

Einführung

*Freiheit ist die Einsicht
in die Notwendigkeit.*

Engels

Dieses Buch beschäftigt sich nicht nur mit der Poesie allein, sondern auch mit deren Quellen. Da sich die Poesie der Sprache bedient, handelt das Buch auch von den Grundlagen der Sprache.

Die Sprache ist ein gesellschaftliches Produkt, ist das Instrument, womit sich die Menschen untereinander verständigen und austauschen; deshalb kann man das Studium der Grundlagen der Dichtung nicht vom Studium der Gesellschaft trennen.

In der Literaturkritik ist die Annahme allgemein verbreitet, daß die Grundlagen der Literatur belanglos, unwichtig seien und daß die Literatur vollkommen aus ihrem eigenen Wesen heraus beurteilt werden könne. Es gab eine Zeitlang eine Philosophie, die ähnliche Anschauungen über das Studium der Natur vertrat – den mechanischen Materialismus Holbachs, den heute* die meisten Naturwissenschaftler unbewußt übernommen haben. Man glaubte, die Materie könne völlig aus sich selbst heraus erklärt werden, ebenso auch der Mensch, weil er ebenfalls aus Materie besteht. Diese Philosophie begann damit, die Materie aller der Eigenschaften zu entkleiden, die eine subjektive oder geistige Komponente aufweisen, wie Farbe, Festigkeit und Geschmack. Masse, Größe, Zeit und Raum dagegen wurden als objektive Eigenschaften der Materie angesehen; die Materie wurde ganz aus sich selbst heraus erklärt, bis Einstein nachwies, daß der Beobachter ebenfalls unter die Determination der Materie fällt. Einstein machte jedoch denselben Versuch, einen absoluten Begriff zu schaffen, den Tensor, von dem die Quantenphysiker dann im Indeterminationsprinzip wieder nachwiesen, daß er doch vom Betrachter abhängt. In der modernen Physik bleibt nichts absolut, außer den Gleichungen – und diese sind gedacht. Offensichtlich kommt hier der unerwartete mechanische Materialismus nicht daher, daß das Ergebnis materialistisch war, sondern daher, daß es nicht materialistisch genug war. Wenn die mechanischen Materialisten den Gedanken und sinnlichen Eigenschaften eine rein subjektive und fiktive Existenz verliehen und sie von der realen Materie ausschlossen, schufen sie sofort einen Bereich nichtmaterieller Realität, welcher der Grundlage ihrer Methode widersprach.

[6] Während der mechanische Materialismus den objektiven oder kontemplativen Aspekt der Materie entwickelte, baute der Idealismus deren subjektive oder aktive Seite aus. Der Idealismus studierte das *Sensuelle*, den aktiven Prozeß der Sinneswahrnehmung. Die dem Menschen kaum bekannte Welt wurde so dargestellt; als ob sie nur aus sensorischen Eigenschaften bestehe – aus Formen, Begriffen und Ideen. Kant führte zuerst das Ding an sich ein, aber Hegel ging weiter und ließ nur noch die außerhalb des Menschen existierende Idee gelten – die absolute Idee. Da sie absolut war, war sie auch objektiv, war sie objektiv, mußte sie auch materiell sein. Der Idealismus hatte sich in Materialismus verwandelt, aber weil er von Anfang an die objektive, kontemplative Materie ausschloß, blieb er der starre Materialismus der Hegelschen Logik, mit einer sich selbst genügenden Struktur, determiniert vom Denken. Dies konnte nur geschehen, weil im Materialismus das Objekt vom Subjekt getrennt und kontemplativ betrachtet worden war, während der Idealismus das Subjekt auf jeden Fall als aktiv ansah, aber als aktiv in Hinsicht auf ein Nichts, auf die bloße Erscheinung. Erst die Erkenntnisse von Marx führten zur Konzeption der aktiven Subjekt-Objekt-Beziehung, zu der Auffassung, daß die Theorie als Ergebnis der am Objekt vollzogenen Praxis anzusehen ist und daß die Wahrnehmung von der konkreten Erscheinung aus geht. Die Theorie wurde als Ergebnis der Auseinandersetzung verstanden, die der Mensch, das Subjekt, mit der Natur, dem Objekt, führt.

* Diese Arbeit wurde in den Jahren 1935/36 verfaßt, dieser Tatsache muß sich der Leser auch im Folgenden immer bewußt sein. Siehe auch die biographischen Angaben über Caudwell auf S. 304 ff. (Anm. d. Red.)

Aber diese Konzeption konnte hierbei nicht stehenbleiben. Denn schließlich war klar geworden, daß die Irrtümer der Philosophie deshalb entstanden, weil das Subjekt vom Objekt abstrahierte, und es wurde auch deutlich, daß die aktive Subjekt-Objekt-Beziehung nichts anderes meinte als den in der Natur lebenden Menschen – nicht einen abstrakten Menschen in abstrakter Natur, sondern die Menschen, wie sie wirklich leben und sich verhalten, die konkret leben müssen, ehe sie dazu kommen, abstrakt zu spekulieren, und deren abstrakte Spekulationen deshalb die Merkmale ihres konkreten Lebens tragen. Marx sah, daß die Trennung in erlebendes Subjekt und kontemplatives Objekt, wie sie in der Philosophie vorzufinden ist, die abstrakte Reflexion einer ähnlichen Spaltung darstellte, wie sie im konkreten Leben zwischen der bewußten Existenz der philosophierenden Klasse und den unbewußten Aktionen der übrigen Gesellschaft bestand. Theorie und Praxis wurden im Bewußtsein getrennt, weil sie auch in der sozialen Realität keine Einheit bildeten.

[7] So schien Marx das Verstehen der konkreten Lebensweise vor allem als Voraussetzung für das Verstehen der Produkte der konkreten Lebensweise, wovon auch die Philosophie eines ist. Die konkrete Lebensweise selbst ist es, die Theorie und Praxis umfaßt, und es ist wiederum die Theorie über die konkrete Lebensweise, die versucht, die konkrete Beziehung zwischen Theorie und Praxis auf die Theorie zu reduzieren.

Das konkrete Leben ist kein klarer Kristall. In jedem Augenblick verrichten die Menschen unterschiedliche Dinge und müssen deshalb miteinander in Beziehungen treten. Das Studium dieser menschlichen Beziehungen in allgemeiner Form ist die Aufgabe der Soziologie. Doch die Gesamtheit der menschlichen Beziehungen ist nicht unveränderlich in der Zeit, sondern einem raschen Wandel unterworfen. Die allgemeinen Gesetze, die bestimmen, in welchen Beziehungen die Menschen in einer gegebenen Periode zueinander stehen, und der Wechsel dieser Beziehungen von Periode zu Periode stellen die Theorie des historischen Materialismus dar.

Der mechanische Materialismus und der Idealismus gehören nicht einfach nur der Philosophie an, sondern äußern sich auch in der Wissenschaft, Ästhetik und in der menschlichen Geschichte. Wenn ein mechanischer Materialist auf dem Gebiete der Psychologie die Literatur betrachtet, dann faßt er sie als eine Verhaltensweise auf; betrachtet ein mechanischer Materialist auf dem Gebiete der Philosophie die Literatur, dann bewertet er sie lediglich als Befriedigung des „ästhetischen“ Empfindens, das der Materie, woraus der menschliche Körper besteht, innewohnt. Dabei hält man die idealistische Auffassung, wonach die Literatur aus den Begriffen des Schönen, der Wahrheit oder des Guten erklärt wird, im allgemeinen als besser geeignet für die Literaturbetrachtung.

Einem, der wirklich an der Kunst interessiert ist, fällt es nicht schwer, diese falschen Auffassungen zu widerlegen, obwohl sie oft ebenso heimtückisch wie verworren sind. Die gleiche Einseitigkeit ist übrigens auch in den Methoden derer festzustellen, die völlig im Bereich der Kunst bleiben und sich weigern, etwas anderes zu akzeptieren als „rein“ ästhetische Beweggründe.

Die mechanischen Materialisten der Kunst betrachten das Kunstwerk als losgelöstes Objekt und versuchen eine Kunsttheorie zu entwickeln, aus der das Subjekt oder der Künstler ausgeschlossen ist, eine Theorie, die von den Bedingungen der künstlerischen Technik und Formen ausgeht. Sie nehmen an, die Kunst aus ihren eigenen Bedingungen heraus erklären zu können, wenn sie ihre Methoden, Techniken und „abstrakten“ Eigenschaften, die unabhängig [8] vom Künstler untersucht werden können, alle extrahiert und auf die Theorie reduziert haben. Das ist die Theorie des „Formalismus“, und es ist offensichtlich, daß sie als Theorie in der Ästhetik dem mechanischen Materialismus in der Philosophie entspricht. Wie diesen Philosophen bleiben den Formalisten am Ende nur subjektive Wirklichkeiten – mit Begriffen, Ideen, Schemata und Regeln.

Die Idealisten der Kunst betrachten das Kunstwerk als Resultat des Subjektes, als das „Gefühl“ im Bewußtsein des Kunstbetrachters oder des Künstlers, und versuchen, ausschließlich auf dieser Basis eine Kunsttheorie zu schreiben. Sie glauben, daß die ästhetische Emotion letztlich entscheidend und unfehlbar sei, daß sie ganz in ihnen selbst begründet und daß jede Kunstkritik persönlich und subjektiv sei. Das ist die Theorie der „Intuition“.

Diese Theorie stimmt nicht nur mit der der philosophischen Idealisten überein, sondern endet ebenso in einem Scheinmaterialismus. Wie die Theorien Ogdens und Richards zeigen*, wird die ästhetische Emotion letztthin zur Cönästhesis degradiert, das ist nichts anderes als die Reizung bestimmter Nerven. So wie zum Formalismus „Ideen“ gehören, beansprucht die Berufung auf Emotionen die „Physiologie“.

Nachdem Hegel den Widerspruch so weit gesteigert hatte, daß er schließlich von Marx auf einer neuen Ebene gelöst werden konnte, war es noch immer möglich, daß ein falscher Kompromiß, der Kompromiß des Positivismus oder Phänomenalismus, entstand. Dieser Kompromiß löste das Problem der Subjekt-Objekt-Beziehung, indem er allein die Beziehung als real anerkannte. Es existierte nur noch das Phänomen.

Das war keine Lösung. Da nur Erscheinungen bestehen, kann es keine Realität geben (wie Geist oder Materie), die dazu dienen kann, die Erscheinungen zu ordnen und zu werten, sondern alles hat die gleiche Gültigkeit. Da die Zahl der Erscheinungen unendlich ist, sind solche Ordnungen der Erscheinungen wie Wissenschaft, Theorie oder Wahrheit willkürlich und unbegründet.

In Wirklichkeit ist der Positivismus immer unehrlich und schmuggelt schon von Anfang an eine andere Realität (gewöhnlich den Geist) in das System ein, um es zu ordnen und ihm eine gewisse gültige Norm zu verschaffen. Diese Realität wird unter Namen wie „Konvenienz“ oder „Wahrscheinlichkeit“ verborgen. So ist der Positivismus tatsächlich gewöhnlich ein versteckter Idealismus oder [9] gelegentlich (in der Form des Agnostizismus) ein schüchterner Materialismus. Der Positivismus in der Philosophie bedeutet schon im Vergleich mit dem Hegelianismus einen Rückschritt, und das erst recht, wenn man ihn der realen Lösung des Problems gegenüberstellt, die der dialektische Materialismus gefunden hat.

Deshalb bedeutet Positivismus auf ästhetischem Gebiet den reinen Akt des Kunstgenusses, „Kunst um der Kunst willen“. Damit ist natürlich überhaupt kein Maßstab für die Beurteilung der Kunstwerke oder für den Kunstgenuß gegeben, und deshalb schmuggeln alle ästhetischen Positivisten irgendein ordnendes Prinzip ein, gewöhnlich ein emotionelles (Integration der Persönlichkeit oder Realität der Emotion) und gelegentlich auch ein formales (Rhythmus oder „Form“).

Wenn man bekannte englische Werke über Ästhetik untersucht, dann stellt sich heraus, daß gerade die Schriftsteller mit rein ästhetischen Methoden einerseits den emotionalen Standpunkt übernehmen und andererseits formalistische Kriterien verwenden, ohne im geringsten zu versuchen, die offensichtlichen Widersprüche zwischen den zwei Gesichtspunkten miteinander in Einklang zu bringen. Nur selten sind englische Theoretiker zu finden, die eine bestimmte Methode der ästhetischen Betrachtung auch streng einhalten. Gewöhnlich übernehmen sie auch Gesichtspunkte, die außerhalb der Kunst liegen und psychologischen, historischen oder sogar biologischen Ursprungs sind. Da einige dieser Gesichtspunkte in der Theorie idealistisch (wie zum Beispiel die Psychoanalyse) und andere wiederum materialistisch sein können (zum Beispiel die Physiologie und die Darwinsche Biologie) und da es möglich ist, daß sie mit metaphysischen Theorien vermischt sind, die aus so weit entfernten und hoffnungslos miteinander im Widerspruch stehenden Quellen wie Descartes, Spinoza, Hegel und sogar Marx entnommen sind, entsteht ein wunderliches Ergebnis. Die Spezialisierung ist nützlich; die Integration wesentlich; und am schlimmsten ist der Eklektizismus, der alledem ausweicht und einen charakteristischen Zug des modernen Denkens ausmacht.

Was diese Studie über die Poesie betrifft, so lehnen wir von Anfang an jede Beschränkung auf rein ästhetische Kategorien ab. Wenn jemand durchaus im Bereich der Ästhetik zu bleiben wünscht, dann sollte er entweder Schöpfer oder Betrachter von Kunstwerken bleiben. Nur auf diesem begrenzten Gebiet ist die Ästhetik „rein“.

Aber sobald jemand von der Kunstbetrachtung oder -schöpfung zur Kunstkritik übergeht, dann ist es einleuchtend, daß er die Grenzen der Kunst selbst überschreitet und beginnt, sie von „außerhalb“ [10]

* Vgl. Ogden und Richards, *Meaning of Meaning*, und Richards, *Principles of Literary Criticism*.

zu betrachten. Aber was ist außerhalb der Kunst? Kunst ist das Produkt der Gesellschaft wie die Perle das Produkt der Auster, und außerhalb der Kunst zu stehen bedeutet immer noch, sich innerhalb der Gesellschaft zu befinden. Die Kunstkritik unterscheidet sich vom reinen Betrachten oder Kunstschaffen darin, daß sie eine *soziologische* Komponente enthält. In der Kunstkritik werden die Werte geordnet und in eine Perspektive oder Weltanschauung hineingestellt, die eine noch umfassendere Methode der Kunstbetrachtung von außen darstellt. Hier geht es nicht um abgeklärte Kontemplation, sondern um eine aktive, lebendige Beziehung zur Kunst, um eine Betrachtungsweise, die dem Inhalt der Kunst eine aufrüttelnde, wirkungsvolle Rolle beimißt. Dabei geht es immer um eine Betrachtung der Kunst, nicht der Gesellschaft oder des Geistes.

Aber Physik, Anthropologie, Geschichte, Biologie, Philosophie und Psychologie sind auch Produkte der Gesellschaft, und deshalb würde eine vernünftige Soziologie die Kunstkritik befähigen, Kriterien aus diesen Wissenschaften zu übernehmen, ohne in Eklektizismus zu verfallen oder die Kunst mit Psychologie und Politik zu vermengen. Es gibt nur eine vernünftige Soziologie, die aufdeckt, in welchen aktiven Beziehungen die ideologischen Äußerungen der Gesellschaft untereinander und zum konkreten Leben stehen, das ist der historische Materialismus. Der historische Materialismus ist deshalb die Grundlage dieser Studie.

Obwohl wir erörtern wollen, in welcher allgemeinen Beziehung die anderen Künste zur Gesellschaft stehen, halten wir es für richtiger, uns in erster Linie auf eine Kunstart, auf die Poesie, zu konzentrieren, weil ihre alte Geschichte und traditionsgebundene Erscheinung den Forscher auf dem Gebiet der Ästhetik heute vor entscheidende Probleme stellt. Außerdem interessierte den Autor diese Aufgabe besonders, weil die Poesie für ihn die anziehendste Kunstform bedeutet.

[11]

I. Die Entstehung der Poesie

1. Das Dichten ist eine der frühesten ästhetischen Betätigungen des menschlichen Geistes. Wenn man die Poesie in der frühen literarischen Kunst eines Volkes nicht als eine spezielle Form findet, liegt das daran, daß sie mit der Literatur als Gesamterscheinung identisch und gemeinsames Ausdrucksmittel für Geschichte, Religion, Magie und sogar für das Recht ist. Wo die frühe Kultur eines Volkes erhalten geblieben ist, erweist sie sich als fast ausnahmslos lyrisch, nämlich rhythmisch oder metrisch in ihrer Form. Die Griechen, Skandinavier, Angelsachsen, Romanen, Inder, Chinesen, Japaner und Ägypter beweisen diese allgemeine Feststellung.

Diese Dichtung ist keine „reine“ Poesie im modernen Sinne. Wir können sie als eine gesteigerte Form der gewöhnlichen Rede bezeichnen, ohne damit eine ausreichende Definition der Poesie geben zu wollen. Die Steigerung zeigt sich in der formalen Struktur, in der Metrik, im Reim, in der Alliteration, in Versen gleicher Silbenzahl, in der regelmäßigen Betonung, im regelmäßigen Zeitmaß und in der Assonanz – in künstlerischen Mitteln, die die Poesie von der einfachen Rede unterscheiden und ihr eine geheimnisvolle, zauberische Betonung verleihen. Es gibt Wiederholungen, Metaphern und Antithesen, die wir wegen ihrer formalen Struktur als dem Wesen nach poetisch ansehen.

Diese Gedankengänge werden allgemein anerkannt, und es ist nicht nötig, viele Beispiele dafür zu bringen. Hesiod hielt es für natürlich, seinem theologischen Werk und seinen bäuerlichen Lebensregeln poetische Formen zu geben, und für Solon war es selbstverständlich, seine politischen und gesetzgeberischen Maximen in Versen niederzuschreiben. Die metaphysischen Betrachtungen der Arier in Indien waren in Versen abgefaßt, und auch die ägyptische Astronomie und Kosmogonie verwendete eine poetische Form. Die Religion sprach immer in Rhythmen und Metren, und gradeso wie die Epik dem Stadium der poetischen Theogonie entwuchs, die die feudale Geschichte verherrlichte, entwickelte sich das frühe bäuerliche Ritual, in eine metrische Form gebracht, zur Athener Tragödie und Komödie und lebt schließlich noch heute, nach verschiedenen Wandlungen, als poetisches Drama in der Oper und im Weihnachtsspiel weiter.

Ethnologische Untersuchungen haben ferner gezeigt, daß die [12] als wertvoll betrachteten Texte – Wettersprüche, Bauernweisheiten, Zaubersprüche oder die verfeinerten Wendungen des Rituals und der Religion – bei allen Rassen und in allen Zeitaltern zu einer gehobenen Sprache tendieren. Wenn ein Volk literarisch selbstbewußt wird, entwickelt sich diese gehobene Sprache zum spezifischen Ausdrucksmittel des Zweiges der Literatur, den wir als Poesie kennen, und unterscheidet sich in den einzelnen Epochen in wechselndem Maße von den anderen Anwendungsmöglichkeiten des Schreibens und Sprechens. Die der Poesie in unserer heutigen Zeit eigene Form war einst die ursprüngliche Form der gesamten Literatur. Eine Betrachtung der Poesie ist deshalb auch grundlegend für eine Betrachtung der Kunstgattung Literatur überhaupt.

Die primitiven Völker verwenden bei bestimmten äußeren Anlässen gewöhnlich eine gehobene Ausdrucksweise, die verschwindet, sobald die Redewendungen niedergeschrieben werden. Diese gehobene Ausdrucksweise wird erreicht, indem man die Wörter mit Musik oder elementaren Rhythmen begleitet und sie singt. Man ist geneigt anzunehmen, daß die rhythmische und metrische Sprache vor der Erfindung des Schreibens immer von kunstloser Musik begleitet war, obwohl diese Vermutung keineswegs sicher ist. Allerdings könnte man gewichtige Gründe für die Annahme finden, daß Musik gleichzeitig mit der primitiven Poesie entstanden ist und daß ein körperlicher Urrhythmus die gemeinsame Grundlage für Tanz, Poesie und Musik bildete. Der Urrhythmus äußerte sich in Gesten und Sprüngen, in ausgerufenen Wörtern, unartikulierten Lauten und in künstlichen Geräuschen, die durch Schlagen von Stöcken und Steinen hervorgerufen wurden. In Afrika könnten viele Beweise für diese Theorie gefunden werden. Bezeichnend sind zum Beispiel die von Rattray beschriebenen sprechenden Trommeln der Ashantis, mit denen diese Botschaften übermitteln – nicht durch ein Codesystem, das wäre eine unmögliche Abstraktion für ein primitives Volk, dem die Buchstaben unbekannt sind, sondern durch Wechsel in Rhythmus und Tonhöhe, so daß die Trommeln buchstäblich sprechen.

Es wäre jedoch bedenklich, wollten wir unsere Fundamente auf einer solchen Hypothese errichten, die zwar recht verlockend erscheint, aber zu weittragend ist, um einer strengen Prüfung standhalten

zu können. Was deshalb als erwiesen angenommen wird, ist die allgemeine Entwicklung der Literatur aus einer speziellen Form der gehobenen Sprache. Diese gehobene Sprache, die zunächst nahezu die gesamte überlieferte Literatur beherrschte, wurde [13] mit fortschreitender Zivilisation auf den ihr zukommenden Raum begrenzt.

In ihrem frühen Stadium erscheint die gehobene Sprache gewöhnlich in Verbindung mit Musik und Tanz. Sogar eine so selbstbewußte Literatur wie die Athens zur Zeit des Perikles sah anscheinend keinen wesentlichen Unterschied zwischen Poesie und Musik. Jede Form der griechischen Poesie hatte die ihr angemessene musikalische oder im Falle der dramatischen Dichtung ihre choreographische Begleitung. Diese Verbindung besteht in schattenhafter Form noch heute. Musik und Poesie haben zwar schon lange ihre eigene Daseinsberechtigung, aber die Grenzen überschneiden sich auf dem Gebiet des Liedes und der Tanzmusik.

Diese Differenzierung und Spezialisierung, die mit zunehmender Zivilisierung einsetzt, ist natürlich für alle zivilisierten Funktionen charakteristisch. Entwicklung der Zivilisation bedeutet ständig fortschreitende Arbeitsteilung, die sich nicht gegen eine ständige Integration des sozialökonomischen Gewebes richtet, sondern gerade deren Ursache ist. Wie der menschliche Körper auf Grund der Spezialisierung seiner Teile über ein komplizierteres Nervensystem verfügt als eine Qualle, von der Teile abgetrennt werden können, die dennoch weiterleben, so wird die Basis der Produktion einer Gesellschaft gleichzeitig mit ihrer fortschreitenden Vereinheitlichung immer komplizierter und differenzierter. Insgesamt gesehen, differenziert sich der kulturelle Überbau in jeder Zivilisation in dem Maße, wie ihre ökonomische Basis sich ausbildet und kompliziert. In der einfachen Stammesökonomie ist die Poesie Mädchen für alles, in der reichen Vielfalt der modernen Kultur erhält die Poesie eine Wirkung, die Seite an Seite mit dem Roman, der Erzählung und dem Drama besteht. Wenn wir den Wegen folgen, die sich hier vor uns auftun, dann gibt uns diese Entwicklung nicht nur die Schlüssel für den Sinn der Poesie, sondern auch für die Bedeutung aller Kunst und Wissenschaft im Leben des Menschen. Da sich die menschliche Gesellschaft weiterentwickelt, können wir erwarten, daß sich ihre Kunst in entsprechender Weise ausbildet und daher mit zunehmender Klarheit die den Menschen, der Gesellschaft und der Natur innewohnenden Eigenschaften enthüllt, die diese Entwicklung möglich gemacht haben.

2. Wie können wir beurteilen, ob eine gegebene Gesellschaft höher entwickelt ist als die andere? Ist es eine Frage der biologischen Entwicklung? Fisher hat darauf hingewiesen, daß es nur eine Definition [14] der Eignung geben kann, die durch biologische Erwägungen gerechtfertigt ist: nämlich die auf Kosten der Umgebung, einschließlich anderer Arten, wachsende Zahl einer Gattung. Beim Menschen muß das Wachstum seiner Gattung vom Niveau der ökonomischen Produktion abhängen, je weiter diese fortgeschritten ist, um so mehr beherrscht er seine Umwelt.

Es gibt nur eine Gattung des Menschen, den *Homo sapiens*, und doch ist das Niveau seiner Produktion nicht überall gleich, sondern entwickelt sich in geschlossenen Systemen verschiedenen Umfangs. Diese spezifische Differenz innerhalb der Menschheit ist es gerade, was die menschliche Natur von anderen Gattungen trennt und biologische Kriterien auf dem Gebiet der Kultur, das uns am meisten interessiert, nicht länger ausschlaggebend sein läßt. Die nicht biologisch bedingten Veränderungen des Menschen, die sich im Laufe der Geschichte vollzogen, während seine biologische Erscheinung relativ konstant blieb, sind Gegenstand der Literaturgeschichte. Gerade weil die menschliche Entwicklung von der Ökonomie ausgeht, ist sie nicht biologisch bedingt. Es ist die Geschichte vom Kampf des Menschen mit der Natur, aus dem der Mensch in zunehmenden Maße als Beherrscher und auch als Sieger über sich selbst hervorging. Nicht irgendwelche Vervollkommnungen seiner angeborenen Eigenschaften sind die Ursache der Höherentwicklung, sondern die Vervollkommnung der Produktionsweise, der Werkzeuge und ihrer Anwendung, der Sprache, des gesellschaftlichen Gefüges, der Behausung und anderer übertragbarer äußerer Einrichtungen und Beziehungen. Dieses Erbe ist die gewaltige konkrete Akkumulation „menschlicher Eigenschaften“, die nicht physisch, sondern gesellschaftlich weitergegeben werden. Diese Eigenschaften nutzbar zu machen erfordert eine angeborene Intelligenz, aber weil diese Kraft formbar ist, kann sie auf die sich entwickelnden und überlieferten Lebensbedingungen einwirken. So betrachtet, kann die Kultur nicht von der Ökonomie und die

Poesie nicht von der Gesellschaftsordnung getrennt werden. Sie alle zusammen bilden einen scharfen Gegensatz zu den üblichen biologischen Eigenheiten der Arten.

Das Wesen der Poesie ist daher nicht im Rassischen, Nationalen, Genetischen oder im Spezifischen der Poesie selbst zu suchen, sondern es liegt im Ökonomischen begründet. Wir gehen davon aus, daß die kulturelle und demnach auch poetische Entwicklung mit wachsender Komplizierung der Arbeitsteilung, worauf sie beruht, ebenfalls fortschreitet. Damit haben wir noch keine ästhetischen Normen eingeführt, denn Kompliziertheit ist kein ästhetisches Kri-[15]terium, sondern eine mit dem Teilung und Organisation der Arbeit verbundene Eigenschaft.

Unter den Naturvölkern – bei ihnen ist in der ökonomischen Produktion noch nicht das frühe Stadium des Nahrungssammelns, des Jagens und Fischens beendet – gibt es weniger Differenzierung in den Tätigkeiten als bei historisch weiter entwickelten Völkern. Die einzigen bedeutenden Unterschiede sind Geschlecht, Altersstufe, Ehestand und Glaubensgruppen. Jedes Stammesmitglied kann die für sein Geschlecht, Alter oder Totem geeignete Tätigkeit ausüben, vorausgesetzt natürlich, daß es nicht offiziell als unrein gilt oder ausgestoßen worden ist. Deshalb überrascht es nicht, daß ihre zeremonielle Sprache und ihre Kunst nicht differenziert sind und daß ihre Poesie oder gehobene Sprache das gemeinsame Medium für die kollektiven Erfahrungswerte darstellt.

Über den genauen Verlauf des Differenzierungsprozesses gibt es verschiedene Auffassungen bei den Anthropologen. Sogar die australischen Eingeborenen besitzen eine Kultur, die offensichtlich in einer langen historischen Entwicklung entstanden ist, worin die Diffusionisten allerdings Spuren indirekten ägyptischen Einflusses zu sehen glauben. Frazer stellt sich den Prozeß so vor, daß der begabte Naturmensch sich selbst magische Ämter aneignete und dadurch zum Priester oder Gott-König wurde. Das ist eine verworrene Auffassung, denn individuelle Geschicklichkeit kann keine festen Klassen schaffen, es sei denn, sie spielte im Mechanismus der gesellschaftlichen Produktion eine Rolle. Das war beim Gott-König, der in der Ackerbauergesellschaft eine wichtige Klasse verkörperte, tatsächlich der Fall, doch dies erwähnt Frazer nicht.

Durkheim folgert, der primitive Stamm der Vergangenheit müsse eine homogene Einheit mit einem Gruppenbewußtsein gewesen sein, und Lévy-Bruhl betrachtet dieses Gruppenbewußtsein als „prälogisch“. Durkheim stellt sich solch einen Stamm als fast völlig undifferenziert vor, so daß man seine Angehörigen als Wesen ohne eigenen Charakter oder eigene Individualität betrachten kann, wenn man vom gemeinsamen Eindruck des kollektiven Stammeskultes absieht, der sich zwangsläufig vollzieht und dem Individuum keinen Raum für freie Gedanken läßt.

Das ist eine abstrakte Konzeption, da heute ein solch homogener Stamm nicht mehr zu finden ist. Abstraktionen dieser Art beziehen sich auf Grenzfälle, zu denen die Gesellschaft niemals ganz gelangt. Wenn diese Schule eine klarere Auffassung von der Beziehung zwischen ökonomischer Funktion und genetischer Konstitution bei der Entstehung von Charakteren oder „Typen“ hätte, würde sie nicht [16] wie auch so viele andere Anthropologen *Differenzierung mit Individualisierung* verwechseln. Die individuellen Unterschiede sind genetisch bedingt, Resultat einer besonderen Erbanlage. Biologisch gesprochen; sind es „Variationen“. Doch gesellschaftliche Differenzierung bedeutet, daß das Individuum eine besondere Rolle in der gesellschaftlichen Produktion spielt. Diese Differenzierung kann die genaue Antithese zur Individualisierung sein, weil sie das Individuum in eine Schablone pressen kann – in die des Bergarbeiters, Bankangestellten, Rechtsanwalts oder Geistlichen –, die dazu angetan ist, einen Teil seiner angeborenen Individualität zu unterdrücken. Der Mensch wird ein *Typ* anstatt eine Individualität; der vererbte Charakter wird in eine Schablone gezwungen. Je weiter fortgeschritten die Differenzierung, um so spezialisierter ist die Schablone und um so schmerzlicher die Typisierung. Wie Jung gezeigt hat, vollzieht sich der Prozeß in psychologischer Hinsicht so, daß eine psychische Funktion – die genetisch markanteste – übersteigert wird, so daß sie auf Grund der Übersteigerung gut geeignet ist, ökonomischen Nutzen zu bringen. Die Hypertrophie dieser einen Funktion und ihre Anpassung an die Forderungen des gewählten Berufstyps geht auf Kosten der anderen psychischen Funktionen, die erschaffen, im Laufe der Zeit weitgehend unbewußt werden und im Unbewußten schließlich als eine Kraft wirken, die der bewußten Persönlichkeit feindlich gegenübersteht. Hieraus erklären sich das typisch „moderne“ Unbehagen und die Neurosen. So ist die

Zivilisation des zwanzigsten Jahrhunderts, die Schöpfung eines Evangeliums ökonomisch unverfälschten Individualismus, schließlich anti-individualistisch geworden. Sie hemmt die volle Entfaltung der genetischen Möglichkeiten, indem sie das Individuum in die Schablone der vorherrschenden Tätigkeit und in die Begrenzung eines Typs zwingt, dessen Leistungen Tauschwert besitzen, so daß wir uns (wie T. E. Lawrence) zu einer Nomadenkultur wie der beduinischen wenden müssen, um einen erfrischenden Kontrast zu erleben. Hier werden die genetische Individualität, der Charakter des Menschen weitestgehend berücksichtigt und entwickelt; und doch befindet sich die ökonomische Differenzierung gerade hier auf einer sehr niederen Stufe.

Geht aber hieraus hervor, daß die biologische Individualität der ökonomischen Differenzierung entgegensteht und daß die Zivilisation die „freien“ Instinkte fesselt – wie die Anhänger Freuds, Adlers, Jungs und D. H. Lawrences stillschweigend voraussetzen? Nein, es ist gerade die ökonomische Differenzierung mit ihrer Möglichkeit zur Spezialisierung, die die Gelegenheit zur vollendeten [17] Ausbildung aller Besonderheiten oder „Variationen“ gibt, welche die Unterschiedlichkeit“ eines biologischen Individuums bilden. Aber diese Gelegenheit setzt voraus, daß jedes Individuum auf der gesamten Skala ökonomischer Möglichkeiten frei wählen kann, und das ist in der modernen Zivilisation mit ihrer Klassenstruktur unmöglich. Das Individuum ist nicht nur gezwungen, eine Beschäftigung auszuüben, die in den Ausbildungskosten und im Einkommen den elterlichen Möglichkeiten entspricht, sondern es muß auch eine starke Neigung für eine wenig einträgliche Beschäftigung (wie es etwa die Poesie ist) einer schwachen Neigung zu einer ausgesprochen lohnenden Beschäftigung (wie einer Geschäftsgründung) opfern, solange die Aussicht, arbeitslos zu sein, ein Los, das heute (1936, d. H.) viele Millionen wider ihren Willen betroffen hat, alle nützlichen eben Variationen dämpft.

Es ist nicht die Zivilisation an sich, die mit ihrer Differenzierung die genetische Individualität erstickt, ganz im Gegenteil, ihre Kompliziertheit schafft zusätzliche Entwicklungsbereiche und vergrößert die Summe der „Abweichungen vom Standard“. Eine Begleiterscheinung der Zivilisation jedoch – die Herausbildung von Klassen innerhalb der Gesellschaft und die zunehmende Beschränkung der Möglichkeiten für das Individuum, eine Tätigkeit zu wählen – hält die Entwicklung der Individualität gerade zurück, eine Entwicklung, die die Produktivkräfte in einem beweglicheren System der gesellschaftlichen Beziehungen durchaus erlauben könnten. Indem der Kapitalismus alle Talente und Begabungen zu einer Ware auf dem „freien“ Markt mit seinen unerbittlichen, ehernen Gesetzen macht, unterdrückt er die freie Entfaltung des Individuums, die sich so leicht ermöglichen ließe, wenn seine gewaltigen Produktivkräfte freigegeben wären. Diese Situation veranlaßt die Störungen des von der Zivilisation vergewaltigten Trieblebens, die von Freud, Jung und Adler untersucht worden sind.

Es überrascht nicht, daß eine Zivilisation, in der diese Starrheit pathologisch geworden und fast jede Individualität verschwunden ist – wie im verfallenden Ägyptischen oder Römischen Reich –, vor den „Barbaren“ zusammenbricht, obwohl diese auf einer tieferen Stufe der ökonomischen Produktion stehen; doch dafür hat bei ihnen die Individualität noch größere Bewegungsfreiheit. Die Starrheit der Klassen spiegelt die völlige Auflösung der ökonomischen Basis einer Kultur wider, in der sich die Produktivkräfte genau wie die gehemmten menschlichen Persönlichkeiten in einer sinnlosen Auseinandersetzung mit den eisernen Fesseln der veralteten gesellschaftlichen Verhältnisse aufreiben.

[18] Durkheims Konzeption von einem Stamm, dessen undifferenziertes Bewußtsein – seiner undifferenzierten Ökonomie entsprechend – einem klaren Kristall gleicht, übersieht in ihrer Unbedingtheit, welche Bedeutung die genetische Individualität als Ausgangspunkt für die ökonomische Differenzierung besitzt; ebenso wie die Konzeption, daß die Instinkte des zivilisierten Menschen gegen den Zwang der Gesellschaft ankämpfen, ignoriert, wie wichtig die ökonomische Differenzierung als reiches Betätigungsfeld für die Individualität ist. Die Biologen werden hier eine bedeutsame Parallele zu der berühmten Diskussion in ihrer eigenen Wissenschaft über die „erworbenen“ und „angeborenen“ Eigenschaften sehen.

Da nach Durkheim die kollektiven Vorstellungen des Stammes, die dessen gemeinsames Denken ausmachen, ihrem Wesen nach Zwang bedeuten, unterscheidet er sie von den individuellen Vorstellungen, welche das individuelle Denken ausdrücken. Doch das ist ein grundlegender Irrtum der zeitgenössischen Philosophie, die auf Grund ihrer falschen Konzeption vom Wesen der Freiheit immer

wieder die gleiche abgestandene Antithese verkündet. Das Bewußtsein, entstanden durch die Höherentwicklung der Gesellschaft, bedeutet nicht von Natur aus Zwang, im Gegenteil, wie sich dieses Bewußtsein in Wissenschaft und Kunst äußert, ist es gerade das Mittel, wodurch der Mensch seine Freiheit erlangt. Das gesellschaftliche Bewußtsein ist wie auch die gesellschaftliche Arbeit, deren Ergebnis und Hilfsmittel es darstellt, das Instrument für den Menschen, seine Freiheit zu erlangen. Nicht die von der Gesellschaft unbeeinflussten Instinkte sind ihrem Wesen nach frei, sondern gerade die ungeformten Instinkte liefern den Menschen der Sklaverei der blinden Notwendigkeit und des unbewußten Zwanges aus.

Und doch wird das gesellschaftliche Bewußtsein zuweilen als Zwang empfunden. Warum ist das so? Weil es sich dann um ein Bewußtsein handelt, das nicht mehr die gesellschaftliche Wahrheit ausdrückt, das nicht mehr frei im Gesamtprozeß der gesellschaftlichen Kooperation entsteht. Solch ein Bewußtsein ist das Produkt des Klassenantagonismus, das verstümmelte und überholte Bewußtsein einer Klasse, die durch die fortschreitende Arbeitsteilung und durch das absolute Eigentumsrecht von der ökonomischen Produktion isoliert wurde. Anstatt die gesellschaftliche Wirklichkeit widerzuspiegeln, wird es zum Bollwerk von Privilegien und muß aus diesem Grunde dem anderen Teil der Gesellschaft aufgezwungen werden. Durkheim sieht nicht, daß dieses von einer Gruppe aufgezwungene Bewußtsein mit einem Naturvolk sehr wenig, aber dafür mit einer intellektualisierten Zivilisation um so mehr zu tun hat.

[19] Bereits jetzt müssen wir feststellen, daß ein Zusammenhang zwischen der frühen Poesie, die zugleich Stammesweisheit und unvollkommene Zeitrechnung verkörperte, und einer Gesellschaftsstufe besteht, auf der die ökonomische Differenzierung, wie sie von der Arbeitsteilung herrührt, kaum vorhanden ist. In der Urgesellschaft verwirklicht sich die genetische Individualität einfach wie eine physische Besonderheit, wie eine hohe Stirn oder ein Plattfuß. Wenn wir bedenken, daß die Poesie anscheinend in allen Zeiten etwas Einfaches und Unmittelbares an sich hat, daß gute Dichtung verhältnismäßig naiv geschrieben sein kann, daß sie im Innersten persönlicher und gefühlsbetonter ist als andere Formen der literarischen Kunst, können wir annehmen, daß sie auf eine besondere Art die genetische, unwillkürliche Seite des Individuums ausdrückt. Die Poesie steht hier im Gegensatz etwa zum Roman, der das Individuum als einen geformten Typ, als eine gesellschaftliche Persönlichkeit, als den in der Gesellschaft verwirklichten Menschen darstellt. Eine Kunstform wie den Roman kann es daher nur in einer Gesellschaft geben, in der die ökonomische Differenzierung den individuellen Eigenarten so viel Spielraum für ihre Entfaltung gewährt, daß es nützlich und sinnvoll ist, den Menschen vom Blickpunkt des Romans aus zu gestalten. Ein grundsätzlicher Unterschied zur Poesie besteht dabei nicht, es handelt sich lediglich um einen Unterschied des Aspekts, der allerdings wichtig ist, so daß wir immer wieder darauf zurückkommen werden. In diesem Sinne ist die Poesie ein Kind der Natur, während der entwickelte Roman das Kind der intellektualisierten modernen Kultur ist.

Wir müssen unsere Warnung vor einer mechanischen Trennung der genetischen Individualität von der gesellschaftlichen Differenzierung wiederholen, denn eins ist das Mittel zur Realisierung des anderen. In der Tragödie, im Versdrama und in der Epik sind genetische Individualität und gesellschaftliche Differenzierung vereint, da diese literarischen Formen ihre Blüte in einer Zeit erleben, da sich die Gesellschaft rasch verändert, da ältere Klassenunterschiede brüchig werden und die genetische Individualität des Menschen, seine Leidenschaften, Triebe und geheimen Wünsche dazu dienen, neue ökonomische Funktionen, neue Unterschiede, neue Prototypen zu idealisieren und schließlich zu realisieren. Odysseus, Ödipus und Hamlet sind Gestalten einer gesellschaftlichen Dichtung, und die Fragen, um die es in diesen Epen und Tragödien geht, sind die spezifischen Probleme solch einer Periode des Übergangs.

All diese Probleme beziehen sich auf das Wesen der Freiheit, und daher stellt die Tragödie mit großer Eindringlichkeit die Frage [20] der Notwendigkeit, obwohl die Notwendigkeit in jeder Kultur einen anderen Aspekt aufweist, da sie in jeder Kultur den Menschen auf anderen Wegen bedrängt. Der Zwang, der Ödipus treibt, ist völlig anders als der Zwang, von dem Hamlet gequält wird – und dieses Anderssein bezeichnet den Unterschied zwischen der Athener und der Elisabethanischen Kultur. Der gleiche Zwang, aber metaphysisch gesehen und in seiner Lösung auf eine andere Welt verschoben,

ist das konstante Thema der Religion, ein Problem, das besteht, seitdem sie begonnen hat, von Gut und Böse zu sprechen. Mit ihrer Definition der „Sünde“ kennzeichnet die Religion das Entwicklungsstadium, auf dem sich die Gesellschaft befindet, von der sie hervorgebracht wurde.

3. Alle Völker bieten den unter ihnen lebenden Ethnologen deutlich unterscheidbare Individualitäten, wie sie auch unter den Tieren zu finden sind. Wie Gillen und Spencer beobachtet haben, erwerben sich die australischen Eingeborenen Ansehen, wenn sie eine bestimmte gesellschaftlich nützliche Tätigkeit geschickt ausüben. Der Umfang, in dem sie solche Tätigkeit betreiben, zeigt, daß bereits eine Differenzierung vorhanden ist. Es besteht auch eine gewisse Arbeitsteilung, jedoch noch vorwiegend auf genetischer Grundlage. Sie wird noch nicht durch einen Entwicklungsstand hervorgerufen, der die Generationen in eine Schablone zwingt und zur Formierung von Klassen führt.

Wir können somit die Bedingungen, wie sie bei einem nahrungsstammelnden und jagenden Naturvolk der Gegenwart herrschen, bei dem die Poesie Zauber, Gebet und Geschichte ist, ungefähr mit dem Mutterboden der Poesie vergleichen. Die undifferenzierte Gruppe hat noch an allen gesellschaftlichen Tätigkeiten teil, besitzt deshalb ein einheitliches Gedankengut und ist durch jene „ursprüngliche, passive Sympathie“ verbunden, die Köhler auch bei Menschenaffen beobachtet hat und die McDougall als einen spezifisch menschlichen Instinkt betrachtet. Mit dieser Gruppe entsteht eine gehobene Sprache, gemeinsames Ausdrucksmittel all dessen, was der menschlichen Erfahrung bewahrenswert erscheint.

Wenn wir uns diese Sprache vorstellen, dürfen wir nicht daran denken, wie sie in den trockenen Niederschriften aussieht, sondern müssen uns vergegenwärtigen, wie sie wirklich entstand und wie sie mit den Gruppen die Zeiten durchlebte, begleitet vom rhythmischen Schlagen der Trommeln, von Tanz und Gestik, von den Gefühlsekstasen der Gruppenfestlichkeiten, eine Quelle der Tradition, an der nicht nur die Lebenden teilhatten, sondern auch die Geister der Vorfahren, die Hauptkraft eines Stammes. In dieser undifferenzierten Gesellschaft bilden sich durch die Arbeitsteilung die als Priester, Richter, Verwalter und Soldaten geeigneten Typen heraus, und auf die gleiche Weise spaltete sich die gehobene Ausdrucksweise des ursprünglichen Sprachzustandes in Wissenschaft, Geschichte, Theologie, Recht, Ökonomie und in andere wichtige Gebiete des Kulturgutes. Jedes Gebiet entwickelt seine spezielle Ausdrucksweise, seine besondere Methode der schriftlichen Darstellung, die sich nicht nur von den anderen Gebieten, sondern auch von der gesprochenen Sprache unterscheidet. Doch die einzelnen Zweige der Kultur sind nicht voneinander isoliert. Zusammen mit der gesprochenen Sprache beeinflussen sie einander ständig, weil sie in ihrer Entwicklung alle im realen gesellschaftlichen Leben wurzeln.

Wir sprechen zwar der Einfachheit halber von der *gehobenen* Sprache, aber in diesem Stadium sollte mit jenem Adjektiv keineswegs ein Werturteil gefällt werden. Für ein gegebenes Volk auf einer gegebenen Entwicklungsstufe kann die genaue Erhöhung der Sprache nach den objektiven Begriffen der Prosodie, der musikalischen oder choreographischen Begleitung und der Verwendung gewisser für den profanen Gebrauch nicht erlaubter Wörter bestimmt werden. Bis jetzt haben wir keinen Grund für die Annahme gefunden, daß der Rhythmus die Sprache vervollkommen könnte. Fast jedes Handbuch der Prosodie gibt Gründe an, die annehmen lassen, daß die Poesie als Ausdrucksmittel der freien Rede unterlegen ist; wir haben bisher weder von der Unter- noch von der Überlegenheit der Prosodie gesprochen, lediglich von einem qualitativen Unterschied. Auf die Frage, warum die Sprache dann überhaupt so differenziert entwickelt worden ist, wenn nicht mit der Absicht, sie zu verbessern, kann eine Antwort gegeben werden. Die Funktion des Rhythmus kann rein mnemotechnisch sein. Das ist offensichtlich in Spruchweisheiten wie diesen der Fall:

Red at night,
The shepherd's delight.
Red in the morning,
The shepherd's warning.

(Abendrot – Schönwetterbot',
Morgenrot – schlecht Wetter droht.)

Eine Zeitlang nahm man an, die „Fähigkeit zur Aufmerksamkeit“ sei bei den Naturvölkern schwach entwickelt gewesen und die [22] rhythmische Schablone habe ihre abschweifende Aufmerksamkeit wach gehalten. Doch nur wenige Anthropologen haben diese Auffassung anerkannt, denn die Aufmerksamkeit ist keine „Fähigkeit“, sondern eine instinktive Komponente des psychischen Lebens, und wenn überhaupt fühlbar, dann dort stärker, wo weniger Erkenntnis ist. Eine Katze, die sich an einen Vogel heranschleicht, oder ein Eskimo, der das Luftloch der Robbe beobachtet, ist mindestens ebenso aufmerksam wie ein moderner Wissenschaftler, der einen Versuch überwacht. Die Naturvölker zeigen bei jeder Angelegenheit, die sie interessiert, sei es ein Ritual, eine dramatische Darbietung oder eine Jagd, eine größere Fähigkeit zur ausdauernden Aufmerksamkeit als zivilisierte Gruppen. Rivers hat berichtet, daß er im Verlauf seiner Forschungen bei den Melanesen einmal eine Befragung vornahm, die er erschöpft und unkonzentriert beendete, während seine Informationsquelle noch frisch und bereit war, weitere Auskünfte zu geben. Bei zwei zivilisierten Personen jedoch ermüdet fast immer der Befragte eher als der Fragende.

Wir nennen die gehobene Sprache der Naturvölker, die uns wie eine Rede in festlichem Gewande erscheint, *Poesie*, und wir sahen, wie diese im Laufe der Entwicklung zur Prosa wurde und sich in Geschichte, Philosophie, Theologie, Erzählung und Drama gliederte. Dabei erhebt sich die Frage, ob die Poesie je etwas anderes als die Widerspiegelung der undifferenzierten Ökonomie gewesen ist, in der sie entstand, und ob sie jetzt noch eine wirkliche Daseinsberechtigung hat. Die Tatsache, daß sie besteht, ist keine befriedigende Antwort, da die Entwicklung viele verkümmerte Formen kennt, zu denen auch die Poesie gehören könnte. Das „Publikum“ der Poesie geht immer mehr zurück. In der Literatur hält nur sie zäh an der gehobenen Sprache fest. Dies könnte nur das Stigma des Verfalls sein, als ob die Poesie wie in geistiger Unmündigkeit noch in kindischer Sprache plappert, während ihr die übrigen Familienmitglieder, die ihren Lebensunterhalt in einer Welt der Erwachsenen verdienen müssen, längst über den Kopf gewachsen sind.

Es ist bekannt, daß die Poesie ihren Fortbestand einer gewissen Zufälligkeit zu verdanken hat. Die Menschen sprechen, erzählen alte Geschichten und wiederholen Spruchweisheiten; doch diese verschwinden. Die Poesie in ihrer gehobenen Sprache aber besteht weiter, und wir betrachten sie deshalb zu sehr als „Literatur“, die wir künstlich von der Übrigen gesellschaftlichen Sprechweise trennen. Dies wiederum macht uns geneigt, zu übersehen, warum sich die Poesie einer gehobenen Ausdrucksweise bedient, warum sie weiterbesteht, warum sie relativ unveränderlich und ewig ist.

[23] Die ursprüngliche Poesie ist weniger Nährboden der späteren „Literatur“ als vielmehr einer ihrer Pole. Infolge ihrer gemeinschaftsbezogenen und traditionellen Wesensart bleibt gerade sie allein bestehen und veranlaßt uns, die wir in ihr die alleinige Literatur eines Naturvolks erkennen, sie als ein Kind des Goldenen Zeitalters anzusehen, in dem sogar die Orakel die Sprache der Epen sprechen.

Was ist das Wesen des anderen Pols? Wenn ein moderner Verstand den ursprünglichen Schauplatz überblickt und all die verschwommenen Hoffnungen, religiösen Phantasien, mythologischen Kosmologien und kollektiven Emotionen betrachtet, die sich am Pol der rhythmischen Sprache sammeln, ist er geneigt, die Wissenschaft als den anderen Pol anzusehen. Das wäre der Pol der reinen Feststellung, der von keinerlei Emotionen beeinflussten Faktensammlung. Hierher gehörten Stammbäume, astronomische Berechnungen, Volkszählungen und alle anderen literarischen Produkte, die danach streben, die einfache Wirklichkeit begrifflich zu erfassen.

Aber für das primitive Denken stellt die Wissenschaft anscheinend keinen Gegensatz zur Poesie dar. Es kennt die Wissenschaft nicht als einen Zweig der Gesamtliteratur, sondern nur als Praxis, als eine Technik oder Methode, Boote zu bauen und Bäume zu pflanzen, am besten und leichtesten erlernbar durch eine Art stummer Nachahmung, weil die Praxis allen Stammesmitgliedern gemeinsam ist. Es ist dieser geistigen Haltung völlig fremd, eine Feststellung zu treffen, die frei von jeder Voreingenommenheit und nur der sachliche Träger der reinen Wirklichkeit ist. Worte verkörpern vielmehr Macht, beinahe magische Gewalt, deren sie die nüchterne Feststellung, wie es scheint, berauben und an ihre Stelle ein bloßes Spiegelbild der äußeren Wirklichkeit setzen würde. Aber besteht denn zwischen dem realen Objekt und seinem Spiegelbild, wenn man von dessen Inferiorität einmal absieht,

überhaupt ein Unterschied? Das Abbild der Wirklichkeit, das der Naturmensch im Wort sucht, ist anderer Art: Es ist ein magisches *Marionettenbild*, wie man es sich von seinen Feinden macht. Wenn man sich dessen bedient, dann bedient man sich der Realität.

Der Naturmensch würde seinen Mangel an Interesse an der „fotografischen“ wissenschaftlichen Feststellung mit diesen Argumenten rechtfertigen. Die reine Feststellung ist eine späte Abstraktion in der Geschichte des Denkens, eine Grenze, auf die alle Wissenschaften zwar hinarbeiten, die sie aber nur in ihrem mathematischen Gehalt ganz erreichen, vielleicht nicht einmal dort, es [24] sei denn, sie wird in die Logistik der *Principia Mathematica* übersetzt.

Eine nüchterne Feststellung ist einem von der primitiven Kultur geformten Verstand fremd, und so begreift der Naturmensch auch keine zweckfreie Sprache. Der Zweck der rhythmischen Sprache ist einleuchtend – sie gibt ihm jenes Gefühl der inneren Kraft und der Verbundenheit mit den Göttern, das ihn in guter Verfassung hält. Der Zweck der nicht rhythmischen Sprache ist gleichfalls einleuchtend. Ihre Aufgabe erkennen ist kein Problem. Wie es in der biologischen Entwicklung immer gewesen ist, schuf sich die Funktion das entsprechende Organ und wurde wiederum durch dieses beeinflusst. So hat die Notwendigkeit, die eigene Persönlichkeit zu erweitern, sie auf die Nachbarn einwirken zu lassen, deren Entschlüsse mit den eigenen in Einklang zu bringen, ob in der Flucht, in der Ruhe oder beim Angriff, zur Entstehung der Gestik und dann der Laute geführt, die schließlich zur artikulierten Sprache wurden. Tatsächlich fußt Sir Richard Pagets überzeugende Theorie über den Ursprung der menschlichen Rede auf der Annahme, daß der Mensch mit der Zunge und den anderen beweglichen Teilen der Sprechwerkzeuge versuchte, in der Gestik die Vorstellungen nachzuahmen, die er seinen Mitmenschen einzugeben wünschte.

Folglich bestand die Funktion der nicht rhythmischen Sprache darin, überzeugend auf die anderen zu wirken. Entstanden als eine persönliche Funktion, als Ausdehnung eines individuellen Entschlusses, kann sie dem kollektiven Geist der rhythmischen Sprache gegenübergestellt werden, die in der Urgesellschaft ihre ganze Kraft aus ihrem kollektiven Auftreten zieht. Gerade der Rhythmus der Poesie erleichtert das Zeremoniell der Gruppe, so wie zum Beispiel eine Schulklasse die Mathematik poetisiert, wenn sie die Prosodie auf die Multiplikationstabelle überträgt.

Wie alle polaren Gegensätze gehen auch diese beiden ineinander über, doch im großen und ganzen ist die nicht rhythmische, auf der alltäglichen Ausdrucksweise beruhende Sprache die Sprache der persönlichen Einwirkung, während die rhythmische Sprache, deren sich die gemeinschaftliche Rede bedient, die Sprache des öffentlichen Anliegens ist. Hierin besteht der wichtigste Unterschied in der Sprache auf dem Niveau der ursprünglichen Kultur.

4. Kennzeichnend für die Poesie ist der Gesang, und kennzeichnend für den *einstimmig* vorgetragenen Gesang ist seine Fähigkeit, [25] mittels des ihm eigenen Rhythmus eine kollektive Empfindung auszudrücken. Das ist eins der Geheimnisse der „gehobenen“ Sprache.

Aber warum *braucht* der Stamm eine kollektive Empfindung? Nahen eines Tigers, eines Feindes, des Regens, eines Erdbebens wird auf jeden Fall eine kollektive Reaktion hervorrufen, denn alle sind bedroht, und alle haben Furcht. Ein Instrument, das solch eine kollektive Empfindung hervorruft, ist deshalb nicht nötig; der Stamm reagiert wortlos, wie eine erschreckte Herde. Aber solch ein Instrument ist gesellschaftlich notwendig, wenn kein sichtbarer oder greifbarer Anlaß existiert, jedoch *potentiell* besteht. So erwächst die Poesie aus dem ökonomischen Leben eines Stammes, und so erwächst die Illusion aus der Wirklichkeit.

Im Gegensatz zum Leben der Tiere erfordert bereits das Leben des einfachsten Stammes eine Reihe von nicht instinktiven Anstrengungen, die durch die Notwendigkeiten eines nicht biologischen ökonomischen Zweckes, zum Beispiel einer Ernte, bedingt sind. Hier müssen die Instinkte durch einen gesellschaftlichen Mechanismus den Erfordernissen der Ernte angepaßt werden. Ein wichtiger Bestandteil ist die Kulthandlung der Gruppe, Mutterboden der Poesie, der die angehäuften Empfindungen löst und sie in kollektive Bahnen lenkt. Der reale Gegenstand, das greifbare Ziel – die Ernte – wird in der Kulthandlung zum phantastischen Objekt. Der nicht vorhandene wirkliche Gegenstand

erscheint als phantastisches Objekt in der Vorstellungswelt. Der Mensch wird durch die Heftigkeit des Tanzes, den Lärm der Musik und den hypnotischen Rhythmus der Verse aus der gegenwärtigen Wirklichkeit, in der es noch keine Ernte gibt, in eine Phantasiewelt versetzt, in der diese Dinge phantastisch existieren. Diese Welt besitzt größere Realität als die Wirklichkeit, und auch dann, wenn die Musik verstummt, hat die noch nicht vorhandene Ernte einen so großen Wirklichkeitsgehalt für den Menschen, daß er angespornt wird, für ihr Heranreifen tätig zu sein.

So wird die mit Tanz, Ritual und Musik verbundene Poesie zur Zentrale der instinktiven Energie des Stammes und leitet sie in die Bahn gemeinsamer Taten, deren unmittelbare Anlässe oder Erfolge nicht sichtbar sind und nicht automatisch vom Instinkt bestimmt werden.

Es ist notwendig, den Boden für die Ernte vorzubereiten oder einen Kriegszug auszusenden, und es ist notwendig, sich in der langen Knappheit des Winters einzuschränken. Diese kollektiven Erfordernisse verlangen vom Menschen den Einsatz seiner instinktiven Kraft, doch er besitzt keinen Instinkt, der diese lenkt. Die [26] Ameisen und Bienen betreiben ihre Vorratswirtschaft instinktiv, der Mensch nicht; die Biber bauen ihre Unterkunft instinktiv, der Mensch nicht. Es ist deshalb notwendig, die menschlichen Instinkte für die Arbeit nutzbar zu machen, die Emotionen zusammenzufassen und sie in nützliche, ökonomische Bahnen zu leiten. Gerade weil diese Bahnen ökonomisch, das heißt eben nicht instinktiv sind, muß der Instinkt *gelenkt* werden. Das Instrument, das ihn leitet, ist deshalb im Ursprung ökonomisch.

Wie können diese Empfindungen zusammengefaßt werden? Mit den Wörtern des alltäglichen gesellschaftlichen Lebens verbinden sich bei jedem Menschen emotionale Assoziationen. Die sorgfältige Auswahl dieser Wörter und ihre rhythmische Anordnung ermöglichen es, sie einstimmig zu singen und ihre emotionale Assoziation voll und ganz auf das Leben des Kollektivs zu übertragen. Musik und Tanz wirken zusammen, um eine Entfremdung von der Wirklichkeit hervorzurufen, die den ganzen Mechanismus der Gesellschaft vorantreibt. Vom Augenblick der Entstehung an bis zu der Zeit, da sie ein Niveau erreicht, auf dem sie „Arbeit“ produzieren kann, verliert die Emotion nichts an Wirkung. Das Stammesmitglied wird verändert, wenn es an der kollektiven Illusion teilgenommen hat; es wird erzogen, das heißt, an das Stammesleben angepaßt. Die Feste oder nächtlichen Tänze sind Höhepunkte der Anpassung und dazu bestimmt, das ganze Leben hindurch zu wirken, wie etwa die Weihen, die Hochzeitszeremonien und andere regelmäßig wiederkehrende oder auf spezielle Zwecke gerichtete Kulte, wie die Ernte- und Kriegsfeste oder die Saturnalien um die Wintersonnenwende.

Weil dieses kollektive Empfinden, das während der Kulthandlung des Stammes wesentlich von der Kunst beeinflußt wird, die Arbeit angenehmer macht und überhaupt erst durch die Notwendigkeiten der Produktion entstanden ist, wirkt es wiederum auf die Produktion ein und erleichtert sie. Der Urmensch begleitet gemeinschaftlich ausgeübte Tätigkeiten wie Hacken, Rudern, Pflügen, Mähen und Schleppen mit einem rhythmischen Gesang, der einen auf die Erfordernisse der Arbeit abgestimmten künstlerischen Gehalt aufweist und die bei der Arbeit allen gemeinsamen Gefühle ausdrückt.

Die zunehmende Teilung und die damit verbundene kompliziertere Organisation der Arbeit scheint in der Poesie eine Entfernung vom konkreten Leben hervorzurufen, so daß die Kunst in einen Gegensatz zur Arbeit zu geraten scheint und eine reine Schöpfung der Muse wird. Heute ist es für den Dichter typisch, das einsame [27] Individuum zu sein, dessen Ausdruck das Gedicht ist. Die Arbeitsteilung hat zur Klassengesellschaft geführt, in der sich das Bewußtsein am Pol der herrschenden Klasse sammelt, deren Herrschaft schließlich die Voraussetzungen für das Nichtstun schafft und die Kunst seither völlig von der Arbeit trennt. Das bringt für beide Teile unheilvolle Folgen mit sich, die nur beseitigt werden können, wenn die Klassen verschwinden. Aber inzwischen hat die Entwicklung einen bedeutenden Fortschritt der künstlerischen Technik mit sich gebracht.

Die kollektiv entstandenen Empfindungen existieren losgelöst weiter, so daß ein Mensch, der ein Lied singt, in seinem Empfinden noch von alten kollektiven Vorstellungen bewegt wird. In ihm zeigt sich schon jenes Paradoxon der Kunst – der Mensch hat sich von seinen Gefährten abgesondert und in die Welt der Kunst zurückgezogen, jedoch nur, um noch enger mit allen Menschen in Verbindung zu treten. Wenn dieses kollektive Empfinden der poetischen Kunst einmal angeklungen ist, dann kann

es die individuellsten und verborgensten Vorgänge durchdringen. Das Erlebnis der Liebe, des Frühlings, eines Sonnenunterganges, des Gesanges der Nachtigall und der ewig jungen Rose wird durch die ganze komplizierte Geschichte der Gefühle und Erfahrungen vertieft, die von tausend Generationen angesammelt worden sind. Keine dieser Reaktionen ist instinktiv und daher auch nicht rein individuell. Für den Affen oder für einen Menschen, der wie Mogli von einer Wölfin aufgezogen wurde, bedeutet die Rose vielleicht etwas Eßbares oder erscheint nur als heller Farbfleck. Für den Dichter aber ist sie die Rose von Keats, Anakreon, Hafis, Ovid und Jules Laforgue. So ist die Welt der Kunst eine Welt des gesellschaftlichen Empfindens, eine Welt von Worten und Vorstellungen, in denen die Lebenserfahrungen und emotionalen Assoziationen aller enthalten sind. Die zunehmende Kompliziertheit dieser Welt spiegelt die zunehmende Vervollkommnung des gesellschaftlichen Lebens wider.

Die allen gemeinsamen Empfindungen ändern sich mit der gesellschaftlichen Entwicklung. Das nahrungssammelnde und jagende Volk versetzt sich in die Natur, um dort seine eigenen Wünsche zu finden. Es ändert sich gesellschaftlich, um mit der Natur übereinzustimmen. Die Kunst dieser Menschen ist daher naturalistisch und perzeptibel. Wir finden sie in den lebensnahen Zeichnungen aus dem Paläolithikum und in den Tänzen und Gesängen, mit denen die australischen Eingeborenen Vögel und Tiere nachahmen. Ihr Kennzeichen ist das Totem – der Mensch ist mit der Natur identisch, und seine Religion ist das Mana.

[28] Der Ackerbau und Viehzucht treibende Stamm steht bereits auf einer höheren Stufe. Er eignet sich die Natur an und verändert sie durch Domestikation und Zähmung, damit sie seinen Wünschen entspricht. Die Kunst dieser Menschen ist konventionell und triebhaft. Wir finden sie in den eigenwilligen Verzierungen aus dem Neolithikum und in den komplizierten Ritualen der afrikanischen und polynesischen Stämme. Ihr Kennzeichen ist der Mais- oder Tiergott; die Natur ist vermenschlicht, und die Religion huldigt dem Fetischismus und dem Geisterglauben.

Die Einbeziehung der Natur in den Stamm führt zur Arbeitsteilung und zur Herausbildung von Häuptlingen, Priestern und herrschenden Klassen. Der Chorist sondert sich vom Ritual ab und wird zum Schauspieler, zum Einzeldarsteller. Die Kunst stellt sowohl edle Persönlichkeiten als auch Götter dar. Der Chor wird zum Epos, zur kollektiven Erzählung über Individuen und schließlich zur individuellen Äußerung, dem lyrischen Gedicht. Der Mensch, der zunächst von seiner Andersartigkeit und dann von seiner Einheit mit der Natur weiß, wird sich nun seiner inneren Differenzierung bewußt, weil zum ersten Male die Bedingungen für ihre Verwirklichung gegeben sind.

So bringt die sich entwickelnde Gesellschaft im Laufe ihrer Auseinandersetzung mit der Umwelt sowohl die Poesie hervor als auch Methoden für die Ernte – beide sind Bestandteile ihrer nicht biologischen, spezifisch menschlichen Anpassung an das Dasein. Das Werkzeug paßt die Hand einer neuen Funktion an, ohne die angeborene Form der menschlichen Hand zu ändern, und das Gedicht gleicht das Herz einem neuen Zweck an, ohne die ewigen Wünsche des Herzens zu ändern. Das Gedicht versetzt den Menschen in seine Welt der Phantasie, die der unmittelbaren Wirklichkeit eben deshalb überlegen ist, weil sie eine höhere Realität verkörpert – eine Welt wesentlicher, aber noch nicht vollzogener Realität, deren Verwirklichung die Poesie mit ihrer phantastischen Antizipation fordert. Hier ist zwar mancherlei Irrtümern Raum gegeben, da das Gedicht etwas vorwegnimmt, was es deshalb behandelt, weil wir es noch nicht berühren, riechen oder schmecken können; aber nur mittels dieser Illusion kann eine Wirklichkeit entstehen, die sonst nicht existieren würde. Ohne die phantasievolle Schilderung der Speicher, die vor Korn bersten, der Annehmlichkeiten und Freuden der Ernte würden die Menschen nicht die schwere Mühe auf sich nehmen, die nötig ist, um all das Wirklichkeit werden zu lassen. Wenn die Ernte von einem Lied begleitet wird, geht die Arbeit besser voran. Gerade weil es der Eigenart der Poesie entspricht, [29] eröffnet sie eine Realität jenseits der Realität, schafft und schildert eine Realität, die zwar sekundär, aber erhaben und vielfältiger ist. Deshalb schildert die Poesie das Korn und die Ernte weniger in ihrer konkreten Erscheinung und in ihrem faktischen Wesen – obwohl sie hilft, dies zu realisieren, und obwohl hierin die Voraussetzungen für ihre eigene Existenz liegen –, sondern den emotionalen, gesellschaftlichen und kollektiven Komplex, der das Verhältnis des Stammes zur Ernte darstellt. Sie drückt eine ganz neue Welt der Wahrheit aus – ihr Gefühl, ihre Kameradschaft, ihre Mühe, ihr langdauerndes Warten und die

glückliche Vollendung –, entstanden ist, weil das Verhältnis des Menschen zur Ernte nicht instinktiv und unwissend, sondern ökonomisch und bewußt ist. So besteht die *Wahrheit* der Poesie nicht in der abstrakten Feststellung, in ihrem Tatsachengehalt, sondern in ihrer dynamischen Rolle innerhalb der Gesellschaft und in ihrem Gehalt an kollektiven Gefühl.

[30]

II. Der Untergang der Mythologie

1. Wir sind damit bei der Entstehung der Religionen angelangt. Diese kollektive Phantasie der Poesie geht in das individuelle Leben des einzelnen ein, weil sie im Gewebe der Gesellschaft verborgen ist, und erscheint wieder als kompliziertes Gebilde (da jenes Gewebe durch Arbeitsteilung ausgesondert wird), als die von der materiellen Welt des irdischen Lebens getrennte Welt der Religion.

Poesie ist das entstehende Selbst-Bewußtsein des Menschen, nicht des Menschen als Individuum, sondern als eines Wesens, das mit anderen eine ganze Welt gemeinsamen Empfindens teilt. Weil dieses Empfinden allen gemeinsam ist, besitzt es für jedes Individuum eine objektive und daher pseudo-externe Existenz. Diese gesellschaftliche Objektivität wird vom primitiven Menschen mit der materiellen Objektivität verwechselt, so daß er die phantastische Welt mit der materiellen Welt, auf die er stößt, durcheinanderbringt, weil sich die Vorstellungswelt dem Individuum als „von außen“ kommend, durch äußere Einflüsse hervorgerufen, darstellt. Die anderen Menschen bestätigen mit ihren Handlungen die Objektivität der materiellen Welt; in ähnlicher Weise scheinen sie der phantastischen Welt, deren Sanktionen sie anerkennen, eine gleiche Realität zu bestätigen.

Die menschlichen Empfindungen sind wechselhaft und verwirrend. Sie werden auf primitiven Kulturstufen in die Außenwelt projiziert im Animismus, Orendismus* und im Mana, nicht weil der Mensch mit seiner Umwelt eins ist, sondern weil er sich bewußt von ihr getrennt hat, um in ihr seine Bedürfnisse durch Jagen und Nahrungssammeln zu befriedigen. Weil die Umwelt schon etwas bewußt von ihm Unterschiedenes ist, beschäftigt er sich damit, den „Dingen“ außerhalb oder in sich selbst einen Platz anzuweisen. Weil die gemeinsamen Empfindungen nicht wie ein Schmerz oder eine Wunde aufgenommen, sondern gleich einem Sonnenuntergang oder einem Gewitter offensichtlich von allen erfahren werden, erlangen sie Bestätigung als Objektivität, folglich materieller Wirklichkeit und werden „außerhalb“ lokalisiert, in dem Objekt, das sie hervorruft. Der Mensch wird mit der Natur eins, er „beseelt“ sie mit der subjektiven Seele des Menschen.

[31] Was bedeutet dieser emotionale Komplex der Stammespoesie tatsächlich? Stellt er materielle Realität oder völlig eingebildete Illusion dar? Er ist keins von beiden, sondern *gesellschaftliche* Wirklichkeit. Er drückt die gesellschaftlichen Beziehungen des menschlichen Instinkts zur noch nicht geernteten Frucht aus. Die Instinkte haben diese Emotionen gerade deshalb hervorgerufen, weil sie den Notwendigkeiten des Keimplasmas nicht blind folgten, sondern von der objektiven Notwendigkeit der kollektiven Tat zu einem gemeinsamen ökonomischen Zweck geformt worden sind. Die Phantasie der Poesie ist eine gesellschaftliche Vorstellung.

Deshalb drückt die Welt des poetischen Rituals, des Mythos und Dramas eine gesellschaftliche Wahrheit aus, eine Wahrheit über die Instinkte des Menschen, nicht in biologischer oder individueller, sondern in gemeinsamer Erfahrung. Solche Wahrheiten müssen daher in der Sprache der Gefühle ausgedrückt werden. Eine Pianola-Walze ist mit Löchern durchbohrt. Die Löcher sind zwar konkrete, reale Wesenheiten, aber noch nicht die Musik selbst. Die Musik ist erst dann vorhanden, wenn sie gespielt wird, und das Gedicht ist erst dann vorhanden, wenn es gelesen wird.

So verkörpern die Stammespoesie und jener anfangs von der Poesie nicht unterscheidbare Teil der Religion das noch unklare Wissen des Menschen von der Gesellschaft und von seinem Verhältnis zu ihr.

Und die Magie? Der sich seiner persönlichen Empfindungen bewußte Mensch verlegt das Irreguläre in das Objekt, welches sie anregt, weil solche bewußten Affekte wie Schrecken und Verlangen von der gemeinsamen Erfahrung eines Stammes herrühren, weil sie allen Individuen des Stammes gemeinsame, im Verhältnis zu bestimmten Dingen entstandene Eindrücke sind. Die Emotion scheint dann in diese Dinge verlegt, und infolge ihrer unmittelbaren Sichtbarkeit scheint die Seele die wesentliche Wirklichkeit dieser Dinge zu sein. Die Kraft, die Empfindung der Muskelanspannung, beherrscht noch bis in die jüngste Zeit das Denken der Wissenschaft, und doch drückt sie diese ursprüngliche, animistische Art der Betrachtung der Natur aus.

* Abgeleitet von Orenda, einer in der Vorstellung der Irokesen bestehenden Zauberkraft (Anm. d. Übers.).

Die Empfindungen des Menschen liegen außerdem in ihm selbst und scheinen deshalb unter seiner Kontrolle zu stehen. Sie sind scheinbar das Mittel, womit er die Wirklichkeit beherrschen kann – eben durch das emotionale Wesen der Dinge. Er, das Individuum, kann die Wirklichkeit mit seinem *Willen* beherrschen. Durch Beschwören – Zauber, Zeremonien und sympathetische Magie – der für die erstrebte Handlung geeigneten Emotionen glaubt er die [32] Handlung schon vollendet. Er glaubt, die Außenwelt beherrschen zu können, indem er sie in sich selbst verlegt. Er kann sie tatsächlich beherrschen, aber nur dann, wenn er wissenschaftlich denkt, wenn sein Denken richtungsweisend für die Tat ist und sich wieder nach außen kehrt, um sich mit der Wirklichkeit auseinanderzusetzen.

Weil die Gesellschaft dem Einzelmenschen als Umwelt und der Umwelt als geeinte Menschheit gegenübersteht, überschneiden sich Magie und Religion und verschmelzen enger in einer primitiven Ökonomie, wo die Gesellschaft nur schwach entwickelt ist und lediglich eine dünne Decke zwischen Individuum und Außenwelt bildet.

Aus der Magie entsteht die Wissenschaft, da die Magie der Außenwelt vergeblich befiehlt, sich nach gewissen Gesetzen zu richten, so daß der Zauberer gezwungen ist, sich Kenntnisse über das widerpenstige Wesen der Dinge zu verschaffen. So versucht er nicht, mittels Zaubersprüchen auf dem Wasser zu gehen, tut er es doch, dann versagt der Zauberspruch. Regenmacher sind nicht in der Wüste zu finden, sondern in Gebieten, wo sich Regen eines Tages einstellt. Kein Zauberer macht Sprüche, um im Winter eine Ernte zu beschwören. Diese Widerspenstigkeit der Wirklichkeit, für deren Beherrschung stärkere Formeln nötig sind, wird stufenweise erkannt; und so wird es hingenommen, daß man sich über bestimmte Gesetze nur durch mächtige Kräfte hinwegsetzen kann – durch Götter, durch das Schicksal, und allmählich löst sich das Schicksal in der Bestimmung auf, daß diese Kräfte von niemandem überwältigt werden können. Sogar Jupiter ist dem Schicksal unterworfen. Schicksal ist Gesetz. Die Magie hat sich in ihr Gegenteil verwandelt, in wissenschaftlichen Determinismus.

Im gleichen Verhältnis, wie der Mensch infolge der Entwicklung der Ökonomik mehr und mehr vom Wesen der Wirklichkeit entdeckt, setzt sich die Magie kühnere und kompliziertere Aufgaben und wird immer stärker durch die Erfahrung korrigiert. Sie zeigt dem Menschen phantastische Möglichkeiten, die er realisiert. Aber er realisiert sie nicht mittels der Magie. Doch ohne die absurden Ansprüche des *Schamanen* und ohne die unmöglichen Hoffnungen des Alchimisten gäbe es die moderne Chemie nicht, die diese Hoffnungen und Ansprüche erfüllt. Der Zauberer wird immer vom „Schicksal“, vom unerbittlichen Determinismus der Dinge besiegt, und eben in dem Augenblick, wenn er sich dieses Determinismus bewußt geworden ist und wenn sich die Magie in Wissenschaft verwandelt hat, wird er fähig, die Dinge in Wirklichkeit zu voll-[33]ziehen. So spielt die Illusion der Wirklichkeit in die Hände. Die Magie, Freiheit von der blinden Drangsal der Affekte versprechend, wird gegenwärtig, wenn ihr emotionaler Gehalt verschwindet, wenn dem Zauberer die Augen geöffnet worden sind und er sich der leidenschaftslosen Kausalität der Dinge bewußt wird.

Die Magie als eine verschwommene Erkenntnis der Außenwelt kann nur bestehen, wenn sich der Mensch selbst noch im unklaren über sein Verhältnis zur Außenwelt ist. Er hat sich noch nicht von der Umwelt gelöst und verwechselt subjektive Gemütsbewegungen mit objektiven Eigenschaften. Wie klärt der Mensch diese Verwirrung? Nicht durch reine Kontemplation, nicht indem er sich weigert, das Pech anzufassen, damit er sich nicht beschmutzt. Er löst sich bewußt von seiner Umwelt, indem er sich mit ihr auseinandersetzt und sie im Verlauf der ökonomischen Entwicklung des Lebens tätig durchdringt. Wenn der Mensch das Wesen der Außenwelt auf Grund seines ständigen Kampfes, den er mit ihr in der Produktion fühlt, begriffen hat, dann versteht er klar den Unterschied zwischen der Umgebung und sich selbst, weil er ihre Einheit begreift. Er lernt, daß auch der Mensch als ein Organismus der Notwendigkeit unterworfen ist und daß das Universum als ein Prozeß Schauplatz der freien Entwicklung ist.

2. Wie können wir Religion und Poesie in der Kindheit eines Stammes voneinander unterscheiden? Beide haben eine ökonomische Aufgabe und einen gesellschaftlichen Inhalt.

Wir können sie unterscheiden, weil die Poesie zu allen Zeiten ein Charakteristikum aufweist, das in der Religion nicht vorhanden ist, je deutlicher sich diese als „echte“ Religion offenbart. Die Poesie

ist schöpferisch und ständigen Wandlungen unterzogen. Die Poesie des einen Zeitalters kann die Poesie der anschließenden Epoche nicht zufriedenstellen, denn jede neue Generation fordert (während sie die überlieferte Poesie würdigt) Dichtungen, die ihre eigenen Probleme und Hoffnungen spezifischer und eigentümlicher ausdrücken. So sehen wir, daß ständig eine große Zahl von Liedern, Erzählungen, Mythen, Epen und Romanen entsteht. Diese Besonderheit des literarischen Lebens zeigt die Kunst als etwas Organisches und sich Wandelndes, als eine Blüte am Baum der Gesellschaft, sich entwickelnd und wachsend mit der ganzen Pflanze, weil sie den gleichen Lebenssaft aufnimmt wie diese und eine Funktion erfüllt, die der ganzen Pflanze nützt.

Der unaufhörliche Wandel der Dichtkunst ist nur möglich, weil [34] der Aufnehmende die Illusion als illusorisch anerkennt. Während der Zeit, in der er sich der Phantasie überläßt, gesteht er ihr objektive Realität zu, doch sobald die Phantasie vorbei ist, verlangt er nicht, daß sie noch als Bestandteil der realen Welt behandelt werden müsse. Er fordert keine Übereinstimmung aller Geschichten und aller dichterischen Feststellungen mit der Wirklichkeit; so wie er eine Übereinstimmung seiner Erfahrungen mit dem fordert, was er sein wirkliches Leben nennt.

Die Welt mag ein Wunderland sein in der einen Geschichte, die Hölle in einer anderen. Helena kann in dem einen Epos von Paris erwählt werden, in einem anderen kann sie sich ihm entziehen und einen ruhmvollen Tod in Ägypten sterben. Deshalb stehen der Dichter und sein Hörer durchaus nicht dem Problem gegenüber, die Scheinwelt der Dichtung auf der Grundlage der logischen Denkgesetze der realen Welt des täglichen Lebens zu integrieren – was allerdings nicht besagt, daß überhaupt keine Integration erfolgt. Aber Gedicht oder Roman werden als Illusion anerkannt. Wir geben den Feststellungen der poetischen Kunst nur eine einschränkende Zustimmung, so daß die Wirklichkeit kein Recht auf sie besitzt. Deshalb gibt es für die sich immer wandelnde Produktion, Lebenselement der Kunst zu allen Zeiten, keine Schranke.

Das ist auch das Charakteristikum der Religion in ihrem frühen Stadium, wo sie noch eins ist mit der Poesie. Religion ist hier noch Mythologie, und sie besitzt die spontane Erfindungsgabe und jene für die Mythologie bezeichnende Unbekümmertheit gegenüber ihren eigenen Widersprüchen.

Warum weist die Mythologie dieses organische Kennzeichen auf? Weil sie organisch *ist*, weil sie noch organisch mit der Gesellschaft verbunden ist und sie völlig durchdringt. Eingeborenenstämme, die ein Flugzeug sehen, erblicken in ihm einen großen weißen Vogel, wie ihn ihre Mythologie gegenwärtig hat. Das frühe Christentum zeigt den gleichen aufrührerischen Reichtum der Mythologie, der auch für die Kunst so charakteristisch ist.

Eine neue Form der Religion beginnt, wenn die mythologisierende Ära endet. Die Mythologie wird zwar übernommen, aber sie verknöchert. Die Religion ist zur „echten“ Religion geworden. Es ist klar, daß die Mythologie wegen der in ihr enthaltenen Widersprüche beim Primitiven nur eine ganz spezifische Art der Anerkennung erreichen kann. Sie verlangt von ihm, sich mit dem Unlogischen abzufinden. Soweit ist Lévy-Bruhl korrekt. Aber der Mensch des zwanzigsten Jahrhunderts gesteht den Schöpfungen der Poesie und der Dichtkunst gleichfalls das Unlogische zu. Hamlet lebt für [35] ihn. So auch die Hölle. Auch die Furien sind für ihn lebendig. Aber er glaubt nicht an ein Weiterleben in der Hölle oder an eine persönliche Vergeltung.

Allerdings akzeptiert der Mensch des zwanzigsten Jahrhunderts das Unlogische nicht mehr mit der gleichen Stärke wie der Primitive. Für diesen leben die Götter im Stammeskult und im kollektiven Empfinden. Weil die Arbeitsteilung kaum besteht, weil die Gesellschaft noch so wenig differenziert ist, durchdringt die gemeinsame Gefühlswelt, in der die Götter leben, jede Stunde im Leben des Individuums. Anders verhält es sich mit der Welt des Theaters oder des Romans, die vom komplizierteren Leben der Gesellschaft getrennt ist. Die Welt des zwanzigsten Jahrhunderts ist weit mehr in sich zurückgezogen – so sehr, daß die Philosophen sie sich ständig als völlig getrennt vorstellen und „rein“ ästhetische Kriterien aufstellen – Kunst um der Kunst willen.

Obwohl die Stärke der Anerkennung unterschiedlich ist, bleibt die Qualität dieselbe. Die Welt der Dichtkunst ist die aufgeklärte, komplizierte, sich ihrer selbst bewußt werdende Stammesmythologie,

von der sich der Mensch in seinem Kampf mit der Natur distanziert hat und deren innere Triebkräfte er gleich seinen eigenen durch eine wechselseitig zurückwirkende Tätigkeit bloßgelegt hat. Die Mythologie mit ihrem Ritual und die Kunst mit ihren Aufführungen haben ähnliche Funktionen: die menschlichen Empfindungen den Erfordernissen der gesellschaftlichen Kooperation anzupassen. Beide verkörpern ein unklares Erfassen der Gesellschaft, aber ein richtiges *Gefühl* für sie. Die Mythologie freilich hat andere Aufgaben. Aber wir beschäftigen uns hier mit dem poetischen Gehalt der Mythologie, die sich später als getrennter Bereich absondert.

Weil die Mythologie das tägliche Leben des Primitiven ganz durchdringt, bedarf sie keiner öffentlichen, formalen Anerkennung. Keine Heilige Inquisition trichtert sie dem Volk ein, denn im Stammeskult erhebt sie sich lebendig aus den Herzen der Menschen. Deshalb ist sie auch lenksam. Sie fügt und wandelt sich, wie sich die Beziehungen des Stammes zur Umwelt oder zu sich selbst wandeln. Ein vorüberfliegendes Flugzeug oder das Eindringen eines Eroberers erzeugen eine entsprechende Anpassung des kollektiven Denkens, indem sich die immer bewegliche Mythologie umgestaltet. Daher hat die Mythologie eine Tendenz zur „Selbstberichtigung“; sie bleibt im ganzen wahr, sie spiegelt das kollektive Gefühlsleben des Stammes in seinen Beziehungen zur Umwelt bis zu dem Grade genau wider, bis zu dem der Stamm in der ökonomischen Produktion seine Umwelt genau zu durchdringen vermag.

[36] Warum weicht das Zeitalter der Mythologie als etwas wirklich organisch Gewachsenes dem Zeitalter des Dogmas und der „echten“ Religion, wenn die Mythologie, weil sie jetzt als wahr anerkannt werden muß, aufhört, die ständige Bewegung der Wirklichkeit widerzuspiegeln, und zur Unfruchtbarkeit und zum Absterben tendiert?

Die Mythologie hört auf, zu wachsen, sich zu wandeln, sich zu widersprechen, und sie wird als etwas Unveränderliches und absolut Wahres ausgegeben. Der Glaube, eine dem Primitiven unbekannt Tugend, ist nötig, um sie zu akzeptieren. Der Glaube war für den Primitiven nicht nötig, weil er, seine einfachen, unmittelbaren Erfahrungen in einer kollektiven Gefühlswelt sammelte. Der Glaube ist für den Romanleser nicht nötig, weil er seine sofortigen, unmittelbaren Erfahrungen in der Welt der Kunst sammelt. Der Glaube wird zur Notwendigkeit, wenn die Mythologie unfruchtbar und zur „echten“ Religion wird. Glaube und Dogma sind die Kennzeichen fehlenden Vertrauens und erwecken den Verdacht der Doktrin. Sie zeigen, daß sich die Mythologie in gewisser Hinsicht von der Gesellschaft abgesondert hat.

Wie war das möglich? Nur weil sich die Gesellschaft von sich selbst getrennt hat; weil die Religion ihren Nährboden nur noch bei einem Teil der Gesellschaft findet, der im antagonistischen Gegensatz zur übrigen Gesellschaft steht. Deshalb wird die Religion vom Rest der Gesellschaft isoliert. Die „echte“ Religion kennzeichnet das Erscheinen ökonomischer Klassen in der Gesellschaft. Das Ende der Mythologie als einer dynamischen Erscheinung ist das Ende des undifferenzierten Stammeslebens.

3. Marx hat erklärt, daß die Arbeitsteilung eine Klasse von Aufsehern, Dorfältesten, Leitern von Bewässerungsarbeiten usw. erfordert, deren Aufsichtsfunktion mit der fortschreitenden Differenzierung stufenweise von der Verwaltung der gesellschaftlichen Produktionsmittel zu dem besonderen Recht oder Privileg übergeht, das als Eigentum an den Produktionsmitteln bekannt ist. Das Erscheinen des Eigentums an den Produktionsmitteln als absolutes Recht, im Unterschied zu den auf Geheiß der Gesellschaft verwalteten Produktionsmitteln, bezeichnet ein bestimmtes Entwicklungsstadium der Gesellschaft, das Stadium der Klassengesellschaft. Die Klassenspaltung trennt die Gesellschaft in zwei Teile, und doch ist sie das einzige Mittel, womit die Gesellschaft höhere Stufen der produktiven Entwicklung erreichen kann, bis ein Stand erzielt ist, [37] auf dem eine Klasse entsteht, deren ökonomische Verhältnisse es erlauben, die Klassen abzuschaffen.

Die besondere Rolle der Mitglieder der herrschenden Klasse als Aufseher gibt ihnen die Mittel, sich alle von der Gesellschaft produzierten Güter selbst anzueignen, abgesehen von denen, die gebraucht werden, um den Fortbestand der ausgebeuteten Klasse zu sichern. Sie wurden ursprünglich wegen ihrer „intellektuellen“ Fähigkeiten als Aufseher gewählt, und ihre Funktion erfordert auch dann noch

in erster Linie geistige Tätigkeit, wenn sie zum absoluten Recht und damit von der geistigen Leistung unabhängig geworden ist, genauso wie die Handhabung der Produktionsmittel vor allem körperliche Arbeit verlangt. Gleichzeitig fördern die günstigen Bedingungen und die durch den Verbrauch des Löwenanteils am Sozialprodukt ermöglichte Muße die Ausbildung des Denkens und der Kultur bei dieser Klasse, während die niederdrückende, tierähnliche Lage der anderen Klasse eine kulturelle Bildung hemmt.

Dies ruft rasch eine zunehmend instabile Lage hervor, dem vergleichbar, was im Maschinenbau die „kritische“ Drehzahl verursacht und in der Natur bei gewissen Arten unglückliche Formen hervorbringt – gewaltige Mähnen, riesige Felle, kolossale Schwänze und riesige Höcker. Gleich einem zur Lawine anwachsenden Schneeball vergrößert der Organismus seine Neigung zur Katastrophe.

Auf die gleiche Weise erfährt der Spaltungsprozeß, sobald die von der Arbeitsteilung herrührende Klassenformierung eine gewisse Stufe überschritten hat, eine Beschleunigung. Die Differenzierung der Klassen erzeugt auf der einen Seite eine ausbeutende Klasse, die immer mehr von der Wirklichkeit isoliert wird, sich immer mehr dem Denken, dem Vergnügen und der Kultur widmet, und auf der anderen Seite bildet sich eine ausgebeutete Klasse heraus, die immer mehr vom Denken isoliert wird, immer mehr arbeiten muß und immer mehr den Verhältnissen unterworfen ist.

Diese Spezialisierung der Funktionen, die sich zuerst als vorteilhaft erweist, wird jedoch allmählich pathologisch. Das Denken trennte sich ursprünglich selbst von der Tätigkeit, aber es kann sich nur entwickeln, wenn es sich ständig wieder auf die Tätigkeit richtet. Es sondert sich von der Tätigkeit ab, um sie zu leiten. Sobald aus der herrschenden Klasse der Aufseher und Verwalter ausschließlich Genießende und Parasiten werden, trennt sich das Denken endgültig von der materiellen Wirklichkeit und erstarrt zu unfruchtbarem Formalismus und Scholastizismus. Und sobald die [38] ausgebeutete Klasse aus Partnern und Stammesgefährten zu reinen Sklaven wird, trennt sich die Tätigkeit endgültig vom Denken und wird zum blinden Mechanismus. Das spiegelt sich im Leben der ganzen Gesellschaft wider, im Verfall der Kultur, Wissenschaft und Kunst, in Formalismus und Alexandrinischer Nichtigkeit und im Niedergang der ökonomischen Produktion, die Minderleistungen aufweist und anarchisch wird. Ägypten, China, Indien und das verfallende römische Imperium sind Beispiele für diese Entartung.

Die Teilung des undifferenzierten Stammes in eine Klasse von Aufsehern, die zu denken haben, und in eine Klasse von Arbeitern, die nur noch arbeiten, wird durch eine ähnliche Dichotomie in Religion und Kunst widergespiegelt. Religion und Kunst hören auf, gemeinsame Frucht des Stammes zu sein, und werden zum Produkt der herrschenden Klasse, welche eine Religion genauso auferlegt, wie sie einen Arbeitsgang auferlegt.

Ein Stamm befiehlt seinen Mitgliedern nicht, zu arbeiten; denn deren Arbeit ergibt sich ganz natürlich aus der gemeinsamen Tätigkeit der gesamten Gruppe und vollzieht sich unter dem Einfluß von Tradition und Religion, deren Entstehung wir schon untersucht haben. Jedes Problem und jede Sache kann nur im Einklang mit den Interessen des Stammesganzen gelöst werden, weil der Stamm eine Einheit ist. Aber wenn die Interessen geteilt sind, befiehlt die herrschende Klasse die Beherrschten. Die Beziehung ist jetzt zwangsmäßig.

Auf die gleiche Weise wird die Religion zum Dogma. Wie die Klasse die Gesellschaft formt, so produziert die weiterhin als verworrene Erkenntnis der Gesellschaft bestehende Religion eine neue und kompliziertere Phantasiewelt, allerdings eine Phantasiewelt mit Klassenstruktur. Es gibt einen obersten Gott in der Monarchie und eine Götterfamilie in der Autokratie oder ein Pantheon in einem Staat wie Ägypten, der vom Synkretismus verschieden entwickelter, schon vergotteter Klasseneinheiten geformt ist. Es gibt himmlische Würdenträger, Schriftgelehrte, Priester und Feldherren, der Einteilung in der irdischen herrschenden Klasse entsprechend.

Inzwischen haben die ungleiche Aufteilung der Güter und die gegensätzlichen Klasseninteressen einen Antagonismus erzeugt, der die Gesellschaft spaltet. Es gibt Aufstände, Rebellionen und Revolten, die unterdrückt werden müssen. Da das absolute Eigentum an den Produktionsmitteln keine natürliche

Reaktion auf eine vor dem ganzen Stamm stehende Aufgabe darstellt, bedeutet es Willkür und hängt im Grunde von der Gewalt ab. Es besitzt keine [39] objektive Notwendigkeit, sondern ist von Menschen erzwungen. Gleichermaßen eigenmächtig muß die Klassenreligion sein, die nicht mehr die gemeinsame Adaption der Gesellschaft ausdrückt. Sie wird zum Dogma. Eine Herausforderung der Religion ist eine Herausforderung des Staates. Häresie wird zum kriminellen Verbrechen.

Die herrschende Klasse scheint nun über die gesamte gesellschaftliche Arbeit zu verfügen. In der hochentwickelten Ackerbauergesellschaft wird ein Gott-König an die Spitze der Pyramide gestellt, und er scheint alle gesellschaftliche Macht auszuüben. Der Sklave erscheint gering, verglichen mit der Kraft der gesellschaftlichen Arbeit, die der Gott-König handhabt. Doch vereint besitzen die Sklaven eine ungeheure Kraft, die Kraft, Pyramiden zu bauen. Aber die Sklaven glauben, das sei nicht ihre eigene Macht; sie scheint dem Gott-König zu gehören, der sie lenkt. So demütigen sich die Sklaven vor ihrer eigenen gemeinsamen Kraft, vergöttern den Gott-König und sehen die ganze herrschende Klasse als heilig an. Die Selbstentfremdung ist nur eine Widerspiegelung der Entfremdung des Eigentums, das sie erst hervorgerufen hat. Die Demut des Sklaven ist nicht nur Kennzeichen seines Sklaventums, sondern auch Kennzeichen der bis zu jener Stufe entwickelten gesellschaftlichen Kraft, wo die Sklaverei besteht und zu einer mächtigen gesellschaftlichen Kraft wird. Diese Kraft wird auf der dem Sklaven entgegengesetzten Seite durch das Gottherrschtum in Ägypten, China, Japan und den sumerischen, babylonischen und akkadischen Stadtstaaten ausgedrückt. In einem synkretischen Weltreich wie dem römischen können neben dem staatlichen Kult der Anbetung des Kaisers noch andere Religionen existieren. Diese örtlichen Kulte sind regionale Formen der Ausbeutung, auf die die kaiserliche Ausbeutung übertragen wurde, und nur die Herausforderung des göttlichen Kaisers bedeutet eine Herausforderung der kaiserlichen Ausbeutung und daher nach dem römischen Recht ein Verbrechen. Marx bemerkte bereits 1844, als er das Phänomen der Religion studierte: „Dieser Staat, diese Sozietät produzieren die Religion, ein *verkehrtes Weltbewußtsein*, weil sie eine *verkehrte Welt* sind. Die Religion ist die allgemeine Theorie dieser Welt, ihr enzyklopädisches Compendium, ihre Logik in populärer Form, ihr spiritualistischer Point-d’honneur [Ehrenstandpunkt], ihr Enthusiasmus, ihre moralische Sanktion, ihre feierliche Ergänzung, ihr allgemeiner Trost- und Rechtfertigungsgrund. Sie ist die *phantastische Verwirklichung* des menschlichen Wesens, weil das menschliche Wesen keine *wahre Wirklichkeit* besitzt ... Das religiöse Elend ist in einem der *Ausdruck* des wirklichen Elends und in einem die *Protestation* gegen das wirkliche Elend.“* Da die Gesellschaft, durch die Klassen zunehmend gespalten, in eine Periode stagnierender Ökonomie eintritt, wie einst das untergehende römische Imperium, werden weniger Güter produziert, und die Verteilung unterliegt immer mehr dem Zwang. Deshalb wird die Religion auch immer mehr zum Zwang, immer starrer und zittert vor der Häresie.

Zuerst, wenn die Differenzierung von einer ursprünglichen Mythologie eben erst erfolgt ist, glaubt die herrschende Klasse noch an ihre Religion. Sie bemüht sich deshalb um die Aneignung aller Güter der Religion, wie sie sich schon alle Güter der Gesellschaft angeeignet hat. Sie belegt die besten Plätze im Himmel oder – wie es bei den frühen Herrschern Ägyptens und der Aristokratie Griechenlands war – monopolisiert die elysäischen Felder. Doch da die herrschende Klasse von der widerspenstigen ausgebeuteten Klasse angegriffen wird, beruhigt sie diese, indem sie ihre eigenen geistlichen Güter mit ihr teilt, denn diese verringern sich ja im Gegensatz zu den materiellen Gütern nicht, wenn sie geteilt werden. Daher wurde in Ägypten die Unsterblichkeit sogar allmählich auf die Sklaven ausgedehnt; und im verfallenden ägyptischen Reich boten die Geheimreligionen auch den Niedrigsten die bisher dem göttlichen Kaiser vorbehaltenen Vergöttlichungen an. So wird das zunehmende Elend der ausgebeuteten Klasse in der zunehmenden Verschönerung ihres Nachlebens widergespiegelt, das ihr zuteil wird, falls ihre Angehörigen ein makellofes Leben führen – das heißt, wenn sie den Ausbeutern gehorchen. Die phantastische Ernte, deren Realisierung für alle im Stammesleben immerhin möglich war, wird in der Klassengesellschaft für die Mehrheit der Menschen auf ein gedachtes Nachleben verschoben, weil die wirkliche Ernte ebenfalls nicht von der Mehrheit verbraucht wird.

* Marx, zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Marx/Engels, Werke, Bd. 1, Berlin 1957, S. 378 (Hervorhebungen von Marx).

Die zunehmende Bewußtheit der religiösen Funktion führt zum Skeptizismus auf Seiten der herrschenden Klasse; diese verschafft einer Religion Geltung, an die sie nicht mehr glaubt, und flüchtet sich selbst in einen eleganten Idealismus oder in eine esoterische Philosophie.

Unter der offiziellen Religion, die nicht mehr geändert werden kann als das System der Produktionsverhältnisse, das sie hervorgebracht hat, liegt ein Untergrund von „Aberglaube“ und „Legende“ verborgen. Dieser „Aberglaube“ ist nichts anderes als die Mythologie des Volkes in der alten kollektiven Rolle, wird aber [41] nun von der herrschenden Klasse als etwas Vulgäres und Ungebildetes betrachtet. Obwohl dieser Aberglaube kollektiv ist, läßt er deutlich erkennen, daß seine Kollektivität die entmannte Homogenität einer entmannten Klasse ist. Ihm ist eine Kindlichkeit und Unterwürfigkeit eigen, die ihn von der barbarischen Einfachheit der Schöpfungen einer ungeteilten Gesellschaft unterscheidet. Manchmal geduldet, manchmal verurteilt, besitzt dieser Aberglaube die anpassungsfähigen Kräfte der Mythologie, aber es ist eine Anpassung an die Rolle der ausgebeuteten Klasse, und er ist von der Gleichförmigkeit der Ausbeutung verdorben. Er ist erfüllt von Glück, Gold, Zauberspeisen und glücklichen Söhnen – mit all dem Glück, was dieser Klasse so offensichtlich fehlt. Aber er ist aufrichtig und wird geglaubt, weil es kein vorgeschriebener Glaube ist, sondern das spontane Produkt eines kollektiven Geistes, und wenn auch nicht einer ungeteilten Gesellschaft, so doch einer ungeteilten Klasse ist. Der Aberglaube verkörpert die der Religion zu seiner Zeit innewohnende Poesie, da die Religion selbst aufhört, Poesie zu sein; er ist die Kunst der Unterdrückten. Obwohl er die Funktion der Kunst erfüllt und die Instinkte des Menschen an das gesellschaftliche Leben anpaßt, kann er keine große Dichtung sein, denn es ist keine Lüge, daß große Poesie nur von Freien geschrieben werden kann. Diese Poesie bewegt sich nur innerhalb der Grenzen des Wunschdenkens. Ihre Schöpfer besitzen zu wenig Freiheit im Leben, um genügend Einsicht in die Notwendigkeit aufzubringen. Sie ist deshalb nicht ewig *tragische* Poesie.

Die Stammesmythologie war frei und poetisch, weil infolge der undifferenzierten Ökonomie des Stammes eine *relativ* freie Handlungsweise seiner Mitglieder ermöglicht wurde. Diese Freiheit war echte Freiheit – das Wissen um die Notwendigkeit. Die Arbeit forderte offensichtlich solche Handlungen, und sie wurden auch freiwillig ausgeführt, weil sich das Individuum ihrer Notwendigkeit bewußt war. Natürlich ist das nur eine relative Freiheit. Sie widerspiegelt das durch eine begrenzte Ökonomie geschaffene begrenzte Bewußtsein. Die Klassenspaltung der Gesellschaft war notwendig, um einem tieferen Bewußtsein und einer höheren Freiheit den Boden zu bereiten. Aber dennoch ist primitive Freiheit Freiheit – eine Freiheit nämlich, wie sie die menschliche Gesellschaft auf jener Stufe kennen kann, einer Stufe, auf der die begrenzte Freiheit genau wie das begrenzte Produkt schließlich gleichmäßig von allen geteilt wird, weil die Ökonomie undifferenziert ist. Auf einem solchen Boden kann die Poesie oder poetische Mythologie leicht und spontan gedeihen.

[42] In der Klassengesellschaft erledigen die Arbeiter ihre Aufgaben unwissend, da sie von den Aufsehern dirigiert werden. Sie bauen Pyramiden, aber jeder steuert nur seinen Stein bei; allein die Herrschenden wissen, daß eine Pyramide gebaut wird: Das Ausmaß der Unternehmungen ermöglicht ein größeres Bewußtsein von der Realität, aber dieses Bewußtsein sammelt sich ganz auf seiten der herrschenden Klasse an. Die Beherrschten bleiben unwissend und gehorchen blindlings und sind unfrei.

Die Herrschenden sind dem Grad ihres Bewußtseins entsprechend frei. Daher wird die Kunstaübung immer mehr zu ihrem ausschließlichen Vorrecht und spiegelt ihre eigenen Hoffnungen und Wünsche wider. Die Religion ist erstarrt, weil sie der Aufrechterhaltung eines Klassenvorrechtes dient, daher trennt sich die Kunst von der Religion. Außerdem glaubte die herrschende Klasse wegen ihres offen ausbeuterischen Charakters bereits nicht mehr an die Religion. Die Erstarrung der Religion und der wachsende Skeptizismus in der Klassengesellschaft werden deshalb immer von einem Aufblühen der Kunst begleitet, der Kunst der freien, herrschenden Klasse, einer Kunst, die all die fließenden, sich wandelnden und anpassungsfähigen Eigenschaften der ursprünglichen Religion in sich aufnimmt. Die Religion ist nun in erster Linie Ausdruck des Klassenzwanges, ein Ausdruck des wirklichen Elends, und ein Protest dagegen, während die Kunst zum emotionalen Ausdruck der herrschenden Klasse wird. Die intellektualistische Kunst der Ausbeuter steht gegen das Märchen und die Volkskunst der Ausgebeuteten. Für eine Zeit erleben sie Seite an Seite ihre Blüte.

Dieser Zustand ist jedoch nur vorübergehend. Weil die herrschende Klasse immer parasitärer wird und ihre Aufsehertätigkeit anderen überträgt, wird sie selbst immer unfreier. Sie wiederholt formal die alten Einsichten von gestern, doch die damit bezeichnete Realität hat sich geändert. Die Klasse ist sich der Wirklichkeit nicht mehr richtig bewußt, weil sie nicht mehr die Zügel hält, von deren Druck auf die Hände sie geleitet wurde. Die Ausübung der Kunst wird wie die Ausübung der Aufsicht zur mechanischen Wiederholung vergangener Formen, Funktionen und Operationen durch Verwalter und Diener. Die Kunst verkommt in byzantinischer Förmlichkeit und akademischer Konventionalität, ihr Schicksal ist kaum anders als das des religiösen Dogmas. Aus der Wissenschaft wird bloße Pedanterie – kaum ein Unterschied zur Magie. Die herrschende Klasse ist unwissend und damit unfrei geworden. Auf einem solchen Boden kann die Poesie nicht gedeihen.

Die ausgebeutete Klasse wird dabei noch mehr ausgenutzt und [43] noch elender. Der vom Niedergang der herrschenden Klasse herrührende Niedergang der Ökonomie erzeugt eine schärfere und schlimmere Ausbeutung. Die Spaltung zwischen den Herrschenden und Beherrschten macht das Leben der Beherrschten immer geistloser, sklavischer und unfreier. Aus der Wirtschaft der Bauern und kleinen Landbesitzer wird die Wirtschaftsform der Grundherren und Leibeigenen. Sogar um „Volks“kunst und „Aberglauben“ hervorzubringen, ist eine begrenzte Freizügigkeit notwendig. Im Gegensatz zur Klasse der Nomaden, der kleinen Landbesitzer und Bürger gibt es bei einer Klasse von Sklaven keine Kunst. Die noch wesentliche Funktion der Anpassung verrichtet jetzt eine Religion für den menschlichen Geist, deren starres Dogma und abergläubische Glaubenstreue den Mangel an Freiwilligkeit bei den Beherrschten und ihr vermindertes Bewußtsein ausdrückt.

Solch ein Niedergang muß nicht endgültig sein, weil sich zwischen der herrschenden Klasse und der Klasse, die die volle Last der Ausbeutung zu tragen hat, andere Klassen entwickeln können, die nach einer Revolution selbst zur herrschenden Klasse werden können. Erstarrte Religionen werden von häretischen Anschauungen angegriffen, die deshalb erfolgreich sind, weil sie die Interessen einer anderen Klasse ausdrücken, die im Verborgenen durch die Entwicklung der Ökonomie geformt wurde und bald die andere Klasse verdrängen wird. Solche Häresien werden als das verfochten, was sie wirklich sind – eine Bedrohung der herrschenden Klasse und ihrer Existenz.

4. Die Poesie kann folglich nicht von der Gesellschaft getrennt werden, von deren spezifisch menschlicher Tätigkeit sie hervorgerufen wird. Die menschliche Aktivität ist auf die instinktive Betätigung gegründet. Aber jene Formen der menschlichen Tätigkeit, die am veränderlichsten sind und am wenigsten vom Instinkt abhängen, sind die wertvollsten und menschlichsten. Weil diese Tätigkeit auf der Vererbung sich entwickelnder Formen und Systeme beruht, die von Generation zu Generation übertragen werden, die real und materiell und doch nicht umgebungsbedingt im biologischen Sinne sind, formen sie jede neue Generation auf andere Art, jedoch ist die neue Generation nicht bloßem Ton gleichzusetzen, da ihre eigene innere Tätigkeit die Entwicklung des äußeren Systems vorwärts-treibt. Dieser Widerspruch zwischen dem Menschen als Individuum und Naturwesen einerseits und dem assoziierten und zivilisierten Menschen andererseits ist es, der die [44] Poesie nötig macht und ihr Aussage und Wahrhaftigkeit verleiht. Die Poesie ist eine produktive, ökonomische Tätigkeit des Menschen. Wenn man sie von dieser Basis trennt, ist es unmöglich, sie zu verstehen.

Inwieweit stimmen die eigenen Ansichten der Menschen über die Funktion der Poesie zu den verschiedenen Zeiten mit unserer Analyse überein? Dichter wie Milton, Keats, Shelley und Wordsworth haben im allgemeinen erkannt, daß der Dichter als „Seher“, „Prophet“ oder „Lehrer“ eine bedeutende gesellschaftliche Funktion ausübt. Sie haben das nicht direkt gesagt, sondern auf metaphorische, *poetische* Art, so daß die pathetische Größe der Ansprüche eine gewisse Verschwommenheit der gesellschaftlichen Einsicht verbarg. Tatsächlich machen es die Bedingungen der bürgerlichen Ökonomie – unter denen die Poesie wie alles andere bisher für heilig Gehaltene dazu tendiert, zur Ware zu werden, und unter denen der Dichter, der bisher von der Inspiration geleitet schien, dazu tendiert, ein Lieferant für den anonymen freien Markt zu werden – jedem Kritiker, der innerhalb der Kategorien des bürgerlichen Denkens bleibt, fast unmöglich, die idealistischen Schleier zu durchdringen, unter denen die Poesie in der modernen Ära ihre kommerzialisierte Heuchelei verborgen hält.

Doch es ist unmöglich, sich auf die primitive Selbsteinschätzung zu berufen, weil es unter den nicht selbstbewußten Primitiven keine Literaturkritik geben kann – das undifferenzierte Stadium ihrer Gesellschaft macht sie überflüssig. Die Kritik ist unmittelbar, sprachlos und wirksam – die Wertschätzung des Dichters wird durch den Platz ausgedrückt, den ihm die Stammesgesellschaft freiwillig gewährt, und die Wertschätzung der Gedichte durch ihre Wiederholung und durch ihr Weiterbestehen.

Im Athen des fünften Jahrhunderts v. u. Z. hatte sich eine Gesellschaft entwickelt, die genügend differenziert war, um in der Lage zu sein, die Poesie als eine getrennte „Sphäre“ der Kultur herauszubilden, andererseits aber der Urgesellschaft noch nahe genug stand, um sich bewußt zu sein, daß die Poesie eine gesellschaftliche Funktion ausübt. Der Dichter als ein Produzent vertrat noch kein Gewerbe, weil Athen keine hauptsächlich der Warenproduktion verpflichtete kapitalistische Stadt war, sondern Hafenstadt, Zentrum des Austauschs. Der Verkauf von Gedichten ist deshalb Handel – der Handel des Rhapsoden oder bezahlten Rezipitoren.

Diese Gesellschaft befindet sich in Gärung, in einer *Revolution*. Der sich entwickelnde Handel der Ägäer bringt eine Klasse von Kaufleuten und Sklavenhaltern hervor, die die alte grundbesitzende [45] Aristokratie verdrängt. In Athen gründen sich die Voraussetzungen für die Herrschaft nicht mehr auf Land, sondern beruhen nun auf dem Geldeinkommen. Dadurch gerät es in scharfen Gegensatz zu Sparta. Aus einer Handelsstadt und Adelsresidenz, einem bloßen Anhängsel des attischen Grundbesitzes, ist Athen zu einer Stadt mit eigenem Recht, zu einem Zentrum der Kaufleute und Handwerker geworden. Das wird von den Hellenen als Wechsel von der „Oligarchie“ zur „Demokratie“ betrachtet. Wie in späteren Übergängen der gleichen Art vollzog sich dieser Wandel über eine Übergangsepoche mit einer festen, zentralisierten Regierung oder „Tyrannei“ wie bei der Tudormonarchie. Die „Demokratie“ ist natürlich extrem eingeschränkt – es ist eine Demokratie der Besitzenden. Das Proletariat genießt kein Bürgerrecht.

Anders als bei einem, damit vergleichbaren Stadium der mittelalterlichen Wirtschaft – beim Übergang vom Feudalismus zum Kapitalismus – vollzieht sich hier ein Klassenkampf, der nicht mit dem klaren Sieg der revolutionären Klasse endet, sondern eher mit dem „gemeinsamen Untergang der kämpfenden Klassen“. Der Kampf zwischen den Demokraten und Oligarchisten, zwischen Athen und Sparta, zerreißt Griechenland in Bruchstücke. Es ist ein Kampf zwischen Stadt und Land, zwischen Sklavenstadt und der Sklavenlatifundie. Weil er innerhalb der Sklaverei bleibt, ist er außerstande, eine endgültige Lösung zu bringen. Ein so entscheidender Schlag wie die Befreiung der Leibeigenen, womit der bürgerlichen Revolution die Basis bereitet wurde, ist nicht möglich. Keine Klasse kann hier völlig die Fundamente der anderen untergraben, weil beide aus der Sklaverei errichtet sind, auf Sklaverei ähnlichen Charakters.

Die Kultur ist noch undifferenziert genug, daß sie ein Mensch überblicken kann; Plato und Aristoteles ragen als Philosophen hervor, die das ganze Gebiet der Kultur, einschließlich des der künstlerischen Literatur, überschauen. Beide hatten das Glück, geboren zu sein, ehe der Klassenkampf in Griechenland seinen endgültigen, unfruchtbaren Ausgang nahm. Kurz vorher hatten sich die Klassen gegen den gemeinsamen Feind Persien zusammengeschlossen, und dieser Zusammenschluß war noch dynamisch und schöpferisch. Plato, Vertreter der oligarchischen Klasse, wirkte schöpferisch auf den strenger gesonnenen, praktischeren, mehr in Berührung mit der Realität stehenden Aristoteles, der die Ziele und Hoffnungen der jüngeren Klasse verkündete. Es ist kein Zufall, daß Aristoteles von Stagira so eng mit Philipp und Alexander verbunden war, denn wenn seine Klasse einen dauerhaften Triumph ver-[46]buchen und irgendwo als Eroberer in Erscheinung treten wollte, konnte das nur geschehen, wenn man die Stadtgrenzen durchbrach und eine Herrschaft außerhalb der Grenzen Griechenlands in den hellenistischen Reichen der Erben Alexanders errichtete.

Aristoteles sieht klar die ursprüngliche Unterscheidung zwischen privater und öffentlicher Rede, zwischen nicht rhythmischer und rhythmischer Sprache, zwischen individueller Überzeugung und kollektivem Empfinden. Tatsächlich erschien einem Griechen jener Zeit diese Unterscheidung so selbstverständlich und praktisch, daß sie keiner Erklärung bedurfte. Auf der einen Seite gab es das machtvolle Instrument der Rhetorik, wodurch das Individuum seinen Gefährten beeinflußt, auf der anderen Seite die Welt des Poetischen, worin die Menschen gemeinsam zu einer Empfindung bewegt werden.

Aristoteles schreibt über beides wie ein Mensch, der ein Lehrbuch über eine nützliche und menschliche Betätigung verfaßt.

Aristoteles' Ansicht von der Rhetorik besagt einfach, daß sie die Kunst der Überredung ist. Aber er macht klar, daß er hauptsächlich an die augenfälligen, eindrucksvollen öffentlichen Veranstaltungen denkt, bei denen die Kunst der Überredung gebraucht wird – an die Gerichtsverhandlungen und öffentlichen Versammlungen. Diese Konzeption der Rhetorik als individuelle, bei feierlichen „öffentlichen“ Anlässen verwendete Ansprache muß von der Öffentlichkeit der Poesie unterschieden werden. Es handelt sich um die Öffentlichkeit von *staatlichen* Anlässen, wobei sich der Staat von der Gesellschaft unterscheidet. Beide sind im primitiven Leben eins, aber die Klassenentwicklung Athens hat schon den Stadtstaat vom Menschen getrennt. Die Anlässe, zu denen die Menschen das Staatsgefüge und staatliche Veranstaltungen benutzen, um andere zu überzeugen, werden von Aristoteles als getrennt von den Anlässen betrachtet, wenn ein Mensch mit dem anderen spricht, um ihn von gewöhnlichen Ereignissen des täglichen Lebens zu überzeugen. Die Entwicklung von Klassen hat den Staat zu einem „Unterdrücker der Menschen“, zu etwas schon hoch über der Gesellschaft Stehendem, zu einer von der Gesellschaft getrennten und ihr auferlegten Struktur gemacht – eine Anschauung, die in der Hegelschen Konzeption vom absoluten Staat ihren Höhepunkt erreichen sollte. Eine solche Konzeption ist schon in Sokrates' Weigerung, dem Todesurteil der Stadt zu entfliehen, enthalten. In dieser Weigerung sagt Sokrates voraus, daß der Klassenkampf Griechenland vernichten würde, weil die Stadt weder eine Klasse noch einen Mann hervorbringen könnte, die in der Lage gewesen wären, über die Stadt hinauszublicken.

[47] Aristoteles' Behandlung der Poetik erfordert eine eingehendere Betrachtung. Er beschäftigt sich mit einer ursprünglichen Poesie, die sich bereits im Prozeß der Differenzierung in Oden, Tragödien, Epen und Liebespoesie befindet und sich schon von der Rhetorik unterscheidet; deshalb sucht er nach einem den poetischen Schöpfungen gemeinsamen Merkmal, das sie als Gattung vom Nichtpoetischen trennt. Ein einleuchtendes Merkmal der Poesie bestand für die alten Griechen darin, daß sie eine Art Geschichte erzählte. Sie traf bestimmte Feststellungen über die Wege von Göttern, Menschen oder Empfindungen des Dichters, die wahr zu sein schienen, obwohl sie es in Wirklichkeit nicht waren. Das Epos ist unwahre Geschichte und die Tragödie eine vorgebliche Handlung. In der Liebespoesie kann der Dichter sogar mit Recht sagen „Ich sehne mich nach Chloës Liebe“, obwohl es gar keine Chloë gibt. Das Wesen der Poesie scheint den Griechen deshalb Illusion zu sein, bewußte Illusion.

Plato erschien dieses Merkmal der Dichtkunst so jämmerlich, daß er in seiner Republik keine Dichter zuließ oder nur dann, wenn ihre Werke streng zensiert würden. So reaktionäre oder auch faschistische Philosophien wie die Platos sind immer von einer Verneinung der Kultur, besonders der zeitgenössischen, begleitet, und Platos zeitgenössische Kultur war außerordentlich poetisch. Deshalb haßt er als Philosoph die Poesie, wenn er auch als Mensch von ihr bezaubert ist. In einer revolutionären Epoche drückt die Kultur die Bestrebungen der Revolution oder die Zweifel der besitzlos Gewordenen aus. Die Philosophen der besitzlos Gewordenen betrachten die Bestrebungen und die Zweifel als „gefährlich“ oder „verderbt“ und wollen eine Kultur, die ihre Fäulnis stützt. Solch eine Kultur idealisiert die Vergangenheit, in der sie einmal stark waren: Diese ideale Vergangenheit hat mit der wirklichen Vergangenheit wenig Ähnlichkeit, da sie so sorgfältig zurechtgemacht ist, daß aus ihr nicht wie aus der wirklichen Vergangenheit die Gegenwart wieder erstehen kann. Für Plato ist diese Vergangenheit in seiner *Republik* idealisiert, die von Aristokraten beherrscht wird und einen Urkommunismus praktiziert, mit dem Plato den Handel, durch den die rivalisierende Klasse an die Macht gekommen ist, zu unterminieren hofft.

Die Griechen folgerten, daß die Poesie dazu bestimmt war, eine Illusion zu schaffen. Offensichtlich schuf der Dichter etwas, was die Illusion erzeugte, auch wenn dieses Etwas legendenhaft war. Er machte Vorgänge unmittelbar auf der Bühne sichtbar oder, wie im Homerischen Zyklus, eine Geschichte wirklicher als die Ge-[48]schäfte auf dem Marktplatz, die realste Angelegenheit im Gemeinleben der Griechen. Eine so geartete Schöpfung hielten die Griechen für das besondere Kennzeichen des Dichters. Schon der Name wurde etymologisch von „Schaffen“ abgeleitet, ebenso wie das angelsächsische Wort für Dichter – *makar* (der Schaffende, der Hervorbringende; d. Übers.):

Aus dem Stoff zu formen ist erhaben,
Aber nur Götter und Dichter können Schöpfer sein.

Die Griechen glaubten jedoch nicht, daß der Dichter mittels Worten, die nur Symbole der Wirklichkeit sind, etwas aus dem Nichts schaffen könnte. Sie meinten, der Dichter schaffe eine künstliche Nachbildung der Wirklichkeit, eine *Mimesis*. Für Plato ist der Dichter im wesentlichen ein Mensch, der die Schöpfungen der Wirklichkeit nachahmt, um seinen Hörern eine Schattenwelt vorzutäuschen. Hierin gleicht der Dichter dem Demiurgen, der den menschlichen Bewohnern der Höhle des Lebens nur die Schattenbilder der Wirklichkeit vorgaukelt.

Diese Theorie der Mimesis gibt Aristoteles den besonderen Anhaltspunkt, zwischen Rhetorik und Poesie zu unterscheiden. Obwohl diese Theorie nach unserer modernen Auffassung infolge der Differenzierung, die sich seitdem in der Literatur vollzogen hat, für die Unterscheidung nicht genügt, reichte sie zu Aristoteles' Zeit für die Unterscheidung aus.

Wir trennen die Poesie von Roman und Drama, was er nicht tat. Die Kategorien der Literatur bestehen aber nicht ewig, ebensowenig wie die Klassifikationen der systematischen Biologie, sie müssen sich beide verändern, ebenso wie sich die Objekte der Systematisierung in Anzahl und Besonderheiten ihrer Arten entwickeln und ändern. Die Kultur ändert sich schneller als die Arten, und die Kulturkritik muß entsprechend beweglich sein. Wie unsere Analyse zeigen will, ist Aristoteles' Theorie der Mimesis durchaus nicht oberflächlich, sondern grundlegend für das Verständnis der Aufgabe und Methode der Kunst.

Aristoteles' auf die Außenwelt gerichteter Geist war vor allem auf das Objekt gerichtet; er interessierte sich viel mehr für den geschaffenen Gegenstand, zum Beispiel für das Schauspiel, als für den davon beeinflussten Menschen oder für den Schöpfer des Stückes. Sein Ansatzpunkt ist somit ästhetisch korrekt; Aristoteles geht deshalb nicht als Psychologe oder Psychoanalytiker an die Literatur heran.

[49] Platos intuitiv betonter, nach innen gekehrter Geist ist mehr am Dichter und seinem Zuhörer als am Kunstwerk selbst interessiert. Seine Konzeption von der produktiven und rezeptiven Beschaffenheit des poetischen Geistes ist ursprünglich, dem reaktionärerem Charakter seines Denkens mehr entsprechend, doch hinter der Barbarei steht – typisch platonisch – ein kultivierter Spötter. Zu einer Zeit, da die Poesie infolge der Erfindung des Schreibens von der kollektiven in die individuelle Phase übergeht, macht die Barbarei eher als die Kultur Plato bis zu einem gewissen Grade zum Sprecher der ursprünglichen Auffassung von der Rolle des Dichters.

Der zum älteren Athen gehörende Plato ist sich dieser Veränderung nicht bewußt. Er sieht nicht, daß die Entwicklung der hellenischen Ökonomie das Gedicht genau wie die Athener Vasen zum Tauschobjekt zwischen den Stadtstaaten und dem Volk macht. Das Gedicht wurzelt nicht mehr wie die alte Athener Tragödie im kollektiven Stammeskult, wo Schauspieler und Publikum gleichzeitig in einer gemeinsamen Welt der Kunst aufgehen. Nietzsches Übergang vom Dionysischen zum Apollonischen in der Kunst hat sich schon als Ergebnis des Übergangs Athens vom Ursprünglichen zum Kultivierten, das heißt Differenzierten, vollzogen. Gedichte sind nun vom Körper der Gesellschaft getrennt und werden von Einzelpersonen oder Gruppen aufgenommen, die von der Gesellschaft getrennt sind. Weil die Ökonomie einen Entwicklungsstand erreicht hatte, auf dem schriftliche Urkunden und Botschaften Bedeutung erlangten, da Urkunden nicht mehr die gemeinsame Erinnerung des Stammes darstellten und die Menschen nicht mehr gemeinsam lebten, wurde die Erfindung des Schreibens notwendig. Das führte zu geschriebenen Gedichten, allerdings nicht einfach deshalb, weil das Schreiben erfunden war, sondern weil die Notwendigkeiten, die das Schreiben erforderlich machten, auch verlangten, daß sich die Poesie vom Stammeskult löste und vom Einzelmenschen aufgenommen wurde. Mit Euripides wird sogar die Tragödie zu einer zum Lesen bestimmten Kunstform. Plato war dies jedoch nur ganz allgemein bewußt, wie aus seiner Ablehnung des Buches und der Schreibkunst hervorgeht. Platos Kritiken gleichen denen D. H. Lawrences, sie reichen zurück in die Vergangenheit, in die Zeit einer undifferenzierten Gesellschaft und eines kollektiven Empfindens. Sie sind korrekt, aber nutzlos, weil die Kritik nicht bemerkt, daß das, was sie verurteilt, ein Produkt der Klassenspaltung ist und in der Ökonomie

wurzelt. Er kommt deshalb nicht bis zu einer Erklärung der zeitgenössischen Schwierigkeiten, sondern geht auf eine Zeit zurück, die vor dem Entstehen [50] jener Schwierigkeiten liegt. Aber das Rad der Geschichte läßt sich nicht zurückdrehen.

Plato ist der bezauberndste, humanste und zivilisierteste der reaktionären Philosophen, er befindet sich im Einklang mit der Zeit, die vor der Epoche liegt, in der die Nachwirkungen des Peloponnesischen Krieges eine blutige Reaktion aufkommen ließen. In dieser Hinsicht ist er ein akademischer Hegel. Kein reaktionärer Philosoph von heute erreicht Platos Bildung und Zauber. Das ist Platos Konzeption vom Dichter:

Sokrates spricht zu dem Rhapsoden Ion: „Es ist eine göttliche Kraft, welche dich dabei treibt, gerade wie sie in dem Stein liegt, welchen Euripides den Magneten nannte, während er gewöhnlich der herakleische heißt. Auch dieser Stein nämlich zieht nicht bloß selber die eisernen Ringe an, sondern er legt dieselbe Kraft auch in diese Ringe hinein; so daß sie ebendasselbe wie der Stein selbst zu tun vermögen, nämlich andere Ringe anzuziehen, so daß bisweilen eine gar lange Reihe solcher Eisenstücke aneinanderhängt: diesen allen ist dann diese Kraft von jenem Steine angehängt. Ebenso schafft auch die Muse selbst Begeisterte, und indem diese solche Begeisterung weiter verpflanzen, hängt sich an sie eine Kette anderer Begeisterter. Denn alle guten epischen Dichter singen jene ihre schönen Gedichte alle nicht vermöge bewußter Kunst, sondern als Begeisterte und Verzückte, und ebenso steht es mit den guten lyrischen Dichtern: gerade wie die vom Korybantentaumel Befallenen nicht mit klarer Besinnung ihre Tänze und Sprünge machen, so dichten auch sie nicht mit solcher ihre schönen Lieder; sondern wenn die Gewalt der Harmonie und des Rhythmus über sie kommt, geraten sie gleichsam in einen bakchischen Taumel, und gerade wie die Bakchantinnen nur im Zustande der Verzückung aus den Strömen Milch und Honig schöpfen, nicht aber wenn sie ihres Bewußtseins mächtig sind, so vermag auch der Liederdichter Seele nur in Begeisterung und Verzückung ein Ähnliches zu tun, wie sie auch selbst behaupten. Denn sie selbst sagen uns ja, daß sie aus honigströmenden Quellen der Musen schöpfen. Sie sagen uns auch, daß sie aus den Gärten und Tälern der Musen Honig sammeln und uns so ihre Lieder bringen wie die Bienen den Honig. Sie sagen uns auch, daß sie gleich den Bienen umherflattern. Und sie haben recht darin. Denn ein Dichter ist ein luftiges, leichtbeschwingtes und heiliges Wesen und nicht eher imstande zu dichten, als bis er in Begeisterung gekommen und außer sich geraten ist und die klare Vernunft nicht mehr in ihm wohnt; solange er aber diese klare Besinnung noch besitzt, ist jeder Mensch unfähig zu dichten und zu weissagen. In-[51]dem die Dichter also nicht vermöge menschlicher Kunst dichten und viel Schönes über die von ihnen behandelten Gegenstände sagen, gerade wie du über den Homeros, sondern vermöge göttlicher Führung, so vermag ein jeder das schön zu dichten, wozu die Muse ihn antrieb, der eine bloß Dithyramben, der andere Lobgesänge, der dritte Tanzlieder, der vierte Epen, der fünfte Iamben; zu allem anderen aber ist er untüchtig. Oder wäre dies etwa nicht ein Zeichen, daß nicht menschliche Kunst, sondern göttliche Kraft sie zu ihren Schöpfungen befähigt? Wenn sie vermöge bewußter Kunst über einen Gegenstand schön zu reden wüßten, so müßten sie es doch wohl ebenso gut auch wohl über alle anderen können. Deswegen vielmehr bedient sich der Gott, indem er ihnen die klare Besinnung raubt, ihrer sowie auch der göttlichen Wahrsager und Seher als seiner Diener und Werkzeuge, damit wir, die wir sie hören, wissen, daß nicht sie selbst, denen ja ein klares Bewußtsein nicht innewohnt, es sind, welche so Wertvolles zu uns reden, sondern daß der Gott selber es ist, der da redet und durch sie zu uns spricht.“*

Hier zeigt Plato, daß sich das Wesen der Poesie von der bewußten Rhetorik, der Kunst der Überzeugung unterscheidet. Die Rhetorik kann entsprechend der griechischen Auffassung auf Regeln reduziert und erlernt werden. Poesie jedoch kann niemals erlernt werden, da sie nach Plato keine bewußte Funktion mit Regeln der Kritik ist, sondern eine Eingießung Gottes; Plato ist der ursprünglichen Kultur noch nahe genug, um den Dichter neben den Propheten und Wahrsager zu stellen. Darüber hinaus ist nach seiner Auffassung die Inspiration nicht nur für den Dichter, sondern auch für seinen Leser wesentlich. Der Rhapsode, der Dichtung deklamiert, und der Hörer, der von ihr ergriffen ist, müssen auch von Gott inspiriert sein. Mit anderen Worten, nicht nur das Schreiben, sondern auch die

* Platon, Sämtliche Werke, Heidelberg o. J., S. 136 ff., übers. von Franz Susemihl.

Würdigung der Poesie ist eine unbewußte (oder irrationale) Funktion. Für Plato ist alle Täuschung eine Form der Verzauberung. Dichter sind Zauberer, die gleichsam religiöse Kräfte handhaben. Platos Symbol von den magnetischen Ringen drückt den kollektiven Charakter der ursprünglichen Poesie gut aus. Im Gegensatz zu Aristoteles beschäftigt sich der Idealist Plato mehr mit dem Genuß der Poesie als mit ihrer Funktion.

Aristoteles hat kein Interesse an der Verfassung des Dichters, er beschäftigt sich nicht damit, ob Schöpfung und Würdigung der Poesie bewußte Funktionen sind. Er urteilt nach den Ergebnissen, nach den Gedichten. Er systematisiert, analysiert und führt sie auf [52] die Regeln zurück. Er findet, daß Mimesis das entscheidende Merkmal der Poesie ist, und untersucht die Regeln für das Hervorbringen einer überzeugenden und erfolgreichen Mimesis.

Im Gegensatz zu Plato geht er weiter. Wie es zu einem Philosophen paßt, der die Verfassung der bestehenden Staaten studierte, fragt er danach, worin die gesellschaftliche Funktion der Tragödie besteht.

Seine Antwort ist gut bekannt. Die Wirkung der Tragödie besteht in der *Katharsis*, in der Reinigung. Die Antwort ist ein wenig rätselhaft, sobald man versucht, hinter ihren Sinn zu kommen. Es ist verlockend, den alten Ausdruck modern zu interpretieren. Zum Beispiel wurde angenommen, daß es sich grundsätzlich um nichts anderes als um die Therapie des Freudismus – die Therapie der Verdrängung – im griechischen Gewand handle. Das ist einerseits eine Überfeinerung Aristoteles' und auf der anderen Seite ein Mißverstehen dessen, was die Theorie der Verdrängung wirklich darstellt. Dichterische Schöpfungen können wie andere Phantasien der Mittler neurotischer Konflikte oder Komplexe sein. Aber Phantasie ist der Deckmantel, womit die „Zensur“ den unbewußten Komplex verbirgt. Die Katharsis ist weit entfernt von einem solchen Prozeß, sie steht im Gegensatz zu Freuds Grundsätzen. Um den grundlegenden Komplex durch Sublimation zu heilen, muß die Phantasie ihres Deckmantels entkleidet und der infantile und archaische Kern bloßgelegt werden.

So kann das dichterische Werk entsprechend Freuds eigenen empirischen Entdeckungen selbst für den Dichter keine Verdrängungstherapie darstellen. Aber Aristoteles sieht die Tragödie als Katharsis für die *Zuschauer* an. Selbst wenn die dichterische Phantasie eine abreagierende Wirkung auf den Dichter ausübte, ist es unmöglich, daß jeder Zuschauer denselben Komplex und dazu noch dieselben Assoziationen hat, die überhaupt ganz persönlicher Natur sind, wie die Analyse zeigt.

Daher mißverstehen die Anhänger Freuds Aristoteles nicht nur, wenn sie annehmen, die Aristotelische Katharsis sei das Äquivalent der Freudschen Therapie des Abreagierens, sondern sie sind auch ungenügend mit den empirischen Entdeckungen bekannt, worauf die Psychoanalyse beruht.

Es ist wirklich am besten, Aristoteles' geradliniger Konzeption nicht nachzugehen, ehe wir uns nicht selbst darüber klar geworden sind, worin die Funktion der Poesie besteht, und ehe wir nicht Aristoteles' Ideen mit unseren eigenen Gedanken vergleichen können. Wie Aristoteles zu seiner Definition gelangte, ist ziemlich [53] klar. Einerseits sah er, daß die Tragödie unangenehme Gefühle im Zuschauer hervorruft – Furcht, Angst und Kummer. Andererseits gingen dieselben Zuschauer weg und empfanden eine bessernde Wirkung so stark, daß sie wiederkamen, um mehr zu sehen. Obwohl die Empfindungen unangenehm waren, hatten sie ihnen gutgetan. Auf die gleiche Weise tun den Menschen unangenehme Medikamente gut, und vielleicht ging Aristoteles noch weiter und dachte, die Tragödie konzentrierte die unangenehmen Empfindungen und vertreibe sie aus dem Geist, so wie ein lösendes Mittel unangenehme Stoffe konzentriert und aus dem Körper treibt. Diese höchst praktische Haltung zur Tragödie ist, wie mir scheint, nicht nur gesund und gute Literaturkritik, sondern im Wesen griechisch. Wenn die Tragödie es nicht fertigbrachte, daß sich die Athener trotz der Tragik besser fühlten, dann war sie schlecht. Der tragische Dichter, der sie dazu brachte, über das Schicksal ihrer Landsleute in Persien bitter zu weinen, wurde mit einer Geldstrafe belegt. Ein ähnliches Verhalten empfiehlt sich für unsere rein sentimentale Kriegsliteratur.

Dies war also die einsichtsvolle griechische Anschauung über die Literatur, als die in unserer Kultur so weit vorgeschrittene Differenzierung gerade erst eingesetzt hatte. Auf der einen Seite stand die

Rhetorik, die Kunst der Überzeugung, bewußt ausgeübt und bewußt aufgenommen, eine Kunst, die einfach gewöhnlich, durch das Wesen des Stadtstaates vergegenständlichte Unterhaltung war. Auf der anderen Seite stand die Poetik, eine Mimesis, deren Erfolg im Nachahmen der Wirklichkeit danach beurteilt werden kann, wie eindringlich die hervorgerufenen Empfindungen sind und inwieweit sich der Hörer verhält, als ob er ein wirklich Beteiligter sei. Hier stimmen Plato und Aristoteles überein. Aber nach Platos Auffassung gibt es keine Regeln, diese Eindringlichkeit zu erreichen, weil Hervorbringen und Aufnehmen außerhalb des bewußten Denkens stehen. Darüber hinaus sieht Plato für die Poesie keine gesellschaftliche Rechtfertigung. „Die hervorgerufenen Emotionen“, erwidert Aristoteles, „dienen einem gesellschaftlichen Zweck, der *Katharsis*.“

Solch eine Definition der Poesie genügt für die heutige Literatur nicht mehr, nicht weil sich die Griechen geirrt haben, sondern weil sich die Literatur wie die Wissenschaft geändert hat. Würde Aristoteles die heutige Literatur systematisieren, dann sähe er, daß das Kriterium Mimesis nicht ausreicht, die bestehenden literarischen Gattungen zu unterscheiden, nicht wegen eines Mangels der ursprünglichen Definition, sondern einfach deshalb, weil sich [54] im Laufe der gesellschaftlichen Entwicklung neue Formen der Literatur herausgebildet haben. Die Mimesis ist auch für den modernen Roman und das moderne Prosastück charakteristisch. Das, was wir gegenwärtig Poesie nennen, ist etwas von Roman und Theaterstück Getrenntes, für das neue spezifische Merkmale gesucht werden müssen. Unsere nächste Aufgabe ist es, sie zu finden.

Aber Aristoteles' Definition erinnert uns daran, daß wir beim Studium der Quellen der Poesie nicht das Studium anderer Literaturformen vernachlässigen dürfen, weil es eine Zeit gab, in der alle Literatur Poesie war. Ein materialistisches Herangehen an die Kultur vermeidet solch einen Irrtum. Wir haben schon gesehen, daß es eine Zeit gab, in der die gesamte Religion ebenso wie die gesamte Literatur Poesie war. Doch für uns als moderne, im Zeitalter des Kapitalismus lebende Menschen ist hauptsächlich die bürgerliche Poesie von Interesse. Unser nächstes Kapitel ist deshalb einem allgemeinen historischen Studium der Entwicklung der modernen Poesie gewidmet.

[55]

III. Die Entwicklung der modernen Poesie

1. Wenn wir das Wort „modern“ in allgemeinem Sinne verwenden, gebrauchen wir es, um einen ganzen Kulturkomplex zu beschreiben, der sich vom fünfzehnten Jahrhundert an in Europa herausgebildet und bis zur Gegenwart ausgebreitet hat. Es gibt etwas „Modernes“ bei Shakespeare, Galilei, Michelangelo, Pope, Goethe, Voltaire, was wir von Homer, Thales, Chaucer und Beowulf unterscheiden und mit Valéry, Cézanne, James Joyce, Bergson und Einstein vergleichen können. Dieser Komplex beruht auf einem ökonomischen Fundament und ist veränderlich – keine Epoche der menschlichen Geschichte war so vielgestaltig und dynamisch wie gerade der Zeitraum von der Elisabethanischen Ära bis in die Gegenwart. Aber auch die Grundlagen haben sich schließlich geändert, und aus der feudalen wurde die „industrielle“ Basis. Dieser kulturelle Komplex bildet den Überbau der sich in der Produktion vollziehenden bürgerlichen Revolution – einer Revolution, deren Wesen zuerst von Marx im *Kapital* vollständig analysiert worden ist. Moderne Poesie ist *kapitalistische* Poesie.

Es ist unmöglich, die moderne Poesie zu verstehen, wenn wir sie nicht historisch, d. h. in Bewegung, erfassen. Wenn wir die Poesie als etwas Erstarrtes und Verknöchertes studierten, ihre Produkte nur als statische „Kunstwerke“ begriffen, dann könnten wir lediglich leere Formeln aufstellen. Das träfe besonders dort zu, wo die Poesie das organische Produkt einer ganzen Gesellschaft ist, die sich in heftiger Bewegung befindet.

Doch das Studium der Poesie der gesamten bürgerlichen Kultur während jener Zeit ist eine gewaltige Aufgabe. In die bürgerliche Bewegung sind zwar viele Nationen und Sprachen eingegangen, es bleibt aber charakteristisch für die Poesie, daß sie, um verstanden zu werden, eine intimere Kenntnis der Sprache verlangt, in der sie geschrieben wurde, als irgendeine andere Form der Literatur.

Es blieb England vorbehalten, der bürgerlichen Revolution den Weg auf ökonomischem Gebiet zu bahnen. Italien ging zwar voraus – aber seine Entwicklung wurde früh aufgehalten. Amerika überholte England, aber erst sehr spät. Nur in England entfaltete sich die bürgerliche Revolution in den meisten ihrer Forderungen und verbreitete sich von dort aus über den Erdball.

In Frankreich durchlief die bürgerliche Revolution während [56] der Periode 1789–1871 viele Stadien mit größerer Geschwindigkeit, größerer Präzision und unbarmherzigerer Logik als in England, aber gerade ihre Schnelligkeit verwirrte den ideologischen Überbau auch stärker. Für ein Studium der bürgerlichen Literatur im allgemeinen ist Frankreich während jener kurzen Periode wertvoller; aber für das Studium der Poesie im besonderen ist England – wo sich die Revolution so viel ausgeglichener und viel mehr im einzelnen entfaltete – ein besseres Feld.

Infolge der früheren und vollständigeren Entwicklung der englischen bürgerlichen Ökonomie setzte ihr Niedergang später als in anderen Ländern ein. Deshalb kommen in der imperialistischen Periode die poetischen Symptome in anderen Ländern als England – in Frankreich, Deutschland und Rußland – eher zum Vorschein. Unser historischer Überblick über die moderne Poesie beschränkt sich – mit Ausnahme eben der letzten Periode – auf ein Land: auf England.

Es ist kein Zufall, daß dieses gleiche England auch einen bemerkenswert umfangreichen und vielfältigen Beitrag zur modernen Poesie geleistet hat. Die Tatsache, daß England drei Jahrhunderte lang die kapitalistische Entwicklung und während der gleichen Periode auch die poetische Entwicklung in der Welt bestimmte, ist kein beziehungsloses Zusammentreffen, sondern Teil der gleichen historischen Entwicklung.

„Die Bourgeoisie hat in der Geschichte eine höchst revolutionäre Rolle gespielt.

Die Bourgeoisie, wo sie zur Herrschaft gekommen, hat alle feudalen, patriarchalischen, idyllischen Verhältnisse zerstört. Sie hat die buntscheckigen Feudalbande, die den Menschen an seinen natürlichen Vorgesetzten knüpften, unbarmherzig zerrissen und kein anderes Band zwischen Mensch und Mensch übriggelassen, als das nackte Interesse, als die gefühllose ‚bare Zahlung‘ ...

Die Bourgeoisie kann nicht existieren, ohne die Produktionsinstrumente, also die Produktionsverhältnisse, also sämtliche gesellschaftlichen Verhältnisse fortwährend zu revolutionieren. Unveränderte

Beibehaltung der alten Produktionsweise war dagegen die erste Existenzbedingung aller früheren industriellen Klassen. Die fortwährende Umwälzung der Produktion, die ununterbrochene Erschütterung aller gesellschaftlichen Zustände, die ewige Unsicherheit und Bewegung zeichnet die Bourgeoisepoche vor allen früheren aus. Alle festen eingerosteten Verhältnisse mit ihrem Gefolge von altehrwürdigen Vorstellungen und Anschauungen werden aufgelöst, alle neugebildeten veralten, ehe sie verknöchern können. [57] Alles Ständische und Stehende verdampft, alles Heilige wird entweiht, und die Menschen sind endlich gezwungen, ihre Lebensstellung, ihre gegenseitigen Beziehungen mit nüchternen Augen anzusehen.“*

Die kapitalistische Poesie spiegelt diese neuen Lebensbedingungen wider, sie ist deren Produkt. Die Poesie entstand auf dem undifferenzierten Mutterboden des Stammes, der ihr einen mythologischen Charakter gab. Sie trennte sich in der Klassengesellschaft als Kunst der herrschenden Klasse von der Religion, aber von den Momenten revolutionären Übergangs wie im Griechenland des vierten Jahrhunderts v. u. Z. abgesehen, führte diese Kunst ein geruhsames Dasein; sie spiegelte den langsamen Aufstieg und den langsamen Zusammenbruch einer Klasse wider, deren „erste Existenzbedingung unveränderte Beibehaltung der alten Produktionsweise“ ist. Dann entwickelte sich unter der geruhsamen, steifen Kunst des Feudalismus eine Klasse, deren Kraft sich zuerst in den gotischen Kathedralen ankündigte. Diese Klasse gelangte allmählich zur Herrschaft, aber ihre Existenzbedingung besteht in der ständigen Revolution der Produktionsmittel, folglich der Produktionsverhältnisse und zugleich der gesamten gesellschaftlichen Verhältnisse.

Das Wesen ihrer Kunst ist deshalb aufrührerisch, nicht-formal und naturalistisch. Nur die Kunst des revolutionären Griechenlands nimmt in gewisser Weise den Naturalismus der bürgerlichen Kunst vorweg. Diese Kunst revolutioniert ständig ihre Konventionen, ebenso wie die bürgerliche Ökonomie ständig ihre Produktionsmittel revolutioniert. Diese ständige Revolutionierung, dieses konstante Abstreifen aller „altehrwürdigen Vorstellungen und Anschauungen“, diese „beständige Unwissenheit und Erschütterung“, unterscheidet die bürgerliche von aller vorhergehenden Kunst. Wenn ein bürgerlicher Künstler nur eine Generation lang auf den Konventionen seiner Zeit beharrt, wird er schon „akademisch“ und seine Kunst leblos. Diese gleiche Bewegtheit kennzeichnet die englische Poesie.

Das Charakteristische der kapitalistischen Ökonomie besteht darin, daß sie offensichtlich alle direkten Zwangsverhältnisse zwischen den Menschen beseitigt und an ihre Stelle, wie es scheint, die Zwangsverhältnisse der Menschen zu einer Sache setzt – zum staatlich gewährleisteten Eigentumsrecht. Die Menschen sind nicht mehr zwangsmäßig aneinandergekettet wie in der Feudalgesellschaft der Leibeigene an den Lehnsherrn und der Lehnsherr an den [58] Oberlehnsherrn, sondern sie produzieren unabhängig für den freien Markt und kaufen unabhängig von diesem gleichen freien Markt. Sie bringen nicht nur ihre Produkte, sondern auch ihre Fähigkeiten zum Markt und sind berechtigt, dort ihre Arbeitskraft unbehindert an den Meistbietenden zu verkaufen. Dieser vorbehaltlose Zutritt zu einem uneingeschränkten Markt macht die „Freiheit“ der kapitalistischen Gesellschaft aus.

So gibt es scheinbar keine Zwangsverhältnisse zwischen den Menschen, sondern nur gewaltsam aufrechterhaltene Verhältnisse zwischen den Menschen und einer Sache (dem Eigentum), die auf die Verhältnisse zwischen dem Individuum und dem Markt hinauslaufen. Der Markt scheint ein Teil der Natur zu sein, ein Stück der Umgebung, den natürlichen „Gesetzen“ von Angebot und Nachfrage unterworfen. Sein Zwang scheint nicht von den Menschen auszugehen, sondern scheint eine elementare Naturkraft, ein Sturm oder eine vulkanische Eruption zu sein.

In Wirklichkeit ist der Markt nichts anderes als der versteckte Ausdruck der wirklichen Verhältnisse zwischen den Menschen. Diese Verhältnisse unterliegen dem Zwang; die für den Kapitalismus charakteristische Ausbeutung vollzieht sich durch das Eigentum in den Produktionsmitteln und am Kauf der Arbeitskraft des freien Arbeiters, der auch frei von jedem Eigentum ist, mit Ausnahme seiner bloßen Hände. Aber gerade weil er ein versteckter Ausdruck ist, wirkt er zwangsmäßig, anarchisch und mit der Kraft und unkontrollierbaren Rücksichtslosigkeit einer Naturgewalt. Gerade weil das

* Manifest der Kommunistischen Partei, Marx/Engels, Werke, Bd. 4, Berlin 1959, S. 464 f.

Zwangsverhältnis zwischen Kapitalisten und Lohnarbeiter verschleiert ist, erscheint es so brutal und schamlos.

Die kapitalistische Wirtschaft ist deshalb die Wirtschaft eines falschen Individualismus und einer für die Mehrheit nichtssagenden Freiheit. Die Existenzbedingung der herrschenden bürgerlichen Klasse und demnach die Voraussetzung ihrer Freiheit in der Gesellschaft ist das Fehlen direkter Zwangsverhältnisse von Mensch zu Mensch. Solche Zwangsverhältnisse sind Einschränkungen wie die feudalen Einschränkungen, die den Leibeigenen an den Lehnsherrn binden. Aber Freiheit ohne gesellschaftliche Beziehungen ist überhaupt keine Freiheit, sondern nur blinde Anarchie, in der die Gesellschaft zugrunde gehen muß. Weil keine direkten Beziehungen zwischen den Menschen vorhanden sind, muß die bürgerliche Gesellschaft für das Bestehen des absoluten Eigentumsrechtes an den Produktionsmitteln – für das Recht des „Privateigentums“ – sorgen. Dieses absolute Recht wird durch die Errichtung einer zwangsmäßigen Staatsgewalt mit Gesetzen, Polizei und Armee be-[59]hauptet. Die Staatsgewalt scheint sich als etwas Vermittelndes und Unabhängiges über die Gesellschaft zu erheben, weil sie das Eigentumsrecht und nicht ein direktes Besitzrecht des Menschen durch den Menschen erzwingt. Aber in Wirklichkeit verschleiern Staat und bürgerliche Ökonomie den Zwangscharakter der Gesellschaft für die Mehrheit, seit dieses Eigentumsrecht der Bourgeoisie durch den Besitz der Produktionsmittel Gewalt über den „freien“ Arbeiter gibt. Die einzige Freiheit dieser Gesellschaft ist die Freiheit des Bürgers von der Natur – dank seiner Monopolisierung des Sozialprodukts, und seine Freiheit von menschlichem Zwang – dank der Beseitigung aller direkt zwangsmäßigen Verhältnisse feudalen Charakters aus der Gesellschaft. Vom Gesichtspunkt des Bürgers aus betrachtet ist die bürgerliche Gesellschaft eine freie Gesellschaft, deren Freiheit von ihrem Individualismus, von ihrem völlig freien Markt und dem Fehlen unmittelbarer gesellschaftlicher Beziehungen herkommt; wobei der freie Markt Ursache und Ausdruck des Fehlens solcher Beziehung ist. Für die anderen bedeutet die bürgerliche Gesellschaft eine Zwangsgesellschaft, deren Individualismus und freier Markt die Mittel des Zwanges sind. Das ist der Grundwiderspruch der bürgerlichen Gesellschaft, den man begreifen muß, um die ganze Bewegung zu verstehen, welche die Entwicklung der kapitalistischen Kultur sichert.

Wir haben in unserer Analyse der Entstehung der Poesie gesehen, daß die frühe Poesie im wesentlichen ein kollektives Empfinden ausdrückt und aus dem Gruppenkult hervorgegangen ist. Sie ist kein kollektives Empfinden unbedingter, instinktiver Art, wie es ein Feind in der Herde hervorruft, sondern sie verkörpert die kollektive Empfindung bei einer durch die Erfordernisse des ökonomischen Zusammenschlusses bedingten Handlung.

Nun ist die bürgerliche Kultur die Kultur einer Klasse, für welche die Freiheit – die Verwirklichung aller instinktiven menschlichen Kräfte – durch den „Individualismus“ gesichert ist. Es könnte deshalb der Eindruck entstehen, daß die bürgerliche Zivilisation antipoetisch sei, weil die Poesie kollektiv und der Bürger ein Individualist ist.

Aber das ist die *Selbsteinschätzung* des Bürgers. Auf jeden Fall müssen wir ihn zuerst weder als Kapitalisten noch als Bürger verstehen. Der Bürger sieht sich selbst als heroische Gestalt im einsamen Kampf um die Freiheit, als Individualisten im Kampf gegen alle gesellschaftlichen Verhältnisse, die den natürlichen Menschen fesseln, der frei geboren ist und aus einem unerklärlichen Grund immer in Ketten liegt. Und tatsächlich führt der Individualismus [60] des Bürgers zu einem kontinuierlichen technischen Fortschritt und damit zu wachsender Freiheit. Sein Kampf gegen die gesellschaftlichen Verhältnisse des Feudalismus bringt eine umfassende Befreiung der gesellschaftlichen Produktivkräfte mit sich. Sein Individualismus drückt den besonderen Weg aus, auf dem die bürgerliche Ökonomie ständig ihre Basis revolutioniert, bis diese für den Überbau zu revolutionär wird und die bürgerliche Ökonomie in ihr Gegenteil umschlägt.

In der gleichen Weise sieht sich der bürgerliche Dichter als Individualisten, der darum bemüht ist, das zu realisieren, was im großen und ganzen er selbst ist, indem er seine innere Energie expansiv nach außen kehrt, indem er die inneren, durch äußere Formen gelähmten Kräfte befreit. Das ist der Traum des Bürgers, der Traum von dem einen allein das Phänomen der Welt erschaffenden Menschen. Er ist Faust, Hamlet, Robinson Crusoe, Satan und Prufrock.

Dieser „Individualismus“ des Bürgers, entstanden durch die Notwendigkeit, die Schranken der feudalen Gesellschaft zu durchbrechen, verursacht einen gewaltigen, unaufhörlichen Fortschritt in der Produktion. Auf die gleiche Weise verursacht er einen gewaltigen, unaufhörlichen Fortschritt in der poetischen Technik.

Kapitalist und Dichter werden jedoch dunklere Gestalten, tragisch zuerst, dann erbärmlich und schließlich verworfen. Der Kapitalist findet seinen wirklichen Individualismus, seine wirkliche Freiheit, wenn er den blinden Zwang des Krieges, der Anarchie, des Kurssturzes und der Revolution produziert. Schließlich bedroht die Produktivität der Maschine sogar ihn selbst. Der Markt in seiner Blindheit wird zu einer bedrohlichen Naturgewalt.

Durch die Mittel des Marktes stößt der Kapitalist den Mitkapitalisten hinunter in die Lohnarbeit oder verweist ihn in die Gruppe der zeitweilig privilegierten „Gehaltsempfänger“. Der Handwerker von gestern ist der Fabrikarbeiter von heute. Der Ladenbesitzer von diesem Jahr ist der Kettenladen-Geschäftsführer vom nächsten Jahr. Vergangene Woche – Besitzer eines kleinen Geschäfts, heute – besoldeter Angestellter eines großen Trusts: Das ist der dramatische Prozeß, wodurch sich der Kapitalismus selbst revolutioniert. Der Prozeß vollzieht sich durch denselben freien Markt, von dem auch die Freiheit des Bürgers abhängt. Der freie Markt, Garantie des Individualismus und der Unabhängigkeit, erzeugt das genaue Gegenteil davon – Vertrustung und Abhängigkeit vom Finanzkapital. Der goldene Boden der laueren Konkurrenz erzeugt das genaue Gegenteil von Lauterkeit: Preissenkungen, Kriege, Kartelle, [61] Monopole Preisbeeinflussung und vertikale Trusts. Aber all diese Übel, die den Bürger seiner Freiheit berauben, erscheinen ihm als direkte und zwangsmäßige gesellschaftliche Verhältnisse – was sie ja auch tatsächlich sind –, und er revoltiert gegen sie als den Gegensatz zu seinem idealen Rezept, dem freien Markt. Er revolutioniert und fordert einen laueren Markt und eine schärfere Konkurrenz, ohne wahrzuhaben, daß seit dem Entstehen dieser Übel durch den freien Markt die Forderung nach Verstärkung der Freiheit eine Forderung nach Verstärkung der von ihm gehaßten Sklaverei bedeutet. So treibt er die Entwicklung voran, die er verabscheut, und der er nur entinnen kann, wenn er dem bürgerlichen Widerspruch entrinnt. Der Bürger spricht immer über Freiheit, weil sie sich immer wieder seiner Gewalt entzieht.

Der bürgerliche Dichter bewegt sich in einem ähnlichen Kreis. Er empfindet die Einsamkeit, die Bedingung für seine Freiheit, als unerträglichen Zwang. Immer mehr empfindet er das von Welt und Universum Erfahrene als feindlich und als Beschränkung seiner Freiheit. Er weist alles Gesellschaftliche von seiner Seele, weil es ihn entleert, ihn unbedeutend, hohl und unsicher zurückläßt.

Wie konnte das geschehen? Wir können es nur aufdecken, wenn wir jetzt davon abgehen, den Bürger von seiner eigenen Sicht aus zu betrachten, und wenn wir die ökonomische Entwicklung bloßlegen, die sich in seiner Selbsteinschätzung widerspiegelt. In jedem Entwicklungsstadium muß der Bürger feststellen, daß seine Abschaffung der gesellschaftlichen „Beschränkungen“ gerade zu deren Verstärkung führt. Sein Streben nach dem freien Markt setzt den Produzenten einem Sturm der Konkurrenz aus, aus dem es nur ein Entkommen gibt – die Fusion. Seine Zerstörung der feudalen „Verwicklungen“ zugunsten des einfachen bürgerlichen Eigentumsrechtes bewirkt die ganze schwankende Kompliziertheit des bürgerlichen Vertragsrechtes. Sein Haß gegen die feudalen Vorschriften und den gesellschaftlichen Zwang schafft den straff zentralisierten bürgerlichen Staat mit seinen endlosen kleinlichen Eingriffen in die Freiheit der Persönlichkeit. Der Individualismus hat den Antiindividualismus geschaffen. Gerade die Ökonomie, deren Mission es schien, alle hemmenden gesellschaftlichen Verhältnisse hinwegzufegen, schafft eine Gesellschaft von bisher unbekannter Kompliziertheit. Des Bürgers Forderung nach Freiheit ist eine Negation der Freiheit. Er ist ein „Spiegelrevolutionär“, er revolutioniert die Gesellschaft ständig, indem er das verlangt, was das Gegenteil des von ihm Gewünschten bewirkt.

Diese in sich selbst widerspruchsvolle Bewegung ist durch das [62] Grundgesetz der kapitalistischen Produktion gegeben. Sie ist ein Ergebnis des gleichen Gesetzes, das den Kampf um die niedrigeren Preise mit sich bringt, der jeden Kapitalisten zwingt, den anderen zu ruinieren, da die Verzögerung des Ruins der anderen seine eigene frühere Vernichtung bedeuten würde. Diese Bewegung verursacht die ständige Vergrößerung des Anteils des konstanten Kapitals in jedem Industriezweig, wodurch

wiederum die Profitrate fällt. Am Ende steht die bekannte kapitalistische Krise, von der ein Aufschwung nur möglich ist, wenn ein großer Teil des im Lande vorhandenen Reichtums zerstört wird. Derselbe Widerspruch erzeugt auch das expansive Wachstum des Kapitalismus, die ständige Umwälzung der eigenen Basis und den gierigen Drang, in jeden Winkel der Welt zu gelangen: Er erzeugt einen unaufhörlichen Prozeß der Verschmelzung und Monopolbildung, welcher durch das Anwachsen des Anteils des konstanten Kapitals den Fall der Profitrate weiter beschleunigt.

Dieser Widerspruch in der kapitalistischen Produktion, der ihre revolutionäre Expansion sichert, führt auch ihren revolutionären Verfall herbei. Wenn die expansiven Kräfte des Kapitalismus ihren Tribut von der ganzen Welt gefordert haben, stoßen die rivalisierenden Zentren des Fortschritts in verstecktem oder offenem Krieg aufeinander, nur um wechselseitig die Gründe zu verstärken, die die Expansion fordern. Die Produktivkräfte rütteln an den Produktionsverhältnissen. Schließlich stellt sich die „Überproduktions“krise ein. Die fallende Profitrate, unvermeidliche Frucht des Widerspruchs im Wesen des Kapitalismus, wird sichtbar in Massenarbeitslosigkeit, in einer Weltkrise, dem allgemeinen Nachlassen der kapitalistischen Expansion, in Krieg und Revolution. Und diese Endentwicklung, während der der Bürger begreift, daß seine Charta der Freiheiten gerade die Fessel ist, die ihn zum Sklaven der Notwendigkeit macht, spiegelt sich auch in seiner Poesie wider, in der Poesie des Imperialismus und Faschismus.

Gerade die Zerstörung allen unmittelbaren gesellschaftlichen Zwanges, einst die Bedingung für die Überlegenheit des Bürgertums und damit für dessen Freiheit, ist die Voraussetzung für die Sklaverei der Ausgebeuteten und Enteigneten, weil sie das Mittel zur Aufrechterhaltung des indirekten Zwanges durch das Kapital ist, wofür es die offen zwangsmäßige Staatsmaschinerie benutzt. Deshalb sieht sich der Bürger im letzten Teil der kapitalistischen Entwicklung einer Klasse gegenübergestellt, deren Mittel zur Freiheit die gewerkschaftliche Organisation ist, welche die Unbilden des freien Marktes mildert. Diese Klasse kann sich Freiheit nur [63] sichern, wenn sie von der Bourgeoisie Zugeständnisse erzwingt. Es ist die Klasse der Lohnarbeiter oder Proletarier. Sie zuerst als Chartisten, dann in den Gewerkschaften organisierend und schließlich von einer bewußten politischen Partei geführt, erzwingen sie vom Kapitalisten Zugeständnisse wie Fabrikgesetze, Sozialversicherung und ähnliches; Zugeständnisse, die für sie die Voraussetzung einer innerhalb der Kategorien der bürgerlichen Ökonomie erreichbaren Freiheit bedeuten. Doch die Freiheit der einen Klasse bedeutet Unfreiheit für die andere – das ist der jetzt unverhüllt zutage tretende Widerspruch.

Die kapitalistische Produktionsweise zwingt diese Klasse zur Organisation. Sie konzentriert ihre Mitglieder in Städten und Fabriken und läßt sie kooperativ arbeiten. Die bürgerliche Klasse vertuscht zeitweilig die Gegensätze zwischen den Klassen und appelliert immer dann an die Brüderlichkeit, wenn sie den Beistand des Proletariats braucht, um feudale Beschränkungen zu beseitigen. All das trug zur politischen Erziehung der Lohnarbeiter bei und führte zur Formierung ihrer politischen Partei.

Diese neue Klasse verschafft sich endgültig die ihr zustehende Freiheit durch die vollständige exekutive Organisation zur *herrschenden* Klasse – die Sowjets der Arbeitermacht – und überläßt dem Bürgertum als letzte „Freiheit“, das Privateigentum aufzugeben. Damit entlarvt sie die Lüge, worauf sich der bürgerliche Freiheitbegriff gründete. Mit dem Verschwinden der Bourgeoisie verschwindet auch das letzte in den Notwendigkeiten der ökonomischen Produktion wurzelnde Zwangsverhältnis, und der Mensch kann beginnen, sich wirklich zu befreien.

Die proletarische Revolution vollzieht sich unter Umständen, die notwendig zur Entwurzelung und Proletarisierung einer Reihe von Bürgern führen.

„Wie daher früher ein Teil des Adels zur Bourgeoisie überging, so geht jetzt ein Teil der Bourgeoisie zum Proletariat über, und namentlich ein Teil der Bourgeoisideologen, welche zum theoretischen Verständnis der ganzen geschichtlichen Bewegung sich hinaufgearbeitet haben ... so verteidigen sie nicht ihre gegenwärtigen, sondern ihre zukünftigen Interessen, so verlassen sie ihren eigenen Standpunkt, um sich auf den des Proletariats zu stellen.“*

* Manifest der Kommunistischen Partei, a. a. O., S. 472.

Auch in der englischen Poesie spiegelt sich wider, daß bürgerliche Ideologen ihren eigenen Standpunkt in der letzten Entwicklungsphase verlassen haben, um ihre zukünftigen Interessen zu verteidigen.

[64] Wir können deshalb die Grundbewegung der kapitalistischen Poesie nicht verstehen, wenn wir nicht begreifen, daß der die Entwicklung der bürgerlichen Poesie so heftig und ruhelos vorwärtstreibende Widerspruch das ideologische Gegenstück des Widerspruchs ist, der die beschleunigende Bewegung der kapitalistischen Ökonomie hervorruft, und die Ursache für das Anwachsen des konstanten Kapitals, des Falles der Profitrate und der zyklischen Krisen ist. Was dem Bürger im realen Leben begegnet, formt notwendig seine ideelle Erfahrung. Die kollektive Welt der Kunst wird von der kollektiven Welt der Gesellschaft genährt, weil sie aus Stoffen aufgebaut ist, die ihre Struktur und emotionalen Assoziationen vom gesellschaftlichen Gebrauch herleiten.

2. Für den Bürger ist Freiheit nicht Einsicht in die Notwendigkeit, sondern deren Unkenntnis. Er stellt die Gesellschaft auf den Kopf. Für ihn sind die Instinkte „frei“, und die Gesellschaft legt sie in Ketten. Das ist nicht nur die Widerspiegelung seiner Revolte gegen feudale Beschränkungen, sondern auch die Widerspiegelung der anhaltenden Revolte des Kapitalismus gegen seine eigenen Voraussetzungen, die ihn mit jedem Schritt dazu vorwärtsdrängen, seine eigene Basis zu revolutionieren. Der Bürger ist ein Mensch, der an eine angeborene, den freien Willen des Menschen sichernde Spontanität glaubt. Er sieht nicht, daß der Mensch nur insoweit frei ist, als er sich der Beweggründe seiner Handlungen bewußt ist – im Gegensatz zu den unwillkürlichen Reflexhandlungen wie nervöse Krämpfe oder im Gegensatz zu einer aufgezwungenen Handlung, wie ein Stoß in den Rücken. Sich der Beweggründe bewußt zu sein heißt, sich der Ursache und damit der Notwendigkeit bewußt zu sein. Aber dagegen protestiert der Bürger, weil ihm der Determinismus die Antithese zum freien Willen zu sein scheint.

Sich des Beweggrundes bewußt zu sein heißt freien Willen besitzen – heißt, sich der Notwendigkeit seiner Handlungen bewußt zu sein. Sich dessen nicht bewußt zu sein heißt, instinktiv wie ein Tier oder blind wie ein Mensch zu handeln, der durch einen Stoß in den Rücken vorwärtsgetrieben wird. Diese Bewußtheit wird nicht durch Innenschau erreicht, sondern in der Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit, die dem Menschen ihre Gesetze enthüllt und ihm die Mittel verschafft, sie bewußt zu nutzen.

Die Weigerung des Bürgers, dies anzuerkennen, läuft parallel zu seiner Einstellung zur Gesellschaft, in der er frei zu sein glaubt, wenn er frei von öffentlichen gesellschaftlichen Pflichten ist – frei [65] von den Beschränkungen des Feudalismus. Aber zur gleichen Zeit fordern die Bedingungen der kapitalistischen Produktion, daß er in eine Reihe zunehmend komplizierter Beziehungen zu seinen Mitmenschen tritt. Sie erscheinen jedoch als Beziehungen zu einem objektiven, durch die Gesetze von Angebot und Nachfrage geregelten Markt. Der Bürger ist sich ihres wahren Wesens nicht bewußt und weiß nichts von der wirklichen, ihn beherrschenden Determiniertheit der Gesellschaft. Aus diesem Grunde ist er unfrei. Er wird durch blindwirkende Kräfte zugrunde gerichtet; er ist Krisen, Kriegen, Börsenstürzen und „unfairer“ Konkurrenz ausgeliefert. Obwohl er keineswegs Wert darauf legt, ruft seine Tätigkeit all diese Erscheinungen hervor.

Soweit der Mensch die Gesetze der Außenwelt versteht – die Determination oder Notwendigkeit der toten Natur, wie sie durch die Wissenschaft ausgedrückt wird –, soweit ist er frei von der Natur, wie es die Maschinen zeigen. Freiheit ist auch hier Einsicht in die Notwendigkeit. Der Bürger ist in der Lage, diese den früheren Klassengesellschaften fehlende Freiheit zu erlangen. Aber diese Freiheit hängt nicht von den individuell, sondern von den gesellschaftlich produzierenden Menschen ab. Je komplizierter eine Maschine ist, um so komplizierter ist die zu ihrer Bedienung nötige Assoziation. Der Mensch kann demnach nicht wirklich frei von der Natur sein, ohne sich der Gesetze des Zusammenlebens in der Gesellschaft bewußt zu sein. Und je größer mit der Vervollkommnung der Maschine die Möglichkeit wird, wirklich frei zu sein, um so krasser wird er an die Sklaverei der Unwissenheit erinnert.

Soweit ein Mensch das Wesen der Gesellschaft versteht – den Determinismus, der Bewußtsein und produktive Beziehungen der Menschen verbindet –, kann er den Zusammenstoß der Gesellschaft mit

sich als Individuum und mit der Natur als gesellschaftliche Kraft beherrschen. Aber gerade die Bedingungen der bürgerlichen Gesellschaft fordern, daß die gesellschaftlichen Verhältnisse durch den freien Markt und durch die Formen der Warenproduktion verschleiert werden, so daß die Beziehungen zwischen den Menschen als Beziehungen zu Sachen erscheinen. Der Bürger betrachtet die Forderung, daß der Mensch die ökonomische Produktion kontrollieren und sich der Determination bewußt werden soll, als „Einmischung in die Freiheit“. Diese Forderung bedeutet insofern eine Einmischung in die Freiheit, als sie sich mit seinem Status als Bürger und mit seiner privilegierten Stellung in der Gesellschaft beschäftigt – mit dem Privileg, die Produkte und damit die Freiheit der Gesellschaft zu monopolisieren.

[66] So muß man sehen, daß die Wurzel der bürgerlichen Illusion, die Freiheit und die Funktion der Gesellschaft in Relation zu den Instinkten zu betrachten, dem Grundwiderspruch der bürgerlichen Ökonomik – privates (das heißt individuelles) Eigentum bei gesellschaftlicher Form der Produktionsmittel – entspringt. Der Bürger hört auf, Bürger zu sein, sobald ihm die Determination seiner gesellschaftlichen Beziehungen bewußt wird, da Bewußtsein keine reine Kontemplation, sondern Ergebnis eines aktiven Prozesses ist. Es wird durch seine Versuche geschaffen, die gesellschaftlichen Verhältnisse zu beherrschen, genauso wie sein Bewußtsein von der Determination der Natur durch seine Versuche, sie zu beherrschen, geschaffen wird. Aber ehe die Menschen ihre gesellschaftlichen Verhältnisse beherrschen können, müssen sie die Macht dazu haben, das heißt die Macht, die Produktionsmittel zu beherrschen, worauf die gesellschaftlichen Verhältnisse beruhen. Aber wie können sie das erreichen, wenn sich die Produktionsmittel in den Händen einer privilegierten Klasse befinden?

Die Voraussetzung für die Freiheit der bürgerlichen Klasse in der Feudalgesellschaft ist das Nichtvorhandensein der feudalen Herrschaft. Die Voraussetzung für die Freiheit der Arbeiter in der kapitalistischen Gesellschaft ist das Nichtvorhandensein der kapitalistischen Herrschaft. Das ist auch die Voraussetzung für die Freiheit in einer völlig freien, das heißt klassenlosen Gesellschaft. Nur in einer solchen Gesellschaft können alle Menschen ihr Bewußtsein vom gesellschaftlichen Determinismus aktiv entwickeln und ihre gemeinsamen Geschicke beherrschen. Der Bürger kann diese Definition der Freiheit für alle niemals anerkennen, ehe er nicht aufgehört hat, ein Bürger zu sein, und die Gesamtheit der historischen Entwicklung begriffen hat.

Das Wesen dieses Widerspruchs innerhalb des bürgerlichen Freiheitsbegriffes wird nur insoweit offenbar, als die bürgerliche Gesellschaft verfällt und die Freiheit der bürgerlichen Klasse in zunehmendem Maße der Freiheit der gesamten Gesellschaft antagonistisch gegenübersteht. Die Freiheit der Gesellschaft als Ganzes besteht in ihren ökonomischen Produkten. Diese vertreten die vom Menschen im Kampf mit der Natur errungene Freiheit. Im gleichen Verhältnis, wie sich die Produkte mehren, fühlt sich der Bürger dank der Bedingungen der bürgerlichen Ökonomie nicht nur selbst frei, sondern auch die übrige, sich in diese Produkte teilende Gesellschaft ist nicht geneigt, diese Bedingungen in revolutionärer Weise herauszufordern. Sie erkennt sie – passiv – ebenfalls an. All das scheint eine Bestätigung der bürgerlichen Theorie [67] von der Freiheit zu sein. Unter diesen besonderen Umständen ist die bürgerliche Theorie von der Freiheit tatsächlich richtig. Sie ist eine Illusion, eine phantastisch sich auf dieser Stufe in der Praxis verwirklichende Illusion. Der Mensch erlangt die Freiheit durch die Verneinung der gesellschaftlichen Verhältnisse, weil es feudale, infolge der Entwicklung der bürgerlichen Ökonomie im Inneren schon veraltete Verhältnisse waren.

Um aber eine Klasse unterdrücken zu können, müssen ihr Bedingungen gesichert sein, innerhalb derer sie wenigstens ihre knechtische Existenz fristen kann. Der Leibeigene hat sich zum Mitglied der Kommune in der Leibeigenschaft herangearbeitet, wie der Kleinbürger zum Bourgeois unter dem Joch des feudalistischen Absolutismus. Der moderne Arbeiter dagegen, statt sich mit dem Fortschritt der Industrie zu heben, sinkt immer tiefer unter die Bedingungen seiner eigenen Klasse herab. Der Arbeiter wird zum Pauper, und der Pauperismus entwickelt sich noch rascher als Bevölkerung und Reichtum. Es tritt hiermit offen hervor, daß die Bourgeoisie unfähig ist, noch länger die herrschende Klasse der Gesellschaft zu bleiben und die Lebensbedingungen ihrer Klasse der Gesellschaft als regelndes Gesetz aufzuzwingen. Sie ist unfähig zu herrschen, weil sie unfähig ist, ihrem Sklaven die Existenz selbst innerhalb seiner Sklaverei zu sichern, weil sie gezwungen ist, ihn in eine Lage

herabsinken zu lassen, wo sie ihn ernähren muß, statt von ihm ernährt zu werden. Die Gesellschaft kann nicht mehr unter ihr leben, d. h., ihr Leben ist nicht mehr verträglich mit der Gesellschaft.“*

Deshalb enthüllt sich das widerspruchsvolle Wesen der bürgerlichen Definition von der Freiheit an dieser Stelle selbst, weil sie vom Fortschritt der Gesellschaft objektiv negiert worden ist. Damit wird einer Definition Raum gegeben, welche die Freiheit als Bewußtsein des Determinismus betrachtet, und als Voraussetzung für die menschliche Freiheit wird nun das Wissen um die bestimmenden Ursachen der gesellschaftlichen Verhältnisse – der Produktivkräfte – und deren Beherrschung angesehen. Doch das ist eine revolutionäre Forderung – eine Forderung nach Sozialismus und Arbeitermacht, die vom Bürger als die Negation der Freiheit, was sie in der Tat für ihn als Bürger ist, bekämpft wird. Er versucht hier im Namen der ganzen Gesellschaft zu sprechen, aber die revolutionäre Bewegung der Masse versagt ihm dieses Recht.

So übersieht die bürgerliche Illusion von der Freiheit, die Freiheit und Individualismus – Determinismus und Gesellschaft ent-[68]gegenstellt, die Tatsache, daß die Gesellschaft das Instrument ist, womit der Mensch, das unfreie Individuum, seine Freiheit in der Gemeinschaft verwirklicht, und daß die Voraussetzungen einer derartigen Gemeinschaft die Voraussetzungen der Freiheit sind. Diese Illusion ist selbst das Produkt einer besonderen Klassengesellschaft und eine Widerspiegelung des speziellen Vorrechts, worauf die bürgerliche Gesellschaft beruht und welches die Gesellschaft in zwei Teile zerreißt, solange es besteht.

Andere Klassengesellschaften haben ihre eigenen Illusionen. So sieht eine Sklavenhaltergesellschaft die Freiheit nicht im Fehlen von Zwangsverhältnissen, sondern in einem ganz bestimmten Zwangsverhältnis, nämlich dem des Willens, indem der Herr lenkt und der Sklave es als rechtmäßig ansieht, blindlings zu gehorchen. In einer solchen Gesellschaft bedeutet frei sein – Willen haben. Aber die Entwicklung der Klassen trennt das den Willen leitende Bewußtsein von der Realität, mit welcher der blindlings dem Willen gehorchende Sklave aktiv kämpfen muß. Der hieraus resultierende ökonomische Niedergang ist eine Widerspiegelung der Unfreiheit, die von dem zunehmenden Nichtwissen der Menschen um die Notwendigkeit, von der wachsenden Inaktivität der Klasse herführt, von der erwartet wird, daß sie Träger der Bewußtheit und damit der Freiheit ist. Bewußtsein wird durch den Kampf des Menschen mit der Natur erworben und kommt in blindem Formalismus um, wenn dieser Kampf einmal aufhört.

Sich des wahren Wesens der Freiheit bewußt zu sein – zu wissen, daß sie das Bewußtsein vom Determinismus der Umwelt, des Menschen und der Gesellschaft einschließt, das deren wechselseitigen Kampf ausdrückt – sich dessen bewußt zu sein, nicht als Ergebnis der Kontemplation, die keine Bewußtheit schaffen kann, sondern als Ergebnis aktiven Kampfes, heißt mit einbezogen sein in den Kampf um die Abschaffung gerade jener Verhältnisse des blinden Zwanges oder der Ausbeutung in der Gesellschaft, welche die Entwicklung dieses Bewußtseins verhindern. Sie beseitigen heißt die Klassen beseitigen und den Menschen die Mittel geben, wirklich frei zu werden: Aber das kann nur geschehen, weil der Kapitalismus seine eigenen Totengräber hervorgebracht hat – die Klasse, deren Existenzbedingungen nicht nur zur Revolution treiben und ihre erfolgreiche Herrschaft möglich machen, sondern die auch gewährleistet, daß ihre Herrschaft nur auf einem Auslöschen all der Rechte gegründet sein kann, welche Klassen erzeugen können. [69]

3. Die allmähliche Selbstentlarvung dieser Illusion ist die Geschichte der bürgerlichen Freiheit. Wir können sie als Tragödie bei Macbeth, als Komödie bei Falstaff, als Eingebung bei Heinrich V. oder als ekelhaft wie die Welt Timons von Athen finden – all diese Aspekte werden in ihrer Entwicklung widerspiegelt und entsprechen einer ähnlichen Entwicklung in den ökonomischen Grundlagen.

Sagten wir nicht, daß die Tragödie immer ein Problem der Notwendigkeit ist? Ödipus erscheint das Tragische gerade in der Gestalt, in der die Freiheit in einer Sklavenhaltergesellschaft gesichert zu sein scheint – als Wille, als Fatum, vorgestellt in der Form eines göttlichen, überlegenen Willens, der sich über jeden menschlichen Willen hinwegsetzt.** Macbeth erscheint das Tragische unter dem Deckmantel

* Manifest der Kommunistischen Partei, a. a. O., S. 473.

** „Der Gott, den die Menschen anbeten, sei es der Zwang oder das blinde Schicksal oder Allvater Zeus“ (Euripides).

der bürgerlichen Freiheit: Die unbehinderten Wünsche des Menschen in ihrer zügellos hervorbrechenden Kraft werden durch bestimmte Umstände auf ihn zurückgeworfen und verwandeln sich in ihr Gegenteil – die Macbeth von den drei Hexen gewährten Wünsche erscheinen als jene umgekehrten Wünsche wieder und stehen im Widerspruch zu ihrem Wesen. Der Wald von Birnam kommt zu Dunsinan, und er wird von einem Mann, den keine Frau geboren hat, erschlagen.

Die ganze bürgerliche Poesie ist ein Ausdruck der Bewegung der bürgerlichen Illusion, je nachdem, wie sich der in der bürgerlichen Ökonomie wurzelnde Widerspruch im Lauf der Entwicklung des Kapitalismus zeigt. Die Menschen werden durch die Ökonomie nicht blindlings geformt, sondern die Ökonomie ist das Ergebnis ihrer Tätigkeit, und die ökonomische Entwicklung widerspiegelt das Wesen der Menschen. Die Poesie ist dabei ein Ausdruck des wirklichen Wesens der assoziierten Menschen und leitet ihre Wahrheit von daher ab. Die bürgerliche Illusion muß daher als eine Phantasie betrachtet werden, die im gleichen Verhältnis zur Wahrheit steht wie die Phantasie der primitiven Mythologie. Im Stammeskult, wo die Poesie entstanden ist, antizipiert die phantastische Welt der Poesie die Ernte und ermöglicht dadurch die wirkliche Ernte. Aber die Illusion dieser kollektiven Phantasie ist keine bloße farblose Kopie der zukünftigen Ernte, sondern eine Widerspiegelung des sich aus der Tatsache ergebenden emotionalen Komplexes, daß der Mensch in bestimmten Beziehungen zu den anderen und zur Ernte stehen und daß sein Instinkt in bestimmtem Maße der Natur und den anderen Menschen angepaßt werden muß, [70] um die Ernte zu ermöglichen. Obwohl Stammespoesie und -kult eine verworrene Vorstellung der realen zukünftigen Ernte sind, geben sie ein genaues Bild der instinktiven Anpassung, die im Verhältnis der assoziierten Menschen zur Ernte enthalten ist. Sie ist ein reales Bild vom Innern des Menschen.

Auf die gleiche Weise widerspiegelt die bürgerliche Poesie in all ihrer Vielfalt und Kompliziertheit die instruktive Anpassung des Menschen an den anderen und an die Natur, wie dies in jenen Gesellschaftsordnungen notwendig ist, die Freiheit hervorrufen – da Freiheit, wie wir sahen, lediglich der phantastisch-poetische Ausdruck des ökonomischen Produktes der Gesellschaft ist, das die menschliche Selbst-Verwirklichung gewährleistet. Natürlich verstehen wir unter diesem ökonomischen Produkt nicht allein die kommerziellen, verkäuflichen Produkte der Gesellschaft, sondern auch die kulturellen und emotionalen, einschließlich des menschlichen Bewußtseins selbst. Daher hat die bürgerliche Illusion von der Freiheit, deren Ausdruck die bürgerliche Poesie ist, insofern einen Wirklichkeitsgehalt, als sie durch ihr Vorhandensein Freiheit erzeugt – ich meine nicht in irgendeinem formalen Sinne, ich meine, daß gerade so, wie die primitive Poesie durch die von ihr hervorgerufene materielle Ernte, das Mittel zur Freiheit für den Primitiven, gerechtfertigt wird, auch die bürgerliche Poesie durch das materielle Produkt der Gesellschaft gerechtfertigt ist, welches sie in ihrer Bewegung hervorruft. Aber die Freiheit besteht nicht für die ganze Gesellschaft, sondern nur für das Bürgertum, das sich den Hauptteil der gesellschaftlichen Produkte aneignet.

Denn die Freiheit ist kein Zustand, sondern ein spezifischer Kampf mit der Natur. Freiheit ist immer relativ; sie steht im Verhältnis zu dem im Kampf erreichten Erfolg. Das Wissen um das Wesen der Freiheit ist nicht einfaches Nachdenken über ein metaphysisches Problem, sondern ein lebendiger, dem Verhalten des Menschen auf einem bestimmten Stadium der Gesellschaft entsprechender Vorgang. Jede Stufe des Bewußtseins ist begrenzt errungen und wird nur durch die gesellschaftliche Bewegung lebendig erhalten, diese Bewegung nennen wir Arbeit. Die Herausbildung der bürgerlichen Illusion von der Freiheit, zuerst als triumphale Wahrheit (Wachstum und zunehmende Prosperität des Kapitalismus), dann als sich allmählich enthüllende Lüge (Verfall und endgültige Krise des Kapitalismus) und schließlich als Übergang ins Gegenteil, Freiheit als die durch das Leben gewonnene Einsicht in die gesellschaftliche Notwendigkeit (die proletarische Revolution), ist eine gewaltige Entwicklung des Menschen, der Werkzeuge, [71] Gefühle und Ideen, es ist die gesamte Geschichte des sich mühenden, lernenden, leidenden und hoffenden Menschen. Stufenleiter, Wirksamkeit und materielle Kompliziertheit der Entwicklung prägen das schillernde, subtile, komplizierte und vielgestaltige Wesen der bürgerlichen Poesie.

Die bürgerliche Illusion, zugleich die Bedingung der Freiheit für die Bourgeoisie, wird in deren Poesie verwirklicht, weil die bürgerlichen Dichter wie die übrige Bourgeoisie sie in ihrem Leben

verwirklichen, in all ihrem triumphierenden Gefühl, ihrer Tragik, ihrer Kraft der Analyse und ihrem geistigen Ekel. Und die Einsicht in die gesellschaftliche Notwendigkeit, die Voraussetzung der Freiheit für das ganze Volk in einer klassenlosen, kommunistischen Gesellschaft, wird in der kommunistischen Poesie verwirklicht werden, weil sie nur in ihrem Wesen verwirklicht werden kann, nicht als metaphysische Formel, sondern durch das Leben der Menschen in einer sich entwickelnden kommunistischen Gesellschaft, welche das Leben der Dichter und Leser der Poesie einschließt.

4. Der Bürger sieht den menschlichen Instinkt – das „Herz“, die Quelle seiner Wünsche und Bestrebungen, als die Quelle seiner Freiheit an. Das ist insofern falsch, als die *nicht adaptierten* Instinkte blind und unfrei sind. Aber wenn sie durch die gesellschaftlichen Verhältnisse adaptiert sind, dann veranlassen sie Gefühle, und diese Adaptionen, deren Ausdruck und Spiegel die Gefühle sind, stellen die Mittel dar, wodurch die instinktive Kraft des Menschen dahin gelenkt wird, das Gefüge der Gesellschaft voranzutreiben: Das sich drehende Gefüge der Gesellschaft befähigt den Menschen, der Natur gegenüberzustehen und mit ihr zu kämpfen, nicht als individueller, instinktiver Mensch, sondern als assoziierter, adaptierter Mensch. So treiben die Instinkte den Fortschritt voran, welcher die menschliche Freiheit gewährleistet. Diese Illusion und diese Wahrheit über die Beziehung der Instinkte zur Freiheit und zur Gesellschaft drücken sich in der bürgerlichen Poesie aus und bilden ihre geheime Kraft und sichern ihr dauerndes Bestehen. So überrascht es uns nicht, die wir das Wesen dieser bürgerlichen Illusion als einen besonderen Glauben an den „Individualismus“ und den „natürlichen Menschen“, der seinerseits den Bedingungen bürgerlichen Ökonomie entstammt, kennen, daß der bürgerliche Dichter der einsame Mensch ist, der sich offensichtlich von der Gesellschaft abwendet und in sich selbst zurückzieht; durch eben dieses Verhalten drückt er die wesentlichen Verhältnisse der modernen Gesellschaft nur um so deutlicher aus. Die bürgerliche Poesie ist individualistisch, weil sie das Lebensgefühl ihrer Epoche ausdrückt.

Wir haben gesehen, daß alle literarische Kunst – ursprünglich durch den Übergang der Mythologie in die Religion entstanden, so daß sich die Poesie von der Mythologie trennte – in der Freiheit wurzelt und Ausdruck der Spontaneität der Gesellschaft ist, die sich allmählich auf die materiellen Produkte gründet, und daß sie eine besondere Formung der emotionalen Verhältnisse darstellt, welche diese materiellen Produkte vom assoziierten Menschen verlangen. Das ist so, weil die Kunst Ausdruck der Freiheit ist, daß in einer entwickelten Klassengesellschaft die Kunst ein Ausdruck der Illusion nicht der ganzen Gesellschaft, sondern nur der herrschenden Klasse ist. Im Laufe der Entwicklung der bürgerlichen Illusion trennt die literarische Kunst allmählich die Erzählung von der Poesie. Die Poesie, jünger, ursprünglicher, unmittelbarer gefühlsbezogen, befaßt sich daher in der kapitalistischen Kultur mit den von den Instinkten – wie Funken vom Feuerstein – ausgehenden Gefühlen unter Bedingungen der ihnen entgegen wirkenden gesellschaftlichen Verhältnisse. Sie drückt jenen Teil der bürgerlichen Illusion aus, der das Innere und die Gefühle des individuellen Menschen als Grundlage von Freiheit, Leben und Wirklichkeit ansieht, weil die Freiheit der ganzen Gesellschaft letzten Endes auf dem Drang jener Instinkte beruht, deren Kampf mit der Natur die Gesellschaft geschaffen hat. Weil sie die kollektive Welt der Sprache benutzen muß, konzentriert sie das ganze Gefühlsleben der Gesellschaft in einem riesigen „Ich“, das allen gemeinsam ist und allen Menschen eine pausenlose Erfahrung gibt.

Die Erzählung steht auf der Kehrseite der Medaille und drückt die Instinkte aus, wie sie in der Gesellschaft bei einem adaptierten Individuum auftauchen. In diesem Falle wird der Individualismus der bürgerlichen Gesellschaft als Interesse am Menschen als *Charakter*, als gesellschaftlicher Typ ausgedrückt, der in der realen Welt und nicht abstrahiert in der gemeinsamen Erfahrung lebt.

Wir werden die Art und Weise verstehen, wie sich die bürgerliche Illusion in der Poesie äußert, wie dieser Widerspruch in sich selbst sich in modernen Gedichten auswirkt, wenn wir a) die Entwicklung der englischen Poesie bei bekannten Dichtern, Schulen und Strömungen, b) die Methoden der Poesie, c) ihr Verhältnis zum Sprachganzen, d) das Wesen der Auseinandersetzung des Dichters mit seiner Umwelt und e) den besonderen Weg, auf dem durch diese Auseinandersetzung Gedichte entstehen, studiert haben.

[73]

IV. Englische Dichter

1. Die Periode der ursprünglichen Akkumulation

1. Der Kapitalismus benötigt zwei Existenzbedingungen: Kapitalmassen und „freie“ – das heißt exproprierte – Lohnarbeiter. Wenn diese Bewegung einmal begonnen hat, schafft sich der Kapitalismus die Voraussetzungen für seine weitere Entwicklung selbst. Die Summe des konstanten Kapitals wächst durch die Akkumulation und häuft sich durch die Fusion an, und diese Fusion bringt die nötige Zufuhr von Lohnarbeitern, indem ununterbrochen Handwerker und andere Kleinbürger enteignet werden.

Ehe diese Bedingungen verwirklicht werden können, ist demnach eine Periode ursprünglicher Akkumulation nötig. Die ursprüngliche Akkumulation muß sich notwendigerweise gewaltsam und heftig vollziehen, weil die Bourgeoisie noch nicht an die Macht gekommen ist und noch nicht die politischen Voraussetzungen für ihre eigene Expansion geschaffen hat: Der Staat ist noch kein bürgerlicher Staat.

In England bemächtigten sich während jener Periode die Bourgeoisie und der zur Bourgeoisie übergegangene Teil des Adels der Kirchenländereien und -schätze; sie schufen eine Masse besitzloser Landstreicher, indem sie die Gemeindeländereien einhegten, die Klöster schlossen, die Schafzucht erweiterten und die Feudalherren samt Gefolgsmännern endgültig beseitigten. Auch die Besitzergreifung von Gold und Silber aus der Neuen Welt spielte eine wichtige Rolle, als die Grundlage für den Kapitalismus geschaffen wurde. Diese Bewegung war möglich, weil sich die Monarchie in ihrem Kampf gegen den Feudaladel auf die bürgerliche Klasse stützte und sie ihrerseits für die Unterstützung belohnte. Die Tudors waren Autokraten im Bündnis mit der Bourgeoisie und dem verbürgerlichten Adel.

In dieser Periode der ursprünglichen Akkumulation entstehen die Bedingungen für das Wachstum der bürgerlichen Klasse ohne eine gesetzliche Grundlage. Es scheint den Bürgern, als ob ihre Instinkte – ihre „Freiheit“ – durch Gesetze, Rechte und Beschränkungen unerträglich eingeengt seien und daß Schönheit und Leben nur durch die gewaltsame Expansion ihrer Wünsche erlangt werden können.

Zügelloser Wille, „grausam, kühn und entschlossen“, ohne Maß und Ziel, ist der Geist jener Ära der ursprünglichen Akkumulation. [74] Der absolute, sich über alles andere Wollen hinwegsetzende Wille des Individuums ist deshalb das Lebensprinzip im Elisabethanischen Zeitalter. Marlowes Faust und Tamburlaine drücken dieses Prinzip in seiner naivsten Form aus.

Dieses Lebensprinzip erreichte im Renaissance-„Fürsten“ seine höchste Verkörperung. In Italien und England – damals führend in der ursprünglichen Akkumulation – erreicht das Leben seine eindringlichste Formung im absoluten Willen des Fürsten: Die Gestalt des Fürsten drückt die bürgerliche Illusion am klarsten aus, da der Fürst in der wirklichen Gesellschaft das notwendige Mittel darstellt, die Voraussetzungen für die bürgerliche Expansion zu realisieren. Um die Formen des Feudalismus zu brechen und ihnen Kapital zu entreißen, bedarf es der Macht und Unbarmherzigkeit eines absoluten Monarchen. Jedes dem göttlichen Recht seines Willens gegenüber festgesetzte Tun oder Lassen wäre falsch, da ein derartiges festgesetztes Tun oder Lassen nur feudal sein könnte und daher die Entwicklung der bürgerlichen Klasse zurückhalten würde. Die elisabethanische Poesie ist in all ihrer Erhabenheit und Rebellion die Stimme dieses fürstlichen Willens, des absoluten bürgerlichen Willens, dessen Tugend gerade darin besteht, alle gängigen Konventionen zu brechen und sich selbst durchzusetzen. Aus diesem Grund sind auch alle Helden Shakespeares fürstlich, und aus diesem Grunde war damals das Königliche das Ideal menschlichen Verhaltens.

Die von bürgerlichen Eltern stammenden Marlowe, Chapman, Greene und vor allem Shakespeare* drücken die rasende Kraft des fürstlichen bürgerlichen Willens dieser Ära in all seiner Energie und Rücksichtslosigkeit exakt aus. Lear, Hamlet, Macbeth, Antonius, Troilus, Othello, Romeo und

* Der Autor irrt, wonach Shakespeare von bürgerlichen Eltern abstamme; in Wirklichkeit verbarg sich hinter dem Pseudonym Shakespeare der Adlige Edward de Vere, 17. Earl of Oxford, der sich dieses Pseudonym zulegte, weil es sich damals für einen Adligen nicht ziemte, als Schreiber von Theaterstücken in Erscheinung zu treten. *KWF*

Coriolan kennen jeder in seiner Eigenart keine andere Verpflichtung, als das zu sein, was sie sind, als sich bis zuletzt durchzusetzen, als den Hauch ihres Wesens rein und erlesen auszuströmen. Das Zeitalter der Ritterlichkeit erscheint nicht so, wie es sich selbst sieht, sondern übel beleumdet und beleidigt, wie es die bürgerliche Klasse in der Person Hotspurs, Falstaffs und Armados, der englischen Neffen Don Quichotes, sieht.

Sogar die niedrigste Kreatur, der hohle, diskreditierte, prahlerische Parolles, realisiert die ungebundene Selbstverwirklichung als das Gesetz seiner Bühnenexistenz und in gewisser Weise als die Rechtfertigung seines Charakters:

Was ich bin, das soll mich nähren jetzt.*

[75] In diesem zügellosen Selbstaussdruck, wodurch sie die ganze Welt mit ihren innerlichen Phantasmagorien auszufüllen scheinen, liegt das Kennzeichen der Shakespeareschen Helden. Daß sogar der Tod ihrer Selbstverwirklichung kein Ende setzt, daß sie im Tode ganz wesentlich sie selbst sind – Lear, Hamlet, Kleopatra und Macbeth –, auch darin liegt das Geheimnis ihres Todes und die Lösung der Tragödie zugleich.

Die Tiefe, mit der Shakespeare in die bürgerliche Illusion eindrang, und die Größe seines Begriffes von der menschlichen Gesellschaft zeigen sich in der Tatsache, daß er letztthin Tragiker ist. Die ungehemmte Verwirklichung der menschlichen Individualitäten bringt für ihn das gleiche ungehemmte Spiel der Notwendigkeit mit sich. Der Widerspruch, die Triebkraft des Kapitalismus, findet immer wieder in Shakespeares Tragödien seinen Ausdruck. In *Macbeth* wird – umgekehrt – der Ehrgeiz des Helden verwirklicht. In *König Lear* scheitert der Held an dem ebenbürtig ungemilderten Willen seiner Töchter und auch an der Natur, deren Notwendigkeit in einem Sturm ausgedrückt wird. Die Kraft der Sturmsymbolik liegt in der Tatsache, daß sich die Natur in einem Gewitter selbst zu lenken scheint, nicht wie eine unerbittliche Maschine, sondern wie ein menschliches Wesen in unbändiger Leidenschaft. In *Othello* verwirklicht die Liebe des Mannes das Beste in ihm, doch das freie Spiel dieser Verwirklichung „tötet das, was es liebt“. In *Hamlet* wird das Problem des unermeßlichen Willens in noch anderer Form aufgeworfen – hier ist der Wille eines Menschen mit sich selbst entzweit, so daß er gegen sich kämpft und scheitert, obwohl sich ihm nichts „Äußeres“ entgegenstellen oder ihn zurückwerfen kann. Die „Doppeltheit“ eines einzelnen Willens wird treffend durch die vergifteten Schwerte und den Kelch symbolisiert, worin das eine Ziel gleichsam zwiegesichtig erscheint und zu entgegengesetzten Ergebnissen führt. In *Antonius und Kleopatra* und in *Romeo und Julia* besteht die Erfüllung des einfachsten und heftigsten Triebes in hemmungsloser und grenzenloser Liebe; diese Liebe bringt für die Liebenden den Untergang, deren Rechtfertigung darin liegt, daß die Liebe keine Schranken kennt und Patriotismus, Familientreue, Vernunft und Eigennutz verachtet. Solch ein Tod ist tragisch, weil in dieser Ära die ungezügelter Verwirklichung des Ichs heroisch und Lebensprinzip der Geschichte ist. Wir fühlen, daß der Tod notwendig und unumgänglich ist: „Hier kann es keine Tränen geben.“

In diesem Stadium hängen Stärke und Lebenskraft des Bürgers von der Kohäsion seiner Klasse unter der monarchistischen Füh-[76]rung ab. In vielen Teilen schon eine selbständig bewaffnete und handelnde Gemeinschaft, hat die Bourgeoisie in England den Hof als Vorhut. Der Hof ist Sitz des Fortschritts, und sein öffentliches kollektives Leben ist zu dieser Zeit die Grundlage des bürgerlichen Fortschritts und Quelle der ursprünglichen Akkumulation. Der Hof selbst ist nicht bürgerlich: Er sucht seinen Willen wie ein feudaler Lehnsherr mit Zwang durchzusetzen, aber er kann es nur, wenn er sich mit dem Bürgertum verbindet, für das die „Absolutheit“ des Monarchen, obwohl in ihrem Wesen feudal, in ihrem Ergebnis bürgerlich ist, weil sie die Voraussetzungen für die Entwicklung der Bourgeoisie schafft.

So stellen wir fest, daß Shakespeare, obwohl er die bürgerliche Illusion ausdrückt, ein Vertreter des Hofes und der bürgerlichen Aristokratie ist. Die Schauspieler sind „Diener der Königin“. Shakespeare produziert weder für den bürgerlichen Markt noch für die bürgerliche „Öffentlichkeit“. Er hat einen

* Ende gut, Alles gut, 4. Akt, 3. Szene; übers, von Heinrich Voß.

feudalen *Status*. Daher ist seine Kunst in ihrer Form auch nicht individualistisch: sie ist noch kollektiv. Sie atmet noch das kollektive Leben des Hofes. Er lebte als Schauspieler und Dramatiker mit seinem Publikum zur gleichen Zeit in einer gemeinsamen Gefühlswelt. Aus diesem Grunde ist der bedeutendste Ausdruck der Elisabethanischen Poesie das Drama – das wirkliche, aufgeführte Drama. Es bleibt noch gesellschaftlich und öffentlich und kann doch infolge des Bündnisses der Monarchie mit der Bourgeoisie die Bestrebungen der bürgerlichen Klassen ausdrücken.

Die Elisabethanische Poesie erzählt eine Geschichte. Die Geschichte beschäftigt sich immer damit, wie sich die menschlichen Individualitäten in ökonomischen Funktionen verwirklichen – sie betrachtet sie von der Außenseite als „Charaktere“ oder „Typen“. Sie verlegt sie in eine reale, von der Außenseite gesehene gesellschaftliche Welt. Aber in der Ära der ursprünglichen Akkumulation hat sich die bürgerliche Ökonomie noch nicht bis zu dem Grade differenziert, wo sich gesellschaftliche „Typen“ oder „Normen“ stabilisiert haben. Der bürgerliche Mensch glaubt, selbständig eine ökonomische Rolle zu spielen, wenn er nur einfach seinen Charakter wie einen Spreizfuß verwirklicht. Das Instinktive und das Ökonomische scheint ihm das Natürliche zu sein: Nur die feudalen Rollen erscheinen ihm als aufgezwungen und „gekünstelt“. Daher stehen Erzählung und Poesie einander noch nicht antagonistisch gegenüber: Sie haben sich noch nicht getrennt.

In der Ära der ursprünglichen Akkumulation ist noch alles fließend und homogen. Die bürgerliche Gesellschaft hat ihre komplizierte Arbeitsteilung, der die komplizierte Vielfalt der Kultur entspricht, noch nicht geschaffen. Psychologie, Biologie, Logik, Philosophie, Recht, Poesie, Geschichte, Volkswirtschaft, Roman und Essay von heute verkörpern alle getrennte Gebiete des Denkens, ihre Erforschung verlangt Spezialisierung, und sie verwenden alle einen speziellen Wortschatz. Aber Männer wie Bacon, Galilei und Leonardo da Vinci spezialisierten nicht, ihre Sprache widerspiegelt die fehlende Differenzierung. Die Elisabethanische Tragödie spricht eine Sprache von bedeutendem Rang und Umfang, von der Umgangssprache bis zum Erhabenen, von der Mitteilung bis zur Erzählung, weil die Sprache noch undifferenziert ist.

Eine solch bedeutende Sprache mußte wie immer teuer erkaufte und bezahlt werden. Tyndale bezahlte mit seinem Leben dafür, der englische Prosastil als schlichte und klare, für die Poesie geeignete Realität wurde in Todesfurcht geschrieben, von Ketzern, für die es eine religiöse und zugleich revolutionäre Aufgabe war, eine auf alle tändelnde Ornamentik und Konvention verzichtende Einfachheit und Klarheit zu fordern. Nichts als die Wahrheit wurde von ihr gefordert.

Diese Tatsachen ermöglichen es der Elisabethanischen Poesie, Drama und Erzählung zu sein, kollektiv und undifferenziert und doch mit außerordentlicher Stärke die Kraft der bürgerlichen Illusion im Zeitalter der ursprünglichen Akkumulation auszudrücken.

Shakespeare hätte nicht die ihm zukommende Bedeutung erlangen können, wenn er nicht in der Morgenröte der bürgerlichen Entwicklung die ganze Entfaltung des kapitalistischen Widerspruchs vom kolossalen Aufschwung bis zum armseligen Verfall enthüllt hätte. Seine Position, seine feudale „Perspektive“ befähigten ihn, in einer Epoche all die Tendenzen zu erfassen, die sich in späteren Zeitabschnitten gesondert herausbilden sollten und damit über die Möglichkeiten einer zusammenfassenden Darstellung hinausgingen.* Es genügte nicht, die tafrische bürgerliche Liebe in *Romeo und Julia*, ihre verhängnisvolle, ein Reich zertrümmernde Schläfrigkeit, in *Antonius und Kleopatra* oder das Schauspiel der Konflikte des individuellen menschlichen Willens in *Macbeth*, *Hamlet*, *Lear* und *Othello* zu zeigen. Es wäre nötig, den Abschaum zu erleben, die Zeit des Surrealismus und James Joyces vorwegzunehmen und *Timon von Athen* zu schreiben, der durch die ganze Entwicklung des Kapitalismus hervorgerufenen Erniedrigung Ausdruck [78] zu verleihen, einer Erniedrigung, die alle feudale Loyalität hinwegfegt, um den menschlichen Geist zu verwirklichen, nur um ihn als den elenden Gefangenen des Bargeld-Nexus wiederzufinden – es war nötig, dies nicht symbolisch, sondern mit eindringlicher Präzision auszudrücken:

* In der gleichen Weise antizipierte Morus von seiner feudalen Perspektive aus in der Utopia die Entwicklung des Kapitalismus zum Sozialismus.

Gold? kostbar, flimmernd, rotes Gold? Nein, Götter!
Nicht eitel fleht' ich. Wurzeln, reiner Himmel!
So viel hievon macht schwarz weiß, häßlich schön,
Schlecht gut, alt jung; feig tapfer, niedrig edel.
Ihr Götter! warum dies? warum dies, Götter?
Ha, dies lockt euch den Priester vom Altar,
Reißt Halbgenes'nen weg das Schlummerkissen.
Ja, dieser rote Sklave löst und bindet
Geweihete Bande; segnet den Verfluchten.
Er macht den Aussatz lieblich, ehrt den Dich
Und gibt ihm Rang, gebeugtes Knie und Einfluß
Im Rat der Senatoren, dies führt
Der überjähr'gen Witwe Freier zu;
Sie, von Spital Und Wunden giftig eiternd,
Mit Ekel fortgeschickt, verjüngt balsamisch
Zu Maienjugend dies. Verdammt Metall,
Gemeine Hure du der Menschen, die
Die Völker tört! Komm, sei das, was du bist!

James Joyces Gestalten wiederholen die Erfahrung Timons:

... alles ist falsch,
Es gibt keine Richtschnur unserm verfluchten Wesen,
Nur die bloße Schurkerei. Deshalb seid verabscheut,
Feste, Gesellschaften, wimmelnde Menschen!
Sein Ebenbild, *sich selbst* verachtet Timon.
Vernichtung, erfasse die Menschheit!*

Von den Lebensgedanken der Elisabethanischen Poesie bis zu den Todesgedanken des imperialistischen Zeitalters ist es eine ausgedehnte Entwicklungsperiode, doch in Shakespeares Stücken wird sie umfaßt und düster vorweggenommen.

An seinem Lebensende versuchte Shakespeare, verschwommen und phantastisch, eine untragische Lösung, eine Lösung ohne Tod zu finden. Entfernt von der Verderbtheit bürgerlicher Zivilisation, [79] versucht der Mensch in dem Stück *Der Sturm* auf einer Insel zurückgezogen und edel zu leben, allein mit seinen Gedanken. Doch auch eine solche Existenz behält Elisabethanische Wirklichkeit; es gibt eine ausgebeutete Klasse – Caliban, den tierischen Leibeigenen – und einen „freien“ Geist, der nur eine Zeitlang dient – Ariel, die Apotheose des freien Lohnarbeiters. Dieses Paradies kann nicht von Dauer sein. Die Schauspieler kehren zur realen Welt zurück. Der Zauberbann wird gebrochen. Und doch besitzt die Zauberwelt des *Sturmes* in ihrer Reinheit und unschuldigen Weisheit eine magische Anziehungskraft, denn sie bändigt die Naturkräfte und stellt sie in einer bizarren Prophezeiung des Kommunismus in den Dienst des Menschen.

2. Da die ursprüngliche Akkumulation allmählich eine Klasse von differenzierten bürgerlichen Produzenten hervorbringt, wird der Wille des Monarchen, in seiner Absolutheit einst eine schöpferische Kraft, antibürgerlich und feudal. An einem bestimmten Punkt der ursprünglichen Akkumulation wird nicht mehr Kapital dringend benötigt, sondern es geht um eine Reihe von Bedingungen, unter denen die Bourgeoisie die Erweiterung ihres Kapitals durchsetzen kann. Das ist die Ära der „Manufaktur“ – im Gegensatz zur Entwicklung der Fabriken.

Durch die freie Gewährleistung von Monopolen und Privilegien wird die absolute Monarchie genauso lästig wie das ganze Netz feudaler Vergünstigungen. Schließlich und endlich ist sie ja selbst feudalen Charakters. Zwischen der Monarchie und der Klasse der Handwerker, Kaufleute, Bauern und Ladeninhaber entsteht eine Kluft.

* 4. Aufzug, 3. Szene; übers. von Dorothea Tieck.

Der Hof unterstützt die bereits parasitären Großgrundbesitzer und Adligen. Diese sind mit dem Hof verbündet, um die Bourgeoisie auszubeuten, wofür sie der Hof mit Monopolen, Privilegien und besonderen Steuern belohnt, welche die Entwicklung der großen Mehrheit der aufsteigenden bürgerlichen Klasse hemmen. So drückt der absolute „Wille“ des Fürsten nicht mehr das Lebensprinzip der bürgerlichen Klasse aus, wenn die Ära der ursprünglichen Akkumulation vorüber ist.

Im Gegenteil, der Hof erscheint als Quelle des Übels. Seinem glänzenden, korrupten Leben haftet der Geruch des Niederganges an; Fäulnis und gemeine Taten sind in Seide gehüllt. Die bürgerliche Poesie schlägt in ihr Gegenteil um und entfernt in einmütig puritanischer Bewegung die schützende Hülle vom Schmutz des [80] Hoflebens. Die erst als Reaktion der reformierten Kirche gegen die katholische Kirche gerichtete Bewegung ist zur Reaktion der Puritaner gegen die reformierte Kirche geworden.

Die Kirche, den absoluten Willen des Monarchen und die Privilegien des Adels ausdrückend, stößt auf das individuelle „Gewissen“ des Puritaners, das kein anderes Gesetz kennt als das des Geistes – seines eigenen idealisierten Willens. Seine Sparsamkeit widerspiegelt die Notwendigkeit, Kapital anzuhäufen, da nun die Zeit der ursprünglichen Akkumulation vorüber ist. Freiheit und Tugend wohnen dem Kapital durch „Sparen“ und nicht durch glänzende, übertriebene Räuberei inne.

Donne verkörpert diesen Übergang gut, da er durch ihn in einen Zwiespalt gerät. Er ist zuerst von der Sinnlichkeit und vom schillernden Glanz des Hofes gefangen, wendet sich jedoch infolge der beleidigenden Behandlung, die er erfährt, reuevoll ab. Das ist nicht alles. Noch in seinen letzten, mit Todesgedanken und großsprecherischem Haß gegen das Leben angefüllten Jahren zerrt der Hochmut des Fleisches an seinem Herzen.

Die sich vom kollektiven Leben des Hofes entfernende Poesie kann sich nur in die Abgeschlossenheit des bürgerlichen Studienzimmers zurückziehen, das, schlicht eingerichtet, nur mit einigen erwählten Freunden geteilt, eine von der mehr oder weniger wachen Öffentlichkeit des Hofes so unterschiedliche Umgebung darstellt, daß sich die poetische Technik schnell umgestaltet. Crashaw, Hernick, Herbert, Vaughan – die gesamte Poesie dieser Epoche scheint von scheuen, stolzen Männern geschrieben, die allein in ihren Studierzimmern arbeiteten, sich vom Hofleben abkehrten und sich dem Land oder dem Himmel zuwandten. Die Sprache spiegelt diese Wandlung wider. Die Lyrik kann nicht mehr von einem Herrn seiner Dame vorgesungen werden; Concetti kann man nicht länger in höfischer Konversation von sich geben. Die Poesie kann nicht mehr lauthals vor einer zusammengewürfelten Zuhörerschaft vorgetragen werden. Sie atmet den Geruch der Bibliothek, in der sie entstanden ist. Sie ist die Poesie des gebildeten Mannes: die Gelehrtenpoesie. Die Poesie wird gelesen, nicht mehr deklamiert; sie ist entsprechend subtil und schwierig.

Aber Suckling und Lovelace schreiben höfische Poesie, die einfache, freimütige Poesie ihrer Klasse. Sie stehen in antagonistischem Widerspruch zur puritanischen Poesie und behaupten die Tradition der Elisabethanischen höfischen Lyrik.

Das kollektive Drama, aus dem kollektiven Geist des Hofes geboren, muß zugrunde gehen. Webster und Tourneur verkörpern [81] die endgültige Verderbtheit, das böartige Übel und Italiante den Tod des ersten Stadiums der bürgerlichen Illusion.

3. Die Übergangsperiode strebt der Revolution zu. Die Bourgeoisie revoltiert im Namen des Parlaments, der Freiheit und des „Geistes“, der nichts anderes als eine Kampfansage des bürgerlichen an den monarchischen Willen bedeutet, gegen die Monarchie und den privilegierten Adel. Es ist die Ära der bewaffneten Revolution, des Bürgerkrieges, und mit ihr erscheint Milton, Englands erster unverhüllt revolutionärer Poet.

Milton ist revolutionär im Stil und revolutionär im Inhalt. Der Bürger tritt jetzt in ein Stadium der Illusion, in dem er sich als trotzig und einsam, als Herausforderer der bestehenden Kräfte sieht. Damit ist ein kunstvoller und *bewußt* edler Stil verbunden, abgeschlossener Stil, der erste dieser Art in der englischen Poesie.

Die bürgerlichen Revolutionen, die nur mit Hilfe des ganzen Volkes durchgeführt werden konnten, erreichen immer ein Stadium, welches deutlich macht, das sie „zu weit gegangen“ sind. Die bürgerliche

Forderung nach unbeschränkter Freiheit ist so lange gut, bis die „Habenichtse“ auch die unbeschränkte Freiheit fordern, die jedoch nur auf Kosten der „Habenden“ erlangt werden kann. Dann greift ein Cromwell oder ein Robespierre ein, um den Fortschritt der Revolution gewaltsam aufzuhalten.

Solch ein Aufhalten durch die Bourgeoisie muß immer zur Reaktion führen, weil die bürgerliche Klasse dabei ihre eigene Massenbasis zerstört. Ein Robespierre gibt erst dem Direktorium und dann einem Napoleon Raum; vorher räumte der Sohn Oliver Cromwells einem General Monk und einem Karl II. das Feld. Die geschichtlichen Vorgänge wiederholen sich jedoch nie genau, und hier kommt es zu einer Kompromißlösung.

Für die Puritaner, die die Interessen des Kleinbürgers direkt vertreten, ist dieses Endstadium Verrat an der Revolution. Deshalb sieht sich Milton in *Paradise Lost* als Satan, der überwältigt ist und doch noch zuversichtlich: verdammt und doch revolutionär. Im *Wiedergewonnenen Paradies* hat er schon alle Macht dieser Welt zugunsten der Macht in der anderen Welt zurückgewiesen. Er verachtet die Kirchen und Schlösser dieser Welt; er wird in der anderen Welt belohnt, weil er keinen Kompromiß will. Daher ist sein Poem defätistisch und ermangelt der edlen Herausforderung des *Verlorenen Paradieses*. In *Samson Agonistes* findet Milton seinen [82] Mut wieder. Er hofft auf den Tag, an dem er den Heiligenschein um den Luxus seiner wollüstigen Bedrückten entfernen und die Schande des Philisterhofes tilgen kann.

Hat er sich bewußt als Satan, Jesus und Samson dargestellt? Bewußt vielleicht nur als Samson. Aber als er daran ging, das bürgerliche Thema, warum der von der Natur aus gute Mensch ständig schlecht handelt, in Angriff zu nehmen, und die bekannte Antwort gab – Adams Abfall von der natürlichen Güte sei das Ergebnis der Versuchung –, wurde er dazu veranlaßt, auch Satan, den Versuchen und dessen Fall zu betrachten. Er bereicherte den offensichtlich revolutionären Kampf Satans mit seiner eigenen revolutionären Erfahrung und machte den besiegten Revolutionär zum Puritaner und den reaktionären Gott zu einem Stuart. So erscheint Satan als überragende Gestalt, die in ihrer unerwarteten Disproportion zeigt, wie Miltons Thema „mit ihm durchgegangen“ war.

Im *Wiedergewonnenen Paradies* versucht Milton zu glauben, daß eine weltliche Niederlage geistlichen Gewinn bringt, Gewinn für „den langen Weg“. Aber Milton war ein echter, aktiver Revolutionär und empfand im Innern die geistige Genugtuung geringfügiger, als die tatsächliche Niederlage war – wie die Unzulänglichkeit des Poems zeigt. In *Samson Agonistes* versucht er, Niederlage und Sieg miteinander in Einklang zu bringen.

Natürlich wurde die Entscheidung schon in dem Maskenspiel *Comus* gefällt, wo die Lady den Luxus des Hofes verächtlich zurückweist und sich zur einfachen Tugend des Volkes bekennt.

Man beachte, daß sich die bürgerliche Illusion schon ein wenig ihrer selbst bewußt ist. Milton ist bewußt edel – Shakespeare niemals. Die Elisabethaner sind heroisch – die Puritaner sind es nicht, so daß sie sich selbst heroisch, in archaischem Kostüm, sehen müssen. Dichtung und Wortschatz Miltons als Sekretärs der republikanischen Regierung, der mit der Abfassung fremdsprachlicher, in erster Linie lateinischer Dokumente betraut war, drücken diese zweite Veränderung der Illusion gut aus. Das Thema der Dichtungen kann nicht zugleich edel und dabei in jeder Hinsicht zeitgenössisch sein. Die Poesie isoliert sich bereits vom täglichen kollektiven Leben, welches es unumgänglich macht, daß die Prosa-„Geschichte“ sich nunmehr als ein entgegengesetzter Pol herauszubilden beginnt.

Natürlich ist die Übergangsperiode vom Höfischen wie alle anderen Veränderungen bei Shakespeare angedeutet. Im *Sturm* zieht sich Prospero wie George Herbert oder Milton vom korrupten Hofleben in den Frieden seines Arbeitszimmers zurück. Sha-[83]kespeare tat das gleiche im Leben, als er nach Stratford-on-Avon ging.

Aber dort konnte er nicht schreiben. Sein Zauberstab war kollektiv. Er zerbrach ihn, als er seine Bindung mit dem Hof abbrach, und aus den wolkenumhüllten Palästen seiner schöpferischen Phantasie wurden leere Luftgebilde.

4. Die der Puritanischen Revolution folgende Periode der Reaktion ist von gutgelauntem Zynismus erfüllt. Der Mehrheit schien es klug, die extremen „Ideale“, um die einst die Schlacht getobt hatte, zu verraten. Theoretisch erwiesen sich unumschränkte Freiheit und freier Flug der Gedanken als ausgezeichnet, doch die Praxis zeigte, daß diese Forderungen gerade, für die Klasse, deren Schlachtruf sie gewesen waren, Unannehmlichkeiten mit sich brachten. Die bürgerliche Illusion erlebte ein neues Stadium, das der Restauration.

Solch ein Vorgang ist zynisch, weil er das Ergebnis eines Verrats an „Idealen“ aus weltlichen Gründen darstellt. Er ist verschwenderisch, weil die Klasse, mit der sich die Bourgeoisie, nachdem sie ihr eine harte Lektion erteilt hat, nun erneut verbündet – der grundbesitzende Adel –, es nicht nötig hat, zum Zwecke des Kapitalerwerbs sparsam zu sein. Er ist kollektiv, weil eine Rückkehr zum öffentlichen Leben des Hofes und zum Schauspiel erfolgt. Er ist nicht dekadent im echten Sinne; die Bourgeoisie hat sich zwar mit der alten, absterbenden Klasse verbündet, aber dafür hat sie dieser Klasse auch neues Leben eingehaucht. Webster, der die Dekadenz des Hofes ausdrückt, weicht Dryden, der die Kraft des Hofes widerspiegelt. Dryden, dessen Renegatendasein sich stark von Miltons Rechlichkeit unterscheidet, gibt den präzisen Ausdruck für die verworrenen, raschen Vorgänge innerhalb der Bourgeoisie in der Zeit von Cromwell bis zu Karl II. und von Jacob II. bis zu Wilhelm III. Es ist ein echtes Bündnis, denn die Frage einer Rückkehr des feudalen Regimes steht dabei nicht zur Debatte. Das Schicksal Jakobs II. in der „Glorreichen Revolution“ zeigt klar, daß die Bourgeoisie an die Herrschaft gelangt ist.

Der Poet muß aus seinem Arbeitszimmer an den Hof zurückkehren, an einen städtischer gewordenen, vernünftigeren, weniger romantischen und malerischen Hof. Der Hof selbst ist fast bürgerlich geworden. Die Sprache zeigt den gleichen Übergang vom Arbeitszimmer zur Londoner Straße, vom bewußten Heroismus zum sachlichen, gesunden Menschenverstand. Der sektiererische bürger-[84]liche Revolutionär, ein wenig zur Pose geneigt, wird zum vernünftigen Weltmann. Das ist der Übergang von Milton zu Dryden. Die Idealisierung des Kompromisses zwischen rivalisierenden Klassen als „Ordnung“ und „Maß“ – ein bekannter Zug der Reaktion – führt zur Konzeption des klassischen Zeitalters, das unvermeidlich in den Nationalismus des achtzehnten Jahrhunderts übergeht, sobald die Glorreiche Revolution einmal gezeigt hat, daß die Bourgeoisie dieses Bündnis beherrscht.

Es ist wahrhaftig einzigartig treffend, wie sich dieses Zeitalter selbst als klassisch einschätzte. Bei einem ähnlichen Ereignis in Rom spielte Cäsar die Rolle Cromwells, Augustus die Karls II. Damals rebellierte die Klasse der Ritter zuerst gegen die Senatoren und beschritt dann, als es gefährlich wurde weiterzugehen, den Weg des Kompromisses und der Reaktion.

So verkehrt sich das elisabethanische Aufrührertum, Ausdruck der ursprünglichen Akkumulation, in sein Gegenteil, in klassische Schicklichkeit, Ausdruck der Manufaktur, und der Individualismus weicht dem guten Geschmack. In ihrem Frühstadium fordert Bürgerlichkeit die Zerschmetterung aller feudalen Formen, und deshalb ist ihre Illusion eine Vergegenständlichung der Instinkte in Freiheit. Im Verlaufe dieses Prozesses, währenddem sich die Bourgeoisie zuerst Kapital verschafft und ihm dann freien Spielraum gibt, stützt sie sich zunächst auf die Monarchie – Shakespeare – und dann auf das Volk – Milton. Aber weil es um ihre Klasseninteressen geht, wagt sie es nicht, in ihren Forderungen zu weit zu gehen, denn den Vorteil der gesamten Gesellschaft fördern heißt den eigenen verleugnen. Die Bourgeoisie muß nicht nur die alten Herrschaftsformen der feudalen Klasse vernichten, sie muß auch neue Formen schaffen, die ihre eigene Entwicklung als herrschende Klasse gewährleisten. Das ist die Epoche der Manufaktur und des Agrarkapitalismus. Land, nicht Fabriken, ist hier der springende Punkt.

Diese Epoche steht nicht nur im Gegensatz zur ursprünglichen Akkumulation, sondern sie steht auch im Gegensatz zum freien Handel. Kapital ist vorhanden, aber das Proletariat existiert noch kaum. Die zahlreichen Handwerker und Bauern sind durch die Entwicklung des Kapitals selbst noch nicht proletarisiert, so daß der Staat aufgerufen werden muß, diesen Prozeß zu unterstützen. Die expansive Periode des Kapitalismus, während der die rasche Enteignung der Handwerker Tausende von freien Arbeitern auf den Markt warf, hat noch nicht eingesetzt. Die Landstreicher der Elisabethanischen

Tage sind bereits alle aufgesogen. Die Bour-^[85]geoisie bemerkt, daß der Mangel an Arbeitskräften zu einer Erhöhung des Preises der Arbeitskraft über ihren Wert hinaus führen könnte (d. h. ihre Reproduktionskosten für Nahrung und Wohnung).

Daher ist ein ganzes Netz von Gesetzen nötig, um Löhne und Preise niederzuhalten und die Arbeit zu regeln, damit die Existenzbedingungen der bürgerlichen Klasse gesichert werden. Sie erkennt jetzt den „undurchführbaren Idealismus“ ihrer revolutionären Forderungen nach Freiheit, Ordnung, Maß, Gesetz, Recht, guter Geschmack und andere Vorschriften machen sich erforderlich. Tradition und Konvention gewinnen an Wert. Nachdem der feudale Staat zugrunde gegangen ist, gewährleisten diese Beschränkungen die Entwicklung der bürgerlichen Wirtschaft. Der freie Handel steht für die Ökonomen dieser Ära im genauen Gegensatz zum Wünschenswerten. Die bürgerliche Illusion verrät sich selbst.

5. So verkörpert die bürgerliche Poesie während des achtzehnten Jahrhunderts den Geist der Manufaktur und des Manufaktur-Kleinbürgertums, das unter den Fittichen der grundbesitzenden Kapitalisten den Industriekapitalismus begründet. Die alles zerstörende Expansion des Kapitalismus hat noch nicht begonnen. Der Kapitalismus steht noch in der Nähe jener Ökonomie, bei der „Erhaltung die erste Existenzbedingung ist“, und ist noch nicht völlig in das Stadium eingetreten, in dem er nicht existieren kann, ohne die Produktionsmittel dauernd zu revolutionieren. Der Kapitalismus revolutioniert sich selbst, aber gleich einer langsam wachsenden, schutzbedürftigen Pflanze, nicht wie eine Explosion, bei der die Entzündung des einen Teils auch den anderen detonieren läßt. Weil die grundbesitzende Whig-Aristokratie durch den Kompromiß der Glorreichen Revolution selbst verbürgerlicht wurde, war sie darauf vorbereitet, jenen Schutz zu gewähren.

Erst als sich die Trennung zwischen Agrar- und Industriekapitalismus vollzog, ein Ergebnis des Aufkommens der Fabriken, begann die Kluft zwischen der Aristokratie und der Bourgeoisie einen bestimmenden Einfluß auf die bürgerliche Illusion auszuüben. Solange die Spinnerei nichts anderes als den Handwebstuhl kannte und nichts weitete war als ein Anhängsel der Schaffarm des kapitalistischen Grundeigentümers, solange bestand zwischen den beiden Klassen kein offener Antagonismus: Erst dann, als aus der Spinnerei die Baumwollfabrik wurde, deren Rohmaterialzufuhr von außerhalb gelegenen Quellen abhing, und als sich die Schaf-^[86]zucht in Australien entwickelte und den englischen Fabriken Wolle lieferte, entstand ein offener Antagonismus zwischen dem Agrar- und dem Industriekapitalismus, der sich auf seiten der Industriellen letztlich als Forderung nach Freihandel und Aufhebung der Korngesetze äußerte.

Popes Poesie und ihre „Vernunft“ – eine Vernunft, die sich innerhalb ungewöhnlich simpler und oberflächlicher Kategorien bewegt, aber immerhin genau bewegt – mit ihrer geglätteten Sprache und Metrik und ihren knappen Antithesen ist eine Widerspiegelung jenes Stadiums der bürgerlichen Illusion, in dem es für die Bourgeoisie Freiheit nur „beschränkt“ geben kann – der Mensch muß vorsichtig sein mit seinen Forderungen, und doch gibt es keinen Grund zum Verzweifeln, alles ist gut. Das Leben ist im Aufsteigen begriffen, aber es darf nichts übereilt werden. Das Übertragen äußerer Formen auf das Innere ist notwendig und wird anerkannt. Hiervon kommt der Kontrast zwischen der eleganten Aufmachung des heroischen Verspaares aus dem achtzehnten Jahrhundert und der natürlichen Üppigkeit des elisabethanischen Blankverses, dessen Ausdehnung die knöcherne Struktur seines jambischen Rhythmus fast verbirgt.

Pope drückt die Ideale der bürgerlichen Klasse während ihres Bündnisses mit der verbürgerlichten Aristokratie in der Manufakturepoche vollendet aus.

Es ist wichtig, besonders darauf hinzuweisen, daß sich der Poet auch jetzt noch nicht als bürgerlicher Produzent fühlt. Er produziert noch nicht für den freien Markt. Zur Zeit Shakespeares fast ein Beamter des Hofes und der Aristokratie, wird er in der darauffolgenden Epoche von Pfarrern und Studenten verkörpert, und selbst noch zur Zeit Popes hängt er von Gönnern ab, das heißt, er steht in einem patriarchalischen oder idyllischen Verhältnis zur Klasse, deren Sprecher er zu dieser Zeit ist.

Solch ein „idyllisches“ Verhältnis bedeutet jedoch, daß der Poet eine nicht idyllische Poesie schreibt. Er sieht sich selbst noch als Menschen, der eine gesellschaftliche Rolle spielt. Das war beim primitiven

Poeten der Fall und gilt auch für Pope. Das erlegt ihm die Verpflichtung auf, die Sprache der für ihn Zahlenden oder Mit-Poeten zu sprechen – beim primitiven Stamm von allen Stammesmitgliedern verkörpert und in der klassischen Gesellschaft die den Kreis seiner Gönner bildenden Menschen –, die herrschende Klasse. Johnson – von Subskribenten abhängig – überbrückt die Kluft zwischen dem Poeten aus Berufung und dem Poeten als Produzenten. So bleibt die Poesie in diesem Sinn kollektiv. Sie [87] spricht eine mehr oder weniger allgemeingängige Sprache, und der Poet schreibt für eine unmittelbar gegenwärtige Zuhörerschaft, der er seine Poeme vielleicht sogleich vorlesen will, um in der Lage zu sein, die Wirkung zu beobachten. Die Poesie bedeutet für ihn immer noch nicht sosehr ein Poem – ein sich selbst genügendes Werk – als vielmehr eine Bewegung vom Schreiber zum Leser, wie die Bewegung des Gefühls in einem öffentlich aufgeführten Drama oder die Bewegung einer Muse im Gemüt der Menschen. Hieraus leitet er seine gesellschaftliche Funktion ab: die Menschheit zu inspirieren und ihre menschlichen Torheiten wiedergutzumachen. Er ist noch nicht zum selbstbewußten Künstler geworden.

[88]

V. Englische Dichter

2. Die industrielle Revolution

1. Die bürgerliche Illusion geht jetzt in ein anderes Stadium über in das der industriellen Revolution, des „explosiven“ Stadiums des Kapitalismus. Das Wachstum des Kapitalismus verwandelt jetzt alle idyllisch-patriarchalischen Verhältnisse – einschließlich des Verhältnisses des Poeten zu seiner Klasse, deren Bestrebungen er Ausdruck verleiht – in „harte“ Bargeldbeziehungen.

Natürlich veranlaßt das den Poeten nicht, sich als Ladeninhaber und seine Poeme als Käse zu betrachten. Das zu vermuten heißt das kompensatorische und dynamische Wesen des Zusammenhangs zwischen Illusion und Wirklichkeit übersehen. Tatsächlich tritt eine entgegengesetzte Wirkung ein. Der Poet betrachtet sich in zunehmendem Maße als einen von der Gesellschaft entrückten Menschen, als einen Individualisten, der nur seine inneren Gefühle darstellt und nicht für die Forderungen der Gesellschaft verantwortlich ist, wie sie in den Pflichten des Bürgers, des gottesfürchtigen und treuen Dieners Mammons, ausgedrückt sind. Gleichzeitig scheinen sich seine Poeme in zunehmendem Maße im Kreise zu drehen.

Das ist die letzte, explosive Bewegung des bürgerlichen Widerspruchs. Die bürgerliche Illusion ist von Antithese zu Antithese geschwankt, doch als Resultat dieser letzten, endgültigen Bewegung kann sie nur gleich einem wirbelndem, von einem explodierenden Schwungrad geschleuderten Metallstück aus den Bahnen der bürgerlichen Denkkategorien hinaustreten.

Der mit seinem Netz von Sicherungen und Protektionen für die Manufakturperiode charakteristische Kompromiß des achtzehnten Jahrhunderts entwickelte die bürgerliche Wirtschaft bis zu jener Stufe, auf der sie durch die Anwendung der Maschine, der Dampfmaschine und des mechanischen Webstuhls eine ungeheuerere Kraft der Selbstaushdehnung erreichte. Gleichzeitig spaltete sich die „Fabrik“ vom Gutshof ab, dessen handwerkliche Hilfskraft sie gewesen war, und sagte ihm als die mächtigere Opponentin den Kampf an.

Auf der einen Seite nahm die organisierte Arbeit innerhalb der Fabriken progressiv zu, auf der anderen Seite nahm die individuelle Anarchie des äußeren Marktes ebenfalls zu. Auf der einen Seite kam es zu einer zunehmend gesellschaftlichen Form der Produktion, auf der anderen Seite zu einer zunehmend privaten Form [89] der Aneignung. Auf dem einen Pol befand sich ein zunehmend land- und mittelloses Proletariat, auf dem anderen eine zunehmend reicher werdende Bourgeoisie. Dieser innere Widerspruch der kapitalistischen Wirtschaft führte zur ungeheueren Triebkraft der industriellen Revolution.

Die Bourgeoisie, die ihre eigenen revolutionären puritanischen Freiheitsideale als „extrem“ empfunden hatte und zum Kompromiß des scheinbar immer vernünftigen merkantilen guten Geschmacks zurückgekehrt war, empfand nun wieder, daß ihr Gefühl richtig und die Vernunft falsch gewesen sei.

Dies offenbarte sich zuallererst als Kluft zwischen der früheren grundbesitzenden Aristokratie und der industriellen Bourgeoisie, welche den Aufstieg der Fabrik zur Vorherrschaft über den Gutshof ausdrückte. Die grundbesitzende Aristokratie sah sich mit den für ihr Gedeihen nötigen Beschränkungen dem Industriekapital und dessen Forderungen gegenübergestellt, Das Kapital hatte in der maschinellen Industrie und in den außerhalb gelegenen Rohstoffquellen eine unerschöpfliche expansive Kraft gefunden. Weit davon entfernt, noch in irgendeiner Weise von Nutzen zu sein; verwandelten sich alle bisherigen ökonomischen Kategorien in ebenso viele Hemmnisse. Die Kosten der Arbeitskraft konnten gefahrlos bis zu ihrem wirklichen Wert gesenkt werden, da die Konkurrenz der Maschine das Proletariat erzeugt, von dem sie bedient werden muß. Der wirkliche Wert der Arbeitskraft hängt dann wieder vom wirklichen Wert des Weizens ab, der in den Kolonien und Amerika niedriger ist als in England, weil er in jenen Gebieten weniger gesellschaftlich notwendige Arbeit verkörpert. Die den Agrokapitalisten schützenden Korngesetze hemmen deshalb den Industriellen. Ihre Interessen – miteinander im Einklang während der Periode des Mangels an Lohnarbeitern – sind nun einander entgegengesetzt. Alle einer freien Expansion der industriellen Bourgeoisie entgegenstehenden Formen und Einschränkungen müssen beseitigt werden. Um das auszuführen, rief die Bourgeoisie

genau wie in der Zeit der Puritanischen Revolution alle anderen Klassen unter ihr Banner. Sie trat mit dem Anspruch auf, für das Volk gegen die Unterdrücker zu handeln. Sie forderte Reform und Aufhebung der Korngesetze. Sie griff die Kirche entweder mit den Puritanern (Methodisten) oder offen zweifelnd an. Sie bekämpfte alle Gesetze als Beschränkungen der Gleichheit. Sie förderte Theorien über den von Natur aus guten Menschen, der frei geboren ist, aber überall in Fesseln liegt. Solche Revolten gegen bestehende Gesetze, Rechte, Formen und Traditionen erscheinen [90] immer als eine Revolte des Herzens gegen den Verstand, als eine Revolte des Fühlens und Empfindens gegen sterilen Formalismus und gegen die Tyrannei der Vergangenheit. Hier besteht eine gewisse Parallele zu Marlowe, Shelley, Lawrence und Dali, die alle diese Revolte in einer der Epoche angemessenen Weise ausdrücken.

Wir können diese Bewegung der Poesie nicht verstehen, wenn wir nicht verstehen, daß jeder Schritt des Bürgers revolutionär ist, weil er seine eigene Basis revolutioniert. Aber er revolutioniert sie nur, um sie folgerichtig immer bürgerlicher zu machen. In der gleichen Weise ist jeder bedeutende bürgerliche Poet revolutionär, aber er drückt gerade die Bewegung aus, die den Widerspruch, gegen den seine revolutionäre Poesie Protest erhebt, stärker an die Öffentlichkeit bringt. Die Poeten sind „Spiegelrevolutionäre“. Sie versuchen ein Objekt in einem Spiegel zu erreichen, nur um sich weiter vom wirklichen Objekt zu entfernen. Und was kann das Objekt sein, wenn nicht das dem Menschen als Produzenten und Poeten gemeinsame Objekt – die Freiheit? Die Schärfe ihrer Tragödie und ihres Pessimismus leitet ihre Nachhaltigkeit von diesem ununterbrochenen Zurückweichen des gewünschten Objekts ab, nach dem sie vorwärtstreiben, um es zu erfassen. „La Belle Dame Sans Merci“ hat sie alle in der Gewalt. Sie erwachen auf kalter Bergspitze.

2. Blake, Byron, Keats, Wordsworth und Shelley drücken diese ideologische Umwälzung jeder auf seine besondere Weise als eine Romantische Revolution aus.

Byron ist Aristokrat – aber er ist sich des Verfalls seiner Klasse und der Notwendigkeit bewußt, auf die Seite der Bourgeoisie überzugehen. Daher kommt bei ihm die Mischung von Zynismus und Romantizismus.

Derartige Deserteure sind in Zeiten der Revolution immer nützliche und gefährliche Verbündete zugleich. Zu oft ist ihre Desertion von der eigenen Klasse weniger ein „Verständnis für die Gesamtheit des historischen Vorganges“ als vielmehr eine Revolte gegen die ihnen durch die Auflösung ihrer Klasse aufgezwungenen einengenden Umstände, und sie bemächtigen sich der Aspirationen der anderen Klasse in einer Stimmung egoistischer Anarchie, um sie als Waffe in ihrem privaten Streit zu gebrauchen. Sie sind immer individualistische, romantische Gestalten mit dem Hang zum *Poseur*. Sie wollen die Vernichtung der eigenen Klasse, aber nicht den [91] Aufstieg der anderen, und wenn dieser Aufstieg augenscheinlich wird und fordert, daß sie ihre rein negative Feindschaft zur untergehenden Klasse in eine konstruktive Loyalität zur neuen Klasse verwandeln, dann kann es sein, daß sie, wenn nicht in Worten, so in der Tat, in die Arme des Feindes zurückgeworfen werden. Sie werden Konterrevolutionäre. Danton und Trotzki* sind Beispiele hierfür. Byrons Tod in Missolonghi trat ein, ehe sich bei ihm eine Entwicklung dieser Art vollständig vollzogen hatte, aber es ist bezeichnend, daß er lieber in Griechenland als in England für die Freiheit kämpfen wollte. In ihm erscheint die Revolte des Gefühls gegen den Verstand als die Revolte eines Helden gegen die Umstände, gegen die Moral, gegen alle „Kleinheit“ und Konvention. Der Byronismus ist sehr symptomatisch, und es ist auch symptomatisch, daß er in Byron mit ausgeprägter Selbstsucht und mit völliger Rücksichtslosigkeit den Gefühlen anderer gegenüber einhergeht. Miltons Satan hat eine neue Gestalt angenommen, eine weit weniger vornehme, ja sogar launenhafte Gestalt.

Byron ist am erfolgreichsten als Spötter – als ein Don Juan. Zynismus und Spott über die Farce der menschlichen Existenz einerseits, andererseits Sentimentalität und Klage über die Art und Weise, in der die bestehende Gesellschaft die eigenen herrlichen Fähigkeiten martert – darin besteht das Wesen

* Hier folgt der Autor der damals durch Stalin gegen Trotzki entfesselten Hetze. Daß Stalin der eigentliche Verbrecher war, muß dem Autor damals entgangen sein. *KWF*

des Byronismus. Er repräsentiert ebenso die Demoralisation in den Reihen der Aristokratie wie eine Rebellion gegen die Aristokratie. Diese Menschen sind daher immer von Todesgedanken erfüllt: von den Todesgedanken des bis zum letzten kämpfenden Faschismus, den Todesgedanken der Jakobiten; es ist die Verherrlichung eines heroischen Todes, der ein zweifelhaftes Leben rechtfertigen soll. Die Aristokraten zeigen die gleichen geheimen Todeswünsche, wenn sie sich der Revolution zuwenden und hervorragende Taten eines individualistischen Heroismus vollbringen – manchmal unnötig, manchmal nützlich, aber immer romantisch und einzelgängerisch. Sie können sich nicht über die Konzeption des verzweifelten Helden der Revolution erheben.

Shelley jedoch verkörpert eine weit aufrichtigere dynamische Kraft. Er spricht für die Bourgeoisie, die sich in diesem Stadium der Geschichte als dynamische Kraft der Gesellschaft fühlt und deshalb nicht nur für sich, sondern für die ganze leidende Menschheit Gehör fordert. Es scheint ihr, daß die Freiheit für alle ganz von selbst gesichert wäre, wenn *sie* nur sich selbst durchsetzen, das heißt, die für ihre eigene Freiheit erforderlichen Voraussetzungen schaffen könnte. Shelley glaubt, für alle Menschen zu sprechen, für [92] alle Leidenden, und für sie alle eine lichtere Zukunft herbeizurufen. Prometheus, der Feuerbringer, ist der in den Beschränkungen des Merkantilismus gefangene Bürger, das geeignete Symbol für den Maschinen steuernden Kapitalisten. Wenn er frei ist, dann ist auch die Welt frei. Der Godwinist Shelley glaubte, daß der Mensch von Natur aus gut sei, daß nur die Institutionen ihn verdürben. Shelley ist der revolutionärste bürgerliche Poet dieser Ära, weil der *Entfesselte Prometheus* keine Exkursion in die Vergangenheit ist, sondern ein revolutionäres Programm für die Gegenwart. Das stimmt auch mit Shelleys eigener aktiver Teilnahme an der bürgerlich-demokratischen, revolutionären Bewegung seiner Tage überein.

Obwohl Atheist, ist Shelley kein Materialist. Er ist Idealist. Sein Wortschatz ist erstmalig bewußt idealistisch, erfüllt von Worten wie „Helligkeit“, „Wahrheit“, „Seele“, „Schönheit“, „Äther“, „Flügel“, „Ohnmacht“, und „Verlangen“, in denen eine ganze Welt unklarer Empfindungen anklingt. Solche Komplexe haben den Anschein, als ob sie auf Grund ihrer zahlreichen emotionalen Assoziationen das Wort auf ein ganz bestimmtes Wesen richten, obwohl es in Wirklichkeit nicht existiert, aber jedes Wort bezeichnet eine Vielfalt unterschiedlicher Vorstellungen.

Dieser Idealismus ist die Widerspiegelung des revolutionären bürgerlichen Glaubens, daß der „natürliche Mensch“ verwirklicht wird, wenn erst einmal die gesellschaftlichen Verhältnisse zerschlagen sind, welche die Entwicklung der menschlichen Persönlichkeit hemmen, und daß alle seine Gefühle, Emotionen und Bestrebungen unmittelbar zur materiellen Wirklichkeit werden. Shelley sieht nicht, daß die zerschlagenen gesellschaftlichen Verhältnisse nur den gesellschaftlichen Verhältnissen der Klasse weichen können, die stark genug ist, sie zu zerstören, und daß in jedem Falle die Gefühle, Bestrebungen und Emotionen das Produkt der gesellschaftlichen Verhältnisse sind, in denen er lebt, und daß zu ihrer Verwirklichung ein gesellschaftliches Handeln erforderlich ist, das dann wiederum seine Auswirkung auf die Gefühle, Bestrebungen und Emotionen des Menschen hat.

Die bürgerliche Illusion ist in der Sphäre der Poesie eine Revolte. Bei Wordsworth nimmt die Revolte die Form einer Rückkehr zum natürlichen Menschen an, wie es auch bei Shelley der Fall ist. Wordsworth, wie Shelley zutiefst vom französischen Rousseauismus beeinflusst, sucht Freiheit und Schönheit – das alles ist auf Grund der gesellschaftlichen Verhältnisse im Menschen nicht zu finden – in der „Natur“. Die Französische Revolution [93] kommt jetzt dazwischen. Die bürgerliche Forderung nach Freiheit hat jetzt eine regressive Färbung. Die Bourgeoisie erhofft die Freiheit nicht länger durch Revolte, sondern durch Rückkehr zum natürlichen Menschen. Wordsworths „Natur“ ist durch Äonen währende menschliche Arbeit selbstverständlich von wilden Tieren und Gefahr befreite Natur, eine Natur, in welcher der sich eines bequemen Einkommens erfreuende Poet sich allerdings von den Produkten des Industrialismus ernährt, während er sich der natürlichen, vom Industrialismus „unverdorbenen“ Szenerie erfreut. Die Abspaltung des Industriekapitalismus vom Agrarkapitalismus hat jetzt das Land von der Stadt getrennt. Die dem Industrialismus eigene Arbeitsteilung hat genügend überschüssige Produkte geschaffen, um dem Poeten seine bescheidene Muße in Cumberland gewähren zu können. Aber die Beziehung zwischen beiden zu begreifen, zu verstehen, daß die Kultur, ein Geschenk der Sprache und der Freiheit, den Naturpoeten vom abgestumpften Vormenschlichen

unterscheidend, das Ergebnis ökonomischer Tatkraft ist – das zu begreifen hieße die bürgerliche Illusion durchschauen und die Künstlichkeit der „Natur“ poesis enthüllen. Eine derartige Poesie kann nur dann entstehen, wenn der Mensch die Natur durch den Industrialismus gemeistert hat – aber noch nicht sich selbst.

Wordsworth ist deshalb ein Pessimist. Anders als Shelley revoltiert er regressiv – aber noch in bürgerlicher Weise –, indem er Freiheit von den gesellschaftlichen Verhältnissen, von den spezifischen Verhältnissen des Industrialismus fordert, wobei dessen Produkte erhalten bleiben sollen. Er fordert damit eine Freiheit, die ja überhaupt erst durch diese gesellschaftlichen Verhältnisse möglich geworden ist.

Damit hängt seine Theorie zusammen, daß die „natürliche“, das heißt die *Umgangssprache* besser und daher poetischer sei als die künstliche, das heißt die *Literatursprache*. Er sieht nicht, daß beide gleich künstlich – das heißt auf einen gesellschaftlichen Zweck gerichtet – und gleich natürlich – das heißt Produkte des menschlichen Kampfes mit der Natur, sind. Sie verkörpern lediglich unterschiedliche Stadien und Sphären des Kampfes und sind nicht an sich, sondern nur im Verhältnis zu diesem Kampfe gut oder schlecht. Im Banne dieser Theorie hat Wordsworth einige seiner schlechtesten Werke geschrieben.

Die Form der bürgerlichen Illusion bei Wordsworth ist etwas mit der Miltons verwandt. Beide erklären den natürlichen Menschen, der eine in der Form des puritanischen „Geistes“, der andere in der intellektuellen Form der „pantheistischen Natur“. Der eine [94] beruft sich zum Nachweis der natürlichen menschlichen Unschuld auf den Ur-Adam, der andere auf das Ur-Kind; in dem einen Fall ist die Erbsünde, im anderen sind die gesellschaftlichen Verhältnisse für den Verlust der Gnade verantwortlich. Beide geben deshalb ihr Bestes, wenn sie bewußt edel und erhaben sind. Milton, gegen die ursprüngliche Akkumulation und die damit verbundene Vergötterung des naiven fürstlichen Verlangens und Willens wirkend, verherrlicht jedoch nicht wie Wordsworth das ungezügelt Elementare und natürlich Primitive im Menschen. Daher ist er vor einer Theorie sicher, die zum „Versinken“ ins Poetische führt.

Keats ist der erste große Poet, der fühlt, daß in diesem Stadium der bürgerlichen Illusion die Position des Poeten dahin tendiert, Produzent für den freien Markt zu sein. Wordsworth hat ein kleines Einkommen, und Shelley, obwohl immer in Geldschwierigkeiten, gehört einer reichen Familie an; seine Schwierigkeiten erklären sich einfach aus der Sorglosigkeit, der Großzügigkeit und jener Ungeschicktheit, wie sie oft bei Menschen aus wohlhabendem Hause zu finden ist. Aber Keats kommt aus einer kleinbürgerlichen Familie und wird immer von Geldsorgen gequält. Für ihn ist der Verkauf seiner Poeme ein bedeutungsvoller Umstand.

Die Freiheit liegt für Keats deshalb nicht wie für Wordsworth in der Rückkehr zur Natur; seine Beziehungen zur Natur waren immer von unbequemen Geldsorgen begleitet. Die Freiheit konnte auch nicht wie bei Shelley in der Befreiung von den gesellschaftlichen Verhältnissen dieser Welt liegen, da die reine, formale Freiheit das Individuum noch immer vor das Problem stellen würde, wie es seinen Lebensunterhalt verdienen soll. Die tiefere Kenntnis der bürgerlichen Wirklichkeit verschaffte Keats eine Position, die ihn den Grundton der künftigen bürgerlichen Poesie anstimmen ließ: „Revolution“ als eine Flucht *vor* der Wirklichkeit. Keats ist der Bannerträger der romantischen Erneuerung. Der Poet entflieht jetzt auf den „unsichtbaren Schwingen der Poesie“ in eine vom armseligen, rauhen, nüchternen Alltag abgesonderte Welt der Romantik, der Schönheit und des heiteren Lebens. Mit dieser lieblich romantischen Welt verschönt und verurteilt er zugleich stillschweigend die reale Welt des täglichen Lebens.

Es ist die bezaubernde Schattenwelt, die Lamia für ihren Geliebten und die Luna für Endymion errichtet hat. Es ist die von goldenen Toren geschirmte Oberwelt Hyperions, die in Worten geschilderte Welt der Nachtigall, der griechischen Urne und der Insel Baias'. Diese andere Welt wird der realen Welt herausfordernd gegenübergestellt. [95]

Schönheit ist Wahrheit, Wahrheit Schönheit – nichts
Ist sonst auf Erden, was wir wissen müssen.

Die Schönheit wird immer von der düsteren Wirklichkeit in Gestalt von weisen Männern, rivalisierenden Mächten und durch den eintönigen Alltag bedroht. Isabellas Liebeswelt wird von den zwei gelddrappenden Brüdern zerstört. Sogar die wilde Lieblichkeit des *Abends von St. Agnes* ist nur Intermezzo zwischen den Stürmen, ein bunter Traum, vom Herzen der Kälte und Dunkelheit entrissen, – während die letzten Strophen den Triumph des Verfalls verkünden. „La Bella Dame Sans Merci“ gewährt ihrem Ritter nur eine kurze Freude, ehe er erwacht. Das blühende Basilikum wächst vom faulenden Kopf des Geliebten der Isabella und wird von ihren Tränen benetzt.

Die Phantasie kann nicht so gut betrügen,
Wie man es ihr nachrühmt, daß Elfen sie verlockt! ...
War es eine Erscheinung oder ein Wachtraum?
Entschwunden ist die Musik – wache oder schlafe ich?

Wie Cortez blickt Keats entzückt auf die Neue Welt der Poesie, auf Chapmans goldene Königreiche, ins Leben gerufen, um dem Übergewicht der Alten Welt zu begegnen, aber wenn auch viel darin gereist wird, sind es doch nur Phantasiewelten.

Mit Keats erscheint der neue, in der zukünftigen Poesie vorherrschende Wortschatz. Es ist nicht der Wortschatz Wordsworths – weil er sich nicht an die unverwöhnte Einfachheit des Landes wendet. Es ist nicht der Wortschatz Shelleys – weil er sich nicht an die „Ideen“ wendet, die auf der Oberfläche des realen, materiellen Lebens treiben und wie Schaum abgeschöpft werden können. Das Land ist ein Bestandteil der realen, materiellen Welt, und der Schaum jener metaphysischen Welten ist zu wesentlich und damit immer eine Mahnung an die reale Welt, die ihn hervorgebracht hat. Es muß eine Welt erdacht werden, die eben deshalb realer ist, weil sie unrealer ist und genügend innere Festigkeit besitzt, um der realen Welt die Selbstsicherheit eines erfolgreichen Taschenspielertricks entgegenzuhalten.

Anstatt wie Wordsworth und Shelley das zu erfassen, was als natürlichster, geistigster oder schönster Teil der realen Welt angesehen wird, baut er gleich einem Mosaikkünstler eine neue Welt aus Wörtern auf, die entsprechend gediegen und wirklichkeitsnah sein müssen. So ist der Keatssche Wortschatz voller Vokabeln [96] schweren stofflichen Gefüges, gleich Würfeln, aber er stellt ein „künstliches“ Gefüge dar – karmesinrot, duftend, altertümlich, steif, verziert und gegen das Zeitgenössische gerichtet. Er ist ebenso lebendig wie Meßbuchmalerei. Sein Umkreis wird in zunehmendem Maße in die Welt des Feudalismus verlagert, ohne selbst feudal zu sein. Es ist eine bürgerliche Welt der gotischen Kathedralen, die Welt des emporstrebenden Lebens und der wachsenden Macht der bürgerlichen Klasse unter dem Spätfeudalismus. Auch hier hat die poetische Revolution einen stark regressiven Charakter wie schon bei Wordsworth, aber nicht bei Shelley, dem wahrhaft revolutionärsten Poeten.

Jede neue Forderung des Bürgers nach Individualismus, freier Konkurrenz, Verschwinden der gesellschaftlichen Verpflichtungen und größerer Freiheit läßt nur noch umfangreichere Organisiertheit, kompliziertere gesellschaftliche Verhältnisse, höhere Stufen der Monopol- und Kartellbildung und größerer Ungleichheit entstehen. Doch jede dieser widerspruchsvollen Entwicklungen wirkt revolutionierend auf die Basis ein und schafft neue Produktivkräfte. Auf die gleiche Weise ruft die in der Poesie Shelleys, Wordsworths und Keats' ausgedrückte bürgerliche Revolution, wenn deren Entwicklung auch widerspruchsvoll vonstatten geht, gewaltige neue technische Mittel der Poesie ins Leben und revolutioniert den ganzen Apparat der Kunst.

Die Grundentwicklung läuft in vieler Hinsicht parallel mit der Entwicklung der ursprünglichen Akkumulation, welche die elisabethanische Poesie entstehen ließ. So lebte in dieser Ära bei den Poeten das Interesse an Shakespeare und den Elisabethanern wieder auf. Der aufrührerische Ausdruck der genetischen Individualität in der elisabethanischen Poesie hatte eine kollektive Gestalt, weil er sich auf eine kollektive Person, auf den Prinzen, konzentrierte. In der romantischen Poesie hat er als Ausdruck der Gefühle und Empfindungen einer individuellen Person, des „unabhängigen“ Bürgers, ein künstlicheres Aussehen. Die Poesie hat sich von der Erzählung getrennt, das Gefühl vom Verstand, das Individuum von der Gesellschaft; alles ist künstlicher, differenzierter und komplizierter.

Beim Poeten beginnen sich die Zeichen der Warenproduktion zu zeigen. Wir werden diese Erscheinung noch weiter analysieren, da sie später über die gesamte Poesie Aufschluß gibt. Augenblicklich ist Keats' Feststellung, daß er für die Ewigkeit schreiben und seine Poeme anschließend verbrennen könnte, das wichtigste Kennzeichen. Das Poem ist bereits zum Selbstzweck geworden.

[97] Aber wesentlicher ist es, zu bemerken, daß von nun an in aller bürgerlicher Poesie, die des Wortes „groß“ würdig ist, der Hauch des Tragischen zu spüren ist. Die Poesie ist pessimistisch und selbstquälerisch geworden. Byron, Keats und Shelley sterben jung. Und obwohl es üblich ist, zu bedauern, daß sie sterben, ohne ihre besten Werke geschrieben zu haben, macht das Beispiel Wordsworth, Swinburnes und Tennysons völlig klar, daß dies nicht der Fall war, daß die persönliche Tragödie ihres Todes, der zumindest im Falle Byrons und Shelleys gesucht scheint, die Tragödie der bürgerlichen Illusion abwandte, sich selbst in ihrer Poesie unpersönlich zu entwickeln. Denn der Widerspruch, welcher die Entwicklung des Kapitalismus sichert, entfaltet sich jetzt so rasch, daß er sich – immer auf die gleiche Weise – innerhalb des Lebens eines Poeten enthüllt. Die glühenden Hoffnungen, die Bestrebungen und der Glaube der Jugend des Poeten zerfließen oder wurden angesichts der veränderten Realität mit solcher Starrheit und Unfruchtbarkeit wiederholt, daß der Mangel an Überzeugung hieraus deutlich hervorging und aus ihnen eine höhnende Karikatur ihrer jugendlichen Aufrichtigkeit werden ließ. Natürlich werden alle Menschen einmal alt und verlieren ihre jugendlichen Hoffnungen – aber doch nicht auf eine solche Weise. Sophokles kann in mittlerem Alter mit grüblerischer Reife von der Tragödie seines Lebens sprechen und mit achtzig ein Drama schreiben, das die klare Heiterkeit eines gealterten Sohnes der Weisheit ausstrahlt. Reife bürgerliche Poeten jedoch sind nicht der Tragödie oder der Resignation fähig, sie können nur den Glauben der Jugend kraftlos wiederholen – oder schweigen. Die Entwicklung der Geschichte offenbart den hier zugrundeliegenden Widerspruch, der den Bürger zwingt, an alledem festzuhalten. Von dem Augenblick an hat die Lüge seine Seele ergriffen, und indem er seine Augen vor der Einsicht in die Notwendigkeit verschließt, liefert er seine Seele der Sklaverei aus.

In der Französischen Revolution empörte sich die Bourgeoisie im Namen der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit gegen veraltete gesellschaftliche Verhältnisse. Sie beanspruchte, wie Shelley, im Namen der ganzen Menschheit zu sprechen, aber dann meldete, zuerst verschwommen, später mit zunehmender Klarheit das Proletariat seine Ansprüche an und forderte ebenfalls Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit. Aber das dem Proletariat zu gewähren hätte die Aufhebung gerade der Bedingungen bedeutet, welche das Bestehen der bürgerlichen Klasse und die Ausbeutung des Proletariats gewährleisten. Deshalb wird die Freiheitsbewegung, die zuerst für die ganze Menschheit spricht, immer auf der Stufe zum [98] Stehen gebracht, wo die Bourgeoisie ihre idealen, in der Poesie ausgedrückten Vorstellungen verraten und vergessen muß, daß sie einst beanspruchte, für die ganze Menschheit zu sprechen, und wo sie die Klasse vernichten muß, deren gleiche Forderungen mit der Existenz der Bourgeoisie unvereinbar sind. Einmal ihrer Massenbasis beraubt, wird die aufrührerische Bourgeoisie von den Kräften der Reaktion immer um eine Stufe zurückgeworfen. Allerdings haben diese Kräfte „eine scharfe Lektion“ erhalten und gehen nicht zu weit gegen die Bourgeoisie vor, da sie schließlich ihre Stärke bewiesen hat. Vielmehr verbünden sich beide gegen das Proletariat. Es entsteht ein Gleichgewicht, wenn die Bourgeoisie ihre freiheitlichen Bestrebungen verraten und ihren idealen gesellschaftlichen Aufbau preisgegeben hat, nur um selbst einen Teil der erreichbaren Früchte ihres Kampfes an reaktionäre Kräfte zu verlieren – an feudale Kräfte, wenn der Kampf gegen den Feudalismus gerichtet ist, an die Kräfte des Grundbesitzes und der Hochfinanz, wenn sich der Kampf zwischen Agrar- und Industriekapitalismus vollzieht.

Eine solche Entwicklung verlief von Robespierre zum Direktorium und zur Anti-Jakobiner-Bewegung, die als ein Ergebnis der Französischen Revolution Europa überall erfaßte. Das ganze neunzehnte Jahrhundert ist ein Beweis für den gleichen Verrat, der sich bei den Poeten als Verrat an ihrem jugendlichen Idealismus äußert. 1830, 1848 und schließlich 1871 sind die Daten, die alle bürgerlichen Poeten den Weg Wordsworths gehen ließen, dessen revolutionäres Feuer, Ergebnis des proletarischen Inhalts des letzten Stadiums der Französischen Revolution, plötzlich erlosch und dem gesunden Menschenverstand, der Ehrbarkeit und der Pietät Platz machte.

Keats war es, der schrieb:

„Keiner kann diese Höhe gewinnen“, erwiderte der Schatten,
„außer denjenigen, für die das Elend der Welt
Elend ist, das sie nicht ruhen läßt.“

Das Verhängnis der bürgerlichen Poeten in dieser Epoche besteht genau darin, daß das Elend der Welt und ihr eigenes, besonderes Elend sie nicht zur Ruhe kommen läßt und das Wesen der Zeit sie doch zwingt, die Klasse zu unterstützen, die es verursacht. Die proletarische Revolution ist noch nicht so weit fortgeschritten, daß „ein Teil der Bourgeoisideologen, welche zum theoretischen Verständnis der ganzen geschichtlichen Bewegung sich hinaufgearbeitet haben“*, sich mit ihr verbünden und wirklich für die [99] leidende Menschheit und für eine Klasse sprechen könnte, die gegenwärtig die Mehrheit der Gesellschaft und künftig die ganze Menschheit ausmacht. Sie sprechen nur für eine Klasse, welche die Welt von morgen wohl oder übel schafft, bei jedem Schritt zurückweicht und ihre instinktiven Bestrebungen auf Grund ihrer bewußten Kenntnis dessen verrät, daß sie in die Welt von morgen, die von ihr herbeigeführt wird, *nicht einbezogen sein kann*.

[100]

* Kommunistisches Manifest, a. a. O., S. 472.

VI. Englische Dichter

3. Der Niedergang des Kapitalismus

1. Arnold, Swinburne, Tennyson und Browning illustrieren jeder auf seine Weise die Entwicklung der bürgerlichen Illusion während dieses „tragischen“ Stadiums ihrer Geschichte.

Tennysons Keatssche Welt wird zerstört, sobald er versucht, zwischen der Welt der Schönheit und der realen Welt des Elends, die ihm keine Ruhe läßt, einen Kompromiß zu schließen. Nur das elegische Poem *In Memoriam*, bis heute das wahrhaft pessimistischste Poem in englischer Sprache, vermag in seinem tiefgründigen Pessimismus in gewisser Weise mit Erfolg zeitgenössische Probleme in zeitgenössischen Begriffen widerzuspiegeln.

Wie Darwin und mehr noch dessen Anhänger projiziert er die Bedingungen der kapitalistischen Produktion in die Natur (individueller Kampf ums Dasein) und reflektiert dann diesen Kampf, der durch seine unergründliche und damit unabänderliche Blindheit noch verstärkt wird, in die Gesellschaft, so daß Gott – Symbol der inneren Kräfte der Gesellschaft – an die Natur – Symbol der äußeren Umgebung der Gesellschaft – gefesselt scheint:

Trennt Gott denn und Natur ein feindlich Streben,
Da die Natur so böse Träume gibt?
Es scheint, daß sorgsam sie die Gattung liebt
Und sorglos preisgibt manches Einzelleben.
Und wenn mein Geist allüberall erkennt
Geheimen Sinn und Absicht ihrer Taten,
Wenn ich gewahre, wie von fünfzig Saaten
Sie oft kaum Einer die Vollendung gönnt:
Dann strauchle ich, wo fest ich stand im Leben ...

Die unbewußte Unbarmherzigkeit der „Natur“ Tennysons widerspiegelt in Wirklichkeit nur die Unbarmherzigkeit einer Gesellschaft, in welcher ständig ein Kapitalist den anderen in die proletarische Tiefe stößt:

„Und um die Menschheit so besorgt?“ Doch nein!
Es ruft Natur von steilen Felsenwänden:
„Schon tausend Lebensformen sah ich enden!
Mir gleich, was lebt, das soll vergänglich sein ... [101]
Nichts mehr? Ein Zerrbild dann, zum Traum verblichen,
Ein Mißklang nur. Der Vorzeit Drachenbrut,
Die sich zerfleischte in der schlamm'gen Flut,
War süße Harmonie mit ihm verglichen.
O Leben! dann so dürftig, dann so seicht!
O daß Du nicht mehr bist mich zu versöhnen!
Wird ew'ges Schweigen mein Verlangen höhnen? –
Du wirst es wissen, wenn der Schleier weicht!

Brownings Empörung über die graue Gegenwart wendet sich nicht an die Zukunft, sondern an die ruhmreiche, kraftvolle Blütezeit der Bourgeoisie in Italien. Niemals zuvor hat diese Epoche in der englischen Poesie eine so tiefe Verklärung erlebt. Aber Brownings Wortschatz weist einen nebelhaften Verbalismus auf, der seine intellektuelle Unredlichkeit bei der Beschäftigung mit realen zeitgenössischen Problemen widerspiegelt. Tennyson verherrlicht die Keatssche Welt der Romantik, Browning die italienische Blütezeit; beider Empörung ist rückwärts gerichtet, ein Versuch, dem Widerspruch der Klasse zu entgehen, für die sie sprechen. Wenn Browning zeitgenössische Probleme behandelt, steht seine Poesie nicht höher als die Mr. Sludges oder Bischof Blougrams. Doch konnte auch er im Überschwang seiner Jugend einem älteren bürgerlichen Poeten vorwerfen, sich dem bekannten Kreis der Reaktion angeschlossen zu haben:

Shakespeare war von uns, Milton war für uns,
Burns, Shelley mit uns – bis über das Grab.
Er nur bricht aus; von der Vorhut der Freien
sinkt er in sklavischen Nachtrab hinab!

In Swinburnes Poesie lebt Shelleys Welt der Schönheit und des inneren Lichts, aber abgesonderter, weil sie mit Elementen der Materialität und einschläfernden Schwere der Welt Keats' verstärkt wird. Das Schicksal, ob als Hertha oder als Nemesis in *Atalanta in Calydon*, ist nicht mehr tragisch, sondern traurig, traurig wie der Tod Baudelaires. Swinburne ist tiefbewegt von den Rufen der zeitgenössischen bürgerlich-demokratischen Revolutionen, die zwischen 1848 und 1871 überall in Europa stattfanden, aber der rein verbale und oberflächliche Charakter seiner Antwort spiegelt das oberflächliche Wesen aller derartigen Bewegungen während dieser späten Epoche wider, die sich infolge der Entwicklung des Proletariats beinahe sofort vereinen.

[102] Arnolds Poeme atmen den für die bürgerliche Illusion, die in ihr letztes und ihr selbst tragisch scheinendes Stadium tritt, jetzt charakteristischen „Pessimismus“. Arnold kämpft gegen die Philister, aber er hat die unangenehme Ahnung, daß er dazu verurteilt ist, den Kampf zu verlieren. Und das ist tatsächlich der Fall, weil er gegen sein eigenes Spiegelbild kämpft. Solange er sich innerhalb der Kategorien der bürgerlichen Gesellschaft bewegt, schafft sein eigenes Verhalten den Philister; er treibt die Bewegung voran, die den Philister und den Poeten durch Trennung des Poeten von der Gesellschaft erzeugt.

2. Die nächste Phase der bürgerlichen Poesie ist daher die des „Warenfetischismus“ oder der „Kunst um der Kunst willen“, gegeben durch die falsche Position des bürgerlichen Poeten als Marktproduzenten, eine ihm durch die Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft aufgezwungene Position. Sobald der Pessimismus Arnolds und des jungen Tennyson und der noch traurigere Optimismus Brownings, Swinburnes und des alten Tennyson bei der Beschäftigung mit dem zeitgenössischen Schauplatz es unvermeidlich werden ließ, daß der Poet den zeitgenössischen Schauplatz verläßt, war es gleichermaßen unvermeidlich, daß der Poet dem Warenfetischismus zum Opfer fallen würde. Dieser Vorgang bedeutete, daß die Welt der Kunst völlig von der Welt der Realität und dabei auch von der Quelle der Kunst selbst getrennt wurde, so daß das Werk gerade dann, wenn es seiner selbst am sichersten zu sein schien, wie eine Seifenblase zerplatzen mußte.

Engels erklärt im *Anti-Dühring* sehr klar den Charakter jeder auf der Warenproduktion gegründeten Gesellschaft: „Aber jede auf Warenproduktion beruhende Gesellschaft hat das Eigentümliche, daß in ihr die Produzenten die Herrschaft über ihre eignen gesellschaftlichen Beziehungen verloren haben. Jeder produziert für sich mit seinen zufälligen Produktionsmitteln und für sein individuelles Austauschbedürfnis. Keiner weiß, wieviel von seinem Artikel auf den Markt kommt, wieviel davon überhaupt gebraucht wird, keiner weiß, ob sein Einzelprodukt einen wirklichen Bedarf vorfindet, ob er seine Kosten herauschlagen oder überhaupt wird verkaufen können. Es herrscht Anarchie der gesellschaftlichen Produktion. Aber die Warenproduktion, wie jede andre Produktionsform, hat ihre eigentümlichen, inhärenten, von ihr untrennbaren Gesetze; und diese Gesetze setzen sich durch, trotz der Anarchie, in ihr, durch sie ... Sie setzen sich also durch ohne die Produzenten-[103]ten und gegen die Produzenten, als blindwirkende Naturgesetze ihrer Produktionsform. *Das Produkt beherrscht die Produzenten.*“*

Engels stellt dem die ältere und universellere Produktionsweise gegenüber, die für den Gebrauch anstatt für den Austausch arbeitete. Hier ist Ursprung und Zweck der Produktion klar ersichtlich. Alles ist Bestandteil der einen gesellschaftlichen Handlung, und das Produkt besitzt nur insoweit Wert, als es der Gesellschaft, von der es hergestellt wird, nützt. In einer solchen Gesellschaft leitet das Poem an sich seinen Wert von seiner kollektiven Erscheinung ab, von der Wirkung auf die Herzen der Zuschauer und vom unmittelbaren, offensichtlichen Eingreifen in das Leben des Stammes.

In der kapitalistischen Produktion, der Warenproduktion *in excelsis*, ist das alles anders. Jeder produziert blindlings für einen Markt, dessen Gesetze unergründlich sind, obwohl sie sich mit eiserner

* Friedrich Engels, Herrn Eugen Dührings Umwälzung der Wissenschaft. Marx/Engels, Werke, Bd. 20, Berlin 1962, S. 253.

Härte durchsetzen. Die Einwirkung der Warenproduktion auf das Leben der Gesellschaft kann weder gemessen noch gesehen werden. „Der Mensch hat die Herrschaft über seine gesellschaftlichen Beziehungen verloren.“ Das ganze komplizierte Drum und Dran des Kapitalismus, ein verwickeltes Gespinnst der Anarchie, macht diese Hilflosigkeit unvermeidlich.

Dem Dichter erscheint der bürgerliche Markt als die „Öffentlichkeit“. Die Erfindung und Entwicklung des Buchdrucks und des Verlagswesens war ein Teil der Entwicklung des weltweiten bürgerlichen freien Marktes. Gerade so wie die Entwicklung dieses Marktes (durch die Erweiterung der Kolonisation, der Transport- und Tauschwege) es dem Menschen ermöglichte, für Orte zu produzieren, von denen er nicht einmal genau den Namen, viel weniger noch die Lage kannte, so schreibt der Poet nun für Menschen, deren Existenz er nicht kennt, deren gesellschaftliches Leben und deren ganze Lebensart ihm fremd sind. Der Markt ist für ihn „Die Öffentlichkeit“ – blind, fremd, passiv.

Das führt zu dem, was Marx „Warenfetischismus“ nannte. Der im Stammeskult so offensichtlich gesellschaftliche Charakter des Kunstschaffens verschwand nun. „Das Geheimnisvolle der Warenform besteht also einfach darin, daß sie den Menschen die gesellschaftlichen Charaktere ihrer eignen Arbeit als gegenständliche Charaktere der Arbeitsprodukte selbst, als gesellschaftliche Natureigenschaften dieser Dinge zurückspiegelt ... So stellt sich der Lichteindruck eines Dings auf den Sehnerv nicht als subjektiver Reiz des [104] Sehnervs selbst, sondern als gegenständliche Form eines Dings außerhalb des Auges dar.“* In der gleichen Weise erscheint dem Dichter das Kunstwerk, wenn dessen gesellschaftliche Verwirklichung im Kern der Gesellschaft erst einmal durch den „Markt“ oder die „Öffentlichkeit“ verschleiert wird, als etwas Objektives. Das wird noch verstärkt, sobald die Kunst von Formen, die sichtbar vom assoziierten Menschen abhängig sind – Tanz, Gesang, Musik, Stegreifspiel und *Commedia dell'arte* –, zur kristallisierten Wiedergabe des künstlerischen Schaffens übergeht, die deshalb nicht mehr sichtbar vom Menschen abhängig ist – zum geschriebenen Poem, zur Partitur, zum geschriebenen Drama, zum Bild und zur Skulptur. Der Stimulus der Kunst wird objektiv – zur Ware.

Die kapitalistische Produktion erfordert für ihre Entwicklung Kapital. Das konstante Kapital ist ein ständig zunehmender Teil der Summe des Kapitals. Dieses konstante Kapital nimmt die sichtbare Form komplizierter Fabrikanlagen an und erscheint indirekt als die zur Nutzung dieser Anlagen nötige, höher entwickelte Technik und Organisation. Dieses Anwachsen des konstanten Kapitals und der entsprechenden gesellschaftlichen Organisation, von der zunehmenden Arbeitsproduktivität herührend, steht im Gegensatz zum individuellen Besitz und seiner Aneignung als Folge des wachsenden Reichtums des Privatkapitalisten. Auf die gleiche Weise wird die bürgerliche Poesie durch eine ständig wachsende Überlieferung und Technik gekennzeichnet, vom Dichter als Belastung empfunden, so daß ein ständiger Widerspruch zwischen der ungeheuren, im Poem verkörperten Erfahrung und der individualistischen und antigesellschaftlichen Haltung des Dichters besteht. Die „Tradition“ erhebt sich vor dem Dichter als etwas Schreckliches und Furchtbares, als eine Macht, mit der er rechnen muß.

Aber der Dichter ist kein Kapitalist. Er beutet keine Arbeiter aus. Für den Kapitalisten nimmt der Warenfetisch die Form der Heiligsprechung des gemeinsamen Markt-Nenners aller Waren, des Geldes, an. Das Geld erlangt bei ihm einen hohen, mystischen, *geistigen* Wert. Doch der Schriftsteller ist selbst ein Ausgebeuteter.

Insofern er „für Geld schreibt“, nimmt er natürlich eine rein kapitalistische Mentalität an. Er kann sogar selbst Arbeitskraft ausbeuten, indem er Sekretäre und literarische Lohnschreiber beschäftigt, die ihm Hilfsdienste leisten. Aber sobald ein Mensch für Geld schreibt, ist er kein Künstler mehr, denn es ist das Charakteristikum des Künstlers, daß seine Produkte adaptiv sind, daß die [105] künstlerische Illusion von der Spannung zwischen Instinkt und Bewußtsein zwischen Produktivkräften und Produktionsverhältnissen erzeugt wird, gerade von der Spannung, welche die Gesellschaft künftiger Realität entgegenstreben läßt. In der bürgerlichen Gesellschaft ist es die Spannung zwischen den

* Karl Marx, Das Kapital, Marx/Engels, Werke, Bd. 23, Berlin 1962, S. 86.

Produktivkräften (die gesellschaftlich organisierte Kraft der kapitalistischen Technik in den Fabriken) und den gesellschaftlichen Verhältnissen (Produktion für den privaten Profit und die daraus resultierende Anarchie des Marktes, als Ganzes angedeutet durch die Universalität des Geldes oder die „Austausch“funktion anstatt einer unmittelbaren oder „Gebrauchs“funktion). Weil das der grundlegende Widerspruch ist, „revoltiert“ der Dichter gegen das System des Profitstrebens und der Produktion von Tauschwert, das die Bedeutung und Wichtigkeit der Kunst schmälert. Aber solange er innerhalb der Kategorien des bürgerlichen Denkens revoltiert – das heißt, solange er die grundlegende bürgerliche Illusion nicht abstreifen kann –, bleibt seine Revolte innerhalb einer durch das System der Warenproduktion notwendig gewordenen Form.

3. Unter den in der kapitalistischen Produktion Ausgebeuteten – zu denen demnach auch der Dichter gehört – gibt es zwei Gruppen, Arbeiter und Handwerker, die als Nachkommen der Leibeigenen und der Handwerker mittelalterlicher Zeiten angesehen werden können. Es ist jedoch keine direkte Abstammung. Während der kapitalistischen Revolution sind aus Leibeigenen Kapitalisten geworden, wogegen Handwerker in das Proletariat gestoßen wurden. Die Ausgebeuteten können als Nachfahren der Handwerkerklasse betrachtet werden. Der *Arbeiter* ist vollkommen proletarisiert worden, der Handwerker hat aus besonderen Gründen eine Reihe Privilegien in der kapitalistischen Gesellschaft behalten, so daß er die Illusion hat, zur „Mittelklasse“, zu einer gegen den Klassenkampf gefeiten und über ihm stehenden Klasse zu gehören. Dennoch gähnt der proletarische Abgrund immer vor seinen Füßen. Sein Privileg ist das Zufallsprodukt einer bestimmten Stufe der kapitalistischen Produktion und wird immer bedroht. Die historischen Veränderungen der kapitalistischen Produktion jedoch führen dieser Klasse immer neue Mitglieder zu, so daß hier eine gewisse Stabilität und eine abgesonderte Existenz zu bestehen scheint, obwohl die augenblickliche Zusammensetzung der Klasse sich in einem Zustand planlosen Wechsels befindet. Die letzten Stadien des Kapitalismus enthüllen, daß selbst diese Scheintrennung eine [106] Täuschung war, und der Kleinbürger muß feststellen, daß ihm seine Privilegien aus den Händen gerissen werden.

Wir wollten die Hauptlinien der Geschichte dieser zwei Gruppen in England betrachten.

a) *Der ungelernte Arbeiter*: Er muß geistlose, monotone Arbeiten ausführen, wird am schlechtesten bezahlt und ist nichts als ein Rädchen an einer großen Maschine. Er ist der eigentliche Proletarier, die einmalige Schöpfung des Kapitalismus. Sein Kampf gegen den Kapitalisten ist am härtesten und am kompromißlosesten, weil seine Arbeit so beschaffen ist, daß er sie unmöglich gern ausführen kann, und so drückt sich seine Empörung darin aus, daß er um Freizeit kämpft und versucht, seinem widerstrebenden Arbeitgeber jede nur mögliche Stunde menschenwürdigen Daseins außerhalb der Fabrik zu entreißen. Diese Auseinandersetzung ist mit dem Kampf um höhere Löhne verbunden, um jene menschenwürdigen kurzen Stunden der Muße so gut und unabhängig wie möglich verbringen zu können.

Das ist die einzig mögliche Form, die sein Kampf um die Freiheit innerhalb der Kategorien des Kapitalismus annehmen kann, denn, bei seiner stumpfsinnigen Beschäftigung stellt sich Freiheit ganz von selbst als das Gegenteil von gesellschaftlicher Aktivität oder „Arbeit“ dar. Weil er die Mehrheit derer verkörpert, die mit ihrer Arbeitskraft den Mehrwert schaffen, wovon der Kapitalist seinen Profit bezieht, besteht der Antagonismus zwischen den beiden Klassen unverhüllt und direkt. Dieser Antagonismus ist der Kern des Klassenkampfes in der kapitalistischen Gesellschaft. Jede Minute der Freizeit des Arbeiters und jeder Pfennig seines Lohnes bedeutet eine entsprechende Schmälerung des Profits beim Kapitalisten. Seine Freiheit ist die Unfreiheit des Kapitalisten und umgekehrt.

b) *Der Handwerker*: Die Angehörigen dieser Klasse nehmen auf Grund ihrer persönlichen Fähigkeiten, Fertigkeiten oder „Schlüssel“positionen als Meister, Aufseher und Mechaniker oder in Berufen wie dem des Rechtsanwalts, Arztes, Ingenieurs und Architekten eine besondere Stellung in der kapitalistischen Produktion ein. Wegen seiner begünstigten Stellung, der Freude an seinem Können und wegen seines höheren Lohnes gerät der Handwerker oft in einen Gegensatz zum echten Proletariat. Die Arbeit steht für ihn nicht in einem so scharfen Gegensatz zur Freiheit wie für den ungelernten Arbeiter, ebenso steht seine Freiheit nicht in einem so scharfen Gegensatz zur Freiheit des

Kapitalisten. Manchmal kommt er sogar selbst ein wenig ins Geschäft, wenn auch nicht als Kapitalist, so beschäftigt er doch zwei oder drei Lehrlinge und verkauft an große Kapitalisten. Diese augenscheinliche Spaltung der Interessen drückt sich in den verschiedensten Organisationen dieser Arbeiter aus.

Dennoch verwandelt die Entwicklung der kapitalistischen Produktion den Handwerker unbarmherzig in einen ungelerten Arbeiter. Die Maschine konkurriert mit seinen geschickten Händen, verdrängt deren Produkte auf allen Gebieten und zwingt ihn in die „industrielle Reservearmee“ der Arbeitslosen.

Die erste Folge ist, daß er gegen die Forderungen eines „kommerzialiserten“ Marktes revoltiert, indem er seine Fertigkeiten als ein Gut an sich, losgelöst von der gesellschaftlichen Verwendung, ausgibt. So kann man zum Beispiel hören, daß ein Handwerker den alten Napier-Wagen als prachtvolles Produkt geschickter Handwerker bewundert und ihn mit der modernen Massenproduktion des Ford vergleicht, die doch die gleiche gesellschaftliche Funktion erfüllt und dabei billiger ist. Obwohl die alte Fertigkeit verschwenderischer mit der menschlichen Arbeit umgeht, bat sie für den Handwerker einen besonderen Wert bekommen, weil sie die Bedingung für seine Existenz in einer vom Proletariat getrennten Klasse darstellt und dem Markt mit seinem Kriterium Profit, der Ursache für die Überholtheit seiner Fertigkeit, entgegengestellt ist. Schließlich als Fabrikarbeiter beschäftigt, kann er seine Fertigkeit noch pflegen, indem er Modelle anfertigt, kleinen privaten „Hobbys“ und anderen gesellschaftlich bedeutungslosen Tätigkeiten nachgeht, die seine Fähigkeiten üben.

Diese Stellung des Handwerkers ist im Grunde mit der des Schriftstellers verwandt. Die Beziehung des Schriftstellers zum Kapitalismus ist ebenfalls privilegiert und beruht auf seiner Fähigkeit; allerdings stellt der „ideale“ Inhalt der Beziehung sein Privileg in einem Zeitalter, da die Klassenspaltung das Denken von der Handarbeit getrennt hat, auf eine höhere Stufe als das manuelle Fachtüchtigkeit. Der Schriftsteller ist ein *Teil* der gehobenen bürgerlichen Gesellschaft, wie der Arzt, der Rechtsanwalt, der Architekt, der Lehrer und der Wissenschaftler, deren Tätigkeit einen ähnlich theoretischen Inhalt aufweist – der manuelle Handwerker dagegen gehört nur zur „unteren Mittelklasse“. Dennoch drücken beide die besonderen Hoffnungen und Selbsttäuschungen des Kleinbürgertums aus.

Das Wachstum des Kapitalismus tendiert nicht nur immer mehr dahin, alle industrielle Produktion in Massenproduktion zu erdrücken, die Handwerker zu Tausenden zu enteignen und sie auf [108] das Niveau eines Arbeiters oder Maschinenwärters herunterzudrücken, sondern auch im Reich der Kunst zeitigt es die gleiche Wirkung. Die Massenproduktion in der Kunst bringt eine eintönige Mittelmäßigkeit mit sich. Gute Kunst läßt sich nur noch schwer verkaufen. Weil die Rolle der Kunst jetzt darin besteht, die große Masse der völlig mechanischen Beschaffenheit der kapitalistischen Produktion anzupassen, einer Produktion, die die Lebenskraft des Menschen aussaugt, ohne seine Instinkte zu erwecken, und die Freizeit zur geisttötenden Beschäftigung mit den bequemen Trugbildern der Filme herabzieht, die Literatur zu einer simplen Wunscherfüllung, die Musik zu einer lediglich emotionalen Massage macht – deshalb wird die bezahlte Fertigkeit des Schriftstellers ebenso langweilig und ermüdend wie die des Maschinenwärters. Der Journalismus wird zum charakteristischen Produkt des Zeitalters. Film, Roman und Malerei haben an dieser Degradation teil. Immense technische Hilfsmittel und eine ständige Erniedrigung und Stereotypisierung der menschlichen Psyche charakterisieren dieses Stadium des Kapitalismus ebenso wie Fabrikproduktion und Serienkunst. Lassen wir den Künstler, der seinen Lebensunterhalt durch den Journalismus oder durch das Verfassen von „Reißern“ verdienen muß, Zeugnis für die unerbittliche Proletarisierung seiner Kunst ablegen: Der moderne Reißer, die Liebesgeschichte, der Cowboyroman, der billige Film, Jazzmusik und Sensationspresse bilden die wirkliche Literatur des Proletariats – eine Literatur als charakteristische Begleiterscheinung des Elends und der Instinktlosigkeit, welche die moderne kapitalistische Produktion bei der Mehrheit des Volkes hervorruft. Es ist eine Literatur, die den Schriftsteller proletarisiert. Sie ist zum einen Ausdruck realen Elends und zum anderen Protest gegen dieses reale Elend. Diese universelle, gleichbleibende, fabulierfreudige Kunst, erfüllt von der leichten Befriedigung der Instinkte, die der Kapitalismus verkümmern läßt, bevölkert mit leidenschaftlichen Liebhabern, heldenhaften Cowboys und erstaunlichen Detektiven, ist die Religion von heute, ein für die proletarische Ausbeutung ebenso charakteristischer Ausdruck wie der Katholizismus für die feudale Ordnung. Sie ist das Opium für

das Volk; sie schildert eine verkehrte Welt, weil die gesellschaftliche Welt verkehrt *ist*. Sie ist die wirkliche charakteristische Kunst der bürgerlichen Zivilisation, Ausdruck des realen und nicht des selbstbeurteilten Inhalts der bürgerlichen Illusion.

Die bürgerliche „schöngeistige“ Kunst erwächst aus der Freiheit der bürgerlichen Klasse. Die proletarische „anspruchlose“ Kunst erwächst aus der Unfreiheit des Proletariats und trägt durch ihre [109] Massage der verkümmerten aufrührerischen Instinkte dazu bei, daß die Unfreiheit bestehen bleibt. Weil sie eine bloße Massage ist, weil sie dazu beiträgt, den Menschen in Unfreiheit zu lassen, und weil sie nicht seine spontane Schöpfung ausdrückt, deshalb ist sie eine schlechte Kunst. Und dennoch ist diese Kunst weit mehr wirklich charakteristisch und spielt eine weit bedeutendere und alles erfassende Rolle in der bürgerlichen Gesellschaft als zum Beispiel die Kunst ein James Joyce.

Der Dichter verkörpert unter den Schriftstellern das größte Talent. Seine Kunst erfordert den höchsten Grad technischer Vollkommenheit eines Künstlers; es handelt sich um eben die technische Vollkommenheit, die in der entwickelten kapitalistischen Gesellschaft bei der großen Mehrheit nicht gefragt ist. Er ist ebenso veraltet, wie ein mittelalterlicher Steinbildhauer in der Epoche der Gipsabgüsse. Da die Proletarisierung der Gesellschaft ihrem Wesen nach zunimmt, fordern die Menschen infolge ihrer jeder Freiwilligkeit beraubten Arbeitsbedingungen immer mehr eine in Serie produzierte anspruchlose Kunst, deren Platitude und Seichtigkeit dazu beiträgt, die Menschen ihrer Unfreiheit anzupassen. Der Poet wird zum Schöngeist, zu einem Menschen, dessen Talent nicht gefragt ist. Es wird zu beschwerlich für den Durchschnittsmenschen, Poesie zu lesen.

Infolge seiner Lebensbedingungen reagiert der Poet ähnlich wie der Handwerker. Er beginnt, die künstlerische Technik ihrer gesellschaftlichen Funktion gegenüberzustellen; die Kunst steht im Gegensatz zum „Leben“. Der Warenfetischismus des Handwerkers erhält im *Fertigkeitsfetischismus* eine spezielle Version. Die Fertigkeit erscheint als objektive, dem gesellschaftlichen Wert entgegengesetzte Sache. Das Kunstwerk wird deshalb in sich und für sich selbst bewertet.

Aber das Kunstwerk lebt in der gesellschaftlichen Welt. Kunstwerke werden immer aus objektiven Vorlagen komponiert, die einen gesellschaftlichen Bezug haben. Nicht lediglich Geräusche, sondern die Wörter eines Wortschatzes, nicht zufällige Klänge, sondern die Noten einer gesellschaftlich anerkannten Tonleiter, nicht lediglich Brocken, sondern Formen mit einer bestimmten *Bedeutung* stellen das Material der Kunst dar. All diese Dinge haben emotionale Bindungen gesellschaftlicher Natur.

Doch wenn ein Kunstwerk in herausfordernder, rebellischer Opposition wegen einer Gesellschaft, die für die Fertigkeit keine Verwendung mehr hat, um seiner selbst willen bewertet wird, dann wird es in Wirklichkeit um des Künstlers willen bewertet. Man [110] kann Poeme nicht ziellos konstruieren. Wenn ihre Gedankenverbindungen nicht gesellschaftlich sind, dann sind sie persönlicher Art, und je mehr das Kunstwerk im Gegensatz zur Gesellschaft steht, um so mehr werden herausfordernde persönliche Gedankenverbindungen ausgewählt, die vom Gesellschaftlichen abgeschlossen sind und bizarr, seltsam und phantastisch erscheinen. Deshalb zeigt die Poesie in diesem Stadium der bürgerlichen Illusion eine rasche Bewegung von der gesellschaftlichen Welt der Kunst zur persönlichen Welt privater Phantasie. Das führt zum Individualismus. In seiner Empörung gegen den Kapitalismus bewegt sich der Dichter, weil er innerhalb der Sphäre bürgerlicher Kategorien bleibt, völlig „außerstande, seine gesellschaftlichen Beziehungen zu beherrschen“, zu einem extremen Individualismus und zur absoluten Warenproduktion hin – zum Wesen des von ihm verurteilten Kapitalismus. Er ist der vollkommene Spiegelrevolutionär geworden.

Und seine allzu triumphierende Verkündung der schließlich ganz erlangten Freiheit bezeichnet genau den Augenblick, in dem ihm die Freiheit völlig aus den Händen gleitet.

4. Dieser Übergang in die Welt der „Kunst um der Kunst willen“ – das heißt der „Kunst um meinetwillen“ – wird in England durch Rossetti, durch Morris, ehe er Sozialist wurde, durch Wilde und bis zu einem gewissen Grade durch Hopkins gut gekennzeichnet. Aber während dieses Endstadiums des Kapitalismus verläuft die Entwicklung in anderen Ländern rascher. In England, das am schnellsten in der Entwicklung kapitalistischer Produktionsmethoden ist, vollzieht sich der Niedergang am

langsamsten. Die Endentwicklung der bürgerlichen Kunst vollzieht sich am vollkommensten in anderen Ländern.

In Frankreich ist die Entwicklung in ihrer Reinheit zu sehen. Baudelaire beginnt sie: „Il ne peut être du progrès (vrai, c'est à dire moral) que dans l'individu et par l'individu lui-même.“ [„Einen (wahren, d. h. moralischen) Fortschritt kann es nur im Individuum und durch das Individuum selbst geben.“] Verlaine und Rimbaud setzen sie fort, obwohl Rimbaud, der sich mit der Kommune verbündet, mit dem Zusammenbruch der ersten Diktatur des Proletariats die Poesie aufgibt.

Von dort geht die Entwicklung über die Parnassiens und die Symbolisten weiter bis zu ihrem Höhepunkt bei den *Surrealisten*. Bei den Parnassiens wird das Wort nach seinen marmornen Kunsteigenschaften bewertet, bei den Symbolisten nach vagen Halbschatten emotionaler Assoziationen, die jenseits des Wertes liegen, [111] und bei den *Surrealisten* unmittelbar nach seiner geheimen, unbewußten Bedeutung. Der Übergang von Hérédia über Laforgue zu Apollinaire vollzieht sich überraschend schnell und klar.

In England scheint die Poesie zuerst erschöpft zu sein. Die universale Entwicklung der bürgerlichen Wirtschaft, die alle Kunst erniedrigt und sie zum *Surrealismus* hindrängt, wird in England durch kleine „Inseln“ – oder geschützte Gebiete verzögert, welche die Reserven des in England lange währenden bürgerlichen Sommers darstellen. Das Land – bewahrt und beschützt vom reichen Industriekapitalisten, der es für besser hält, das Kolonial„land“ unbarmherzig nach Rohstoffen auszubeuten und um sich einige Reste idyllischer Verhältnisse zu erhalten – ist eine solche Insel; sie gibt uns Hardy und eine Folge weniger knorriger Landpoeten wie Thomas und Davies. Oxford und Cambridge sind weitere solche Inseln; sie geben uns Housman, Flecker, Brooke und verschiedene andere „Georgianische“ Dichter. Der Krieg beschließt diese Periode. Die letzte Wirtschaftskrise des Kapitalismus im Jahre 1929 erfaßt auch England, und die englische Poesie entwickelt sich rasch zum Symbolismus und zum logischsten, folgerichtigsten Ausdruck der poetischen Kunst-Revolution, zum *Surrealismus*.

Der *Surrealist* ist dem Handwerker ziemlich gleichzusetzen, der in seiner Freizeit unbedeutende Modelle und Spielereien anfertigt, um seine Fertigkeiten zu üben. Auf diese Weise drückt er seine Empörung aus und verschafft dem handwerklichen Vermögen ein Ventil, indem er vorsätzlich etwas von dessen Wesen unnütz werden läßt und sie damit der primitiven Kunstlosigkeit der Massenproduktion entgegenstellt. Wir werden uns später mit der ästhetischen Theorie des *Surrealismus* und mit der Bedeutung, die er dem Unbewußten beimißt, beschäftigen, wenn wir Gelegenheit gehabt haben, die tatsächliche Funktion der Instinkte und des Unbewußten der Kunst zu betrachten. Im Augenblick brauchen wir nur darauf hinzuweisen, daß diese, weit entfernt von jeder wirklich freien Gedankenverbindung, die die Grundlage surrealistischer Technik ist, einen weitaus größeren Zwang darstellt als die gewöhnliche rationale Gedankenverbindung, wie Freud, Jung und auch MacCurdy ganz klar bewiesen haben. Bei der rationalen Assoziation werden die Vorstellungen von den gesellschaftlichen Erfahrungen der Wirklichkeit bestimmt, von der Einsicht in die Notwendigkeit. Bei der freien werden die Vorstellungen von der unerschütterlichen Gewalt der unbewußten Instinkte bestimmt – so daß sie nicht freier ist als das „Denken“ der Ameise. Der Mensch wird nicht frei, wenn er sich im Gegensatz zur Gesell-[112]schaft, sondern wenn er sich durch die Gesellschaft verwirklicht, und der Charakter der Gedankenverbindung an sich bringt Formen und Konventionen mit sich, die das Kennzeichen seiner Freiheit darstellen. Aber weil der Surrealist ein Bürger ist und die Herrschaft über seine gesellschaftlichen Beziehungen verloren hat, glaubt er, die Freiheit bestehe darin, gegen die Formen zu revoltieren, wodurch die Freiheit in der Vergangenheit verwirklicht wurde. Der gesellschaftlichen Tätigkeit, dem Mittel zur Freiheit, wird – weil sich immer ausschließlicher Individuen ihre Produkte aneignen, je ausschließlicher die Tätigkeit gesellschaftlich wird – eine entschlossene nicht-gesellschaftliche Tätigkeit gegenübersteht, von der man annimmt, sie verkörpere die Freiheit, weil ihre Produkte für die Gesellschaft nutzlos sind, so daß Individuen sie sich nicht aneignen können. Natürlich betrachten wir damit den Prozeß von außen. Subjektiv glaubt der Künstler, eine ideale, von den „magischen“ Eigenschaften der Kunstwerke und von den einmaligen Besonderheiten des künstlerischen Geistes herkommende Freiheit zu verwirklichen.

Indem sich der bürgerliche Widerspruch entfaltet, revolutioniert er in jedem Stadium seine eigene Basis und gewährleistet eine neue Entwicklung der technischen Mittel. Daher gewährleistet die Wendung von der „Kunst um der Kunst willen“ zum *Surrealismus* eine Entwicklung der poetischen Technik, für die in England infolge der bereits erwähnten Verzögerung Eliot das beste Beispiel ist. Aber diese Entwicklung kann nicht unaufhörlich weitergehen. Der Konflikt zwischen den technischen Mitteln und dem Inhalt erreicht einen Punkt, an dem er ins Gegenteil umzuschlagen beginnt. Es setzt eine der bloßen Entwicklung der Technik entgegengesetzte Revolution des Inhalts ein, die einem der bloßen Vervollkommnung der Produktivkräfte entgegengesetzten Wandel der Produktionsverhältnisse in der gesellschaftlichen Sphäre entspricht. Das Ergebnis wird eine Umgestaltung der gesellschaftlichen Assoziationen der Wörter sein; das ganze Thema der Poesie wird sich ändern, weil dann die Sprache selbst in einer anderen Gesellschaft erzeugt wird. Es wird sich eine revolutionäre Entwicklung von den Kategorien der bürgerlichen Poesie zu den Kategorien der kommunistischen Poesie vollziehen.

Der *Surrealismus* ist demnach der letzte bürgerliche Revolutionär. Über ihn hinausgehen und über Milton, Godwin, Paten und schließlich über Dada und Dali heißt über die Kategorien des bürgerlichen Denkens hinausgehen. Und welche politische Richtung vertritt der spätbürgerliche Revolutionär? Er ist Anarchist.

[113] Der Anarchist ist ein von der bürgerlichen Gesellschaft so angewiderter Bürger, daß er das bürgerliche Credo ganz wörtlich durchsetzt: völlige „persönliche“ Freiheit, völlige Auflösung aller gesellschaftlichen Beziehungen. Der Anarchist ist noch revolutionär, weil er das destruktive Element und die völlige Verneinung der bürgerlichen Gesellschaft verkörpert. Aber er kann nicht wirklich die bürgerliche Gesellschaft hinausgehen, weil er in ihren Schlingen gefangen bleibt. In der anarchischen Organisation der bürgerlichen Wirtschaft behaupten sich noch gewisse Gesetze der Organisation, so daß sie nur von einer höheren Organisation, der einer neuen herrschenden Klasse beseitigt werden können.

Der Anarchist ist das typische revolutionäre Produkt des Landes, in dem sich der Kapitalismus unter „Treibhaus“-bedingungen spät entwickelt hat und die rasche Proletarisierung einer großen Anzahl von Handwerkern oder kleinbürgerlichen Künstlern zur Folge hatte. Es handelt sich um eine kleinbürgerliche Weltanschauung. Daraus resultiert seine Stärke in „verspäteten“ kapitalistischen Ländern wie Italien, Spanien, Rußland und Frankreich – genau in den Ländern, in denen auch die surrealistische Tendenz in der Kunst am markantesten vorhanden ist.

Aber es ist auch ein Merkmal des *Surrealismus* ebenso wie des Anarchismus als politischer Philosophie, daß er sich *in der Praxis selbst negiert*. Der Unterschied zwischen Kommunismus und Anarchismus als politischer Philosophie besteht darin, daß der Kommunismus glaubt, die bürgerliche Herrschaft könne nur durch eine organisierte Bewegung wirklich gestürzt werden. Diese in Arbeiterräten und Gewerkschaften verkörperte Bewegung ist das direkte Ergebnis der Organisation, die dem Proletariat durch die allgemeinen Bedingungen der kapitalistischen Wirtschaft aufgezwungen worden ist. Der Anarchist jedoch war bis vor kurzem ein Kleinbürger, ein Bauer oder Handwerker. Er ist noch nicht lange in einem industriellen und politischen Kampf gegen die Kapitalistenklasse organisiert. Deshalb betrachtet er die Revolution als eine individuelle Zerstörung der Autorität – die genügen würde, die Bedingungen wiederherzustellen, unter denen er die Früchte seiner eigenen Handarbeit genießen könnte.

Aber in der Praxis entdeckt der Anarchist, daß es für den Aufbau einer neuen Gesellschaft nicht genügt, die überlebte lediglich zu zerstören, sondern daß dafür eine Organisation erforderlich ist. Die bloßen Notwendigkeiten der Aufgabe zwingen ihn zuerst in die Gewerkschaften und veranlassen ihn, Räte zu schaffen. Das war in der russischen Revolution festzustellen, als die meisten ehe-[114]maligen Sozialrevolutionäre durch die Logik der Ereignisse gezwungen wurden, den Standpunkt der Bolschewiken zu beziehen, und erneut in Spanien, wo die Anarchisten in Barcelona eine starke Zentralregierung als Hilfe für die Organisation der Miliz, der Verteidigung und der Versorgung unterstützen mußten und in jeder Weise gezwungen waren, ihre eigenen Anschauungen zu verneinen. Daher die Wahrheit des alten Scherzes über den Kodex der Anarchisten:

§ 1 Es soll keinerlei Vorschriften geben.

§ 2 Niemand ist verpflichtet, sich an den vorstehenden Paragraphen zu halten.

und die Bedeutung eines Zeitungsberichtes nach der faschistischen Revolte in Spanien: „Die Anarchisten halten die Ordnung* in Barcelona aufrecht.“

Auf die gleiche Weise ziehen sich die *surrealistischen* Dichter, wenn sich eine revolutionäre Situation entwickelt, entweder auf die Seite der Reaktion und des Faschismus zurück (wie viele in Italien), oder sie werden in die Reihen des Proletariats geworfen wie Aragon in Frankreich.

In einem Land wie England nimmt die letzte Revolte der Gelernten gewöhnlich eine andere Form an. Diese sind weder unabhängige Handwerker noch Kleinbürger, deren erste Kostprobe der Proletarisierung ihnen einen Haß gegen die „Organisation einflößt. Die Proletarisierung des Handwerkers vollzog sich in England während des späten achtzehnten Jahrhunderts, und weil die Aussichten für ihn hoffnungsloser waren, nahm seine Rebellion die Form des Ludismus an – der Zerstörung der Maschinen, die ihn enteigneten. Die nächste große Proletarisierung des Handwerkers wurde von dem Aufstieg der allgemeinen Arbeitergewerkschaften angesichts der Opposition der Facharbeiter-Gewerkschaften gekennzeichnet, und der darauffolgende Kampf war ein Kampf zwischen dem sich entwickelnden Proletariat und den Kapitalisten, während die Facharbeiter-Gewerkschaften abseits standen.

So fand die Endkrise den Facharbeiter als einen Menschen, der infolge des langen Frühlings der englischen kapitalistischen Entwicklung eine privilegierte Stellung in der Produktion einnahm. Er bildete die berühmte Arbeiteraristokratie, die den Eindruck erweckte, als ob England, nicht zufrieden mit einer bürgerlichen Aristokratie und einer bürgerlichen Monarchie, auch nach einem bürgerlichen Proletariat strebte. In der Endkrise wurde bald deut-[115]lich, daß diese begünstigte Position nur der Ausdruck einer zeitweiligen Überlegenheit Englands innerhalb des Weltkapitalismus war und mit dem Anwachsen der Konkurrenz und der Schutzzölle verschwand. Arbeitslosigkeit, Unsicherheit, Lohnkürzungen und Entlassungen als Ergebnis der Rationalisierung verheerten von 1926 bis 1936 die Reihen der Facharbeiter und „freiberuflichen“ Elemente Englands, gerade so wie es zu einem etwas früheren Zeitpunkt auch in Deutschland geschehen war. Weit davon entfernt jedoch, in allen Fällen bei diesen Kategorien eine anarchistische Denkweise hervorzurufen, hatte die Proletarisierung bei denjenigen eine entgegengesetzte Wirkung, die als „Schlüssel“männer überall im Herzen der Industrie verwurzelt sind – in der Werkzeughalle der Fabrik, als Aufseher, Vorarbeiter, Techniker, Spezialisten, Direktoren und Berater. In diesen Positionen stellen sie fest, daß ihre Fertigkeit vergeudet wird, nicht durch die Organisation von Menschen in Fabriken, sondern weil der Fortschritt dieser Organisation – seine logische Folge ist eine ungeheuer gewachsene menschliche Produktivität – von der charakteristischen Anarchie der kapitalistischen Produktion, vom Privateigentum und von der gegenseitigen Konkurrenz der verschiedenen Fabriken vereitelt wird.

Daher ist ihre Revolution gegen das System, das sie lähmt, nicht wie die der Handwerker reaktionär im Inhalt, sondern wirklich fortschrittlich; sie fordern eine umfassendere Organisation und die Ausdehnung der in den Fabriken bereits erzielten Organisation auf die ganze Produktion.

Obwohl der Inhalt dieser Forderung fortschrittlich ist, folgt daraus keineswegs, daß ihr Ergebnis eine fortschrittliche Tat war. Selbst in diesem Stadium der Revolution steht der Handwerker vor zwei Wegen. Einer führt hinauf zur Bourgeoisie, mit der ihn seine verantwortungsvolle Stellung und sein höheres Gehalt schon immer verbunden haben, und tatsächlich sind Ärzte, Architekten und Künstler in Hinsicht auf den „idealen“ Inhalt ihrer Arbeit zu einem echten Bestandteil der Bourgeoisie geworden. Der andere Weg führt hinunter zum Proletariat, von dem ihn seine privilegierte Stellung schon immer abgesondert hat – weil die Proletarisierung infolge der verschlechterten Lebensbedingungen, die sie mit sich bringt, etwas ist, was um jeden Preis vermieden werden muß. So hat er einen eingefleischten Widerwillen vor einem Bündnis mit dem Proletariat. In der Vergangenheit hat er seinen Erfolg und seine Freiheit danach bemessen, wie groß die Entfernung ist, die er von Proletariat zur

* Wortspiel; engl. „order“ bedeutet „Befehl, Vorschrift“, aber auch „Ordnung“ (Anm. d. Übers.).

Bourgeoisie zurückgelegt hat – die bekannte kleinbürgerliche Vornehmtheit und Exklusivität, die nichts anderes ist als die kalte Widerspiegelung des ständigen menschlichen Verlangens nach Freiheit.

Wenn er den aufwärtsführenden Weg wählt, wählt er die von oben, von der Bourgeoisie auferlegte Organisation – mit anderen Worten den Faschismus. Natürlich ist diese Organisation ein bloßer Betrug – sie ist der Deckmantel für weitere Rationalisierung und für die Festigung der Macht des reaktionärsten Teils der kapitalistischen Klasse. Sie läuft nicht auf vergrößerte Organisation der Produktion hinaus, sondern auf eine größere Anarchie und schlimmere Konkurrenz. Rationalisierung bedeutet in Wirklichkeit Irrationalisierung. Sie führt dahin, daß die Anarchie äußerlich und innerlich zunimmt – innerlich, indem die Wirtschaft infolge des Wachstums der Rüstungs- und Luxusindustrie auf Kosten der lebensnotwendigen Industrien und allgemeinen Lohnsenkungen eine tiefgehende Störung erleidet, und äußerlich, indem die Steuern steigen, die Weltmachtpolitik verschärft wird und ein allgemeiner Drang zum Krieg aufkommt. Die einzige wirkliche Organisation besteht in der konterrevolutionären Reglementierung des Proletariats und der kleinbürgerlichen Klassen und der Zerstörung der Organisation der Arbeiterklasse.

Aber ebenso kann der Handwerker den abwärtsführenden Weg wählen, und er wird das um so wahrscheinlicher tun, je mehr die Entwicklung der industriellen Krise und die objektiven Beispiele des Faschismus im Ausland die Unvermeidlichkeit dieser Bewegung offenbaren. Dieser Weg bedeutet, daß er sich mit dem Proletariat verbündet und daß er die Organisation der Arbeiter innerhalb der Fabriken zur Organisation der gesamten Produktion erweitert, indem er jene Rechte beseitigt, die im Wege stehen – das Privateigentum an den Produktionsmitteln. Weil dieses Recht das wirkliche Vermögen der bestehenden Gesellschaft ist, bedeutet es Ersetzung der kapitalistischen Macht durch die Arbeitermacht. Wenn er diese Wahl trifft, wird er auf Grund seiner Schlüsselposition in der Produktion, seines höheren Einkommens (das ihm mehr Muße und mehr kulturelle Möglichkeiten verschafft) und seiner Erfahrung in verantwortungsvoller Tätigkeit zum natürlichen Führer des Proletariats anstatt zu seinem heimtückischsten Feind, als der er auftritt, wenn er mit der Bourgeoisie verbündet ist.

Wir haben kurz die wichtigsten allgemeinen, bestimmenden Kräfte überblickt, welche die bürgerliche englische Poesie beeinflussen. Jetzt ist es notwendig, von der Betrachtung der gesellschaftlich-historischen Bewegung, welche die Einstellung des Dichters bestimmt und jene Spannung hervorruft, die nur von der Poesie [117] gelöst werden kann, zur Betrachtung der Bewegung der individuellen Schöpfung überzugehen – zu der spezifischen Art des Individuums, auf Druck von außen zu reagieren und ihm durch einen dialektischen Prozeß einen Impuls von seiner eigenen instinktiven Energie zu verleihen. Ehe wir das tun können, müssen wir die allgemeinen technischen Kennziffern der Poesie überschauen, welche diese Aufgabe bedingen.

[118]

Die Entwicklung der bürgerlichen Poesie

	<i>Allgemeine Merkmale</i>	<i>Technische Merkmale</i>
Ursprüngliche Akkumulation 1550–1600	<i>Das Elisabethanische Zeitalter</i> – Marlowe, Shakespeare. In der Poesie wird die dynamische Kraft der Individualität ausgedrückt, die sich verwirklicht, indem sie alle äußeren Formen sprengt. Ihr charakteristischer Held ist der absolute Fürst mit seinem glänzenden kollektiven Hofleben, durch das sich andere Individualitäten verwirklichen können, ohne die seine zu verneinen.	a) Der jambische Rhythmus, das heroische Wesen der bürgerlichen Illusion in der Sprache des Altertums ausdrückend, kann üppig und ungezwungen erblühen; er weist auf die freie und grenzenlose Entwicklung des persönlichen Willens hin. Er ist kollektiv – der Deklamation angepaßt; edel – der fürstlichen Ausdrucksweise angemessen; biegsam – weil sich das ganze Leben des Fürsten, auch in seinen Intimitäten, in ungezwungener Offenheit vollzieht. b) Die Gedichte sind für den Chorgesang geeignet (einfache Metrik), aber höfisch (verzierte Strophen) und elegant (glänzende Wortspiele).
Der Übergang 1600–1625	<i>Das Jakobitische Zeitalter</i> – Donne, Herrick, Vaughan, Herbert, Crashaw. Der absolute Monarch wird jetzt zu einer Kraft, welche die Korruption hervorruft, so daß ein Rückzug vom glänzenden öffentlichen Leben des Hofes in das private Studierzimmer und aufs Land erfolgt [119]	Der Puritaner bemächtigt sich der lyrischen Strophen und macht sie kompliziert und scholastisch. Die höfische Poesie wird zur Gelehrtenpoesie mit einem gelehrten Wortschatz. Der Blankvers (Webster) schildert den Niedergang der Fürstlichkeit und verliert seinen edlen Unterton. Das Gedicht ist nicht mehr singbar, und die Wortspiele werden verwickelt und gedankenschwer. [119]
Die bürgerliche Revolution 1625–1650	<i>Die puritanische Revolution</i> – Milton. Die Bourgeoisie fühlt sich stark genug, sich gegen die Monarchie zu erheben; mit Hilfe des „Volkes“ stürzt sie die Stuarts. Aber diese Verwirklichung der bürgerlichen Freiheit erweist sich als gefährlich, denn auch das Volk fordert sie, so daß eine Diktatur einsetzt, welche die Bourgeoisie isoliert, eine Reaktion ist die Folge. Die edle Einfalt des idealisierten Revolutionärs (Satan, Samson Agonistes, Christus in der Wüste) weicht einer Stimmung der Niederlage.	Die heroische bürgerliche Illusion kehrt zu den Begriffen des Altertums zurück, ist aber selbstbewußter und nicht auf die Gestalt des Fürsten gerichtet. Sie ist persönlich anstatt dramatisch. Die puritanische Empörung gegen den Hof verleiht ihr einen schmucklosen gelehrten Wortschatz; diese bewußte Beschränkung spiegelt sich in einem strengeren Rhythmus wider.
Die antipuritanische Reaktion 1658–1688	<i>Die Restauration</i> – Dryden, Suckling, Lovelace.	Es werden formale Regeln auferlegt, um den

Allgemeine Merkmale

Die Poesie vergißt ihre edlen Empfindungen und wird zynisch, gemessen oder rational. Anstatt mit dem Volke geht die Bourgeoisie ein Bündnis mit der Aristokratie ein; der Hof kehrt zurück, aber nicht mehr in der Gestalt des absoluten Fürsten. Der Fürst ist jetzt der „Vernunft“ unterworfen.

Technische Merkmale

„Geist“ zu beschränken, dessen Gewalt sich als gefährlich erwiesen hat. Die Poesie bezeugt ihre Bereitschaft zum Kompromiß, indem sie sich innerhalb der Grenzen des heroischen Verspaares bewegt. Die höfische Poesie erscheint wieder, weil die Bourgeoisie mit der Aristokratie verbündet ist, so daß die einfache Metrik und höfische Eleganz der elisabethanischen Lyrik die krausen Gelehrtenpoeme verdrängen. Der Wortschatz wird mehr dem Umgangston und dem Gesellschaftlichen angepaßt.

Ära des Merkantilismus und der Manufaktur
1688–1750

Das achtzehnte Jahrhundert – Pope. Der Mangel an Arbeitskräften veranlaßt die Bourgeoisie, sich weiterhin mit dem Agrarkapitalisten [120] (dem Whig-Aristokraten) zu verbünden, um die Gesetze und Beschränkungen aufrechtzuerhalten, die den Wert der Arbeitskraft niedrig halten und die Bourgeoisie befähigen, sich auch während der Manufakturperiode weiterzuentwickeln. Die Poesie spiegelt den Glauben an die Richtigkeit und Dauer von Formen und Beschränkungen, von Geschmack und „Ton“ der Oberklasse wider.

Die äußeren „Regeln“ werden jetzt anerkannt, nicht als ein Kompromiß, sondern als einleuchtende und vernünftige Bestandteile des Stils. [120] Die Poesie wird augusteisch, sie idealisiert Stil, Maß, Glätte und die Antithese, die die natürliche Üppigkeit beschränkt. Der Wortschatz wird in feste Form gebracht und geschmackvoll modern.

Die industrielle Revolution und die „antijakobinische“ Reaktion 1750–1825

Die romantische Erneuerung – Byron, Keats, Shelley und Wordsworth. Die Entwicklung von der Manufaktur zu Maschinenkraft proletarisiert die Handwerkerklasse und macht die Beschränkungen des Merkantilismus überflüssig. Das Bündnis zwischen dem grundbesitzenden Kapitalisten und dem Kleinbürger endet damit, daß die Expansion des Marktes und die Entwicklung der Maschinerie die Manufaktur veranlaßt, ihre Unterwerfung unter das Land abzuschütteln und als Industrie, als die vorherrschende Kraft im Staate, zu erscheinen. Kleine Kapitalien erwerben jetzt große expansive Macht, und die Bourgeoisie wird vor Macht leichtsinnig. Die Formen der Manufakturperiode bilden ein Hemmnis für die

Die Poesie revoltiert gegen die alten Formen, indem sie sich an das Herz und an die Gefühle wendet. Die Poesie fordert gleichzeitig, durch die Rückkehr zur Metrik und zum Wortschatz der Elisabethanischen und der Jakobitischen Zeit, die natürliche Sprache einzubeziehen und die Sprache zu romanisieren. Zur gleichen Zeit, da sinnliche und sachlich „reiche“ Wörter in Mode kommen, dringen in starkem Maße Wörter in die Poesie ein, die „abstrakte“ Ideen ausdrücken. Beides vereint sich, um den poetischen Wortschatz vom Leben zu trennen. Der Rhythmus – in der Elisabethanischen Poesie deklamatorisch, in der Jakobitischen kontemplativ, in der puritanischen erhaben. in der roman-

Allgemeine Merkmale

Industrie. Der „liberale“ Kapitalist führt das Volk im Namen der Freiheit in einen Kreuzzug gegen das Privileg. Die Poesie wird innig und ist voller Gefühl.

Sie betrachtet sich selbst als Verwandte der Elisabethanischen Ära des Individualismus. Sie revoltiert gegen die Tradition und verlangt nach einem vollkommeneren, freieren Leben. Aber das Bündnis des Volkes mit der Bourgeoisie in der Französischen Revolution führt zur revolutionären Forderung nach proletarischer Freiheit. Die Bourgeoisie erschrickt, zieht ihre Forderungen zurück, verliert ihre Massenbasis und wird im Bündnis mit der grundbesitzenden Aristokratie reaktionär. Die desillusionierte Poesie zieht sich immer mehr in die private Welt der Romantik zurück. Sie ist zu sehr kompromittiert, um sich viel aus der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu machen – abgesehen von extremer Heuchelei und von leerem Prunk. Jetzt verraten alle Dichter im gereiften Alter ihre Jugend.

Die Viktorianer – Tennyson, Browning, Arnold, Swinburne, Rossetti, Patmore, Morris. Die erste kapitalistische Krise tritt 1825 ein. Der Dichter wird pessimistisch oder zieht sich immer mehr in eine private Welt zurück, je mehr er infolge der kapitalistischen Produktionsbedingungen von der Gesellschaft isoliert wird.

[122]

„*Kunst um der Kunst willen*“; *die Parnassiensis*; *Symbolismus*; *Futurismus*; *Surrealismus* – Der Dichter revoltiert durch extremen Individualismus, Warenfetischismus und Verlust der Herrschaft über die gesellschaftlichen Verhältnisse. Das Poem geht in einer Reihe von Etappen aus der gesellschaftlichen

Technische Merkmale

[121]tischen Poesie hypnotisch. Es vollzieht sich ein großer Fortschritt in der Entwicklung der poetischen Technik.

Eine allgemeine Verstärkung der schon im vorangehenden Zeitabschnitt entdeckten technischen Mittel.

[122]

Der Versuch, die Kunst vollständig von der Gesellschaft zu trennen. Die Ablehnung aller spezifisch gesellschaftlichen Züge in der Poesie als Revolte gegen die *Konvention*. Die Wörter werden zunehmend für persönliche Assoziationen verwendet. Entweder Ablehnung allen Rhythmus wegen seines

Der Verfall des britischen Kapitalismus 1825–1900

Die Epoche des Imperialismus 1900–1930

Allgemeine Merkmale

Welt in eine völlig private Welt über. Diese Revolte gegen die bürgerlichen Bedingungen drückt letztlich in extremer Reinheit die Kategorien der bürgerlichen Produktion aus. Es negiert sich somit selbst in der Anarchie und muß sich mit Notwendigkeit außerhalb der bürgerlichen Illusion bewegen. Die englische Poesie folgt wegen der günstigen Bedingungen des englischen Kapitalismus erst nach dem übrigen Europa in dieser Entwicklung. Das klassische Beispiel der Entwicklung wird die französische Poesie, dazu kommt (in zweiter Linie) die italienische, spanische und russische Poesie. Man könnte vielleicht Wilde, Eliot, Flecker und Pound nennen.

Die viktorianische Poesie bleibt auf geschützten Gebieten bestehen: auf dem Land (Hardy, Thomas und Davies), in Oxford und Cambridge (Housman, Brooke, Squire usw.). Der Weltkrieg drückt die unlösbaren Antagonismen des entwickelten Kapitalismus aus. Die hundert Jahre nach der ersten kapitalistischen Krise folgende allgemeine ökonomische Krise beschließt diese Periode.

Die allgemeine Krise des Kapitalismus 1930–?

Die Volksfront – Mit dem Bündnis der bürgerlichen Ideologen oder Fachleute mit dem Proletariat gegen die Bourgeoisie drückt die Poesie eine wirkliche Revolte gegen die bürgerlichen Bedingungen aus. Frankreich führt noch: Aragon, Gide usw. In England: Lewis Auden und Spender.

[124]

Technische Merkmale

gesellschaftlichen Ursprungs oder seine hypnotische Anwendung, um Assoziationen Raum zu geben, die persönlich im Verhältnis zu ihrer Tiefe und damit zu ihrer Unbewußtheit sind. Schließlich das „völlig freie“ Wort des *Surrealismus*.

[123]

Ein Versuch, all den während der vorangegangenen Zeitabschnitte entwickelten technischen Mitteln noch einmal gesellschaftlichen Wert zu verleihen. Diese Periode erlebt den Beginn einer vollständigen Wandlung des gesamten Inhaltes der zu Ende der vorhergehenden Entwicklung inhaltslos und formal gewordenen Poesie. Die Frage der Form neigt jetzt dazu, einen untergeordneten Platz einzunehmen, bis das Problem der gesellschaftlichen Verhältnisse poetisch gelöst ist. [124]

VII. Die Kennzeichen der Poesie

Mit Poesie meinen wir moderne Poesie, weil wir nicht nur ein besonderes und vertrautes Verständnis für die Poesie unserer Epoche und unserer Zeit haben, sondern weil wir auch die Poesie aller anderen Epochen unter dem Blickwinkel der unsrigen betrachten. Die moderne Poesie ist bereits von der Erzählung getrennt und hat schon eine besondere Rolle in dem Verhältnis gespielt, in dem das Bewußtsein der sich entwickelnden bürgerlichen Klasse zu seiner Umgebung steht.

Was sind die spezifischen Kennzeichen dieser modernen Poesie – nicht nur der guten, sondern aller modernen Poesie? Die *Mimesis*, das Kennzeichen der griechischen Poesie, ist kein spezifisches Kennzeichen der bürgerlichen Poesie, sondern ist auch der bürgerlichen Erzählung und dem bürgerlichen Drama eigen.

Folgende Kennzeichen lassen den modernen Menschen ein gegebenes literarisches Werk als Poesie betrachten:

a) *Poesie ist rhythmisch*

Der auffallende Rhythmus der Poesie, zum natürlichen Rhythmus einer jeden Sprache hinzukommend, scheint seinen Ursprung in zwei Quellen zu haben:

(1) Er erleichtert die gemeinsame Deklamation und betont somit das kollektive Wesen der Poesie nachdrücklich. Er ist der Ausdruck der Gesellschaftsform, in der die Poesie entstanden ist. So drückt das Wesen des Rhythmus auf subtile und empfindliche Weise das genaue Gleichgewicht zwischen dem instinktiven oder emotionalen Inhalt des Poems und den gesellschaftlichen Verhältnissen aus, wodurch sich die Emotion kollektiv verwirklicht. Demnach wird jede Änderung, die der Mensch in der Bewertung des Verhältnisses seines Instinkts zur Gesellschaft vornimmt, in seiner Haltung zu den metrischen und rhythmischen Konventionen widergespiegelt, in die er hineingeboren ist und die er als Dichter deshalb in der einen oder anderen Richtung ändert. Wir haben diese Wandlungen in der Haltung zur metrischen Technik schon während der Entwicklung der englischen bürgerlichen Poesie im Überblick studiert, und es ist offensichtlich, daß die schließliche Entwicklung zum „freien Rhythmus“ den letzten anarchischen bürgerlichen Ver[125]such widerspiegelt, alle gesellschaftlichen Beziehungen blinder Negierung aufzugeben, weil der Mensch die Herrschaft über seine gesellschaftlichen Beziehungen völlig verloren hat.

(2) Aber das führt uns zu einem besonderen Merkmal des bürgerlichen Widerspruchs in der Poesie und zu der besonderen Art und Weise, in welcher der Rhythmus die kollektive Deklamation und Emotion fördert. Der Körper hat bestimmte natürliche Periodisierungen (Pulsschlag, Atmung usw.), die eine Trennlinie zwischen dem zufälligen Charakter äußerer Ereignisse und dem Ich bilden und den Anschein erwecken, als ob wir die Zeit subjektiv auf eine besondere und unmittelbare Weise erlebten. Rhythmische Bewegungen oder Tätigkeiten erhöhen daher die physiologische Komponente unseres Bewußtseinsbereiches auf Kosten des Umweltbereiches. Sie neigen dazu, eine Introversion besonderer Art hervorzurufen, die ich *emotionale* Introversion nennen und der *rationalen* Introversion, die etwa stattfindet, wenn wir uns auf ein mathematisches Problem konzentrieren, gegenüberstellen möchte. *Dort* wäre der Rhythmus fehl am Platze.

Der Rhythmus bringt beim Stammeskult die Menschen miteinander in Berührung – physiologisch und emotional. Sie sehen einander schon, aber das ist nicht die gewünschte Art der Vereinigung. Im Gegenteil, wenn sie aufhören, einander so klar zu sehen, wenn sich jeder geheimnisvoll in seinen Körper zurückzieht und am gleichen physiologischen und emotionalen Takt teilhat, dann haben sie eine besondere Herden-Gemeinschaft, die anders ist als die Gemeinsamkeit, einander in der gleichen realen Welt auf Wahrnehmung beruhender Erfahrung zu sehen. Es ist eine instinktive Gemeinsamkeit, der bewußten Gemeinsamkeit entgegengesetzt; eine subjektive Einheit, der objektiven Einheit entgegengesetzt. Mit der emotionalen Introversion kehren die Menschen zum Genotyp zurück, zu der mehr oder weniger jedem Menschen gemeinsamen Reihe von Instinkten, die im Laufe des Lebens von der Außenwelt verändert und adaptiert werden.

Diese emotionale Introversion ist an sich eine gesellschaftliche Handlung. Die Gesellschaft hängt als ein kohärent arbeitendes Ganzes zusammen, weil die Menschen alle die gleiche Anlage von Instinkten besitzen. Die Produktionsverhältnisse, in die ein Mensch hineingeboren ist, und die Umwelt, in die er kommt, formen sein Bewußtsein in gesellschaftlicher Weise und gewährleisten auch die Kohäsion einer Gesellschaft. Es ist richtig, daß zwei gleiche Genotypen, von denen der eine in die primitive australische Kultur und der andere in die moderne europäische Kultur hinein-[126]geboren würde, unterschiedlich wären und keine gesellschaftliche Gesamtheit bilden könnten, wenn man sie später zusammenbrächte. Aber ein Affe und ein Mensch, in die gleiche Kultur hineingeboren wären trotz der gleichen Umgebung ebenfalls unterschiedlich und könnten beide ebenfalls keine gleiche Gesamtheit bilden. Dieser Widerspruch zwischen Instinkt und kultureller Umgebung gehört unbedingt zu jeder Gesellschaft. Geradeso wie die spezifische Form dieses Widerspruchs, die wir analysierten, die Entwicklung der *kapitalistischen* Gesellschaft vorantreibt, so treibt dieser Widerspruch im allgemeinen die Entwicklung *jeder* Gesellschaft voran. In der Sprache wird dieser Widerspruch durch den Gegensatz zwischen dem rationalen Inhalt oder der objektiven Existenz, die von den Wörtern ausgedrückt wird, und dem durch die gleichen Wörter ausgedrückten emotionalen Inhalt oder der subjektiven Anschauung verkörpert. Es ist unmöglich, beide vollkommen zu trennen, da sie auf dem gleichen Wege wie die Sprache entstanden sind – im Kampf des Menschen mit der Natur. Aber Wissenschaft (oder Realität) ist der spezielle Bereich des ersteren und die Poesie (oder Illusion) ist die Domäne des letzteren. Daher ist die Poesie in gewisser Weise für die Gesellschaft so ewig wie der Kampf des Menschen mit der Natur, ein Kampf, dessen Ergebnis der Zusammenschluß in der ökonomischen Produktion ist.

In der Poesie erscheint dies in Form eines Menschen, der mit seinem Mitmenschen in emotionale Gemeinschaft tritt, indem er sich in sich selbst zurückzieht. Daher geht der bürgerliche Dichter, wenn er glaubt, seine Individualität auszudrücken und der Wirklichkeit zu entfliehen, indem er eine Welt der Kunst in seiner innersten Seele betritt, tatsächlich nur von der gesellschaftlichen Welt rationaler Wirklichkeit zur gesellschaftlichen Welt emotionaler Gemeinsamkeit über. Wenn der bürgerliche Dichter (wie er meint) antigesellschaftlich wird und völlig der Welt der „Kunst um der Kunst willen“ verschworen ist, wird sein Rhythmus immer auffälliger und hypnotisch einschläfernd wie in Mallarmés *L'Aprémidi d'un Faune* (Der Nachmittag eines Fauns) und Apollinaires *Alcools*. Erst wenn der Bürger in das anarchistische Stadium übergeht, worin er die gesamte bürgerliche Gesellschaft verneint und absichtlich Wörter mit lediglich persönlichen Assoziationen wählt, kann der Rhythmus verschwinden, da der Dichter jetzt sogar das gesellschaftliche Band, Instinkte mit anderen gemeinsam zu haben, fürchtet und deshalb gerade die Wörter wählt, die eine zerebrale Eigenheit aufweisen. Wenn er Wörter mit einer zu starken emotionalen Gedankenverbindung wählt, wird ihn das, verbunden mit der [127] Hypnotik eines strengen Rhythmus, in das gemeinsame Lager der menschlichen Instinkte hinabziehen. Davon kommt die surrealistische Technik, Wortverbindungen auszusuchen, deren bizarre Assoziationen zwar persönlich, aber nicht emotional sondern rational sind. Zu guter Letzt ist dies nur möglich, wenn ganz und gar von Wort und Bedeutung abgewichen wird, weil ja aller Bewußtseinsinhalt genetisch und umweltsmäßig auf gesellschaftlicher Grundlage beruht.

So kann der Rhythmus, obgleich er für die Poesie grundlegend ist, nicht mit einigen simplen Formeln wie „Der Rhythmus ist hypnotisch und ruft eine Hyperästhesie hervor“ oder „Metrische Schablonen drücken gesellschaftliche Normen aus“ abgetan werden. Der Rhythmus hat eine *historische* Bedeutung und ist zu jedem beliebigen Zeitpunkt von der Entfaltung des gesellschaftlichen Grundwiderspruchs in der Sprache abhängig.

b) Poesie ist schwer zu übersetzen

Es wird als ein Kennzeichen der Poesie anerkannt, daß Übersetzungen wenig von der spezifischen Emotion vermitteln, welche die Poesie im Original hervorruft. Das kann von jedem bestätigt werden, der nach dem Lesen einer Übersetzung die Sprache des Originals erlernt hat. Das Versmaß kann reproduziert werden. Was man als den „Sinn“ bezeichnet, kann exakt übersetzt werden. Aber die spezifische poetische Emotion geht dabei verloren. Wenn Übersetzungen gute Poesie sind, wie im Englischen z. B. Fitzgeralds *Rubáyát* oder Popes *Ilias*, dann sind es eigentlich Neuschöpfungen. Die

von ihnen neu geschaffene poetische Emotion hat nur selten mit der vom Original hervorgerufenen Empfindung Ähnlichkeit.

Wir haben kein Recht, dies irgendeiner der Poesie innewohnenden geheimnisvollen, transzendenten Eigenschaft zuzuschreiben. Es kann so sein, kann aber auch nicht so sein. Es ist ein besonderes Kennzeichen der Wortspiele. Es ist ein besonderes Kennzeichen der Poesie. Es wird sicherlich niemand verlangen, daß die Übersetzung großer Romane wie *Krieg und Frieden* oder *Der Idiot* dem englischen Leser all das gibt, was im Original zu finden ist. Aber im Vergleich zu Übersetzungen etwa des *Infernos* oder der *Odyssee* haben die Übersetzungen jener Werke noch eine ungewöhnliche Kraft, die uns zu der Feststellung berechtigt, daß die wichtigen ästhetischen Eigenschaften des Romans die Übersetzung in einer Weise überstehen, wie es die der Poesie nicht vermögen. Das rührt bestimmt nicht von der Schwierigkeit her, die formalen metrischen [128] Muster zu übertragen. Im Gegenteil kann – ein oft übersehener Gesichtspunkt – viel mehr von den formalen metrischen Vorlagen der französischen Poesie in einer englischen Versübersetzung geborgen werden, als das bei einer englischen Prosaübersetzung des unbetont gesprochenen Rhythmus der französischen Prosa möglich ist. Aber Kritiker, die bestrebt sind, vom ausländischen Dichter einen ersten Eindruck zu bekommen, pflegen eine wortgetreue Prosaübersetzung einer Versübersetzung bei weitem vorzuziehen.

c) *Poesie ist irrational*

Damit ist nicht gesagt, daß die Poesie unzusammenhängend oder ohne Sinn ist. Sie befolgt die Regeln der Grammatik und ist im allgemeinen der Paraphrase fähig, das heißt, die Gedankenreihen, woraus sie besteht, können in verschiedenen Prosaformen in der eigenen oder in einer anderen Sprache dargestellt werden. Doch während die Philosophie Spinozas die Philosophie Spinozas bleibt, wenn sie von einem Schüler erklärt wird, und ein Roman von Tolstoi ein Roman von Tolstoi bleibt, wenn er übersetzt wird, und während ein Märchen dasselbe Märchen ist, von wem es auch erzählt wird, bleibt eine Paraphrase eines Poems nicht mehr dasselbe Poem, wenn sie auch noch die gleichen Feststellungen trifft wie das Original – sie ist wahrscheinlich überhaupt kein Poem mehr. Mit „rational“ meinen wir die Übereinstimmung mit den Ordnungen, worauf sich die Menschen einigen, wenn sie in der Umwelt stehen. Die wissenschaftliche Beweisführung ist in diesem Sinne rational, die Poesie ist es nicht. Wir haben jedoch schon gesehen, daß es noch eine andere Gemeinsamkeit oder gesellschaftliche Kongruenz in der Sprache gibt, die von der Kongruenz der Umweltunterschieden werden kann. Es ist die *emotionale* oder subjektive Kongruenz. Nennen wir sie „Kongruenz mit der inneren Realität“. Wir haben auch gesehen, daß dieses Kennzeichen der Poesie mit ihrer rhythmischen Form in Zusammenhang steht. Demnach ist die Poesie offensichtlich darin irrational, was ihre Kongruenz mit der Umwelt betrifft, weil sie rational ist, was ihre emotionale Kongruenz betrifft, und es besteht ein Widerspruch zwischen diesen beiden Formen der Kongruenz. Dieser Widerspruch schließt sich nicht selbst aus: Sie durchdringen sich gegenseitig in der Sprache, weil sie einander im Leben durchdringen. Die Poesie ist in der Tat gerade der Ausdruck eines Aspektes des Widerspruchs zwischen den Emotionen des Menschen und seiner Umgebung, der die ganz reale und konkrete Form des menschlichen Kampfes mit der Natur [129] annimmt. Weil die Poesie ein Produkt dieses Kampfes ist, spiegelt sie in jedem Stadium ihrer historischen Entwicklung auf ihrem Gebiet das aktive Verhältnis des Menschen zu seiner Umwelt wider.

Plato bezog sich in dem bereits angeführten Zitat von *Ion* auf diese spezielle Irrationalität der Poesie. Shelley meinte sie ebenfalls, als er sagte: „Die Poesie ist etwas den aktiven Kräften des Geistes nicht Untergeordnetes.“

d) *Poesie ist aus Wörtern zusammengesetzt*

Das mag wie ein Gemeinplatz erscheinen, aber es ist keiner, denn zu fast allen Zeiten und Gelegenheiten wurde diese Erkenntnis von denen vergessen, die es wissen sollten. Nehmen wir zum Beispiel Matthew Arnold: „Für die Poesie ist die Idee alles. Das übrige ist eine Welt der Illusion, der göttlichen Illusion. Die Poesie verknüpft ihre Emotion mit der Idee; die Idee *ist* die Wirklichkeit. Der stärkste Teil unserer heutigen Religion ist ihre unbewußte Poesie“.

Wir wissen, daß der letzte Satz eine echte Wahrheit verzerrt. Aber die ersten beiden Sätze sind so verwirrt, daß es schwierig ist, ihre wirkliche Bedeutung herauszufinden, obwohl die folgenden Kapitel zeigen werden, daß Arnold als ein guter Fachmann auf einen wichtigen Aspekt der Poesie hingewiesen hat.

Shelley drückt sich ebenso ungenau aus: „Sprache, Farbe, Form und religiöse und bürgerliche Beschaffenheit von Handlungen sind alles Mittel und Stoffe der Poesie; man könnte sie auf Grund ihrer sprachlichen Gestaltung, welche die Wirkung als ein Synonym der Ursache betrachtet, Poesie nennen.“

Hinter der Ungenauigkeit steht die Wahrheit, daß die Poesie von der realen Existenz des Menschen in der Gesellschaft geschaffen wird.

Er sagt auch: „Die Unterscheidung zwischen Dichtern und Prosaschriftstellern ist ein vulgärer Irrtum ... Plato war im Grunde genommen ein Dichter. Lord Bacon war ein Dichter ... Ein Gedicht ist das wirkliche Ebenbild des Lebens, ausgedrückt in seiner äußeren Wahrheit ...“

Hier spricht er mit einer Ungenauigkeit, die nichts verbirgt. Bacon war kein Dichter. Diese Übertreibungen sind Versuche, die Poesie zu einer Zeit zu rechtfertigen, in der auf Grund der Entwicklung der bürgerlichen Wirtschaft die „idyllischen Verhältnisse“ verschwinden, so daß der Dichter beginnt, an Minderwertigkeitskomplexen zu leiden.

[130] Bekannt ist Mallarmés Rat für seinen Malerfreund: „Poesie wird mit Worten geschrieben, nicht mit Ideen.“ Damit wird unserer eigenen positiven Charakteristik eine negative hinzugefügt, der wir nicht beipflichten können. Die Poesie beschwört gewiß *Ideen*, das heißt Erinnerungsbilder, herauf, sonst wäre sie ein bloßer Klang. Wir beschränken uns hier deshalb auf den Satz: „Poesie ist aus Wörtern zusammengesetzt.“

Der Leser wird verstehen, daß dieses Kennzeichen wirklich aus dem vorherigen „Poesie ist schwer zu übersetzen“ hervorgeht. Denn wenn die Poesie nur aus Ideen bestünde – das heißt, mit der bloßen Absicht, beim Zuhörer Gedanken zu erwecken –, dann könnte sie übersetzt werden, indem man in der anderen Sprache die Wörter auswählt, welche die gleichen Ideen hervorrufen. Da das jedoch nicht geht, muß das Wort als Wort neben der Idee, die es hervorruft, noch eine zusätzliche Komponente haben. Daher können wir sagen, daß die Poesie auf eine beim Roman nicht vorhandene Art in Worten verfaßt ist, ohne zu meinen, daß dem Klangsymbol oder schwarzen Zeichen, das das Wort objektiv darstellt, ein besonderer Zauber innewohnt. Tatsächlich regt das Wort außer der Idee eine Gefühls„glut“ unübersetzbaren Gepräges an.

e) *Poesie ist nicht symbolisch*

Hier wird man uns nicht eines Gemeinplatzes beschuldigen. Im Gegenteil, hier handelt es sich um die Verneinung eines Gemeinplatzes, denn die übliche idealistische Konzeption betrachtet die Poesie als etwas verschwommen Symbolisches. Doch aus der Tatsache, daß die Poesie irrational ist, geht notwendigerweise hervor, daß sie nicht-symbolisch ist.

Was meinen wir, wenn wir sagen, daß Wörter symbolisch sind, das heißt Symbole und nichts anderes darstellen? Wir meinen, die Wörter selbst sind nichts, wir haben kein Interesse an ihnen, sondern nur an dem, worauf sie sich beziehen.* So ist ein Mathematiker nicht an den Wörtern selbst interessiert, wenn er schreibt, *acht plus neun ist gleich siebzehn*, sondern an der Ordnung bestimmter verallgemeinerter Klassen, die in der empirischen Realität auftreten. Weil die von ihm verwendeten Wörter symbolisch sind, das heißt der persönlichen Bedeutung entleert, hat der Satz immer die gleiche Gültigkeit, welche Wörter man auch verwendet. Zum Beispiel würden die Operationen des Ordens im Französischen, Deutschen [131] oder Italienischen für einen Mathematiker immer genau dasselbe bedeuten, wenn sie auch mit anderen Wörtern beschrieben werden, weil die Wörter an sich als eine willkürliche Übereinkunft betrachtet werden; sie stehen für die realen mathematischen Operationen des Ordens. Wenn die obengenannte Wendung in den Zahlenausdruck $8 + 9 = 17$ übersetzt wird,

* Eine gute Erörterung dieses Beziehungscharakters der Wörter findet sich in Ogden und Richards, *Meaning of Meaning*.

besagt sie vom Gesichtspunkt des Mathematikers aus genau dasselbe. Wir können sogar noch weiter gehen – wenn die Mathematiker von morgen ein Übereinkommen trafen, wonach 8 durch 9, 9 durch 8, 17 durch 23, das *Pluszeichen* durch *Minus* und die Gleichheitszeichen durch „*ist größer als*“ ersetzt würden, dann wäre der Satz $9-8 < 23$ der genaue Ausdruck der empirischen Operationen, die symbolisch durch $8 + 9 = 17$ ausgedrückt werden. Aber wenn wir morgen entschieden, sämtliche Wörter abzuschaffen, und jedem Wort im englischen Wörterbuch eine Nummer zu geben, dann wäre es nicht möglich, den poetischen Gehalt eines Hamletmonologs mittels einer Reihe von Zahlen auszudrücken. Wir müßten sie erst innerlich in die ursprünglichen Wörter zurückübersetzen, ehe wir das erreichten.

Die extreme Übersetzbarkeit der symbolischen Sprache der Mathematik, die es ermöglicht hat, eine universale mathematische Sprache herauszubilden, steht deshalb im Gegensatz zur Unübersetzbarkeit der nichtsymbolischen Poesie. Die universale mathematische Sprache ist logistisch oder symbolische Logik.*

Insoweit etwas von der Eigenschaft der Poesie in die Übersetzung gebracht werden kann, insoweit enthält die Poesie ein Element des Symbolismus.

Aber wir haben auch gesehen, daß die Poesie, so wie sie trotz unzureichender rationaler Kongruenz voller emotionaler Kongruenz war, obwohl ihr der äußere Symbolismus fehlt – der Bezug auf äußere Objekte, auch voll inneren Symbolismus ist – der Bezug auf emotionale Haltungen. Nun weist jedes reale Wort auf einen äußeren Bezug und auf eine subjektive Haltung hin. Daher enthält die wissenschaftliche Beweisführung etwas von einem Werturteil; es ist unmöglich, das zu vermeiden. Nur in der Logistik können Werturteile ausgesondert werden. Und die Poesie enthält einen gewissen Bezug auf äußere Objekte, wobei es unmöglich ist, die Poesie erhalten bleibt, wenn diese Objekte ausgesondert werden.

Was wird aus der Poesie, wenn jeder äußere Bezug so ausgesondert wird wie alle Werturteile aus einer wissenschaftlichen Beweis-[132]führung, um diese logistisch zu machen? Die Poesie wird zum bedeutungslosen Klang, aber zu einem von emotionalem Bezug erfüllten Klang – mit anderen Worten, sie wird zu *Musik*; und Musik ist wie die Logistik übersetzbar und universal. So sehen wir, daß die Mischung von Bezug und Emotion, wie sie charakteristisch für die Poesie ist, keine Verfälschung bedeutet, sondern eine dialektische Beziehung zwischen den gegensätzlichen Polen Instinkt – Umgebung ausdrückt, eine im konkreten – englischen, französischen oder Athener – gesellschaftlichen Leben wurzelnde Beziehung. Poesie ist kristallisierte Gesellschaftsgeschichte, der emotionale Schweiß des menschlichen Kampfes mit der Natur.

f) *Poesie ist konkret*

Das ist ein der vorhergehenden negativen Feststellung entsprechendes Positivum. Aber Konkretheit ist nicht die unwillkürliche Umkehrung des Symbolismus. So kann zum Beispiel eine symbolische Sprache dem Konkreten näherkommen, indem sie das Allgemeine zugunsten des Besonderen ausscheidet. Arithmetik ist konkreter als Algebra, weil ihre Symbole weniger verallgemeinert sind: Eine mathematische Symbolik, in welcher das Symbol *zwei* nur für zwei Ziegel stünde und für zwei Pferde, für zwei Menschen usw. immer neue Symbole gebraucht würden, wäre selbstverständlich konkreter als die bestehende mathematische Symbolik, aber sie wäre nicht weniger symbolisch, da sie immer noch konventionell und für eine willkürliche Zeichenersetzung empfänglich wäre. Aber es ist klar, daß eine Symbolsprache immer schwerfälliger wird, je mehr man sie konkretisiert. Es gibt keine zwei gleichen Menschen, und in einer ganz konkreten Symbolsprache wären für jede mögliche Paarung von Menschen andere Symbole erforderlich.

Die Allgemeinheit der Mathematik ist eine Allgemeinheit der äußeren Realität; demnach ist die Besonderheit der Mathematik auch eine Besonderheit der äußeren Realität, und da die Zahl der Gegenstände in der äußeren Realität unendlich ist, *muß* die Mathematik verallgemeinert sein. Sie ist das biegsamste Instrument für die Beschäftigung mit der Außenwelt, weil sie am stärksten verallgemeinert

* Erfunden von Peano und entwickelt von Russell und Whitehead. Siehe *Principia Mathematica*. Sie hat die Hoffnungen ihrer Erfinder nicht erfüllt.

ist. Denn sie beschäftigt sich nur mit Ordnungen, das heißt mit Klassen, sie kann die unendliche Besonderheit des Alls bezwingen. Es ist kein Zufall, daß die unendliche Größe so oft in der Mathematik erscheint.

Vergleichen wir mit der Poesie. Ihr Gebiet ist die subjektive Haltung. Nun besteht der Bewußtseinsbereich aus realen Gegen-[133]ständen und subjektiven Haltungen zu ihnen. Wenn die Mathematik diese realen Gegenstände auf die allgemeinste Weise ordnet, kommt sie zum Unendlichen, zu einem einzigen Symbol, das alle äußere Realität in seinen Bereich zieht. Aber wenn die Poesie all diese subjektiven Haltungen auf die allgemeinste Weise ordnet, kommt sie zum *Ego*, zu einem einzigen Symbol, das alle subjektive Realität in seinen Bereich zieht.

Tatsächlich ist nicht die Poesie, sondern die Musik in Hinsicht auf die subjektive Realität so abstrakt und verallgemeinert wie die Mathematik in Hinsicht auf die äußere Realität. In der Musik versinkt die Umwelt, das Ich erweitert sich, und alles spielt sich in ihm ab. Die Mathematik ist nach *außen* abstrakt und verallgemeinert, die Musik nach *innen*.

Aber die Poesie ist wie die wissenschaftliche Beweisführung, sie ist „unrein“. Ihre Emotionen sind mit realen Gegenständen verbunden, wodurch ihnen eine ganz bestimmte Eigenart verliehen wird. Die Realität schwankt in der Sicht des Ichs. Das bedeutet, daß die Poesie konkret ist und ins einzelne geht, genauso wie die wissenschaftliche Beweisführung konkret ist und ins einzelne geht, obwohl sich natürlich in jedem Fall die Konkretisierung und Verallgemeinerung auf verschiedene Sphären der Wirklichkeit bezieht.

So ist zum Beispiel die Sprache nicht symbolisch, wenn der Dichter sagt:

„Meine Geliebte ist wie eine rote, rote Rose“,

weil der konventionelle Wortsinn nicht die Paraphrase „meine Verlobte ist eine Blume der Gattung *rosacea* var. rot“ ergeben kann, eine Feststellung, welche die Aussage enthält, die in der ursprünglichen poetischen Emotion ausgedrückt ist. Der Vers ist nicht symbolisch. Damit ist jedoch nicht gesagt, daß er konkret sein *muß*. Aber wenn er nicht konkret wäre, dann wäre die Aussage in ihrer jetzigen Form ganz allgemein wahr. Das heißt, wäre er abstrakt, würde er kein spezifischer Fall, keine dem Dichter, einer besonderen Geliebten, der einen Stimmung, der einen Zeit, dem einen Gedicht angemessene Aussage sein, sondern eine ganz allgemeine Aussage, so daß der Sprecher, wo immer er in die Lage kommt, die Aussage „meine Geliebte ist“ zu machen, es unvermeidlich als eine bereits gegebene Tatsache im Sinne haben muß, daß sie „wie eine rote, rote Rose“ ist.

Aber weil die Poesie nicht abstrakt ist, sondern sich einer konkreten, nicht symbolischen Sprache bedient, sind wir berechtigt, im nächsten Gedicht, das wir schreiben, zu sagen [134]

Meine Geliebte ist eine weiße, weiße Rose

oder

Wenn Blumen Blüten sind, ist meine Geliebte keine Rose.

Aber mit einer abstrakten nicht-symbolischen Sprache wären wir zu dieser Aussage nur berechtigt, wenn wir eine andere Gestalt der Poesie als bei der ersten Aussage wählten, das heißt eine andere Sprache. Die falsche Auffassung dieses Punktes veranlaßt Plato, alle Dichter als Lügner zu betrachten, während Sidney richtig versteht und ihm antworten kann, indem er erklärt, daß der Dichter „kein Lügner ist, da er nichts behauptet“.

So erfordert es gerade der konkrete Charakter der subjektiven Verallgemeinerung der Poesie, die poetische Illusion halb zu billigen, ihre Aussagen hinzunehmen, während wir in ihrer Phantasiewelt weilen, jedoch nicht zu verlangen, daß alle Aussagen aller Romane und Gedichte eine Welt bilden, auf die sich die Grundsätze der Ausschließung und des Widerspruchs anwenden lassen, wie er in der realen materiellen Welt der Fall ist. Das heißt nicht, daß keine Integration wie zwischen Romanen und Gedichten notwendig ist. Diese Integration ist gerade das Gebiet der Ästhetik. Es ist die wesentliche Aufgabe der Ästhetik; Herrick unter Milton einzuordnen, Shakespeare über beide zu stellen und

in ausführlicher Darstellung zu erklären, warum und wie sie sich unterscheiden. Aber solch ein Unternehmen bezieht einen Maßstab, eine integrierte Weltanschauung nicht wissenschaftlicher – das heißt rationaler –, sondern ästhetischer Art ein. Das ist die Logik der Kunst.

Diese Konkretisierung und Vereinzelung gilt auch für die Sphäre der wissenschaftlichen Beweisführung, die wie die Poesie unrein ist, aber dem entgegengesetzten Pol nähersteht. Jeder weiß, daß Biologie, Physik, Soziologie und Psychologie Wissensgebiete sind, in denen unterschiedliche Gesetze gelten, obwohl es ein verbindendes Prinzip gibt, welches besagt, daß ein auf weniger verallgemeinerter Sphäre zutreffendes Gesetz nicht einem in mehr verallgemeinerter Sphäre anwendbaren Gesetz widersprechen darf. So dürfen zum Beispiel die Gesetze der Soziologie nicht denen der Physik widersprechen. Ebenso muß die Poesie diese Kongruenz aufweisen; ihre Erfahrungen müssen sich immer auf das gleiche „Ich“ beziehen, in welcher phantastischen Welt es auch sei, und auch Romane brauchen diese Kongruenz; sie müssen ihren Schauplatz immer in die gleiche reale Welt der menschlichen Gesellschaft verlegen, wie das „Ich“ (der Charakter) auch sein mag; die Struktur dieses emotionalen „Ichs“ oder der realen Welt bestimmt das [135] ästhetische Werturteil. Dieses Ego ist in der Tat die „Weltanschauung“, in der bereits eine Logik der Kunst gegeben ist.

Bedeutet diese „Unreinheit“, daß weder Wissenschaft noch Poesie „wirklich“ wahr sind? Im Gegenteil! *Weil* sich Wahrheit nur auf die Wirklichkeit, auf das reale, konkrete Leben anwenden läßt und weil das reale, konkrete Leben weder ganz subjektiv noch ganz objektiv ist, sondern eine aktive dialektische Beziehung zwischen beiden herstellt (Kampf des Menschen mit der Natur), sind es nur diese „unreinen“ Produkte des Kampfes, auf die wir das Kriterium „wahr“ überhaupt anwenden können. Die Wahrheit hat immer einen gesellschaftlichen, humanen Bezug, und sie bedeutet „wahr“ in Hinsicht auf den Menschen. Daher ist das Kriterium der Mathematik, wie Russell gezeigt hat, niemals „Wahrheit“, sondern Folgerichtigkeit. Auf die gleiche Weise ist die „Schönheit“ Kriterium der Musik. Die Tatsache, daß die Sprache in all ihren Produkten eine Mischung von beiden enthält, besteht deshalb, weil der Mensch in seinem realen Leben immer danach strebt, Keats' Prophezeiung zu erfüllen:

Schönheit ist Wahrheit, Wahrheit Schönheit.

Er kämpft immer darum, die Umgebung seinem Instinkt, die Folgerichtigkeit der Schönheit und die Notwendigkeit dem Verlangen anzupassen, – mit einem Wort, er kämpft darum, frei zu sein. Die Sprache ist das Produkt jenes Kampfes, weil es nicht nur der Kampf eines Menschen ist, sondern der Kampf der assoziierten Menschen, und die Sprache ist das Instrument des gemeinsamen Kampfes; daher ist die Sprache überall ebenso von der menschlichen Natur wie von der Umwelt des Menschen geprägt. So wie die Wissenschaft dem Pol Umwelt nahe ist, so ist die Poesie dem instinktiven Pol nahe. Folgerichtigkeit ist die Tugend der Wissenschaft, Schönheit die der Poesie – keine kann jemals reine Schönheit oder reine Folgerichtigkeit werden, und doch ist ihr Kampf, das zu erreichen, die Triebkraft ihrer Entwicklung. Die Wissenschaft neigt sich immer zur Mathematik hin, die Poesie zur Musik.

g) Die Poesie wird durch konzentrierte Affekte gekennzeichnet

Es handelt sich hierbei um die der Poesie eigentümlichen, das heißt um ästhetische Affekte. Ein Telegramm mit dem Wortlaut „Ihre Frau ist gestern verstorben“ mag dem Empfänger außerordentlich konzentrierte Affekte vermitteln, aber das sind natürlich keine [136] ästhetischen Affekte. Hier wird die Sprache symbolisch gebraucht, und wenn der unglückliche Ehemann, der dieses Telegramm erhielt, vorher gewußt hätte, daß sich seine Frau in Gefahr befand und (zur Knausrigkeit neigend) vereinbart hätte, daß man ihm als Anzeige für den Tod seiner Frau das Codewort „Kippers“ schickte, dann wären die von der kürzeren Botschaft ausgehenden Affekte ebenso stark gewesen. Dasselbe wäre der Fall bei einem formgerecht poetischen Telegramm. Die kurzen Knittelverse in der Spalte für die Todesanzeigen in der *Times* haben die formalen Kennzeichen der Poesie und enthalten für jene, die inseriert haben starke Affekte, aber es sind keine ästhetischen Affekte.

Nun könnte für diese beiden Fälle ein anderer Test angewendet werden. Für andere, nicht betroffene Personen enthielten die Worte nicht die gleichen Affekte. Die nichtästhetischen Affekte sind individuell, nicht kollektiv und hängen von Einzel-, nicht von kollektiven Erfahrungen ab. Deshalb genügt

es nichts die Poesie mit emotionaler Bedeutung zu beladen, wenn sich die Emotion nur aus einer persönlichen Einzelerfahrung ergibt, die im gesellschaftlichen Rahmen unrealisierbar oder unrealisiert ist. Die Emotion muß aus der Erfahrung der assoziierten Menschen entstehen, und damit sehen wir, woraus die Allgemeinheit des poetischen „Ichs“ besteht. Es ist nicht das „Ich“ eines Individuums in der bürgerlichen Gesellschaft, ebensowenig wie die Unendlichkeit der Mathematik die Unendlichkeit der für eine Person wahrnehmbaren Welt ist. Die Unendlichkeit der Mathematik ist die Unendlichkeit der materiellen Welt, der Welt, die den Wahrnehmungswelten aller Menschen gemeinsam ist. Und das „Ich“ der Poesie ist das den emotionalen Welten aller assoziierter Menschen gemeinsame „Ich“. Wie könnte die bürgerliche Kritik, die sich niemals über den Blickpunkt des „Individuums in der bürgerlichen Gesellschaft“ erhebt, das Problem lösen, wodurch sich ästhetische Gegenstände und Emotionen von anderen unterscheiden? Ästhetische Gegenstände sind insoweit ästhetisch, als sie Emotionen erwecken, die nicht einem individuellen Menschen, sondern den assoziierten Menschen eigen sind. Hiervon geht der uneigennützig, schwebende und objektive Charakter der ästhetischen Emotionen aus.

Fassen wir zusammen: Die Poesie ist rhythmisch, nicht übersetzbar, irrational, nicht-symbolisch, konkret und wird von konzentrierten ästhetischen Affekten gekennzeichnet. Diese Kennzeichen genügen, um die Gestalt der Poesie von der Literatur als Ganzem zu trennen. Wir können nun zur genaueren Untersuchung ihrer Methode, Technik, ihrer Funktionen und ihrer Zukunft weitergehen.

[137]

VIII. Die Welt und das „Ich“

1. Die Kennzeichen der Poesie ergeben sich zwangsläufig aus dem Wesen der Sprache und aus der aktiven Funktion der Poesie gegenüber Gesellschaft, Mensch und Wirklichkeit.

Wenn wir hier vom „Menschen“ sprechen, meinen wir den Genotypus oder das Individuum, den instinktiven Menschen, wie er geboren ist, der, wenn er „sich selbst überlassen“ wäre, zu etwas wie einem stummen Tier aufwachsen würde, so aber wächst er in einer bestimmten Gesellschaftsform als ein bestimmter Mensch heran – als Athener, Azteke oder Londoner. Wir dürfen uns den Genotypus aber nicht als völlig knetbar und ungeformt vorstellen. Er hat als Quelle seiner Energie und seiner Rastlosigkeit bestimmte Instinkte und Entwicklungsmöglichkeiten. Auch sind die Genotypen einander nicht gleich. Die Menschen unterscheiden sich untereinander auf Grund angeborener Eigenschaften. Die Gesellschaft steht jedoch nicht im Gegensatz zu dieser angeborenen Individualität; im Gegenteil, die mit der zunehmenden Zivilisierung verbundene Differenzierung ist das Mittel, die Besonderheiten des Menschen zu verwirklichen. In einer Gesellschaft, in der es weder Kunst noch Wissenschaft gibt, kann der Mensch nicht zwischen dem Beruf eines Künstlers oder Wissenschaftlers wählen; und er kann dort nicht zwischen Biologie und Psychologie wählen, wo die Wissenschaft noch nicht mehr als ein verschwommener astrologischer Aberglaube ist.

Der Genotyp kommt niemals „rein“ vor. Er existiert immer als ein Mensch in einer bestimmten, konkreten Zivilisation, mit bestimmten Anschauungen, einer materiellen Umwelt und mit Erziehung – als ein Mensch, dessen Bewußtsein von den Beziehungen bedingt ist, die er mit anderen Menschen eingegangen ist und die er nicht gewählt hat, sondern in die er hineingeboren worden ist.

Die Menschen wurden ursprünglich durch ihren Kampf mit der Natur oder mit der äußeren Wirklichkeit in diese Beziehungen verflochten. Es gibt bestimmte Gesetze des Individuums – physiologische und psychologische. Aber bis zu dem Grad, in dem sich der Mensch als ein Teil der Wirklichkeit von dem anderen Teil (der Natur) getrennt hat, nicht um sich von ihr abzusondern, sondern um mit ihr zu kämpfen und sie damit in der ökonomischen Produktion noch tiefer zu durchdringen – bis zu dem Grade hat der [138] Mensch noch einen anderen Bereich von Gesetzen geschaffen, die sozialen Gesetze. Keine dieser Gesetzesreihen widerspricht der anderen, sie bereichern einander vielmehr.

Aber es ist einleuchtend, daß der Bereich des Sozialen einen besonderen Platz einnimmt, weil sich hier Mensch und Natur durchdringen und weil hier ideologisch der Ursprung für die Entstehung der anderen Gesetze liegt.

Der Kampf zwischen Mensch und Natur ist eine materielle Bewegung, die im Bereich des Denkens die Form der Subjekt-Objekt-Beziehung, des ältesten Problems der Philosophie, annimmt. Diese wird nur deshalb zu einem unlösbaren Problem, weil die Spaltung der Gesellschaft in Klassen – wobei die Klasse, welche die Ideologie erzeugt, vom aktiven Kampf der Gesellschaft mit der Natur getrennt wird – in der Ideologie als eine Trennung des Subjekts vom Objekt widergespiegelt wird, wodurch Subjekt und Objekt zu einander ausschließenden Gegensätzen werden.

Im gesamten Bereich des Denkens wird der Kampf zwischen Mensch und Natur als Wirklichkeit oder „Wahrheit“ in der Gesellschaft *widergespiegelt*. Diese Wahrheit oder Wirklichkeit fällt nicht vom Himmel, sondern ist ein lebendiger, wachsender, sich entwickelnder Komplex. Weil sie die Wahrheit über das Universum ist, ist sie auch eine Wahrheit über die Materie. Wenn wir sagen, das Universum ist materiell, meinen wir, daß alle Erscheinungen in Form von Gründen, Ursachen und determinierenden Beziehungen unterirdische Zusammenhänge haben, die eine letztliche Homogenität, „Materie“ genannt, aufweisen. Dies ist die erste Voraussetzung der Wissenschaft, denn irgendeinen Gegenstand in den Bereich der Wissenschaft einzubeziehen heißt erklären, daß er Zusammenhänge dieser Art aufweist. Den Zusammenhang aller Erscheinungen verneinen heißt ihre Erkennbarkeit und damit die Möglichkeit ihrer Einbeziehung in den Bereich der Wissenschaft verneinen. Die Geschichte der Wissenschaft ist die Geschichte der Entdeckung dieser Zusammenhänge und des Nachweises ihrer Objektivität. Sie können nicht allein mittels Kontemplation entdeckt werden, sondern dazu ist in jeder Etappe das Experiment – der praktische Nachweis der Zusammenhänge – erforderlich.

Demgemäß ist die Wahrheit das organisierte Produkt des menschlichen Kampfes mit der Natur. Wie dieser Kampf Kapital akkumuliert (Technik und Wissen) und immer verzweigter wird, so entwickelt sich auch die Wahrheit, die Widerspiegelung der Wirklichkeit, im Kopfe des Menschen. Der Kopf des einzelnen Menschen kann zu einer beliebigen Zeit nur einen Teilaspekt der [139] Wahrheit fassen. Im einzelnen Kopf verzerrt, partiell und begrenzt vorhanden, erlangt die Wahrnehmung der Wirklichkeit in den Köpfen aller lebenden Menschen die Macht der Wahrheit, der *Wissenschaft*, weil sie aus den Bedingungen der Gesellschaft, die ihrerseits aus den Notwendigkeiten der ökonomischen Produktion hervorgehen, organisiert wird. So ist die Wahrheit zu jeder Zeit die besondere, von der partiellen Widerspiegelung der Wirklichkeit in den Köpfen aller lebenden Menschen geformte Gesamtheit – nicht eine bloße Zusammenhäufung, sondern die dem Niveau der Experimentaltechnik, der wissenschaftlichen Literatur, den Mitteln der Verständigung und Erörterung und den Möglichkeiten der Labors entsprechende Organisation der verschiedenen Blickpunkte in einer gegebenen Gesellschaft.

In jedem Menschen nimmt die „Wahrheit“ die Form der *Wahrnehmung* – das, was der Mensch mit seinen Sinnen von der Wirklichkeit erfaßt – und des Erinnerns an – das, was von seiner früheren Wahrnehmung in einem bestimmten Augenblick aktiv ist und auf seine gegenwärtige Wahrnehmung einwirkt. Weil dieses Bewußtsein aller Menschen eine gewaltige Kraft erlangt, wenn sein Inhalt durch die Assoziation organisiert und zur Wahrheit wird, strahlt es wiederum mit zunehmender Stärke auf das Individuum zurück, dessen Gedächtnis und dessen Wahrnehmung vom Dasein in der Gesellschaft immer mehr modifiziert werden. In diesem Sinne ist das Bewußtsein des Individuums ein gesellschaftliches Produkt.

Wahrheit ist die Erfahrung des individuellen Menschen vom Zusammenhang der Erscheinungen, organisiert durch die Übereinstimmung mit Millionen anderer solcher Erfahrungen. Wahrheit kann organisiert werden, weil die Wahrnehmungswelten sämtlich Phänomene des einen materiellen Universums, wovon alle Individuen ein Teil sind, und nicht Phänomene entsprechend vieler privater, subjektiver Universen darstellen. Ohne diesen gemeinsamen Faktor gäbe es keine Übereinstimmung der privaten Welten und damit keine objektive Wahrheit. Die Wissenschaft, die Verkörperung der objektiven Wahrheit, ist deshalb damit beschäftigt, die materiellen Zusammenhänge oder die „Kausalität“ der Erscheinungen nachzuweisen.

Es gibt keine absolute Wahrheit, aber es gibt eine Grenze, nach der die Wahrheit der Gesellschaft in jedem Augenblick ununterbrochen strebt. Diese Grenze der absoluten Wahrheit ist das Universum selbst. Wenn der Mensch die Natur völlig durchdrungen hat ... Doch selbst diese theoretische Grenze setzt ein unveränder-[140]liches Universum und eine außerhalb des Universums stehende Wahrheit voraus. Die Wahrheit jedoch ist ein Teil des Universums, sie wird durch den Kampf des Menschen mit der übrigen Wirklichkeit geschaffen, und daher entsteht in jedem Stadium des Kampfes neue Wirklichkeit, und die Welt wird komplizierter. Die Folge davon ist, daß die Wirklichkeit selbst bereichert und der Endpunkt der „absoluten Wahrheit“ gerade durch die zunehmende Kompliziertheit der Wirklichkeit ein Stück weiter hinausgerückt wird. Die Gesellschaft kann ebensowenig die absolute Wahrheit erreichen, wie ein Mensch groß genug sein kann, um auf sich selbst herabzusehen. Und dennoch, wie die unablässig zunehmende Größe das Blickfeld des Menschen ausdehnt, so erweitert die Entwicklung der Gesellschaft ihre Wahrheit unendlich.

Die Sprache ist das elastischste Instrument, das der Mensch in seinem assoziierten Kampf mit der Natur entwickelt hat. Allein kann der Mensch die Natur nicht tief pflügen; daher kann er allein sie auch nicht tiefgründiger kennen. Aber als assoziierter Mensch, als Beherrscher der ökonomischen Produktion erweitert er seinen aktiven Einfluß auf sie und vergrößert damit auch die Wahrheit, das Produkt seiner Aktivität. Die Sprache ist das wesentliche Werkzeug der menschlichen Assoziation. Aus diesem Grunde kann man sich die Wahrheit schwerlich anders als in sprachlicher Form denken, so sehr ist die Wahrheit das Produkt der Assoziation.

Wie erscheint die Wahrheit in der Sprache? Das Wort ist eine Geste, ein Schrei. Nehmen wir zum Beispiel eine Tierherde, die in gefährlichen Situationen einen Schrei von sich gibt. Wenn ein Tier schreit, erschrecken die anderen infolge eines Stromes primitiver, passiver Sympathie ebenfalls, und alle fliehen gemeinsam.

Der Schrei hat demzufolge eine subjektive Seite, einen „Gefühlston“, denn alle empfinden Schrecken über diesen Schrei.

Aber der Schrei weist auch auf eine erschreckende *Sache* hin, auf einen Feind oder eine Gefahr. Der Schrei hat demzufolge eine objektive Seite, eine *Beziehung* auf etwas in der Wirklichkeit Wahrnehmbares.

Für die rein tierische Existenz genügen offensichtlich einige kurze Schreie. Einige Tiere sind stumm. Aber für das in Assoziation in der ökonomischen Produktion stehende Tier – das Mensch genannte Tier – wird aus dem Schrei das Wort. Sein „Wert“ ist nicht mehr instinktiv – Resultat der Beziehung des Genotypus zur gewohnten Umgebung –, es wird „willkürlich“ – Resultat der Beziehung des modifizierten Genotypus zur künstlichen Umgebung der ökonomischen Produktion. Wenn das Wort aus der Assoziation in [141] der ökonomischen Produktion hervorgeht, behält der Schrei noch seine zwei Seiten, seinen instinktiven Gefühlston und seinen erworbenen Wahrnehmungswert, aber beide sind genauer und komplizierter geworden.

Infolge der ähnlichen Beschaffenheit der Instinkte einer Herde haben auch deren Empfindungen eine allgemeine Ähnlichkeit, und infolge der Gleichheit ihrer Lebensweise sind ihre Wahrnehmungen ebenfalls einander ähnlich. Diese Ähnlichkeit in den Empfindungen ist dem einzelnen Tier ebenso wenig bekannt, wie es weiß, daß die eigene Wahrnehmungswelt der des anderen gleicht. Das einzelne Tier empfindet und sieht *allein*. Wir, die Zuschauer, leiten die Ähnlichkeit in der Wahrnehmungs- und emotionalen Welt der Tiere aus der Gleichheit ihres Verhaltens ab; aber die Tiere können sich auf diese Weise der Ähnlichkeit ihrer Empfindungswelt bewußt werden.

Der Mensch *weiß*, daß es eine Gleichheit in der Welt der Menschen gibt; zum Beispiel ist diese Gleichheit in der Welt der Wissenschaft, der Welt der wahrnehmbaren Wirklichkeit, ausgedrückt. Ebenso weiß er, daß es eine Ähnlichkeit in den Empfindungen gibt. Diese Ähnlichkeit ist in der Kunst, der Welt der Gefühlswirklichkeit, ausgedrückt.

Der Mensch hatte diese Ähnlichkeit in seiner Wahrnehmungswelt erst dann erkannt, als er mit anderen Menschen eine Assoziation einging. Warum ging er eine solche Gemeinschaft ein? Um seine Wahrnehmungswelt zu verändern. Dieser Widerspruch ist nichts anderes als der Grundwiderspruch der Wissenschaft – der Mensch lernt die Wirklichkeit kennen, indem er sie verändert. Genau das wird im Experiment ausgeführt; und das Experiment ist entscheidend für die Wissenschaft. Dieser charakteristische Widerspruch erreicht seinen letzten Ausdruck in Heisenbergs Indeterminationsprinzip, in dem erklärt wird, daß alle Kenntnis der Wirklichkeit deren Veränderung nach sich zieht. Alle Gesetze der Wissenschaft sind Gesetze, die feststellen, welche Tätigkeiten welche Veränderungen in der Wirklichkeit hervorrufen. Die Wissenschaft ist die Summe der von den Menschen im Laufe ihrer Geschichte geschaffenen Veränderungen, in ihr sind sie bewahrt, organisiert, zugänglich gemacht, zusammengefaßt und ergründet.

In der gleichen Weise erfährt der Mensch von seiner Ähnlichkeit mit den Ichs der anderen Menschen, wenn er versucht, sie zu verändern. Diese Veränderung ist für das Leben in menschlicher Gesellschaft wesentlich. Der Instinkt des Menschen hat immer unterschiedliche Aufgaben zu erfüllen. Wenn die Instinkte nun nicht so [142] modifiziert werden können, daß der Mensch veranlaßt wird, etwas Unterschiedliches zu tun, wird er bloß instinktiv anstatt in bedingter Art und Weise reagieren, so daß Gemeinschaft unmöglich wird. Die Menschen leben nur insoweit in einer gemeinsamen Empfindungswelt, als sie in der Lage sind, durch Tätigsein Veränderungen im gegenseitigen Empfinden hervorzurufen. Die Veränderung im Empfinden ist für die Kunst entscheidend. Die Summe derartiger Veränderungen, organisiert und vom Menschen unabhängig gemacht, das ist die Kunst, die nicht in der Abstraktion, sondern im konkreten Leben in Erscheinung tritt.

Wissenschaft und Kunst sind beim Tier im Ansatz vorhanden. Das Locken des weiblichen Tieres und das Erschrecken der Feinde besagen, daß das handelnde Tier das Empfinden des anderen verändern muß. Das Werben und die drohenden Vorbereitungen zu einem Kampf sind Kunst in Keimform. Aber beide vollziehen sich instinktiv. Sie ermangeln der Freiheit und sind deshalb unbewußt. Sie gehören

nicht zu einer gesellschaftlich bedingten Welt. Gegenstand der Kunst sind nur jene Empfindungen, die nicht durch deutlich in der Natur des Menschen oder in seiner natürlichen Umgebung vorhandene Mittel verändert worden sind. Insoweit als die Kunst die wirkliche Notwendigkeit der Instinkte dadurch enthüllt, daß sie alle die verschiedenen möglichen Veränderungen bloßlegt, die aus den verschiedenen möglichen Mitteln zur Beeinflussung der Instinkte folgen, wird sie sich der Notwendigkeit der Gefühlswelt bewußt und damit frei. Kunst ist Ausdruck der Freiheit des Menschen in der Gefühlswelt, so wie die Wissenschaft Ausdruck der Freiheit des Menschen in der Welt der Sinneswahrnehmungen ist, denn Kunst und Wissenschaft sind sich der Notwendigkeit ihrer Welten bewußt und können sie verändern – die Kunst die Welt des Gefühls oder der inneren Wirklichkeit, die Wissenschaft die Welt der Erscheinungen oder der äußeren Wirklichkeit.

Die gemeinsame Flucht der Herde vor einem furchteinflößenden Gegenstand, angezeigt durch den Schrei eines einzelnen, ist Wissenschaft in Keimform, kann aber nur wirkliche Wissenschaft werden, wenn sie das Bewußtsein einer Veränderung in der Wahrnehmungswelt ist, wobei dieses Bewußtsein nicht durch die instinktive Flucht vor der Gefahr geschaffen werden darf, sondern durch deren ökonomische Veränderung – indem zum Beispiel Waffen angefertigt oder Schlingen gelegt werden, um das gefährliche Tier zu töten, oder indem der geordnete, den Nachtrab schützende Rückzug angetreten wird.

[143] Obwohl Kunst und Wissenschaft Ausdruck der gesellschaftlichen Gemeinsamkeit in Gefühls- und Wahrnehmungswelt sind, reduzieren sie den Menschen nicht auf eine bloße Kopie des anderen. Im Gegenteil, weil sie sich mit den möglichen *Veränderungen* beschäftigen und proportional zur Entdeckung neuer Veränderungen erweitert und bereichert werden, sind sie die Mittel, wodurch individuelle Unterschiede verwirklicht werden. Unterschiede, die sich auf der Stufe des Tieres als eine Hasenscharte oder besondere Stärke äußern, erscheinen jetzt als feine Unterschiede des Gefühlslebens oder der *Weltanschauung*,* bereichern die gesamte Wirklichkeit und verleihen ihr Farbe. Die Sprache ist das besondere Medium, wodurch diese Veränderungen zur gesellschaftlichen Münze gemacht werden. Die Wörter sind das Geld auf dem ideologischen Markt der Menschheit. So wie ein paar Börsentransaktionen die ganze verwirrende Kompliziertheit des modernen gesellschaftlichen Daseins ausdrücken, so bezeichnen ein paar Töne die ganze reiche Vielfalt der Emotion und der Wahrheit, welche die ideologische Welt des modernen Menschen ausmachen.

2. Wir wollen uns jetzt mit dem Wort beschäftigen. So wie ein Geldschein, eigentlich eine simple Sache, eine außerordentliche Verwickeltheit offenbart, wenn wir seine Widerspiegelung in der Sphäre von Wert und Preis, Angebot und Nachfrage, Profit und Kosten verfolgen, so ist das Wort der Mikrokosmos einer ganzen Vielfalt ideologischer Beziehungen.

Das Wort hat eine subjektive (das Gefühl) und eine objektive Seite (die Wahrnehmung). Aber diese beiden Seiten existieren nicht im Wort an sich und in der Kontemplation, genauso wenig, wie eine Pfundnote an sich als Papier und Druck existiert. Sie existieren nur als gesellschaftlicher, dynamischer Vorgang im Wort, so wie eine Pfundnote nur im Tausch existiert.

Das Wort wird gesprochen und gehört. Wir wollen die an diesem Vorgang Beteiligten Sprecher und Hörer nennen. Das Wort weist sinnlich wahrnehmbar auf einen gewissen Teil der Wirklichkeit hin: das ist sein symbolischer oder hinweisender Zusammenhang. Der Sprecher wünscht die Wahrnehmungswelt des Hörers so zu verändern, daß sie den vom Wort symbolisierten Gegenstand einbezieht. Zum Beispiel kann er sagen: „Sieh, eine Rose!“ Damit möchte er, daß der Hörer eine Rose sieht oder sich der Möglichkeit bewußt ist, eine sehen zu können. Oder der Sprecher kann sagen: [144] „Manche Rosen sind blau“; in diesem Falle möchte er die Wahrnehmungswelt des Hörers dahingehend modifizieren, daß sie blaue Rosen einbezieht. So geht es weiter bis zur kompliziertesten und tiefgründigsten mathematischen Abhandlung.

Aber um das ausführen zu können, muß es eine gemeinsame Wahrnehmungswelt – gemeinsam für Sprecher und Hörer – mit gemeinsamen Wahrnehmungssymbolen geben, mit Symbolen, die auf

* „Weltanschauung“ im Original deutsch (d. Übers.)

Wesenheiten in dieser gemeinsamen Welt hinweisen und vom Sprecher und Hörer als gängig anerkannt werden.

Diese gemeinsame Wahrnehmungswelt ist die Welt der Wirklichkeit oder Wahrheit, und die Wissenschaft ist ihr allgemeinsten Ausdruck. Wir haben schon gesehen, wie sie durch die Erfahrungen des Menschen im Verändern der Wirklichkeit aufgebaut wurde. Sie wird manchmal als die Welt der Wahrnehmungen oder Vorstellungen (diese Unterscheidung ist künstlich) beschrieben. Weil „blau“ und „Rose“ zu dieser Welt gehören, kann der Sprecher die Wahrnehmungswelt des Hörers verändern, wenn er eine blaue Rose in sie einführt. Blau und Rose sind jetzt vereinigt und bilden eine neue Wesenheit – eine vorher in der gemeinsamen Wahrnehmungswelt nicht vorhandene Wesenheit, die als Ganzheit über einen anderen Ton verfügt als die Summe ihrer Teile.

Worin besteht nun das Ergebnis dieses Vorganges? Eine in der Wahrnehmungswelt des Sprechers, aber nicht in der des Hörers oder in der gemeinsamen Wahrnehmungswelt beider vorhandene blaue Rose ist in der gemeinsamen Wahrnehmungswelt geformt und in die Wahrnehmungswelt des Hörers eingeführt worden. Daher wird sowohl die Wahrnehmungswelt des Hörers als auch die gemeinsame Wahrnehmungswelt verändert. Wenn jetzt der Sprecher sagt „eine blaue Rose ist geruchlos“, hat der Satz eine Bedeutung, die er vorher nicht gehabt hätte, weil nun in der gemeinsamen Wahrnehmungswelt von Hörer und Sprecher blaue Rosen existieren.

Man beachte, daß für die Einführung einer neuen Wesenheit in die gemeinsame Wahrnehmungswelt ein neues Wort nicht wesentlich ist, obwohl es manchmal verwendet wird. Wir könnten gesagt haben „N ist eine blaue Rose“, „N ist geruchlos“. Die meisten neuen Wesen werden eher durch Neuzusammensetzung, Erweiterung, Verdichtung und Verschiebung vorhandener Symbole als durch Neologismen eingeführt.

Aber der Vorgang verändert nicht nur die Wahrnehmungswelt des Hörers und die gemeinsame Wahrnehmungswelt. Denn um dem Hörer eine einmalige, individuelle Erfahrung einer fremden [145] Blume zu verdeutlichen, mußte sie der Sprecher in gängige Münze umformen. Aus einer einmaligen Blume, die in nichts vorher oder seitdem Gesehenem glich, mußte sie für ihn zu einer blauen Rose werden – zu einer zur Gattung *Rose* gehörenden Blume, zu einer sichtbaren Rose mit der Farbe *Blau*. So veränderte der Vorgang der Mitteilung die Erfahrung des Sprechers und brachte sie in gesellschaftliche Bahnen, wie er auch die gemeinsame Wahrnehmungswelt und die Wahrnehmungswelt des Hörers veränderte.

Aber es hieße den Prozeß umkehren, würde man annehmen, daß die gemeinsame Welt unsere Eindrücke herabsetzt, indem sie einmalige individuelle Erfahrungen begrifflich und platt werden läßt. Wir reagieren auf die Erfahrung durch allgemein instinktive Reaktionen, welche die Erfahrung in „eßbar“, „nicht eßbar“, „gefährlich“, „neutral“, „hell“ und „dunkel“ einteilen. Der Besitz der gemeinsamen Erfahrungswelt befähigt uns, Blumen unter dem nicht Eßbaren, Rosen unter den Blumen, Farben in der Helligkeit, Blau unter den Farben zu unterscheiden. So sondert sich die objektive Realität an der Schwelle des Bewußtseins von einem vagen, riesigen Chaos ab.

Je komplizierter unsere gesellschaftliche Welt ist, um so mehr wird das individuelle Phänomen zum Schnittpunkt einer Reihe von Vorstellungen und damit um so individueller und einmaliger. Wir müssen noch einmal wiederholen: Die Gesellschaft ist das Mittel zur Verwirklichung der Individualität und damit der Weg zur Freiheit. Die Wahrnehmung auf gesellschaftlichen Bahnen halten heißt nichts anderes als sie bewußt halten.

In dieser Veränderung in der Wahrnehmungswelt des Sprechers und des Hörers und in der gemeinsamen Wahrnehmungswelt besteht das Wesen des Wortes. Schon ein unbedeutendes schafft eine solche Veränderung, wenn auch in geringem Maße. Wir messen die Kraft des Wortes nach dem Grad der erzielten Veränderung.

Das Wort wird nicht voll verwirklicht, es sei denn als dynamische gesellschaftliche Handlung. Diese Tatsache übersehen wir genauso, wie wir übersehen, daß die Existenz einer Pfundnote nur als gesellschaftliche Handlung Bedeutung erlangt, weil die durch die Arbeitsteilung hervorgerufenen Verwicklungen den Zusammenstoß zwischen Hersteller und Verbraucher infolge des dazwischenstehenden

Marktes aufhalten. Die Pfundnote ist wie ein Wort nur Ausdruck einer Übertragung von einem zu dem anderen Menschen – in dem einen Fall sind es Güter, im anderen Ideen –, die Bedingungen der Warenproduktion jedoch verleihen ihnen eine geheimnisvolle Existenz als eigenständige Vorstellungen – in dem einen Fall ist es [146] die Vorstellung des „Wertes“, in dem anderen die Vorstellung der „Bedeutung“.

Wir müssen uns daher vorstellen, daß die Köpfe der Menschen von diesen privaten Wahrnehmungswelten erfüllt sind und daß bestimmte gemeinsame Wahrnehmungen (oder Vorstellungen) bestehen, die eine gemeinsame Wahrnehmungswelt bilden und damit den Menschen die Mittel geben, einander die private Welt zu modifizieren. Wahrheit ergibt sich nicht aus der Pauschalsumme der privaten Welten, sondern aus der gemeinsamen Welt, – dem Mittel, womit sich die privaten Welten gegenseitig modifizieren. Die privaten Welten stehen ebenso miteinander in Beziehung wie die Menschen, die sie in ihren Köpfen tragen. In diesem Geflecht der Beziehungen liegt die Wahrheit.

Aber weder Wahrheit noch Wahrnehmung existieren als in sich abgeschlossener Überbau. Sie existieren nur als Widerspiegelung materieller Veränderungen. Die gemeinsame Wahrnehmungswelt enthält Irrtum und Wahrheit. Gerade das „Leben in der gemeinsamen Wahrnehmungswelt“ bedeutet Wahres und Falsches. Die Wahrheit sondert sich nur durch die aktive Beziehung der gemeinsamen Wahrnehmungswelt zur materiellen Wirklichkeit von der Lüge ab.

Wir haben gesehen, daß die Wechselwirkung des Menschen mit der Natur durch die ökonomische Produktion ununterbrochen bereichert wird. Die ökonomische Produktion erfordert Assoziation und diese wiederum das Wort. Da die Menschen zusammen arbeiten, das heißt, nicht instinktiv zusammen tätig sind, brauchen sie eine gemeinsame Welt *veränderbarer* wahrnehmbarer Wirklichkeit. Mit *veränderbar* meine ich *veränderbar* durch ihre Handlungen, und in *veränderbar* durch ihre Handlungen schließe ich vorhersagbare Veränderungen wie Morgen- und Abenddämmerung ein und lokalisierbare Veränderungen wie „hier“ und „da“, denn die Herrschaft des Menschen über sich selbst ermöglicht es ihm zum Beispiel, nachts an dieser oder jener Stelle zu sein und so die Wirklichkeit im wesentlichen durch seine Handlungen zu ändern, indem er die einfache, wahrnehmende Unterscheidung der Zeitenfolge und der Lage vornimmt. So bewirkt die Assoziation der Menschen in der ökonomischen Produktion mittels des Wortes ununterbrochen Veränderungen in ihrer privaten und gemeinsamen Wahrnehmungswelt, wodurch beide Welten bereichert werden. Über den tätigen Händen des Menschen erhebt sich ein weitgespannter Überbau, die Widerspiegelung all der Veränderungen, die er in vielen Lebensaltern bewirkt oder entdeckt hat. Als bald kompliziert sich [147] die gemeinsame Welt und entfernt sich soweit vom konkreten Leben wie der Markt, dessen Gegenstück sie mit ihrem geheimen Leben und ihren unbekanntem schöpferischen Kräften darstellt.

Das ist die Schattenwelt des Denkens oder die Ideologie. Sie ist die Widerspiegelung der wirklichen Welt in den Köpfen der Menschen. Sie ist immer und notwendig nur Symbol der wirklichen Welt. Sie ist immer und notwendig eine Widerspiegelung mit einer aktiven und bedeutsamen Beziehung zum Objekt, und es ist diese Aktivität und Bedeutung, nicht die projektive Eigenschaft der Widerspiegelung, welche ihre Wahrhaftigkeit gewährleistet. Jede Teil des Universums spiegelt den anderen, verbleibenden projektiv wider, nur der Mensch ist sich seiner Umwelt bewußt. Die Idee ist nicht die Sache, die Widerspiegelung nicht das Objekt; aber eins drückt das andere aus oder spiegelt es wider. Die Wörter sind an Wahrnehmungen, das sind fotografische Erinnerungsbilder von Ausschnitten aus der Wirklichkeit, gebunden. Die Wahrnehmungen werden mit Vorstellungen verschmolzen, und auf die allgemeinste, abstrakteste Art und Weise organisiert und geordnet. Oder, genauer gesagt, aus dem allgemeinen, riesigen Chaos der „Existenz“ – der einfachsten Wahrnehmung – entstehen durch Differenzierung und Integration andere Vorstellungen und Wahrnehmungen. Diese ganze Phantasmagorie wird vom Menschen nur als symbolisch anerkannt, ebenso wie eine im Gedächtnis behaltene Wahrnehmung als symbolisch angesehen wird. Wenn sich der Mensch an ein bestimmtes Pferd erinnert oder sich mit der Vorstellung „Pferd“ beschäftigt, wird er in keinem der beiden Fälle annehmen, daß sich in seinem Kopf wirklich ein Pferd befindet. Auch dann, wenn er sich mit der verfeinerten Vorstellung „zwei“ beschäftigt, denkt er noch immer nicht, daß sich beide Gegenstände in seinem Kopf befinden oder daß sich sein Kopf verdoppelt hat.

Das Wort bezieht sich auf diese Schattenwelt des Denkens und beschwört Teile davon in den Kopf des Menschen. Die gemeinsame Wahrnehmungswelt bezieht sich mit all den Verdichtungen, Organisationen und Verdrängungen, denen sie unterworfen war, auf die äußere Wirklichkeit und symbolisiert sie. Sie mobilisiert alle Wahrnehmung der Wirklichkeit für die Tat. Sie ist ein Kompendium dessen, was mit den Wahrnehmungen geschieht, wenn die dahinterstehende Wirklichkeit erfaßt wird. Das Wort symbolisiert diese Schattenwelt, die zu erschaffen es geholfen hat, und ist demnach das Symbol eines Symbols.

Das ist die Sphäre von Wahrheit und Irrtum. Das Wort drückt [148] eine gesellschaftliche Konvergenz mit der Handlung aus. „X ist hier.“ Das ist wahr, wenn in der Praxis eine Anzahl Menschen gleichzeitig „hier“ eintreffen. Die Mitteilung „5 ist blau“ stimmt dann, wenn das Ergebnis dieses Satzes darin besteht, daß die Gesellschaft im allgemeinen gleich auf 5 reagiert (z. B. wenn es auf einer Tabelle mit einer bereits anerkannten Farbe verglichen wird). Natürlich beziehen wir uns nicht immer auf das konkrete Leben der Gesellschaft – die gemeinsame Wahrnehmungswelt ist so organisiert, daß sie sich auf Dinge beziehen kann, die sich in den meisten Fällen selbst genügen (Logik, Gesetze, Aufzeichnungen). Aber wenn eine Differenz entsteht, die auch durch die Zuflucht zu dieser Schattenwelt nicht lösbar ist (Widerspruch zwischen Hypothese und Experiment), kann sie nur durch die Zuflucht zur materiellen Wirklichkeit (dem entscheidenden Experiment) gelöst werden, wodurch die gemeinsame Wahrnehmungswelt geändert wird (neue Hypothese). Auf diese Weise steht die Schattenwelt in organischer Verbindung mit der materiellen Wirklichkeit und zieht ständig Lebenskraft und Wachstum aus diesem Widerspruch. Es ist der Widerspruch zwischen Theorie und Praxis, der Schattenwelt und Wirklichkeit vorwärtstreibt. Nur ihre organische Einheit befähigt sie, einander zu widersprechen. *Falsch* kann nicht *heiß* widersprechen, weil beide Begriffe aus unterschiedlichen Sphären kommen: sie sind nicht eins. *Falsch* wird von *richtig* widersprochen, *heiß* von *kalt*. Wahrheit und Irrtum können nicht im Rahmen der Schattenwelt bleiben; ihre Lösung verlangt Rückkehr zur realen materiellen Welt. Ein jeder Disput, der innerhalb der Grenzen der Schattenwelt bleibt, ist kein Disput über Wahrheit und Irrtum, sondern über die Folgerichtigkeit. Der ganze Nutzen dieser Welt besteht darin, eine genaue und zusammenfassende Widerspiegelung der materiellen Wirklichkeit zu geben, nicht lediglich eine stille, sondern eine dynamische Widerspiegelung.

3. Aber nun müssen wir uns dem Sein einer anderen Welt zuwenden, die auch hinter dem Wort – der Welt des Fühlens – liegt: dem Ich. So wie der Schrei nicht nur mit etwas Äußerem und Erschreckendem, sondern auch mit einem inneren Zustand verbunden ist, mit dem Erschrockensein, so benennen die Wörter nicht nur ein äußeres Wesen, sondern beziehen eine innere Haltung zu diesem Wesen ein. *Vieh, Tiere, Bestien, lebende Organismen* sind Wörter für einander ähnliche wirkliche Wesen, aber jedes Wort enthält andere Gefühlstöne.

[149] Man könnte fragen: Warum gibt es nicht ein besonderes Wort für den Gefühlston und eines für den Gegenstand, damit die Plastizität der Sprache erhöht und ihre Klarheit gefördert wird? Die Antwort darauf lautet: Das liegt nicht im Wesen oder in der Möglichkeit der Erfahrung, denn die Trennung von Gefühlston und realem Objekt ist eine Abstraktion. In Wirklichkeit sind sie eins – Teil einer aktiven Subjekt-Objekt-Beziehung. Wir können den Bewußtseinsbereich in wirkliche (oder objektive) Eigenschaften trennen, aber die Trennung ist künstlich.

Der mechanische Materialismus zum Beispiel ging von der Position aus, daß nur die Eigenschaften real sind, in die der Beobachter nicht eindringt. So wurde die Welt zuerst der Farbe, des Fühlens, des Geruchs und der Temperatur entblößt, weil hier leicht eine Nervenkomponente nachgewiesen werden konnte. Einstein ging einen Schritt weiter, als er nachwies, daß Größe, Gewicht, Dauer und Bewegung vom Beobachter abhängig sind – deshalb wurden auch diese ausgesondert und nur der Tensor invariant gelassen; schließlich bestritt die sich entwickelnde Quantenmechanik auch das, und es wurde nichts außer einer Wahrscheinlichkeits„welle“ – das heißt einer mathematischen Funktion – übriggelassen. So bleiben uns bei der Suche nach völliger Objektivität nur eine Reihe von Gleichungen, das heißt von Gedanken. Der mechanische Materialismus kehrt sich in sein Gegenteil um – in Solipsismus.

Aber das Programm des Idealisten ist ebenso unglücklich. Vom entgegengesetzten Programm ausgehend, „alles, was nichts Materielles an sich hat, ist Geist“, wird er dazu gedrängt, alles außer der

absoluten Idee oder Vorstellung auszuschließen. Aber eine Vorstellung ist „etwas“ in einem menschlichen Gehirn, und ein menschliches Gehirn ist Materie. So bleibt dem Idealisten – nichts außer den materiellen menschlichen Gehirnen. Oder wenn er verneint, daß die Vorstellungen vom menschlichen Gehirn abhängig sind, dann ist er ein absoluter Idealist, und seine Welt besteht aus realen *Gegenständen*, die Ideen existieren objektiv, vom Menschen getrennt.

Dieses dualistische Hin und Her ist unvermeidlich, solange die konkrete Genesis der Erfahrung – ihre aktive Subjekt-Objekt-Beziehung – ignoriert wird. Denn in jeder gegebenen Erfahrung ist ein Gleiches und ein Ungleiches vorhanden, das heißt etwas in der früheren Erfahrung Gegebenes und etwas noch nicht Gegebenes. Das Etwas, dem wir schon begegnet sind, ist das Objekt, das neue Etwas ist der Besitz der Erfahrung – das, was uns befähigt, dieses Objekt oder diese Begegnung mit dem Objekt von anderen [150] zu unterscheiden. Zum Beispiel können wir jeden Tag an derselben Rose vorbeigehen, aber die „Tagesverfassung“ ist immer unterschiedlich und demnach auch unsere Haltung zu der Rose. Das Neue oder der Unterschied besteht bei dieser besonderen Erfahrung in unserer subjektiven Einstellung zu der Rose – im „Gefühlston“ der Erfahrung. Natürlich gibt es auch etwas „außerhalb“ Gelegenes, das die Empfindung des Neuen erklärt. Und es gibt auf der subjektiven Seite unserer Erfahrung auch das „Wiedererkennen“ – das Wiedererkennen der Rose als Blume, als Gegenstand, als etwas Wirkliches.

Dieser „Gefühlston“ wohnt aller Erfahrung inne: Es gibt auf der einen Seite die Wirklichkeit, den objektiven Sektor des Bewußtseinsbereiches, und auf der anderen Seite die subjektive Einstellung dazu. Das eine ist der Bereich des Universums, das andere der Bereich des „Ichs“. Wir können sagen, daß jedem realen Gegenstand als Ergebnis unserer Erfahrung subjektive Assoziationen anhaften, die natürlich nicht mechanisch mit ihm verbunden sind, sondern – innerlich und äußerlich – von seiner Verfassung abhängen. Der einen Rose haften in der einen Verfassung andere Assoziationen an als der anderen Rose in einer unterschiedlichen Verfassung.

Das ist in seiner allgemeinsten Form das Gesetz der bedingten Reaktion, das Gesetz über die Klassifizierung der fließenden Wirklichkeit durch die instinktiven Reaktionen und über die Herausbildung, Verlagerung und Veränderung der Gattungen entsprechend der Erfahrung.

Die einfachste Form der instinktiven Klassifizierung der äußeren Wirklichkeit ist natürlich numerisch – es ist die Mathematik. Die elementarste Kunst des Selbstbewußtseins besteht in der Trennung des „Ichs“ von der Natur, und wenn die Erkenntnis der Trennung, der Diskontinuität sympathetisch in die Gegenstände introjiziert wird, ist es möglich, zahlreiche Gegenstände zu begreifen. So ist die Mathematik jene Ordnung der Erfahrung, deren subjektiver Gehalt gleich null ist, so ursprünglich ist sie. Es ist ungenau, die Mathematik als bar jeder Eigenschaft zu bezeichnen, denn es gibt ja schon einen Unterschied zwischen den Eigenschaften der Zahlen, an sich eine Widerspiegelung des Unterschiedes zwischen dem „Ich“ und dem anderen. Aber sie ist fast bar jeder Eigenschaft, und aus diesem Grunde ist, wie schon gesagt, die Sprache der Mathematik am reinsten symbolisch. Aber da sie auf dem fundamentalsten Teil des Selbstbewußtseins fußt, scheint sie die am wenigsten objektive und die am meisten „ideale“ Wissenschaft zu sein.

[151] Da sich alle andere Sprache, wenn auch streng objektiv und symbolisch, notwendig mit Kategorien der Eigenschaft beschäftigt, weil tatsächlich das Gebiet einer jeden gegebenen Wissenschaft von den besonderen Eigenschaften begrenzt wird, womit sie sich beschäftigt, enthält alle andere Sprache notwendig einen wechselnden Anteil an Gefühlstonung – jener subjektiven Essenz der Erfahrung, die einen Teil der „Eigenschaft“ darstellt.

Eigenschaft kann nur subjektiv begriffen und unterschieden werden. Aber sobald sie nicht mehr neu und zu einer gesellschaftlichen Tatsache geworden ist, kann sie objektiv nachgewiesen werden und wird in die Sphäre der Quantität gezogen. So kann die Farbe Blau, wenn wir sie einmal gesellschaftlich erkannt haben, mit einer bestimmten Wellenlänge verbunden werden, und sie wird zur objektiven Tatsache, die dann objektiv betrachtet werden kann. Aber von ihrem ersten Erscheinen als etwas Fremdes und Einmaliges bis zu ihrem Verschwinden als bloße Figur auf einer Skala behält sie ein Element des Subjektiven.

Dieser Übergang der subjektiven Erfahrung in die objektivere Sphäre ist wichtig, weil er uns befähigt, zu verstehen, daß der Gefühlston niemals ganz vom Objekt in der Erfahrung – und demnach auch nicht im Wort – getrennt werden kann und daß wir dennoch Wörter für Empfindungen – zum Beispiel „besorgt sein“, „sich fürchten“ haben. Aber „besorgt sein“ und „fürchten“ bezeugen hier objektive Realitäten. Der Geist kann sich selbst und dann andere Leute beobachten, so daß seine Gefühle, in die gesellschaftliche Welt projiziert, für ihn objektiv, Objekte der Kontemplation werden. In dem in der Erfahrung mit „besorgt sein“ Bezeichneten finden wir den subjektiven Zustand, worauf es sich objektiv bezieht, und den subjektiven Gefühlston, indem wir an die Leute denken, die besorgt sind. So wirkt die Erfahrung an sich selbst rückwärts und vorwärts, immer durch ihre jeweilige Beschaffenheit modifiziert, immer neue Tönungen und Komplexe schaffend, und doch, soweit sie vom Wort aktiviert wird, immer symbolisch für die äußere Wirklichkeit und für das innere Empfinden.

Das Wort ist ebenso, wie es sich auf einen Teil der objektiven Wirklichkeit bezieht, das heißt Stimulans für den Begriff von ihr ist, Stimulans für einen Teil des Gefühlstons.* Infolge der Begren-[152]zung des Wortschatzes bildet jedes gegebene Wort das potentielle Stimulans für eine ganze Reihe möglicher Gattungen, Wesen oder Bewegungen in der äußeren Wirklichkeit – so zum Beispiel das Wort „See“. Durch die grammatische Verbindung mit anderen Wörtern wird jedoch nur ein Teil dieser Bedeutung offenbar – es wird nur der Bezug zur See oder zur See unter bestimmten Bedingungen gesehen. Die gleiche Auswahl gilt für die möglichen Gefühlsassoziationen bei einem Wort, die nicht alle zur gleichen Zeit hervorgerufen werden.

Wir haben gesehen, daß wir infolge des Bestehens einer gemeinsamen Wahrnehmungswelt mit anerkannten Symbolen in der Lage sind, Teile unserer Erfahrung der Außenwelt anderen mitzuteilen. Auf die gleiche Weise teilen wir infolge einer gemeinsamen Empfindungswelt mit anerkannten Symbolen unsere Gefühle anderen mit. Die gemeinsame Wahrnehmungswelt ist nichts anderes als die „wirkliche“ Welt oder die Wahrheit, wie sie sich im Bewußtsein der Gesellschaft widerspiegelt. Was ist dann die gemeinsame Gefühlswelt? Die gemeinsame Gefühlswelt ist nichts anderes als das „Ich“, das die Menschen als Ergebnis ihrer gesellschaftlichen herausbilden. Erfahrung

Wir kennen das Dilemma des kritischen Idealisten, der nicht wissen kann, wie die Materie an sich beschaffen ist und sie somit verneint, und auf der Gegenseite das Dilemma des Behavioristen, der nicht wissen kann, wie die anderen Menschen an sich geschaffen sind und der somit das Bewußtsein verleugnet. Nun wird der Idealist durch die Praxis widerlegt, die zeigt, daß die Materie dahin gebracht werden kann, durch bestimmte Einwirkungen bestimmte Erscheinungen zu zeigen, und wenn alle diese Veränderungsmöglichkeiten erforscht sind, wird aus dem Ding an sich das Ding für uns. Auf die gleiche Weise wird der Behaviorist durch die Praxis, durch unsere Beziehungen zu den Mitmenschen widerlegt, bei denen wir damit rechnen, daß sie die gleichen instinktiven Antriebe wie wir haben, die zu gleichen Handlungen führen. Wir „fühlen uns selbst“ teilnehmend in sie ein, so daß ihr Bewußtsein an sich zur Haltung für uns wird.

Das gemeinsame Leben aller Menschen in Assoziation – weit wirksamer als die Lebenserfahrung eines einzelnen – hat symbolisch eine ganze Reihe von Transaktionen mit der Außenwelt zusammengefaßt, die somit allen zugänglich sind und das uns bekannte Universum ausmachen. In gleicher Weise hat der assoziierte Mensch eine ganze Welt sinnlicher Erfahrung angehäuft, die somit leicht zugänglich ist und das gemeinsame Ich oder den gemeinsamen [153] Geist** darstellt. Nun ist die

* Die Unterscheidung zwischen der affektiven und rationalen Bedeutung der Wörter ist natürlich alt. Die Hindu-Philosophie erkannte den „dbwana“ oder verborgenen Sinn der Wörter als Kennzeichen der Poesie. Dante unterschied zwischen *signum rationale* und *signum sensuale*, womit er wiederum auf einer von William von Occam erkannten Teilung fußte. Miltons bekannte Definition der Poesie als einfach, *sinnlich* und leidenschaftlich wurde zweifellos von dieser Konzeption beeinflusst. Ogdens und Richards Analyse der Bedeutung fußt auf dem Unterschied zwischen der symbolischen und gefühlsmäßigen Bedeutung der Wörter.

** Man zögert, das Wort Geist zu verwenden, weil es von den meisten Philosophen und Psychologen so verworren behandelt worden ist. Wahrscheinlich gebraucht die Gestaltpsychologie dieses Wort noch am konsequentesten. Der Geist eines Bewußtseinsbereiches besteht aus den Elementen, die dem sensorischen oder subjektiven Pol am engsten anhaften. Die idealistischen Philosophen verwenden das Wort Geist weiter gefaßt. Alle Erscheinungen gelten als geistig, weil sie

Anschauung eines zivilisierten Menschen von der Außenwelt fast ausschließlich auf die gemeinsame Wahrnehmungswelt aufgebaut: Er sieht die Sonne als feurigen Stern, Kühe als Tiere, Eisen als Metall usw. Die außergewöhnliche Kraft und Vielseitigkeit der Sprache gewährleistet das. Aber es ist ebenso wahr, daß sein ganzes emotionales Bewußtsein, seine ganze Gefühlshaltung zur Sonne, zum Eisen, zu den Kühen und so fort, fast ausschließlich auf das gemeinsame Ich gebaut ist, das uns befähigt, in enger Beziehung zueinander als Menschen zu leben.

Wir müssen noch einmal nachdrücklich betonen, daß weder die gemeinsame Wahrnehmungswelt noch das gemeinsame Ich die Menschen vereinheitlicht denken oder fühlen läßt. Im Gegenteil, beide sind für den Menschen gerade die Mittel, seine individuellen Unterschiede zu verwirklichen. Für die Glieder einer tierischen Gattung sieht die Welt sehr viel gleichförmiger aus, weil sie viel einfacher ist. Ihr Leben kann sich innerhalb eines beschränkten Spielraumes nicht viel unterscheiden. Für ein menschliches Wesen, das in einer hochzivilisierten Gesellschaft geboren wird, ist die Welt so vielfältig und kompliziert, daß sein Leben einmalig sein kann – seine genetische Individualität kann voll verwirklicht werden. Dementsprechend müssen Tiere einer Gattung ein sehr einheitliches Gefühlsleben führen, weil ihre emotionale Welt so einfach ist. Das gesellschaftliche Ich jedoch ist durch das Vorhandensein von Kunst und Erfahrung so verfeinert und veredelt, daß das Individuum seine emotionalen Besonderheiten innerhalb seiner Gegebenheiten voll verwirklichen kann.

Einem Tier bedeutet ein Sonnenuntergang nichts; was er für uns ist, hat die Kunst aus ihm gemacht. Wenn Wörter einen Gefühlston in uns anklingen lassen, beziehen wir ihn vom gesellschaftlichen Ich; denn wie könnte sonst ein bloßer Klang einen entsprechenden gesellschaftlichen Widerhall exakt hervorbringen, der gleich einer Taste auf dem Klavier aus einer gesellschaftlich anerkannten Werteskala ausgewählt wird?

Das ist eben deshalb der Fall, weil die komplizierte gesellschaftliche Welt und das komplizierte gesellschaftliche Ich dem Individuum derartige Möglichkeiten der Verwirklichung darbieten, daß [154] wir in der modernen Zivilisation so viele Klagen über die Unterdrückung der Individualität durch die Gesellschaft hören. In einer noch rohen Gesellschaft gibt es keine derartigen Klagen, da hier die Möglichkeit zur Freiheit noch nicht besteht. Der Mensch ist zu simpel und eingengt. Wenn die Entwicklung der Produktivkräfte durch eine entsprechende Entwicklung der gesellschaftlichen Welt und des gesellschaftlichen Ichs vollendet ist und dem Menschen ungeahnte Möglichkeiten der Selbstverwirklichung gegeben werden, *die Nutzbarmachung dieser Kräfte jedoch von den Produktionsverhältnissen offensichtlich zurückgehalten wird*, dann erheben sich von allen Seiten Proteste über die „emotionale Verkümmerng“ und „Verkrüppelung der Persönlichkeit“ in einer Welt reichen Bewußtseins; das sind Klagen, die das ideologische Gegenstück zu den Anklagen über Unterernährung und Arbeitslosigkeit in einer Welt des Überflusses bilden. Sie sind Teil des ständig wachsenden Protestes gegen die moderne Gesellschaft. Sie sind die Vorboten der Revolution.

4. Wir sahen, daß in der Erfahrung weder Objekt noch Subjekt, weder Geist noch Materie jemals ganz „rein“ sind und daß diese „Unreinheit“ in der Sprache widergespiegelt wird. Deshalb bestehen die gemeinsame Welt und das gemeinsame Ich nicht getrennt voneinander, sondern durchdringen sich. Es besteht immer eine durch das Wort gegebene, bestimmte subjektive Einstellung zu einem bestimmten Teil der Wirklichkeit. Die mit der objektiven Realität beschäftigte Wissenschaft verwendet die Wörter möglichst so, daß das Subjekt ausgeschieden wird oder sich aufhebt – die Kunst dagegen gebraucht sie so, daß es aufgebaut wird.

Alle Erfahrung ist organisiert, ist *real*. Es gibt eben nicht nur die Verschwommenheit der Erscheinungen, vielmehr sondern sich die Dinge selbst in eine reale, räumliche Welt ab. Auf die gleiche Weise werden die Gefühle organisiert, sie gelangen an eine bestimmte Stelle des Ichs, sie sind beständig, strahlen aus und haben allgemeine Bewegungen und Gleichartigkeiten.

einen Teil unseres Bewußtseinsbereiches bilden, und da alle Gegenstände nur als Erscheinungen bekannt sind, gelten alle Gegenstände als geistig. So reduziert der Idealist die Wirklichkeit auf den „Geist“, und da er die Erscheinungen als Teil seines Bewußtseinsbereiches betrachtet, ist die Wirklichkeit nur „sein Geist“.

Deshalb können die Wörter nicht in einen Topf geworfen werden. Sie müssen organisiert sein und etwas Reales – einen Teil des Universums und eine reale Haltung dazu –, einen Teil des Ichs ausdrücken.

Wenn wir eine wissenschaftliche Feststellung treffen, dann über bemerkenswerte Dinge – über Operationen des Ordnens, über bemerkenswerte Farben, Handlungen und dergleichen. Wir setzen [155] dabei immer voraus, daß es „jemand“ gibt, der dieses Ordnen und Rechnen vornimmt. Weil diese Voraussetzung so selbstverständlich ist, und naiv ist, vergegenwärtigen sich die Wissenschaftler nicht immer, daß sie davon ausgehen und alles auf einen Beobachter beziehen. Werden sie befragt, dann antworten sie, dieser Beobachter sei eine „richtig denkende Person“, ohne zu erklären, welche richtig denkende Person eine so verwirrende Reihe von Erfahrungen machen und ihnen gegenüber doch eine so neutrale, so bewundernswürdig kritische Haltung beibehalten könnte. Der Wissenschaftler ist geneigt, diesen selbstverständlichen Beobachter als Teil eines Baugerüstes zu betrachten und anzunehmen, das Gerüst könne leicht entfernt werden, wenn es nötig sei – ohne dabei das Gebäude zu beeinflussen. Aber die letzten Entwicklungen der Physik* haben gezeigt, daß – nichts übrigbleibt, wenn dieses Baugerüst entfernt wird. Das Gebäude hängt absolut von der Unterstützung des Baugerüstes ab. Dieses seltsame, universale „Schein-Ich“ der Wissenschaft ist illusorisch und doch notwendig, denn die gesamte von der wissenschaftlichen Sprache symbolisierte Wirklichkeit ist mit „hm“ verbunden. Nur die Mathematik scheint es zu umgehen, aber nur deshalb, weil sie, wie wir gesehen haben, von der Außenwelt in das menschliche Gehirn entweicht und eine bloße Erweiterung der Persönlichkeit des Schein-Ichs wird. Das Schein-Ich wird natürlich von den Wissenschaftlern nicht ernst genommen, sondern als eine Abstraktion verstanden. An seinem häuslichen Leben oder seinen Steckenpferden besteht kein Interesse.

Nun ist die Poesie – oder die Kunst der Literatur allgemein – auf genau die gleiche Weise gezwungen, noch irgendeine Aussage über die Wirklichkeit zu machen, wenn sie das gesellschaftliche Ich „symbolisieren“, wenn sie Gefühlshaltungen in organisierter Weise vermitteln will. Die Emotionen werden nur im wirklichen Leben gefunden, sie gehören Ausschnitten der Wirklichkeit an, deshalb müssen immer Ausschnitte aus der Wirklichkeit – und darüber hinaus organisierte Ausschnitte – dargeboten werden, um die emotionale Haltung zu erzielen. Aber von der Aussage über die Wirklichkeit, die für die dahinterstehende emotionale Haltung ausgewählt ist, wird nicht angenommen, daß sie über die *materielle* Wirklichkeit erfolgt, ebensowenig wie vom Schein-Ich der Wissenschaft angenommen wird, es sei ein wirklicher Mensch. Es ist eine Scheinwelt, eine Illusion, die als solche anerkannt wird. So sind wir auf einem langen Weg wieder bei der Illusion, bei der *Mimesis* [156] angekommen, dem Wesen, dem Rätsel und der Methode der literarischen Kunst.

Das Schein-Ich der Wissenschaft und die Scheinwelt der Kunst sind notwendig, weil Objekt und Subjekt in der Erfahrung niemals getrennt werden, sondern in den Widerspruch eines unaufhörlichen Kampfes verwickelt sind. Wissenschaft und Kunst wurden durch eine anfängliche Arbeitsteilung von der Mythologie abgesondert, so daß sie einzeln besser entwickelt werden können; als Andenken an die Trennung aber bewahren sie eine Art Narbe oder tote Seite wie die norwegischen Trolle, die auf der Rückseite hohl sind. Diese Hohlheit oder tote Seite ist das Schein-Ich der Wissenschaft und die Scheinwelt der Kunst. Wissenschaft und Kunst sind wie die zwei Hälften, die nach der Erzählung des Aristophanes in Platos *Symposium* durch die Trennung des ursprünglichen menschlichen Zwitters in zwei Teile entstanden sind und die nun immerfort ihr Gegenstück suchen. Aber Wissenschaft und Kunst machen keine vollständige, konkrete Welt aus, wenn sie zusammengebracht werden: Sie bilden eine vollständige, leere Welt – eine abstrakte Welt, die nur durch die Einbeziehung des konkreten Lebens der konkreten Menschen, von denen sie geschaffen werden, gefestigt und lebendig wird.

Was ist dann der *Zweck*, die gesellschaftliche Funktion von Wissenschaft und Kunst? Warum wird auf dieser Scheinwelt und auf diesem Scheinmenschen ein kühles, aber wahres Abbild der Wirklichkeit und eine phantastische, aber glühende Widerspiegelung des Menschenantlitzes selbst aufgebaut?

* Insbesondere Heisenbergs Indeterminationsprinzip und der Konflikt zwischen Quanten- und Relativitätsphysik.

Sie werden als Teile des gesellschaftlichen Prozesses geschaffen: Sie sind gesellschaftliche Produkte, und ein gesellschaftliches Produkt, gleich ob materiell oder ideologisch, kann nur ein Ziel haben – die Freiheit. Die Freiheit ist es, die der Mensch in seinem Kampf mit der Natur sucht. Da die Freiheit eben durch nichts anderes als durch die Tat gewonnen werden kann, ist sie nicht die Freiheit bloßer Kontemplation. Um sie zu erlangen, zieht sich der Mensch nicht lediglich in sich selbst zurück – er „läßt sich nicht gehen“. So wie die Spontaneität der Kunst das Ergebnis fleißiger Handlung ist, so hat die Freiheit ihren Preis nicht in ewiger Wachsamkeit, sondern in ewiger Tätigkeit. Wissenschaft und Kunst sind Führer zur Tat.

(1) Die Wissenschaft verschafft dem Individuum eine tiefere umfassendere Einsicht in die Außenwelt. Sie modifiziert den Wahrnehmungsgehalt seines Bewußtseins so, daß er sich in einer klarer *und* umfassender verstandenen Welt bewegen kann; es durchdringt [157] die Wirklichkeit über die unbelebte Umwelt hinaus und gelangt bis zur objektiven Betrachtung der Menschen, das heißt bis zu ihrer Betrachtung als Objekte seines *Handelns*, als Amboß für seinen Hammer. Weil diese erweiterte und umfassendere Welt nur von den soziierten Menschen eröffnet wird – sie geht über die Aufgabenstellung für einen Einzelmenschen hinaus –, ist sie eine *gesellschaftliche* Wirklichkeit, eine allen Menschen gemeinsame Welt. Daher gestattet ihre Erweiterung die Entwicklung der assoziierten Menschen auf einer höheren Ebene und gleichzeitig die Vergrößerung der Freiheit des Individuums. Sie ist das Bewußtsein von der Notwendigkeit der Außenwelt.

(2) Die Welt der Kunst auf der anderen Seite, die Welt der mit der Erfahrung verbundenen organisierten Emotion, die Welt des gesellschaftlichen Ichs, die alle überdauert, alle erfreut und durch ihre Erfahrung alles organisiert, verschafft dem Individuum ein ganzes neues Universum inneren Fühlens und Verlangens. Sie enthüllt die unendliche Entwicklungsmöglichkeit der Instinkte und des „Herzens“, indem sie die verschiedenen Wege zeigt, auf denen sie sich den Erfahrungen anpassen können. Sie spielt mit der inneren Welt der Emotion wie auf einem Saiteninstrument. Sie verändert den emotionalen Gehalt des menschlichen Bewußtseins so, daß er feiner und scharfsinniger auf die Welt reagieren kann. Weil diese Durchdringung der inneren Wirklichkeit von den assoziierten Menschen erreicht wurde und eine Kompliziertheit aufweist, die jenseits des von einem einzelnen Menschen Ausführbaren liegt, enthüllt sie auch das Innere des Mitmenschen und erhebt das gesamte Gemeinschaftsgefühl der Gesellschaft auf eine neue, komplizierte Ebene. Entsprechend dem durch die ökonomische Produktion erreichten neuen Niveau der materiellen Organisation ermöglicht sie eine neue Ebene des bewußten Mitgefühls, Verstehens und der Zuneigung unter den Menschen. So wie sich bei dem rhythmischen Nach-Innen-Gerichtetsein des Stammestanzes jeder Beteiligte in sein Inneres zurückzog, zur Quelle seiner Instinkte, um mit seinen Brüdern zusammen nicht eine Wahrnehmungswelt, sondern eine Welt des Instinkts und blutwarmen Rhythmus zu teilen, so ist heute das instinktive Ich der Kunst der allgemeine Mensch, in den wir uns zurückziehen, um Kontakt mit unseren Brüdern herzustellen. Kunst ist das Bewußtsein von der Notwendigkeit der Instinkte.

(3) Es ist wichtig, zu verstehen, daß die Kunst nicht mehr Propaganda ist als die Wissenschaft. Das heißt nicht, daß keine von beiden eine gesellschaftliche Rolle zu spielen habe. Im Gegenteil, ihre Rolle besteht darin, das grundlegender zu erfüllen, was ur-[158]sprünglich Aufgabe der Propaganda war: den Sinn der Menschen zu verändern. Wissenschaft und Kunst verändern das Denken der Menschen auf eine besondere Art. Nehmen wir die mathematische Demonstration als einen extremen Fall der wissenschaftlichen Art und Weise, die Ansicht des Menschen von der Außenwelt zu ändern. Man kann von ihr nicht sagen, daß sie überzeuge. Eine mathematische Demonstration ist entweder richtig oder falsch. Wenn sie richtig ist, geht sie einfach als ein zusätzliches Stück der Außenwelt in unser Denken ein. Ist sie falsch, weisen wir sie als ein bloßes Wortgespinnst zurück. Aber wenn wir sie anerkennen, sind wir von ihrer Richtigkeit nicht mehr *überzeugt* als von der „Richtigkeit“ eines vor uns stehenden Hauses. Wir erkennen es nicht an, wir *sehen* es.

In gleicher Weise sind wir in der Kunst nicht vom Vorhandensein der Verwirrung Hamlets oder des jämmerlichen Weltschmerzes bei Prufrock überzeugt, und wir sind ebenfalls nicht vom Vorhandensein Elsinores oder von Prousts Madeleine überzeugt. Der ganze Gefühlskomplex des Gedichts, des Dramas oder des Romans fließt in unsere subjektive Welt ein. Wir fühlen so und so und das und das.

Wir sind von ihrer Wahrheit nicht mehr überzeugt als von der Wahrheit des Zahnschmerzes: Aber die Lebendigkeit oder gesellschaftliche Universalität des emotionalen Musters wird durch die Eindringlichkeit der Empfindung angekündigt, die wir Schönheit nennen. Die Musik ist sogar noch ein treffenderes Beispiel hierfür.

So ist weder Wahrheit noch Schönheit Überzeugung, und zwar gerade deshalb nicht, weil beide *Wegweiser* zur Tat sind. Überzeugung soll kein Wegweiser sein, sondern Überzeugung für die Tat, ein Drang, anders zu sein oder zu handeln. Und wirklich sind Wissenschaft und Kunst Gegenpole zur Sprache; und die Hauptfunktion der Sprache ist die *Überzeugung*. Sie hat diese Pole nur als Verfeinerung, als gemilderte Spitzen des Fortschritts des Lebens herausgebildet. Kunst und Wissenschaft sind Überzeugung, die derart spezialisiert worden ist, daß sie aufhört, Überzeugung zu sein, gerade so wie das Laub in den Blumenblättern derart spezialisiert ist, daß es aufhört, die Funktion von Laub zu erfüllen.

Die Sprache saugt ihr Lebensblut aus dem täglichen Leben, und im täglichen Leben ist alle Konversation, die nicht über die objektiv betrachtete Außenwelt informiert (zum Beispiel über Ereignisse oder über die objektiv behandelten Empfindungen des Sprechers) oder über die Innenwelt (zum Beispiel Akzent, zornige oder zufriedene „Töne“, Gesichtsausdruck, Weitschweifigkeit, Stil, höf-[159]liche, knappe überraschende oder warme Ausdrucksweise) Aufschluß gibt, *rhetorisch* im aristotelischen Sinne, das heißt, sie ist dazu bestimmt, andere zu überzeugen, daß sie in einer bestimmten Weise handeln und in einer bestimmten Weise fühlen.

Das Verhältnis der Rhetorik zu Wissenschaft und Kunst besteht nicht darin, Wegweiser zur Einwirkung auf die Außenwelt oder auf die Instinkte zu sein, sondern es ist gemischt oder kontrapunktiert. So ist die Überzeugung, insoweit als ein Mensch schon den Drang hat, was in einer bestimmten Situation zu tun, darauf gerichtet, das Wesen der Außenwelt so zu erklären, daß er die Notwendigkeit begreift, das zu tun, wovon wir ihn überzeugen wollen. Auf der anderen Seite ist unsere Überzeugung, wenn die Situation klar eine Tat erfordert, darauf gerichtet, den emotionalen Drang nach Ausführung der Tat entstehen zu lassen. Somit gibt es eine Art Umkehrung beim Gebrauch der Wörter: Für emotionale Ursachen werden objektive Feststellungen gebraucht, für objektive Ursachen emotionale Feststellungen; aber im allgemeinen sind beide vermischt.

Rhetorik oder Überzeugung ist die allgemeine Erscheinungsform der Sprache, wodurch die Menschen einander frei führen und leiten, indem sie sich in der täglichen Tätigkeit einerseits auf die Notwendigkeiten der Aufgabe und andererseits auf die Forderungen der Instinkte berufen. Die Rhetorik wurzelt auch in der Außenwelt und im Genotypus, und weil sie unmittelbar, dringlicher und prosaischer ist, ist sie ursprünglicher und alltäglicher. Als Instrument der Assoziation ist sie das verschlungene Gewebe der Sprache; Wissenschaft und Kunst trennen sich von ihr, sie sind spezialisierter, organisierter, ferner, abstrakter und *auf ihren speziellen Gebieten* eben deshalb *realer und überzeugender*, weil sie das Schein-Ich und die Scheinwelt, jene unrealen und illusorischen Stützen, verwenden.

Daß die Überzeugung benutzt werden kann, um irrezuführen, daß die Rhetorik hohl und heuchlerisch sein kann, sei nur erwähnt, um in anderer Form die bekannte Tatsache zu wiederholen, daß Wahrheit und Irrtum zugleich existieren und daß der Mensch Fehler macht. Damit wird die Überzeugung an sich nicht entkräftet. Die Wissenschaft kann falsch sein, die Kunst platt, die Überzeugung heuchlerisch oder irreführend; doch da sich die Gesellschaft historisch entwickelt, scheidet sich die wahre Überzeugung von der falschen.

Wir sehen also, daß die Sprache nicht einfach ein totes Abbild der Außenwelt vermittelt, sondern auch und gleichzeitig eine Hal-[160]tung zu ihr, und das ist so, weil alle Erfahrung, alles Leben, alle Wirklichkeit im Verlauf des Kampfes mit der Natur dem Menschen bewußt wird. Das Abbild der Außenwelt und das Ich stehen einander nicht starr an einer Kluft gegenüber; sie gehen aus dem konkreten Leben hervor und kehren wieder dahin zurück; sie sind das Ergebnis einer dialektischen Entwicklung. Zwischen ihnen steht als Brücke die Materie. Beide stehen auf dem Boden, der Körper und Umwelt verbindet. Das Wesen der Sprache ist ein Beweis für diese Durchdringung. Kunst und Wissenschaft spielen daher durch die gesellschaftliche Tätigkeit, vermittelt durch die Überzeugung,

einander ständig in die Hände. Weil das Leben des Menschen von der vorhandenen Wirklichkeit durch den Widerspruch zwischen Mensch und Natur abgeleitet wird, entwickeln sich Außenwelt und inneres Empfinden gerade durch diesen Widerspruch, und einander wechselseitig.

Die Poesie entsteht wie das menschliche Leben, dessen Ausstrahlung sie ist, aus dem fruchtbaren Streit zwischen Mathematik und Musik.

[161]

IX. Psyche und Phantasie

1. Poesie wird vom Dichter geschrieben. Der Widerspruch, von dem die Poesie geschaffen wird, ist eine spezielle Form des Widerspruchs, der die gesamte Gesellschaft vorwärtstreibt und im realen Leben und im realen Bewußtsein der Menschen ausgetragen wird – es ist der Widerspruch zwischen den Wünschen des Menschen und der Notwendigkeit der Natur. Die Poesie entsteht aus dem Widerspruch zwischen den Instinkten und der Erfahrung des Dichters. Diese Spannung bewegt ihn dazu, eine Welt illusionärer Phantasie zu gestalten, die jedoch ein bestimmtes und funktionelles Verhältnis zur wirklichen Welt hat, deren Sproß sie ist.

Das zwanzigste Jahrhundert hat viel über das allgemeine Wesen der Phantasie gelernt. Zu seinen bedeutendsten Entdeckungen gehören die Psychotherapie mit den Pioniermethoden Charcots, Janets, Morton Princes und vor allem Freuds. Freuds Schüler gründeten viele rivalisierende Schulen, unter denen die von Jung (analytische Psychologie) und von Adler (Individualpsychologie) am bekanntesten sind.

Die wesentliche Schwäche der modernen Wissenschaft hat sich wahrscheinlich auf keinem Gebiet klarer gezeigt als in der Entwicklung, die sich den von Freud in seinen frühen Forschungen gewonnenen bedeutsamen Tatsachen anschloß. Diese Schwäche besteht im Fehlen einer zusammenfassenden Weltanschauung, welche die empirischen Entdeckungen verarbeiten kann. Die Untersuchungen eines so glänzenden Forschers wie Freud vergrößern die hoffnungslose Verwirrung der modernen Ideologie nur noch, anstatt eine Klärung zu schaffen.

Der Wissenschaftler steht vor zwei Möglichkeiten. Auf der einen Seite kann er seine Entdeckungen als auf seine eigene, besondere Sphäre begrenzt ansehen und sich der Wirklichkeit als Ganzem gegenüber völlig eklektizistisch verhalten; das führt unvermeidlich zu der Auffassung, die Wirklichkeit sei im wesentlichen unerkennbar, und zu der Konzeption, die Wissenschaft sei eine bloße Sammlung bequemer Zusammenstellungen empirischer Entdeckungen und des logischen Zusammenhangs oder der Synthese nicht unbedingt fähig. Oder auf der anderen Seite kann der Wissenschaftler, der wichtige Entdeckungen gemacht hat, in Ermanglung einer der ganzen Wissenschaft gemeinsamen besonderen Welt-[162]anschauung auf der begrenzten Basis seiner von ihm gemachten Entdeckungen eine vollständige Ideologie errichten. Natürlich wird eine solche Ideologie zum Zerrbild der Wirklichkeit, sie wird die meisten wichtigen Züge der Wirklichkeit und des menschlichen Geistes fehldeuten. Was durch eine solche Erklärung ungelöst bleibt, wird mittels der rohen „Nichts als ...“-Methode gewaltsam auf das Niveau der anderen wenigen Fakten reduziert.

Wenn dies jedoch dem Wissenschaftler widerstreben sollte, wie es der Fall zu sein pflegt, wenn er ein Mensch mit einem weiten Horizont ist, dann werden für die Erscheinungen, die infolge seines begrenzten Weltbildes unerklärlich sind, mystische Deutungen gegeben. Ein großer Teil der Wirklichkeit wird in bequemer Weise in das Gebiet der Religion verlegt, wie es bei den Vitalisten, Holisten, Entelechisten und Spiritualisten gewöhnlich der Fall ist.

Freud ist Vertreter des Empirismus und von dessen deduktiver Methode, während Jung zu einem mehr eklektizistischen und mystischen Standpunkt neigt.

Freud findet die Sexualität – er verwendet eine ziemlich breite Definition dieses Begriffes – in der gesamten menschlichen Ideologie vor, am klarsten sichtbar jedoch in den Ergebnissen neurotischer Konflikte. Diese sublimierte Sexualität nimmt eine Reihe von Formen an: künstlerische, religiöse und philosophische. Sie ist in Wirklichkeit die Schöpferkraft aller menschlichen Tätigkeit. „Aber dann bedeutet“, so wendet man ein, „diese Sexualität noch etwas anderes neben der Sexualität, die bekanntlich ein bestimmter, auf die Ausführung des Geschlechtsaktes gerichteter Instinkt ist?“ „Nein“, antwortet Freud, „die Sexualität ist außerstande, diese simple Form anzunehmen, weil sie mit den strengen Verboten des Über-Ichs und des *Ichs* in der Psyche in Konflikt gerät. Der Reichtum der Ideologie wird durch den Versuch geschaffen, den Konflikt zu sublimieren. Diese Ideologie schließt Religion, Moral, Kunst, Philosophie, Neurosen und Träume ein.“

Freud führt mit seiner Konzeption vom Lustprinzip und der Wirklichkeit das willkürliche Duell Ich – Instinkt weiter. Das Lustprinzip vertritt die instinktiven Wünsche des sexuellen Teils der Psyche.

Das Ich ist mit dem Wirklichkeitsprinzip verbunden. Hier haben wir nichts weiter als eine spezielle Version des bekannten biologischen Gegensatzes zwischen dem instinktiven Organismus und seiner Anpassung an die Umwelt.

Freuds Lustprinzip (das, wie er selbst zugibt, neben dem sexuellen Instinkt noch Hunger und andere Instinkte einschließen muß) ist das triebhafte Streben des Lebens, und das Wirklichkeitsprinzip ist die Regulierung oder Anpassung der durch die Umwelt geschaffenen Triebe. Dieser anpassungsfähige Instinkt, in Aktion gesehen, erscheint bei der Katze, die eine Maus beschleicht, beim fischenden Otter, beim sichernden und flüchtenden Hirsch. Aber zwischen beiden Prinzipien kann keine strenge und genaue Grenze gezogen werden. Wenn das Tier einen Gefährten sucht, wenn es auf Nahrung ausgeht oder der Gefahr ausweicht, folgt es einem Lustprinzip, aber die Außenwelt kann es nicht ignorieren; und die Befriedigung seiner triebhaften Instinkte erfolgt tatsächlich nur mit Hilfe seiner Anpassungen an die Wirklichkeit. Weshalb kommen dann die beiden Prinzipien bei den Tieren nicht in Konflikt und rufen Neurosen und Ideologien hervor? Weshalb ist das bewußte Ich im Menschen mit dem Wirklichkeitsprinzip und nicht mit den „egoistischeren“ triebhaften Instinkten des Geschlechts, des Hungers oder der Selbsterhaltung verbunden?

In Wirklichkeit entdeckt Freud auf seinem neuen, aber *begrenzten* Gebiet nur Kategorien wieder, die so alt sind wie das menschliche Denken, und wendet sie mit der Nomenklatur und mit der besonderen Verzerrung, die sie in seinem Bereich erhalten, wiederum auf das gesamte Gebiet des menschlichen Denkens an. Es ist der alte Widerspruch zwischen Subjekt und Objekt, Mensch und Natur, Instinkt und Umwelt, freiem Willen und Notwendigkeit, Leben und Materie, der in Freuds Psychologie in dreierlei Gestalt erscheint: a) als Lustprinzip und Wirklichkeitsprinzip, b) als Lebensinstinkt und Todestrieb, c) als das Ich (zusammen mit dessen Emanationen, dem Es und dem Über-Ich) und Libido.

Nun haben wir zu diesem Subjekt-Objekt-Dualismus (der bis jetzt die ständige Grundlage unserer Studie war) bereits bemerkt, daß die Menschen dahin tendierten, Subjekt-Objekt als einander ausschließende Gegensätze zu trennen und nur einem von beiden den Status der Realität zu geben. So wird alle Wirklichkeit auf jene Erscheinungen reduziert, die keinen Teil der anderen enthalten: Da sich diese zwei Gegensätze nicht ausschließen, sondern wechselseitig durchdringen, führt eine solche Reduktion am Ende die Welt auf genau nichts als auf ein bedeutungsloses Wort zurück.

Da Freud Psychologe und kein Philosoph ist, behandelt er, objektiv betrachtet, nicht die gesamte Wirklichkeit, sondern bewußt und unbewußt nur die geistige Fähigkeit. Doch hier findet genau wie auf dem Gesamtgebiet des Wissens die gleiche Durchdringung von Umwelt und Instinkt statt, und es ist niemals möglich, eine geistige Tätigkeit als spezifisch instinktiv und in keiner Weise von der Umwelt bedingt abzutrennen. Der Versuch, das zu tun, alle geistige [164] Tätigkeit, welche den Stempel der Umwelt trägt, als „zusätzlich“ oder „sublimiert“ abzutun, zieht den Ausschluß einer Bewußtseinschicht nach der anderen als sekundär und unwirklich nach sich, bis nur noch eine Schicht als die einzig wahre psychische Realität übrigbleibt, aber dabei zu etwas Vagem, Formlosen, zu einem bloßen Wort – Libido – wird.

Doch diese Entdeckung war in Wirklichkeit schon von Anfang an in Freuds bürgerlichem Herangehen an die Psychologie gegeben. Der bürgerliche Philosoph ist nicht in der Lage, sich über den Standpunkt des Individuums in der bürgerlichen Gesellschaft zu erheben. Alle gesellschaftliche Betätigung ist das Produkt des freien Willens und des dynamischen Dranges des Individuums, so wie es ihm unmittelbar in seinem eigenen Bewußtsein erscheint, das direkt mit der Natur ringt. Da das instinktive Zentrum des Bewußtseins die Quelle seiner Freiheit ist, verkrüppelt und verzerrt jede ihr durch gesellschaftliche Verhältnisse auferlegte Beschränkung ihre Bewegungsfreiheit.

Diese Konzeption ist natürlich einer Klasse eigen, deren Existenzbedingung darin besteht, frei zu sein, um eben das produzieren zu können, was ihr am marktfähigsten erscheint, wobei aber der Markt selbst eine Art Erweiterung der Natur oder der Umwelt ist. Einer solchen Klasse, deren anfängliche Entwicklungsbedingung es war, alle feudalen Verhältnisse abzuschaffen, scheint es, die Freiheit wohne dem göttlichen Individuum notwendigerweise durch göttliches Recht inne, und Freiheit erscheint als die *Ignoranz* der Notwendigkeit jener gesellschaftlichen Verhältnisse, welche die Wünsche des Individuums beeinflussen.

Eine solche Konzeption führt zu einer völlig falschen Ansicht von Gesellschaft und Freiheit und damit in der Psychologie zu einer Fehlinterpretation des gesellschaftlichen Inhalts der Psyche und des Freiwerdens der Instinkte. Sie spiegelt die Ansicht einer Klasse wider, deren eigene sich entwickelnde Freiheit auf der Entfremdung vom aktiven Kampf mit der Umwelt beruht und in deren Ideologie damit bereits eine Kluft zwischen Subjekt und Objekt besteht. Anstatt zu begreifen, daß Subjekt und Objekt aktiv durch ihren wechselseitigen Kampf getrennt werden, geht eine solche Auffassung davon aus, daß beide bereits kontemplativ durch ihre sich wechselseitig ausschließende Natur getrennt sind. Ein solches Mißverständnis kann nur zu einer Interpretation der Welt entweder in Form des Subjektivismus oder des Mechanismus führen, und obwohl sich Freud selbst als Materialisten betrachtet, *wählt er das Subjekt*. Die Libido, Quelle der freien Handlung, [165] schafft die psychische Umgebung, von der sie verkrüppelt wird. Freuds idealistische Voraussetzung ist einfach die Voraussetzung von Rousseaus „natürlichem Menschen“, der frei geboren ist und überall in Ketten liegt.

Aber haben schon gesehen, daß die Instinkte blind und damit unfrei sind, wenn sie nicht durch die Gesellschaft adaptiert werden. Das Vieh ist nicht frei; die Ameise ist Sklave der ihr angeborenen Reaktionen. Der Mensch erlangt seine Freiheit in der Assoziation, die es ihm ermöglicht, die Herrschaft über die Natur zu erlangen, indem er sich aktiv ihrer und der eigenen Notwendigkeit bewußt wird. Die Assoziation erlegt den Menschen *notwendig* bestimmte Beschränkungen, Konventionen und Verpflichtungen auf wie gutes Benehmen, gute Sprache und gegenseitige Hilfe. Aber all diese Dinge sind keine Fesseln der freien Instinkte (der Libido); sie sind die Mittel, womit der instinktive Mensch seine Freiheit verwirklicht. Die als Wissenschaft bezeichnete Anschauung der Wirklichkeit und die Kunst und Ethik genannten Vorschriften des Empfindens werden den Instinkten von außen her auferlegt, sind aber dennoch keine Fesseln, Entstellungen, Hemmnisse oder Sublimierungen. Sie sind die Mittel, wodurch der Instinkt seine Freiheit verwirklicht, weil sie ihm Verständnis für die Notwendigkeit der Natur und für die eigene Notwendigkeit verleihen, und daher – weil sich die Natur nicht einem bloßen Wunsche fügt – die einzigen Mittel, wodurch sich der Wille aktiv selbst verwirklichen kann. Das menschliche Bewußtsein mit seinem Ich, seinen Sublimierungen, seinen Verzerrungen und seiner lebendigen reichen Kompliziertheit ist nichts anderes als die Anpassung, die im psychischen Genotyp des Menschen durch die Bedingungen der Arbeit im Bunde mit anderen Menschen zur Verwirklichung der Freiheit erzeugt wird. Bewußtsein im weitesten Sinne (demnach einschließlich des Unterbewußten, das auch ein Produkt des modifizierten Instinktes darstellt) ist ein gesellschaftliches Produkt. Das Bewußtsein hat nicht lediglich eine gesellschaftliche Komponente, sondern die Deutung des Bewußtseins ist die Vergesellschaftung der Psyche.

Natürlich sind die Individuen verschieden, und die Individualität spiegelt sich in deren Bewußtsein wider, ebenso wie sich die Unterschiede im Körperbau, in der unterschiedlichen Kleidung der Menschen widerspiegeln. Aber Kleidungsstücke sind Kleidungsstücke und nicht Fleisch und Blut, und gerade die gesellschaftlichen Adaptionen der menschlichen Psyche sind die Mittel, wodurch individuelle Unterschiede verwirklicht und betont werden. Auch sind gesellschaftliche Erfahrungen unterschiedlich, und weil das [166] Bewußtsein von der Erfahrung bestimmt wird, unterscheiden sich die Individuen in ihrem Bewußtsein, aber damit ist nur gesagt, daß sich die Gesellschaft selbst durch die Arbeitsteilung so differenziert hat, daß die Möglichkeit weitgehend unterschiedlicher individueller Erlebnisse in der Welt der Geographie oder des Gefühls eröffnet wird; dieser Unterschied steht im Gegensatz zur simplen Gleichförmigkeit des Lebens der Angehörigen einer Herde und zeigt nochmals, daß die Entwicklung der Gesellschaft das Mittel ist, Unterschiede zu verwirklichen und der Persönlichkeit ihren vollen Wert zu geben.

Da das Bewußtsein der Individuen von der gesellschaftlichen Gesamtheit bestimmt wird, die wiederum durch eine gegebene historische Entwicklung der Produktivkräfte notwendig geworden ist, und nicht die Gesellschaft, wie Freud annimmt, unmittelbar von der Beschaffenheit der Psyche, muß die historische Entstehung von Ideologien, Phantasien, Träumereien und ähnlicher Erscheinungen vom historischen Wandel in der Struktur der gesellschaftlichen Gesamtheit des Menschen abhängen. Es ist einleuchtend, daß es so sein muß, denn wenn die der Psyche angeborenen Eigenschaften die gesellschaftliche Gesamtheit, das Bewußtsein und die ideologischen Äußerungen der Menschen

bestimmen, wie könnten sich dann die Ideologien von Zeitalter zu Zeitalter und von Kultur zu Kultur so sehr verändern, wenn sich die genetische Beschaffenheit in der Geschichte fast nicht gewandelt hat?

Es kann nachgewiesen werden, daß sich die materiellen Produktivkräfte der Gesellschaft und die dadurch unter den Menschen notwendig gewordenen Verhältnisse entsprechend den bestimmenden Gesetzen einer der Sphäre der Gesellschaft zugehörigen Qualität historisch verändern und entwickeln. Da diese Entwicklung im Bewußtsein der Menschen, die in die Verhältnisse verwickelt sind, ausgefochten wird, ist es möglich, den unaufhörlichen Wandel der Ideologie und des individuellen Bewußtseins trotz eines invarianten psychischen Genotypus wissenschaftlich zu erklären. Alle diese materiellen Ursachen beiseitezuschieben, wie Freud es tut, heißt das einzige Mittel zum wissenschaftlichen Verständnis für die Ursache der historischen Veränderungen in der Ideologie beiseiteschieben.

Damit wird auch Freuds Therapie, abgesehen von Lokalem und von Einzelheiten, ihres Wertes beraubt. Weil die Verzerrungen und Variationen des Bewußtseins, einschließlich aller neurotischen Konflikte, nicht von den materiellen Lebensbedingungen geschaffen werden, sondern von der sich quälenden Psyche, vom Ich, das sich [167] absondert und ernste Forderungen an die Libido stellt, kann der Mensch nur geheilt werden, wenn er sich der Ursache seines Konfliktes bewußt wird, der, da er sich ganz in der Psyche befindet, durch die gleiche Willensanstrengung beseitigt werden kann. Daher ist Freuds therapeutische Theorie solipsistisch und religiös.

Da er Empirist ist, führt er diesen Gedanken natürlich nicht konsequent zu Ende. Er läßt materielle Gründe für neurotische Konflikte gelten wie etwa die Erziehung in der Familie, aus der Erfahrung abgeleitete psychische Traumata, unglückliche Umgebung und puritanische Erziehung. Aber er sieht nicht klar, daß diese Art der Erklärung, wenn sie im wissenschaftlichen Geist eines gründlichen Determinismus ausgeführt werden soll, die Verantwortung für die Organisation des Bewußtseins sofort an die materielle Basis der Gesellschaft verlagert. Er versteht nicht völlig, daß auch die Formung des Über-Ichs, Schlüssel zu den meisten neurotischen Konflikten, von soziologischen Gesetzen bestimmt wird, nämlich insofern, als das Über-Ich Spiegel eines Elternteils ist und weil das Verhalten des Elternteils zu dem Kinde und seine Stellung ihm gegenüber Widerspiegelungen der ökonomischen Entwicklung der Epoche sind.* Dies anzuerkennen würde die Psychotherapie – wenn die Zusammenhänge zwischen Psyche und Umwelt einmal verstanden worden sind – zu einer Sache des Verständnisses dafür machen, wie die gesellschaftliche Umwelt selbst geändert werden kann. Natürlich kann bei einem zahlungsfähigen Neurotiker die Umwelt leicht geändert werden, und da Freuds Patienten hauptsächlich zu dieser Kategorie gehören, genügt es, das Problem der umweltbedingten Neurosen in der von ihm angewandten unvollständigen, verschwommenen Art und Weise darzulegen. Aber auf die ganze Gesellschaft angewendet, ist eine solche Therapie – buchstäblich – revolutionär.

Denn obwohl die Gesellschaft das Instrument der Freiheit des Menschen ist, folgt daraus keineswegs, daß sie ein vollkommenes Instrument ist. Im Gegenteil, ihre Unvollkommenheiten erzeugen die ständige Weiterentwicklung der Gesellschaft. Gerade das Wesen der Klassengesellschaft bringt es mit sich, daß die Produktivkräfte – auf deren Macht sich die Freiheit des Menschen gründet – dahin tendieren, in unterschiedlichem Maße von den gesellschaftlichen Verhältnissen, die ihre anfängliche Entwicklung erst ermöglicht haben, erstickt und gelähmt zu werden. Die Klassengesellschaft selbst ist nur ein Ergebnis der Arbeitsteilung, welche die [168] gesellschaftliche Produktivität auf eine neue Stufe hob. In solchen Perioden scheint es, als ob die gesellschaftlichen Verhältnisse des Menschen seine Möglichkeiten zur Freiheit verkümmern lassen. In solchen Zeiten stöhnt er, plagt sich und schreit auf, weil die Lebensformen und Beschränkungen – die moralischen Grundsätze, die Religionen und all die bewußten Formulierungen der Gesellschaft – seine „freien“ Instinkte lähmen. Gerade die von Freud untersuchten und so bezeichnend modernen Neurosen sind Produkte dieses Plagens, die Geburtswehen einer neuen Gesellschaft.

Freud steht immer dem Dilemma gegenüber, die sich ändernden Phänomene des Bewußtseins und der geistigen Tätigkeit von den sich nicht ändernden Instinkten und von einer sich nicht ändernden

* Siehe Engels, „Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats“, Marx/Engels, Werke, Bd. 21, Berlin 1962.

biologischen Umwelt ableiten zu müssen. Dies kann, wie wir gezeigt haben, nur durch die Einführung einer veränderlichen Größe, der durch die ökonomische Produktion notwendigen Produktionsverhältnisse, geschehen. Aber das ignoriert Freud. So ist er gezwungen, die historische Veränderung von der individuellen Beschaffenheit der Psyche abzuleiten, und deshalb stellt er sich das als permanenten Bestandteil der Psyche vor, was lediglich Widerspiegelungen einer besonderen gesellschaftlichen Umwelt sind.

Jung ist sich der Widersprüche in der Psychologie gut bewußt. Er betrachtet sie jedoch als mechanische und sich wechselseitig ausschließende Gegensätze – Gegensätze wie „Introversion“ und „Extraversion“ oder „energetische quantitative Finalität“ und „materialistische qualitative Kausalität“. Er ist niemals in der Lage, die von ihm aufgeworfenen Widersprüche zu lösen, weil er von den Widersprüchen der Psychologie niemals auf das Gebiet unmittelbar unterhalb der Psychologie, nämlich auf das der Gesellschaft selbst, übergeht. Statt dessen geht er in die entgegengesetzte Richtung – von der Psychologie zu der sich aus dem Seelischen entwickelnden Erkenntnislehre und verliert sich in den allbekanntesten metaphysischen Schwierigkeiten von Subjekt und Objekt. So gelangt Jung auf einem mehr philosophischen und weniger empirischen Weg zum gleichen Dilemma wie Freud. Wie wird der Patient geheilt, wenn der neurotische Konflikt vom Gegensatz zwischen Leben und Wirklichkeit herkommt, von dem Konflikt, der von der Religion in ihren verschiedenen Formen sublimiert werden sollte? In dem Glauben, daß der Schock heilen würde, empfahl Freud, dem Patienten zu sagen, die Medizin sei nur Leitungswasser gewesen (Heilung durch Abreaktion). Jung empfiehlt, es dem Patienten zu gestatten, daß er an das Wasser glaubt; er würde dann tatsächlich ermutigt, seine [169] eigenen Phantasien darüber zu spinnen (Heilung durch Synthese). Jung rechtfertigt diesen Verrat an der Wissenschaft, indem er glaubt, daß hinter aller Mythologie dem Geist inhärente Ursymbole stehen (die Urbilder), die sich in Wechselwirkung mit der Gedankenwelt des Patienten befinden und so Mythen erzeugen. Diese sind, obwohl nicht wirklich, so doch psychologisch wahr (Entstehung des Helden). Somit wählt auch Jung das Subjekt und einen grundsätzlich idealistischen Weg. Beider Therapie ist eine Therapie der Willenskraft und der mystischen Willensbeherrschung. In keiner von beiden Therapien stellen sich dem Analytiker die materiellen, das heißt die *umweltbedingten* Ursachen der Geisteskrankheit frei und offen dar, sondern nur in der begrenzten Form erotischer Übertragung. Der Analytiker versucht, die Rolle der Gesellschaft zu übernehmen; er erfüllt sie jedoch unvermeidlich nur in unzureichender und beschränkter Weise. Keiner sieht, daß dieses Problem seinem Wesen nach nicht allein in der Sphäre des Bewußtseins, von der Handlung getrennt, gelöst werden kann.

Weder Freud noch Jung sehen, daß es dem Menschen, insofern als er die Religion eingeführt hat, um eine verfallende Kultur zu überdecken, keine Schwierigkeit bereiten wird, neue Mythologien entstehen zu lassen, ohne nach Vorbildern oder nach der Geburtshilfe des Psychoanalytikers zu verlangen. In der Tat hat die sterbende bürgerliche Kultur die energische Religion des Faschismus entwickelt, vollständig mit Mythologie und Führer ausgestattet, wie in Deutschland und Italien zu sehen ist. Der neurotische Konflikt ist eine reale Sache, und Jung und Freud haben recht, wenn sie seine Keime in allen zivilisierten Wesen sehen. Sie haben jedoch unrecht mit der Annahme, er sei ein pathologisches Produkt der Zivilisation, das beseitigt würde, wenn wir nur die Zivilisation abschaffen könnten. Der Konflikt zwischen den Instinkten des Menschen und der Umweltwirklichkeit ist eben das Leben, und alle Produkte der Gesellschaft – Hüte, Kunst, Wissenschaft, Häuser, Sport, Ethik und politische Organisationen – sind Adaptionen, die entwickelt worden sind, um den Konflikt zu mildern und zu helfen. Da die erfolgreiche Beilegung dieses Konfliktes Freiheit bedeutet, ist es Unsinn, davon zu sprechen, daß diese Adaptionen die Freiheit in ihrer Eigenschaft als Adaption lähmen. Sie lähmen die Freiheit nur bis zu dem Grade, wie sie veralten und beginnen, die sich entwickelnde Freiheit, die sie bereits geschaffen haben, zu ersticken. Dieses Lähmen ist kein Zeichen dafür, daß die Adaptionen überhaupt verschwinden müssen, sondern dafür, daß neue gebraucht werden. Es ist daher witzlos, sich zu fragen, wie es Freud [170] tut, ob die Zivilisation den Preis wert ist, den man für sie mit der Vereitelung und Lähmung der Instinkte zahlt, da eben die Zivilisation gerade herausgebildet wurde, um die Vereitelung und Lähmung der Instinkte durch die Umwelt zu mildern und zu verringern.

Daher spielen die Psychoanalytiker beim Zusammenbruch der modernen Zivilisation in Krieg, Arbeitslosigkeit, allgemeiner Entwürdigung, Haß und Verzweiflung eine unbedeutende Rolle. Offenbar gibt es einen weltweiten Konflikt zwischen den Instinkten und der Umgebung und dem ganzen riesigen, komplizierten Überbau der Gesellschaft – Religion, Kunst, Recht, Wissenschaft, Staaten, Patriotismus, Ethik, politische Ziele und Bestrebungen, Freiheit, Komfort, Frieden, das Leben selbst, all diese Dinge werden erschüttert und brechen zusammen; doch eben dieses prächtige Gebäude errichtete der Mensch, um den Widerspruch zwischen seiner Umwelt und seinen Instinkten – in Freuds Terminologie – zu *sublimieren* oder – nach unserer Terminologie – zu *lösen*. Der ungeheure verfallende Überbau erfüllt mit Ehrfurcht sogar den Geist des Revolutionärs, der die Ursache des Zusammenbruchs und die noch kompliziertere Struktur des Überbaus, der den alten ersetzen wird, sieht; die Psychoanalytiker aber bieten als Ersatz feierlich die dürftigen Konstruktionen der Freudschen Philosophie oder der Jungschen Mythologie an, zusammengeklautbe Brocken, von denen erwartet wird, daß sie den Konflikt heilen, den die menschliche Leistung eines ganzen Europas nicht lösen kann.

Adlers Herangehen scheint auf den ersten Blick realistischer zu sein. In seiner Theorie vom Existenzkampf und der daraus folgenden Entwicklung eines Minderwertigkeitskomplexes und einer Ersatzfähigkeit erkannte er die Art und Weise, wie der bürgerliche Konkurrenzkampf in seinem Endstadium das Beste der Individualität und der Fähigkeiten des Menschen unterdrückt. Er erkannte die Umwelt an.

Alfred Adler sagt, daß in einer Zivilisation, worin ein Mensch der Feind des anderen ist – denn darauf läuft unser ganzes industrielles System hinaus –, sich die Demoralisierung nicht ausrotten ließe, denn Demoralisierung und Verbrechen seien die Nebenprodukte des Existenzkampfes, wie er unserer industrialisierten Zivilisation bekannt ist.

Soweit, so gut. Hier haben wir eine Analyse der allgemeinen Auswirkung des Kapitalismus auf das Individuum. Was hat Adler als Gegenmittel zu bieten? Um die Demoralisierung zu begrenzen und zu beseitigen, sollte ein Lehrstuhl für Heilpädagogik eingerichtet werden. [171]

2. Wir sehen also, daß die Psychoanalytiker idealistisch an die praktischen Probleme des Lebens herangehen und in keiner Weise eine andere Haltung als die großen Klassenreligionen einnehmen. Denn wenn die subjektiven Empfindungen des Menschen von Elend, Unbehagen und Unglück nicht von äußeren materiellen Gründen, sondern von der Sünde (wie die Religionen meinen) oder von Komplexen (wie der Analytiker meint) herrühren, dann kann das Elend, das Unglück und Unbehagen des Menschen durch Austreiben der Sünde, Selbstkontrolle, Erlösung, Abreaktion – und was für Namen immer man einer reinen Willensübung geben mag, die von keiner organisierten, wirkungsvollen Tat begleitet wird – geheilt werden. Tatsächlich sind viele Klassenreligionen noch weiter gegangen, indem sie Organisationen schufen, um bestimmte Teile der Not durch materielle Aktionen zu beseitigen – Fürsorgevereine für die Kranken zum Beispiel.

Wenn die Grundursachen weiter Bereiche des menschlichen Elends von der Umgebung herkommen, in der sich die Psyche entwickelt, und von den Hindernissen, Möglichkeiten, Adaptionen und Reizen, die von den gesellschaftlichen Verhältnissen jener Umwelt dargeboten werden, dann können sie nur durch eine materielle Veränderung, die eine Veränderung des Inneren mit sich bringt, ausgemerzt werden. Diese Anschauung steht im Gegensatz zu den Auffassungen der Religion und der Psychoanalyse.

Ganz abgesehen von der Frage der Revolution – warum hat sich der Mensch bemüht, Fabriken, Bekleidung, Häuser, Kochkünste, Sprache, Kunst, Religion, wissenschaftliche und politische Organisationen herauszubilden, wenn der Streit zwischen den Instinkten des Menschen und der Umwelt durch „Erziehung“, durch eine geistige Selbständerung beigelegt werden kann? Alle jene Dinge sind Produkte des Kampfes zwischen den Instinkten und der Umwelt; sie wären überflüssig, wenn Freud und die Lehrer der Religion recht hätten, denn dann könnte der Konflikt des Menschen allein dadurch gelöst werden, daß sich dieser der Ursachen des Konfliktes bewußt würde.

Natürlich konnte Freud angesichts eines so offensichtlichen Falles wie des Instinktes zur Stillung des Hungers nicht behaupten, daß dessen Konflikt mit der Wirklichkeit mit anderen Mitteln als der

materiellen Therapie der Ernährung beigelegt werden könnte. Aber die logische Basis seiner Theorie ist unbedingt idealistisch oder „yogahaft“, und das ist es, was die Freudianer die Kunst, eines der Instrumente für die Freiheit des Menschen, als etwas in der Tendenz Infantiles und Verdrängtes behandeln läßt. Sie [172] sehen nicht, daß der Konflikt zwischen Mensch und Natur (wovon der neurotische Konflikt nur eine besondere Form ist) den Menschen zum freien Zusammenschluß zwingt und daß die Kunst eine Notwendigkeit dieses Zusammenschlusses darstellt, das Mittel, wodurch dieser freiwillig bleibt und Höhen und Tiefen erreicht, welche einem unfreien Zusammenschluß unzugänglich wären. Die Gesamtheit der psychoanalytischen Literatur müht sich im Morast der bürgerlichen Erkenntnislehre ab, wo Subjekt und Objekt als sich wechselseitig ausschließende Gegensätze unter den Masken von hundert Irrlichtern erscheinen und wo die Probleme des Geistes eben deshalb unlösbar sind, weil sich in der Gesellschaft, die diese Diskussion bewirkt, der „Geist“ von der „Materie“ entfernt hat – weil Subjekt und Objekt aufgehört haben, sich aktiv zu durchdringen, so daß sie ihre theoretische Identität der Gegensätze in der Praxis nachweisen.

Was ist Bewußtsein, was ist das Unbewußte? Instinkt? Wirklichkeit? Geist? Illusion? Die Verständigung über diese Begriffe ist offensichtlich lebenswichtig für die Psychologie – und es überrascht nicht, daß der Freudismus mit seinem naiven Rousseauschen Idealismus keine befriedigende Psychologie schaffen kann.

Das Individuum wird mit bestimmten Instinkten geboren, die sich in der Handlung zeigen (Reaktion auf einen Reiz) und in der Handlung verändern (bedingte Reaktion). Diese *Bedingtheit* schließt das Bewußtsein ein: Erinnerung, Vorstellungen, Gedanken, Wahrnehmungen und Wiedererkennung sind die Bedingtheit der Instinkte.

Aber nicht jede Bedingtheit der Instinkte ist Bewußtsein. Es ist wichtig, zu verstehen, daß es in der unbewußten geistigen Tätigkeit nichts Mysteriöses gibt. Die sich vom Vorangehenden leicht unterscheidende Wiederholung, der kreisende Rhythmus, der eine Spirale ist, die Reaktion, die verändert ist, weil etwas voranging – all das ist nicht dem Geist oder dem Leben eigentümlich, sondern ein allgemeines Kennzeichen des Prozesses der Wirklichkeit. In der gleichen Weise wird der Raum durch die Durchdringung des Ungleichen, die Zeit, geschaffen. Nur wenn dieser Prozeß sich in der Sphäre des Lebens vollzieht, nennen wir ihn psychisch; aber dann haben wir keinen Grund, ihn als bewußt zu bezeichnen, ebensowenig wie wir sagen können, daß die zweckvolle Tätigkeit des vegetativen Nervensystems bewußt ist. Die zu erklärende und für einen Eindringling gehaltene Sache ist nicht das Unbewußte, sondern das Bewußtsein. Nur wenn wir sie unmittelbar erfahren, haben wir Gründe, sie zu akzeptieren.

[173] Sobald eine geistige Tätigkeit bewußt wird, vollzieht sie einen qualitativen Sprung und geht in die Sphäre des freien Willens ein. Bewußte geistige Tätigkeiten unterscheiden sich in der Qualität eben deshalb von unbewußten, weil sie bewußt sind. Bewußtsein ist eine reale materielle Eigenschaft und keine Begleiterscheinung; es ist eine Eigenschaft der Freiheit in der geistigen Tätigkeit.

Die Behavioristen wenden ein, daß wir kein Recht haben, das Bewußtsein aus anderen abzuleiten, daß deren Handlungen deterministisch mit dem ausreichenden Reiz erklärt werden können. Ihre Beweisführung hinsichtlich der Nicht-Existenz des Geistes ist sicher, solange sie in der Sphäre der Theorie bleibt, genauso wie es bei der Beweisführung der subjektiven Idealisten hinsichtlich der Nicht-Existenz der Materie der Fall ist. Aber die Praxis widerlegt sie. Wir sind uns eines qualitativen Unterschiedes bei Handlungen bewußt, wenn sie mit dem bewußten Denken verbunden sind, und wir finden bei unserem aktiven Umgang mit den anderen, daß deren Handlungen ähnliche Unterschiede aufweisen. Insofern als wir bei unseren Verrichtungen mit ihnen von ihrem Bewußtsein abhängen und diese Verrichtungen erfolgreich sind, beweisen wir die Realität ihres Bewußtseins.

Das gibt uns an sich den Schlüssel zu dem, was Bewußtsein ist. Bewußtsein ist das Produkt des Zusammenschlusses, nicht des Zusammenschlusses einer Herde, vermittelt durch die Instinkte, sondern des Zusammenschlusses zum Zwecke der ökonomischen Produktion, eben durch das Bewußtsein vermittelt – und durch spezifische Adaption der psychischen Instinkte. Wir können das Bewußtsein niemals in der Sprache der Theorie von der gemeinsamen Wahrnehmungswelt nachweisen, weil es

lediglich diese Welt darstellt. Auf die gleiche Weise können wir auch niemals das Nicht-Bewußtsein (Materie) nachweisen, weil es lediglich diese Welt nicht darstellt.

Objekte lösen sich insoweit aus dem Strom der Wahrnehmung heraus, wie sie zu Objekten für den gesellschaftlichen Menschen werden. Die Sonne, für die Tiere eine bloße, unerkannte Quelle des Phototropismus, wird für den Menschen zu einem gesellschaftlich erkannten Objekt; sie läßt die Ernte reifen, sie ist Maß des Arbeitstages, Uhr und Kompaß des Jägers. Der Bereich der Wahrnehmung gewinnt nur insoweit Form und Gestalt, wie die Formen für die gemeinschaftliche Tätigkeit der Menschen eine Bedeutung haben. Das instinktive Verlangen ist die Basis für diese Organisation, aber diese wird auf eine höhere Ebene gehoben, sie wird bewußt, sobald sie eine Organisation für die Gesellschaft ist.

[174] Das trifft auch auf unsere affektive Welt zu. Dieser fließende Halbschatten der instinktiven Musik erlangt nur so weit eine Form, wird nur so weit *bewußt*, wie das gesellschaftliche Leben selbst Gefühle, Empfindungen, Leidenschaften, andauernde Strömungen, Ziele und Bestrebungen organisiert, die ihre Stabilität aus den Verhältnissen der assoziierten Menschen beziehen.

In der Gestaltung des Bewußtseins ist die Sprache das große Instrument. Die Sprache läßt uns die Sonne, die Sterne, den Regen und das Meer – Gegenstände, die den Tieren lediglich *Reaktionen* entlocken – bewußt sehen. Sie versetzt uns in die Lage, Wahrheit und Schönheit zu würdigen: Denn die Wahrheit ist ein Verhältnis zwischen einer Wahrnehmung der Wirklichkeit und der gemeinsamen Wahrnehmungswelt, und die Schönheit ist ein Verhältnis zwischen einem Gefühlston der Wirklichkeit und dem gemeinsamen Ich.

So sehen wir, daß das aktive Verhältnis zwischen persönlicher Wirklichkeitserfahrung einerseits und gemeinsamer Wahrnehmungswelt und gemeinsamem affektivem Ich andererseits den Unterschied zwischen dem unbewußten Tier – das der Mensch wäre, würde er wie Mogli von einer Wölfin als Pflegemutter aufgezogen – und dem bewußten, von der Gesellschaft geformten Menschen ausmacht. Wissenschaft und Kunst erweitern und entwickeln diese Welt und dieses Ich. Sie sind in ihnen nicht enthalten; sie sind im Gesamtkomplex der tätigen Gesellschaft verborgen. Wissenschaft und Kunst können aus verschiedenen Gründen in gewisser Hinsicht der in der konkreten gesellschaftlichen Erfahrung gegebenen perzeptiven Wirklichkeit und affektiven Haltung entgegenstehen oder sie verneinen. In einem solchen Falle scheinen sich Wissenschaft oder Kunst im Widerstreit mit dem Bewußtsein des Menschen zu befinden.

Die gemeinsame Welt und das gemeinsame Ich werden durch den aktiven Kampf des assoziierten Menschen mit der Natur als einer lebendigen historischen Entwicklung geschaffen; und das Bewußtsein eines Individuums wird in organischem Zusammenhang mit diesem Kampf geschaffen. Noch einmal wiederholen wir, daß die gemeinsame Wahrnehmungswelt und das gemeinsame Ich dem Genotypus keine standardisierte Schablone aufprägen: Wie die Gesellschaft, deren Produktion und Widerspiegelung sie sind, stellen sie die Mittel dar, wodurch der Genotypus seine individuellen Unterschiede auf dem Gebiet des Psychischen verwirklicht.

Das ist der Grund, weshalb Bewußtsein und Gewissen in einem so engen Zusammenhang stehen: denn das Gewissen, die ein-[175]geprägte Zusammenfassung der ethischen Gesetze der Gesellschaft, ist eine spezielle Ergänzung des individuellen Bewußtseins, so wie Wahrheit, Schönheit und Wirklichkeit andere Ergänzungen sind, die ähnliche gesellschaftliche Rolle spielen.

Damit soll nicht gesagt werden, daß es keinen Wissenskonflikt, keine getrennten Ziele und dergleichen gibt. Einerseits ist der Kampf des Menschen mit der Natur niemals absolut siegreich, und so wie „Unglücksfälle“, etwa ein Erdbeben oder eine Malariaepidemie, die Relativität eines jeden Sieges offenbaren können, so zeigen andererseits Wahnsinn, Mord, Neurosen oder Melancholie, daß die Adaptionen des Menschen nicht bis zum vollen Sieg über sich selbst oder aber über die Natur reichen. Der Mensch ist noch nicht völlig frei. Das Bewußtsein ist nicht völlig integriert – unterschiedliche Schichten können unterschiedliche Tendenzen aufweisen.

Dazu kommt, daß der Kampf des Menschen mit der Natur durch Widersprüche kompliziert wird, die gerade vom Instrument seiner Freiheit, der Gesellschaft, hervorgerufen werden. Es entstehen lokale

Spannungen und Schwierigkeiten, riesige Umwälzungen, Revolutionen, und ganze Gesellschaften können verfallen und untergehen. Das wird unvermeidlich im Bewußtsein der Menschen widergespiegelt – als Moralprobleme; Gefühle der Sünde, Wertlosigkeit und Verzweiflung; als weitreichende Todesgedanken; als große geistige Nöte und Verlust des Glaubens – solche Gefühlsqualen sind ein Teil der Geburtswehen der Gesellschaft.

In einer primitiven Gesellschaft mit noch undifferenzierten Menschen sind Gewissen und Bewußtsein gleichermaßen einfach, direkt und homogen und ermangeln aus diesem Grunde der Tiefe und Lebendigkeit. Primitive Gemeinschaften scheinen „kollektive Begriffe“ und einen mystischen Anteil zu haben. Wenn dieses Bewußtsein angegriffen wird, gibt es keine Verflechtung oder keinen Ausgleich der Kräfte, um den Schlag zu mildern, der Zusammenbruch ist vollständig. Wenn der Primitive einmal davon überzeugt ist, gesündigt zu haben oder bezaubert zu sein, wird er sofort sterben – eine von Anthropologen, die unter Primitiven arbeiten, wohlbezeugte Tatsache. Die Flachheit seines Bewußtseins offenbart sich in der Einfachheit seiner Störung, in der Leichtigkeit, womit seine Psyche in Hysterie gestürzt werden kann, in dem hohen Grad seiner Beeinflussbarkeit und in der „Alles-oder-Nichts“-Natur seiner Gefühlsreaktionen – all diese Symptome weisen auf eine unbewußtere und instinktivere geistige Tätigkeit als die des „zivilisierten“, differenzierten Menschen hin.

Geboren werden wir nicht nur als Primitive, sondern als *Tiere*. [176] Unsere Instinkte werden nicht genetisch, sondern durch die gesellschaftliche Umwelt adaptiert. Wir haben schon darauf hingewiesen, daß hierin die ganze Bedeutung des Bewußtseins besteht. Weil unsere instinktiven Adaptionen erworben sind, weist unsere geistige Tätigkeit verschiedene Stufen des Unbewußten auf und ist mehr oder weniger instinktiv. Sie hat eine äußere Schicht der Zivilisation, darunter eine primitivere Schicht und noch tiefer einen rein tierischen Kern. Das ist seit langem bekannt; aber es war die Leistung der Psychoanalytiker, obwohl sie die gesellschaftliche Grundlage des Bewußtseins im allgemeinen mißverstanden, die Wichtigkeit der unbewußten geistigen Tätigkeit verstanden und eine Methode für deren Sondierung ersonnen zu haben.

Weil sich Subjekt und Objekt gegenseitig vollständig durchdringen, weil Leben und Erfahrung immer Kampf der Instinkte mit der Umwelt bedeuten, hat alle geistige Tätigkeit unvermeidlich eine Komponente der Außenwelt und eine instinkthafte Komponente in sich. Das ist keine Eigenheit des Bewußtseins, sondern ein Wesenszug aller lebendigen Reaktionen. Die Tatsache, daß sogar das vegetative Nervensystem darauf reagiert und von Umwelteinflüssen bedingt sein kann, offenbart, daß es ebenfalls eine „Wirklichkeits“-Komponente in seiner geistigen Tätigkeit aufweist. Daher ist der ganze Bereich der neuralen Tätigkeit von Umwelt- oder erworbenen Effekten und angeborenen oder instinktiven Effekten durchdrungen. Die ältere Psychologie beschäftigte sich hauptsächlich mit den erworbenen Effekten – mit den „realen“ Gegenständen im bewußten Bereich: Sogar die Empfindungen, Gefühle und Instinkte wurden von der früheren Psychologie objektiv betrachtet und als reale Dinge dargestellt. So hatte die Psychoanalyse ein ganz neues Gebiet zu erobern – die Erforschung der instinktiven oder angeborenen Elemente in der geistigen Tätigkeit, und zwar nicht objektiv, sondern in Aktion, *das heißt unter ihren eigenen Bedingungen*, betrachtet. Unglücklicherweise verfielen die Psychoanalytiker in das andere Extrem und verwarfen sämtliche objektiven Komponenten; das Ergebnis war, daß sie das Leben auf die blinde, dynamische Libido reduzierten. Diese Libido schien etwas Vorgeformtes zu sein, das wie eine Fleisch gewordene christliche Seele in die Welt wanderte, anstatt aus dem Prozeß der Wirklichkeit hervorzugehen.

Wenn wir beim Menschen in Instinkt und Umgebung einteilen, müssen wir daran denken, daß der Instinkt des Menschen selbst das Produkt der Adaption an die Umwelt (natürliche Auswahl) ist, aber eine angeborene biologische Adaption darstellt, wohin-[177]gegen die bewußte Adaption, des Menschen auf die gesellschaftliche Umwelt gerichtet und demnach eine erworbene Kulturadaption ist. Zwischen diesen zwei Schichten der Adaption, der biologischen oder instinktiven, der kulturellen oder bewußten, können Konflikte entstehen. Im normalen Leben hat jede Schicht ihr eigenes Gebiet. Rein biologische Adaptionen besorgen die Verdauung des Menschen, rein kulturvolle den Entwurf eines Hauses; insoweit sie sich jedoch überschneiden, kann eine wechselseitige Verzerrung entstehen. Ebe Verdauung des Menschen kann durch ein häßliches Haus gestört werden; und den Entwurf des

Hauses kann er für Geld angefertigt haben – das heißt, um sich zu ernähren. Kochen wird zur Kunst, Kunst ein Broterwerb. Diese Verzerrung und Überschneidung hat die Psychoanalyse studiert. Weil die biologischen Instinkte eng mit der Erzeugung der Emotion und des Gefühlstones im Bewußtsein verbunden sind (der genaue Zusammenhang ist noch nicht zufriedenstellend geklärt), war das Studium der Verzerrung des Bewußtseins einschließlich des Willens durch die Instinkte von seiten der Psychoanalyse weitgehend ein Studium des Einflusses der emotionalen Assoziationen und Komplexe auf das menschliche Denken und Handeln. Wir haben die von der Kunst vollzogene Organisation der affektiven Elemente des Bewußtseins zum gemeinsamen Ich bereits erörtert, und es ist klar, daß die Entdeckungen der Psychoanalyse für das Verständnis der Kunst eine bedeutende Hilfe sein müssen.

3. Es ist bisher noch keine befriedigende Einteilung der geistigen Tätigkeit vorgeschlagen worden. Wir beschäftigen uns mit dem Fluß der Vorstellungen (die nicht unbedingt visuell sein müssen), denen ich den Namen Phantasie gebe, um sie von der klaren Wahrnehmung oder Erinnerung zu unterscheiden. Wir werden folgende Einteilung verwenden: a) Traum, b) Tagtraum oder Träumerei, c) freie Assoziation, d) gerichtetes Denken, e) gerichtetes Fühlen.

Vor den Psychoanalytikern hat kein Psychologe den Traum ernsthaft studiert. Dank Freud sehen wir jetzt die Abwegigkeit dieser Unterlassung. Der Traum wirft auf Grund seines ursprünglichen Charakters und seiner fremdartigen Züge ein Licht auf das Wesen der Phantasie und die Rolle des Denkens.

Der Traum hat bestimmte Kennzeichen, die ihn von anderen Arten des Denkens unterscheiden. Am weitaus bedeutendsten ist Tatsache, daß in ihm die Gedanken – die verdichteten, verschobenen und modifizierten Erinnerungsbilder von Wahrnehmung-[178]gen – die Stelle der wirklichen Umwelt einnehmen. Das ist der spezifische Charakterzug des Traumes. In allen anderen Formen der Phantasie ist sich der Denkende seiner Umwelt noch unklar bewußt und versetzt sich nicht selbst in die Produkte seiner Phantasie; er verleiht ihnen nicht den Status unmittelbarer Umgebung. Der Träumende aber tut das. Daher erreichen Träume eine Lebendigkeit und eine abgerundete Wirklichkeitsnähe, wie sie sonst der unmittelbaren Umwelt zukommt, wenn diese Gegenstand der Aufmerksamkeit ist.

Diese „Materialisation“ von Gedanken ist das Ergebnis der Introversion, eines Abziehens der Aufmerksamkeit der Sinne von der Umwelt. Nach-innen-Gerichtetsein macht den Schlaf aus. An Anästhesie der Haut Leidende brauchen nur ihre Augen zu schließen, um – vorausgesetzt, daß der Raum ruhig ist – in Schlummer zu verfallen. Alle Hilfsmittel für den Schlaf – Dunkelheit, Ruhe, geistige Leere – sind Mittel zur Reduzierung äußerer Sinnesreize.

Materialität und Lebendigkeit von Traumgedanken sind also nur *relativ*. Wenn man sich Traumgesichte, -formen, -worte und -szenen ins Gedächtnis zurückruft, sind sie alle unklar, verschleiert, farblos, lückenhaft, unbestimmt und unvollständig. Aber weil keine äußere sensorische Wirklichkeit existiert, die mit ihnen streitet, nehmen sie Status und Lebendigkeit der Umwelt an. Die Konzentration der Aufmerksamkeit und nicht sein eigener innerer Zusammenhang gibt dem Traummaterial seine Wirklichkeit und Lebendigkeit. Im Gegenteil, das Material des Traumes ist verworren und zusammengestoppelt.

Jung erforschte die gewöhnliche „freie Assoziation“ – das sind Wach-Assoziationen, die von einer Vorstellung zur anderen gehen, vom Geist frei gebildet werden und der Wirklichkeit keine bewußte Aufmerksamkeit widmen. Der Traum ist eine komplizierte Form der kontinuierlichen freien Assoziation, worin der freie Fluß der Phantasie die materielle Realität der Umwelt annimmt. Freud legte den Mechanismus dieser komplizierten freien Assoziation des Traumes bloß.

Der *Surrealismus* gründet seine Technik auf diese freie Assoziation. Er hofft, damit eine spontane künstlerische Produktion zu erzielen. Hier offenbart er nur die klassische bürgerliche Illusion, daß Freiheit Nichtbeachtung der Notwendigkeit sei. Die Experimente Freuds und Jungs haben klar bewiesen, daß Traum und freie Assoziation nicht wirklich frei sind, sondern dem eisernen Determinismus der unbewußten Notwendigkeit unterworfen sind. Verzerrungen des instinktiven Dranges, Komplexe genannt, zwingen [179] die Phantasie unerbittlich; einer ärmlichen und engen Schablone zu folgen,

MacCurdys Untersuchungen über die Produkte Wahnsinniger enthüllten das gleiche hinter der scheinbaren Spontaneität verborgene eiserne Gesetz. Der scheinbar mühelos und verwirrend reiche Fluß manischen Deliriums erwies sich nach sorgfältiger Analyse stenographischer, über eine lange Periode geführter Berichte als in Wirklichkeit von irgendeinem Wunsch infantiler Simplizität bestimmt. Als das unbewußte Gesetz einmal enthüllt war, begriff man, daß das Delirium einfach aus einigen wenigen Gedanken besteht, die innerhalb der Grenzen krudester Symbole schwanken.

Worin besteht die Funktion des Traumes? Freud und Rivers stimmen überein, daß er physiologisch „ein Hüter des Schlafes“ ist. Reize, die den Schlafenden zum Handeln veranlassen könnten – das heißt ihn aufwecken –, werden in nichtmotorische Kanäle gelenkt, wenn sie nicht zum Befehl werden. Solche Reize umfassen nicht lediglich äußere Stimuli, wie Glocken, deren Klang in den Traum eingewoben wird, sondern auch innere Reize – Schmerzen, Hunger, sexuelle Wünsche, all die Regungen instinktiven Verlangens, die sogar einen Hund im Schlafe Laufbewegungen ausführen lassen.

Freud hat auch gesehen, daß die Sache mit dieser Erklärung keineswegs abgetan ist. Wenn man zugesteht, daß Träume trotz störender Reize zum Weiterschlafen befähigen, warum nehmen sie dann gerade ihre besondere Form an? Freud zeigte, daß sie die Form einer phantastischen Reaktion auf die äußeren Reize annehmen müssen. Es ist schade, daß er dieser allgemeinen Eigenschaft der Träume die spezielle Deutung einer „Wunscherfüllung“ gab, wodurch seine Anhänger fehlgeleitet und dazu gebracht wurden, die Psychoanalyse von anderen Gebieten der Psychologie, wie vom Behaviorismus und von der Gestaltpsychologie, zu trennen.

Nehmen wir an, ein Schlafender sei gerufen worden. Das Klopfen dringt in seinen Traum; seine aktive Reaktion darauf bestünde normalerweise im Aufstehen. Seine phantastische Reaktion vollzieht sich deshalb so, daß er im Traum aufsteht – eine Erfahrung, welche die meisten von uns gemacht haben. Auf die gleiche Weise würde die Reaktion eines Schlafenden, der vom Hunger geplagt wird, im wachen Zustand darin bestehen, zu essen; deshalb träumen auch verhungerte Forschungsreisende ununterbrochen von Speise.

Natürlich ist das „Wunscherfüllung“, insofern als man seinen Wunsch, zu essen oder aufzustehen, in der Phantasie erfüllt. Aber es ist irreführend, hier die Wunscherfüllung als allgemeine Erklärung [180] anzugeben, weil „Wunsch“ gewöhnlich ein Terminus für ein bewußt formuliertes Ziel ist, und seine Verwendung verschleiert hier die enge Verwandtschaft, der phantastischen Traumreaktion mit der aktiven Reaktion beim Wachsein. Die uns im täglichen Leben zum Handeln bewegenden zahllosen Reize – ein Kommando, ein Anreiz, ein Anblick, Neugier, eine Notiz, ein Brief, heftiges sexuelles Verlangen – können Wünsche genannt werden, weil wir selbstverständlich keine Handlung ausführen würden, wenn nicht irgendeine instinktive, uns zum Handeln veranlassende Dynamik in uns wäre. Aber die Verwendung des Terminus „Wunscherfüllung“ für solche Handlungen oder für ihr phantastisches Äquivalent im Traum gibt ihnen einen sonderbaren, launischen Anschein und bringt Freud bei der Erklärung „unangenehmer“ und „unbefriedigender“ Träume in Schwierigkeiten. Hier wird sein idealistisches, subjektives Herangehen an die Subjekt-Objekt-Beziehungen des konkreten Lebens widergespiegelt.

Träume sind bewußt. Wir haben schon gesehen, daß die Daten des Bewußtseins gesellschaftlich gegeben sind, daß der Mensch durch Sprache, Erziehung und gesellschaftliche Kontakte seine instinktiven Reaktionen von der gemeinsamen Welt und dem gemeinsamen Ich bedingt und den Status des Bewußtseins als gegeben findet. Demnach ist die Gesellschaft auch während des Traums um den Menschen. Sogar im Traum erfüllt das gesellschaftliche Ich auf phantastische Weise die Wünsche des Menschen in der gesellschaftlichen Welt.

In der gesellschaftlichen Welt kann der Mensch in unmittelbarer Reaktion auf den entsprechenden Reiz aufstehen oder essen. Aber die Bedingungen der Assoziation erfordern, daß das instinktive Verlangen, einen bestimmten Mann zu schlagen oder eine bestimmte Frau zu küssen, nicht befriedigt wird. In der gesellschaftlichen Welt erleidet solch ein ungesetzliches Verlangen deshalb eines von zwei einander ausschließenden Schicksalen; Freud hat ihnen die Namen „Verdrängung“ und „Sublimierung“ gegeben.

Wenn wir das Verfangen „verdrängen“, verweisen wir es durch eine Willensanstrengung aus dem Bewußtseinsbereich. Nun haben wir schon gesehen, daß das Bewußtsein mit der „Vergesellschaftung“ oder Adaption der instinktiven Reaktionen an die Zivilisation übereinstimmte. Folglich hat ein Verlangen, das schon ein bewußtes Gewand trägt, seine barbarische Nacktheit bedeckt; es ist bereits halb zivilisiert. Wenn ein solches Verlangen so stark ist, daß es nicht von anderen Interessen (das heißt von anderen instinktiven Antrieben) beiseitegeschoben wird, sondern die gewaltsame [181] Verdrängung ins Unbewußte durch einen Willensakt erfordert, dann es klar, daß gerade diese Verdrängung den Wunsch seines Anstriches von Erziehung entkleidet und ihn barbarisch und roh macht. Daher sind die Übel der Verdrängung, worauf die Freudsche Schule hingewiesen hat, gerade von dem Akt herzuleiten, der sie ihrer gesellschaftlichen Adaption entkleidet und sie zu wilden Gefangenen macht. Aus dieser Barbarisierung bewußter Wünsche entspringen die schreckliche Wildheit des Heiligen, die Bitterkeit des Puritaners und die unsagbaren Grausamkeiten der Heiligen Inquisition.

Mit der Sublimierung wird den Instinkten eine gesellschaftliche Adaption verliehen, die ihre bewußte Befriedigung gestattet. Einen „scharfen“ Brief schreiben, einem anstrengenden Sport oder ökonomischen Wettbewerb frönen, das sind Wege, auf denen uns die Gesellschaft gestattet, dem instinktiven Wunsch ein bewußtes Gewand zu verleihen. Noch höhere Formen der Sublimierung bestehen darin, mit der Natur zu ringen und unserem Haß einen schöpferischen Ausweg zu verschaffen. Zu tanzen, Liebesgedichte zu schreiben, der Frau, die wir lieben, die Höflichkeit unserer Aufwartung und unseres Gesprächs zu erweisen, das sind die Wege, auf denen wir unsere Sexualität zivilisieren. So erkennen uns die Instinkte, deren blinde Macht uns zu ihren hilflosen Sklaven werden ließe, als ihre Beherrscher an und erweitern unsere Freizügigkeit, weil ihnen eine bewußte und damit gesellschaftliche Adaption gegeben wird. Auch hier wird erkannt, daß Freiheit Einsicht in die Notwendigkeit bedeutet.

Aber der Umfang der Möglichkeit zur Sublimierung, die Weite des Bewußtseins und damit der Freizügigkeit werden nicht in der ideellen Welt entschieden. Die Sublimierung ist Teil des gesellschaftlichen Produkts und wird wie alle Freiheit der Gesellschaft durch ihre Arbeit geschaffen. In der Vergangenheit fiel die Majorität des Bewußtseins und damit der größte Bereich der Sublimierung der Klasse zu, die sich den Hauptteil des gesellschaftlichen Produktes angeeignet hatte, während für die andere Klasse die Sublimierung ihrer von der Gesellschaft gestörten Wünsche nach Muße und Nahrung die verworrene Form der Religion und die phantastische Struktur eines Traumparadieses annahm.

Das Ich des Traumes ist noch das vergesellschaftete Ich, das instinktive, unbewußte, genotypische, durch den Kontakt mit dem gemeinsamen Ich modifizierte Ego. Die Traumwelt ist noch die Welt der instinktiven Reaktion auf die Umwelt, modifiziert durch gemeinsame Wahrnehmungswelt. Aus diesem Grunde geschieht [182] er, daß der Hunger und der Drang aufzustehen im realen Leben ebenso wie im Traum durch *direkte* Phantasie befriedigt werden – wir träumen vom Essen oder Ankleiden –, wohingegen die Instinkte, die darauf gerichtet sind, andere Personen zu töten oder an ihnen Notzucht zu verüben, sublimiert oder, wie Freud es ausdrückt, „von der Zensur entstellt“ werden. Natürlich töten oder notzüchtigen nicht die Instinkte; denn das Töten und Notzüchtigen sind gesellschaftliche, den unbewußten Instinkten des Sexuellen und der Selbsterhaltung unbekannt Vorstellungen. Diese Wörter müssen jedoch bei der Erörterung des Unbewußten in der Sprache des Bewußten verwendet werden.

Die Idee von einer besonderen endogenpsychischen Zensur ist offensichtlich eine Abstraktion. In der Tat sind die Zensur und die von „ihr“ geschaffene Entstellung nicht das Werk eines besonderen Abschnitts der Seele, sondern liegen im Wesen des Bewußtseins selbst. Jedes nervliche „Engramm“, dessen Wirken einen Teil des Traumbewußtseins formt, muß notwendig bestimmte gesellschaftliche Gesetze berücksichtigen, weil gerade jenes Bewußtsein einem Anzug und einer Rasur gleicht – ein Zeichen, daß es zivilisiert ist.

Warum aber erlauben wir uns dann im Traum Dinge, deren wir uns im wirklichen Leben schämen würden? Zwei Faktoren vereinigen sich, um die moralische Laxheit des Traumes zu schaffen. Es wurde schon bemerkt, daß der Genotypus nicht lediglich als Barbar, sondern als unvernünftiges Tier

geboren wird, und daher ist die Entwicklung des Bewußtseins eine Formung des Äußeren, eine Prägung des unberührten Stammes. Das Bewußtsein beginnt als Selbstbewußtsein, als Absonderung des Ichs von der Umwelt, aber damit allein ist das Bewußtsein nicht gesichert; es ist ihr in gewissem Sinne entgegengesetzt und lediglich instinktiv. Nur wenn das Selbstbewußtsein wieder zur Umwelt zurückkehrt und sich die Umwelt durch die Erfahrung einprägt, wird es sich der Wirklichkeit, des „Andersseins“ bewußt. Das ist ein gesellschaftlicher Prozeß. Das Bewußtsein des Kleinkindes entwickelt sich, wenn das Kind beginnt, sich für seine Umgebung zu interessieren und sie durch die aktive Erfahrung kennenzulernen. Weil es das mit Hilfe der Sprache und mit Hilfe gesellschaftlichen Tätigseins vollzieht, ist seine Erfahrung der Wirklichkeit eine Erfahrung der reichen, komplizierten Wirklichkeit der gemeinsamen Wahrnehmungswelt. In der Introversion des Schlafes versinkt die Umwelt, und mit ihr verschwindet demnach auch viel von der gesellschaftlichen Welt der Wirklichkeit. Wir neigen dazu, zur Introversion und zum dämmernden Selbstbewußtsein der Kindheit zurückzukehren, wo das [183] Ich alles und die äußere Wirklichkeit noch ein verschwommenes Chaos ist. Das erklärt nicht allein den archaischen und infantilen Charakter der Träume, sondern auch den Umfang, in dem ihre Analyse den Einfluß infantiler Erfahrung enthüllt. Wenn wir schlafen, wird unser Gesicht kindlich. Aus dem gleichen Grund spielen im Traum die Mutter, die Rückkehr in den Mutterleib, Blutschande und all die anderen bekannten Freudschen infantilen Motive eine wichtige Rolle. Das Traum-Ich ist – obgleich so wesentlich – ein kleines Ich, denn das gesellschaftliche Leben ist das Mittel seiner Verwirklichung. Das Traum-Ich ist wie die Traumwelt nur teilweise vergesellschaftet. So ist der Traum doppelt von der Wirklichkeit losgetrennt – äußerlich und innerlich. Er ist zwar in keiner Hinsicht völlig von ihr abgelöst, aber doch gelockert.

Es wäre falsch, vom Traum aufs Leben zu schließen, ohne den Unterschied zwischen beiden zu berücksichtigen. Dieser Unterschied besteht in der aktiveren Rolle der Umwelt im Leben; sie ist in ihrer bewußt wahrgenommenen Form ein gesellschaftliches Gebilde. Wir werden als rein instinktiver Genotypus geboren. Allmählich werden wir unser bewußt und erhalten durch die Wechselwirkung mit der Umwelt eine Adaption der Instinkte, wodurch unser kindliches Bewußtsein und unsere kindlichen Hoffnungen, Bestrebungen und Ziele bestimmt werden. Unser Heranwachsen zum Menschsein wird von einer Bereicherung des Bewußtseins begleitet – das heißt von einer noch weiter reichenden Adaption unserer kindlichen Wünsche an die Umwelt. Unser Erwachsenenbewußtsein wird ebensowenig von unserem kindlichen Bewußtsein bestimmt wie unser kindliches Bewußtsein von unserem instinktiven Genotypus. Einen Unterschied gibt es: er besteht im Unterschied der Erfahrung, und diese Erfahrung beruht als Ergebnis des Lebens in der Gesellschaft auf einer tieferen Durchdringung der Umwelt. Wir haben gelebt und uns damit geändert. Indem der Freudismus den Traum aus sich selbst heraus bewertet, tut er die Adaption des Bewußtseins ständig als Fesseln oder Hemmnisse für die Instinkte ab, ohne die wesentliche Tatsache zu sehen, daß diese Adaptionen im Kampf der Instinkte mit der Umwelt geschaffen werden. Der Adaption beraubt, wären die Instinkte alles andere als frei. Die Schildkröte oder den Krebs ihres Schildes zu entblößen hieße nicht sie befreien, sondern diese Tiere würden damit dem Zwang der Umwelt ausgesetzt. Das schließt natürlich nicht die Möglichkeit aus, daß diese Adaptionen *relativ* hemmend werden – relativ in Hinsicht auf die Freiheit anderer, durch eine Veränderung in den materiellen Bedingungen bereits möglich gewordener Adaptionen. So sichert zum [184] Beispiel die hornige Hülle dem Kaktus eine freien Entwicklung in Wüstengebieten; wenn es jedoch feucht würde, dann hemmt die Hülle seine Entwicklung, und die Haut würde entweder abgelegt oder dünnfleischigere Pflanzen verdrängen den Kaktus. Dies gilt in noch viel stärkerem Maße für den Menschen, dessen gesellschaftliche Organisation einen ständigen und raschen Wandel in den Produktivkräften mit sich bringt.

So erklärt sich die unzusammenhängende Art des Traumes zum Teil aus seinem Infantilismus. Unsere gesellschaftliche Bedingtheit ist aus den bereits erklärten Gründen eng mit der Umwelt verbunden. Jede Schwächung der Umweltkraft tendiert dahin, unsere Adaption zu mindern. Wir alle wissen, wie anders wir uns außerhalb des häuslichen Kreises, bei Freunden oder in einem fremden Land benehmen. Wir wissen, daß ein instinktiver Wutausbruch oder das nicht gesellschaftsfähige Auftreten bei Trunkenheit von einer Schwächung der Umweltwirklichkeit begleitet ist; „wir vergaßen, wo wir waren“. Im Schlaf beraubt die Introversion die Umgebung der absoluten Wirklichkeit; daher eine

entsprechende Lockerung des gesellschaftlichen Zusammenhangs, der jedoch nicht ganz verschwinden kann, solange der Traum bewußt bleibt; doch bewußt muß er sein, um Wert zu haben, denn die Instinkte können infolge ihrer langen Bedingtheit nur in der gesellschaftlich akzeptierten Realität wirken, und diese Realität ist immer bewußt.

Wegen des archaischen und instinktiven Charakters des Traumes ist die Wirklichkeit, die sein bewußtes Material bildet, im Vergleich mit der Wirklichkeit des wachen Bewußtseins roh und beschränkt. Das gilt nicht allein für die äußere Wirklichkeit, die in Form der „Traumgedanken“ im Traum erscheint, sondern auch für die innere Wirklichkeit, für das sie erfahrende Ich. Es ist ein armseliges, kleines und selbstsüchtiges Ich. Wir sind uns keines Edelmuten und keiner heroischen Eigenschaft bei diesem Ich bewußt; im Gegenteil, es vollführt nichts, worauf wir wirklich stolz sein können. Sogar seine Erfolge sind zu leicht errungen. Wenn wir aus dem Traum erwachen, sind wir nur zu froh, nicht „wirklich so“ zu sein. Und wir sind tatsächlich nicht so, denn erst der Prozeß der Assoziation macht die Menschen edel und heroisch und verleiht ihrem Charakter größere Schönheit und größeren Wert. So ist das weitgehend seiner gesellschaftlichen Adaption entkleidete Ich des Traumes auch seiner Größe und seines menschlichen Wertes entkleidet.

Doch wir sehen, daß die Phantasie sogar in der Form des Traumes nach einer bessernden Rolle hinstrebt. Im Traum experimentiert das Ego mit der Wirklichkeit, aber mit einer formbaren Wirklichkeit ohne die Sprödigkeit der materiellen Gegenstände. Im Zeitraum einer Nacht ist es möglich, frei von der unmittelbaren Spannung einer direkten Berührung mit der Wirklichkeit* und von den Beschränkungen bei der Handhabung des realen Stoffes Verbindungen zu schaffen und sie wieder zu lösen.

Es ist möglich, mit neuen, unseren Instinkten besser entsprechenden Formen der Wirklichkeit zu experimentieren und auf provisorische zu erfahren, wie diese Formen beschaffen sein und wie unsere Instinkte auf ihr Erscheinen reagieren würden. So hat die Traumillusion den biologischen Wert, durch ideelles Experimentieren mit möglichen Realitäten und den dazu möglichen Haltungen derartigen Veränderungen in der Wirklichkeit den Weg zu bahnen. Der Traum bereitet den Weg für die Tat vor; der Mensch muß das Mögliche erst träumen, ehe er es tun kann. Es stimmt, daß die Verwirklichung unseres Traumes niemals das Gleiche ist wie der Traum; dieser sieht anders aus und wird anders empfunden. Doch er hat auch etwas mit unserem Verlangen gemeinsam, und seine Verwirklichung war nur möglich, weil er voranging und uns vorwärts lockte, so wie das Erntefest die Ernte möglich machte. Natürlich ist der Traum zu archaisch und phantastisch, zu sehr von der gesellschaftlichen Wirklichkeit isoliert, um im konkreten Leben des zivilisierten Menschen von großem Wert sein zu können.

Das „Gegenmittel“ gegen den illusorischen Charakter des Traumes besteht nicht darin, den Traum zu beseitigen, sondern darin, ihn so zu erweitern und auszudehnen, daß er der Verwirklichung dessen, was er antizipiert, immer näherkommt, und ihn stärker mit Leben, Wirklichkeit und lebendigem Inhalt zu erfüllen. Wieder einmal wird die Freiheit durch eine Erweiterung des Bewußtseins von der Notwendigkeit vergrößert. Dieses Vorhaben verlangt allerdings nach einer Vergesellschaftung des Traumes.

4. Vergewegenwärtigen wir uns deshalb den Urmenschen, der sein fast einsiedlerisches Instinktleben in einer nahezu privaten Wirklichkeitswelt führt, wie ein Hund von den einfachsten, seinen Wünschen entsprechenden Handlungen träumend und von der Wirklichkeit vor die Notwendigkeit gestellt, seinen Traum wirklicher, nützlicher und inhaltsreicher werden zu lassen.

[186] Seine Lösung haben wir schon zur Kenntnis genommen, als wir uns mit der Entstehung der Poesie beschäftigten. Als der Mensch den Traum in das Wachleben projizierte, weil es ihn zwang, den Kategorien der Wirklichkeit zu entsprechen, tat er einen gewaltigen Schritt nach vorn.

* Diese in der Introversion des Schlafes mögliche Plastizität und mögliche Neuverbindung psychischer Elemente ist vielleicht eine Widerspiegelung eines ähnlichen physiologischen Prozesses in allen höher organisierten Körperzellen und damit der biologische „Grund“ für den Schlaf. Im Schlaf kann sich die Bedingtheit des ganzen Körpers einer Liquidation und Verdauung unterziehen, wie dies im Traum mit dem Bewußtsein geschieht.

Aber es war wesentlich, daß er diesen Schritt ging, ohne gerade jene Eigenschaft zu verlieren, die den Traum nützlich machte, seine Plastizität. Wenn nun das Bewußtsein vor der Forderung steht, vollkommen mit der äußeren Wirklichkeit übereinzustimmen, dann wird es von der Wahrnehmung unterscheidbar – von der Wahrnehmung der Dinge um uns herum und der Gefühle in uns.

Daher muß die Verbindung dieses Wachbewußtseins irgendwie gelockert gewesen sein. Stellen, wir uns vor, das Ich ist an einem festen Punkt des Kristalls Raum-Zeit lokalisiert. Soweit sich das Ich seiner Raum-Zeit-Beziehung bewußt ist, sind Raum und Zeit einfach ein perzeptiv glimmendes vom Ich in die Unendlichkeit hinauslaufendes Geflecht.

Es sind zwei Arten der Lockerung möglich:

(1) Die eine bringt eine Trennung des Subjekts vom Objekt mit sich. Hieraus entsteht die Möglichkeit, zwei weitere Unterteilungen vorzunehmen.

a) Es ist möglich, sich auf die Realität des Gefühlstones zu konzentrieren und den Kristall der äußeren Wirklichkeit aufzulösen. Das bedeutet nicht, daß die äußere Wirklichkeit verschwindet; es bedeutet, daß die äußere Wirklichkeit nicht in erster Linie ihren eigenen, sondern den instinktiven und subjektiven Gesetzen entsprechend behandelt wird. So bleibt die Plastizität des Traumes bestehen, und es wird zugleich die Wach-Wirklichkeit des subjektiven Bewußtseins in den Traum hineingebracht, um ihn zu bereichern. Damit ist uns der Bereich der illusorischen Scheinwelt (aber des wirklichen gemeinsamen Ichs), die Welt der Kunst gegeben.

b) Oder ist es möglich, sich auf die Wirklichkeit des Objektes zu konzentrieren und den Kern der inneren Wirklichkeit aufzulösen. Damit ist nicht gesagt, daß das Ich, der Beobachter, verschwindet, aber das Ich wird nicht entsprechend seinen eigenen Wünschen behandelt, sondern entsprechend der Notwendigkeit der äußeren Wirklichkeit. Wieder bleibt die Plastizität des Traumes bestehen, doch die Wirklichkeit der Umwelt des Wachseins wird in die Welt des Traumes gebracht, um sie zu festigen. Damit ist uns die wirkliche, perzeptive Welt des unpersönlichen, allgegenwärtigen, nicht emotionalen Schein-Ichs, die Welt der Wissenschaft, gegeben. [187]

(2) Es ist möglich, außer der Trennung des Subjekts vom Objekt noch eine Trennung des Raumes von der Zeit, des Gleichen vom Ungleichen und der Quantität von der Qualität vorzunehmen; das bedeutet nicht, daß Raum oder Zeit verschwindet, sondern daß das eine oder andere die Mannigfaltigkeit ist, worin die Verzerrung stattfindet.

a) Die räumliche Organisation gibt uns die klassifizierenden Wissenschaften und die Poesie.

b) Die zeitliche Organisation gibt uns die evolutionären Wissenschaften und die Erzählung.

Die klassifizierenden Wissenschaften, deren Königin die Mathematik ist und zu denen die Physik als ein wichtiges Gebiet gehört, beschäftigen sich mit raumartigen, von der Zeit unabhängigen Ordnungen. Die Zeit tritt nur als eine homogene Schwingung auf, in der außer der Entropie keine neuen Eigenschaften erscheinen. Dies ist das Gebiet der zeitlosen Ordnung, der Quantität, des mechanischen Materialismus.

Die sich später entwickelnden evolutionären Wissenschaften sind historisch in ihrem Herangehen. Sie beschäftigen sich mit der Wirklichkeit als einem Prozeß, als dem Erscheinen neuer Eigenschaften. Soziologie, Biologie, Geologie, Psychologie, Astronomie und Physiologie sind Wissenschaften, die an der Zeit interessiert sind, die sie durchstreifen und mittels Zusammenfassung, Verdichtung und Verallgemeinerung ebenso abstrahieren, wie die klassifizierenden Wissenschaften den Raum verdichten und verallgemeinern. Offensichtlich durchdringen sich diese Gebiete. Nur die Mathematik ist rein klassifizierend und die Dialektik rein evolutionär. Der Aufstieg der evolutionären Wissenschaften von 1750 bis 1850 wandelte den mechanischen Materialismus Condillacs, Holbachs und Diderots in den dialektischen Materialismus Marx' und Engels' um und befähigte ihn, die ganze aktive Seite der vom Idealismus entwickelten Subjekt-Objekt-Beziehung einzuschließen.

Die auf dem Gebiet der Kunst vorhandene gleiche Teilung läßt eine ähnliche Unterscheidung entstehen. In der literarischen Kunst ist der Roman evolutionär und das Gedicht klassifizierend. Da diese Unterscheidung von grundlegender Bedeutung ist, werden wir sie später im einzelnen betrachten.

Es ist einleuchtend, daß der Tier-Mensch diese Verkörperlichungen des Traumes nicht so wie wir, auf gedankliche Art, entwickelt hat. Sie wurden durch seinen Kampf mit der Natur geschaffen, durch die Notwendigkeit, sich in diesem Kampf zusammenzuschließen, und durch die Entwicklung von lokalen und visuellen Sym- [188] bolen, welche jener Zusammenschluß notwendig machte. Die wirkliche, mit Hilfe des Schein-Ichs entdeckte Welt, das wirkliche, mit Hilfe der Scheinwelt erforschte Ich sind die bewußte Welt, das bewußte Ich und damit die gesellschaftliche Welt und das gesellschaftliche Ich.

Beim Tanz und beim Gesang zieht sich der Mensch in einen Halbschlaf zurück, wobei er die Welt der unmittelbaren Wirklichkeit entfernt. Das befähigt ihn, mit der äußeren Wirklichkeit leicht, sinnig umzugehen, sie aufzubauen und zu zerstören, allerdings nicht willkürlich und gesetzlos – eine solche Beschäftigung hätte weder Ziel noch Zweck. Er baut sie in Übereinstimmung mit den Gesetzen des gesellschaftlichen Ichs auf, und zwar geschieht das, weil er im Tanz und im Gesang – während er von der äußeren Wirklichkeit abgezogen wird – die Fühlung mit der subjektiven Welt seiner Mitmenschen aufrechterhält, indem er seinen Körper im Rhythmus bewegt, dieselben Wörter unisono mit anderen wiederholt, indem ein Netz gemeinsamer Gefühle zwischen ihnen gewoben wird, heraufbeschworen durch gesellschaftliche gemeinsame Gegenstände wie die Töne der Musik, die im Tanz nachgeahmten Tiere und Wörter, welche gesellschaftlich anerkannte Wesen oder Erfahrungen bezeichnen. So werden die Einzelheiten der gemeinsamen Wahrnehmungswelt ausgewählt, geordnet, miteinander verschmolzen und neuorientiert am gesellschaftlichen Ich, am „Gott“ des frühen griechischen Rituals, der herabstieg zu seinen Anbetern und nichts anderes war als das Symbol des erhöhten, durch den Tanz geformten gemeinsamen Ichs.

Natürlich löst sich die Poesie vom Stammeskult ab, weil sich die Gesellschaft entwickelt. Der zivi- lisierte Mensch erreicht die physiologische Introversion leichter – der Rhythmus der Poesie genügt, um sie zu erlangen –, und die kollektive subjektive Bedeutung der Wörter hält ihn in Fühlung mit seinen Mitmenschen, ohne daß die Notwendigkeit des Stammeskultes besteht, der durch die Arbeits- teilung unmodern geworden ist. Die Arbeitsteilung wird im größeren Umfang und im weiterreichen- den Inhalt der Sprache selbst widergespiegelt.

Solch eine Kunst ist zeitlos, weil der Mensch selbst noch zeitlos ist, von Menschenalter zu Menschen- alter noch völlig im Jetzt lebt, mit einer lediglich fabelhaften Vergangenheit und Zukunft. In der idealen Zeitlosigkeit spiegelt sich die Tatsache wider, daß sich die Arbeitsteilung des Menschen nicht in die Zeit ausgedehnt hat, daß der Mensch von der Hand in den Mund lebt, daß er nicht wie der moderne Mensch das gesamte Kapital, die geronnene Arbeit, [189] die Arbeitstechnik und kulturellen Errungenschaften der einzelnen Generationen erbt. Nur zum Tod und zu dem noch Ungeborenen hat er die nacktesten gesellschaftlichen Beziehungen. Er besitzt gewiß einige wenige Werkzeuge, eine beschränkte Technik und eine ungeschriebene Sprache; diese Gemeinsamkeit mit der Vergangenheit wird in einigen Mythen widergespiegelt: von Helden und von einem goldenen Zeitalter und von Pro- metheus oder Moses, die den barbarischen Menschen das Wissen bringen. Aber im allgemeinen ent- spricht die Zeitlosigkeit der Poesie seiner eigenen kindlichen Einfalt, die ihn wie Traherne glauben läßt, daß der Weizen golden und unsterblich war, daß es Korn gab, das niemals gesät oder geerntet werden mußte.

Aber mit der Entwicklung der Geschichte wird die Wechselwirkung des Menschen mit seiner wech- selvollen Vergangenheit in Städten und Tempeln, Staaten und Bewässerungsanlagen und schließlich in Erzählungen widergespiegelt, in Bildern vom sich wandelnden, in der Zeit organisierten Leben der Menschen. So erscheint eine neue Kunst, die ihren Höhepunkt – Roman und Film – gerade während jener 1750 einsetzenden Epoche erreicht, in der die evolutionären Wissenschaften bekannt wurden. Diese ganze neue Einsicht ist wiederum ein Produkt der ungeheuren, durch die Industrialisierung ermöglichten Veränderungen in der Natur.

In der Erzählung wird der Mensch von der Jugend bis zum Alter dargestellt, und wir sind daran in- teressiert, zu beobachten, wie sich in diesem Prozeß des Reifens seine Außenwelt und sein eigenes Wesen ändern. Die Verzerrung, Organisation, Verdichtung und Auswahl des subjektivistischen Inhalts

der Psyche und ihrer wirklichen Umwelt in Beziehung auf eine zeitliche Lebenslinie unterscheiden die Erzählung vom Gedicht.

Dies offenbart wiederum den größeren Intellektualismus des Romans. Im undifferenzierten Stamm ist es für alle Menschen leicht und immer möglich, in einer Zeit an einem Ort eines Sinnes zu sein, und es ist leicht für ein umfassendes und zeitloses Ich, aus dieser Einheit hervorzugehen und mit einer Stimme für alle zu sprechen. Das differenziertere Leben der modernen Gesellschaft aber ist *kontrapunktisch*; die Einzelleben der Menschen verschmelzen, überschneiden sich, sie sind in einem komplizierten Teppich verwoben, und die Augenblicke, in denen ihr ganzes Denken und Fühlen in einem öffentlichen, umfassenden Ich zusammengefaßt wird, erscheinen selten. Daher ist der Held des Romans nicht wie der „Held“ der Poesie ein umfassendes, gemeinsames, sondern ein reales, konkretes, individuelles Ich.

[190] Wie wird die „Kollektivität“ des Romans gesichert? Sie wohnt der wirklichen, im Roman immer eine Rolle spielenden Umwelt inne. Sie erscheint im Realismus der Handlungen und der anderen Personen, sie erscheint in den als gesellschaftlicher Plexus betrachteten Geschehnissen. So kehrt die äußere Wirklichkeit, durch Introversion der unmittelbaren Aufmerksamkeit des Lesers entrückt, in anderer Gestalt wieder – nicht als gegenwärtige Wirklichkeit, nicht als das Zimmer, in dem „ich“ sitze und lese, sondern als gewesene oder künftige Wirklichkeit; und das ist nur möglich, weil der Roman gerade in der zeitlichen Dimension plastisch ist. So wird die unmittelbare Wirklichkeit des Lesers durch die Wahrscheinlichkeit der Scheinwelt des Romans, die eben viel realistischer und greifbarer ist als die schimmernde, traumgleiche Scheinwelt der Poesie, verdrängt oder neutralisiert.

Hierin gleicht der Roman dem Tagtraum. Verglichen mit dem gewöhnlichen Traum besitzt der Tagtraum einen größeren Wirklichkeitsgehalt, er bleibt im Bereich des Möglichen, er enthält nicht die planlosen Übertreibungen oder die zusammenhanglosen Übergänge des Traumes. Er ist geordneter und weniger primitiv; das ist notwendig, weil wir im Tagtraum wach sind und die Phantasie deshalb des materiellen Zusammenhangs und der Stärkung durch die in eine reale Ordnung gebrachten Gegenstände bedarf, um die alltägliche Umwelt zu erhellen und die Aufmerksamkeit auf sie zu lenken. Diese Quantität von „Materie“ im Tagtraum und im Roman erfordert eine zeitliche Organisation, weil die Erzählung ohne eine solche Organisation überladen und verworren wäre und schließlich aufhörte, mit der langsamen, schwerfälligen Bewegung der perzeptiven Wirklichkeit übereinzustimmen – und damit verlöre sie allen Wert oder alle Möglichkeit zur affektiven Organisation. Der Traum und die Dichtkunst – der eine infolge seiner sensorischen Introversion und die andere infolge ihres Rhythmus und ihrer Konzentration – kommen ohne eine so große Stärkung der Wirklichkeit und eine so markante „Organisation“ in der Zeit aus. Ihnen kommt eine Organisation im Raum zu.

Der Tagtraum ist im Wesen eine „zivilisiertere“ Form der Phantasie. Er ist der Ausdruck des Menschen als ein in der Wirklichkeit plastisches Individuum, so wie der Traum der Ausdruck der plastischen Wirklichkeit im Menschen ist. Der eine drückt die Macht des Menschen über die Natur als Ergebnis seiner eigenen Änderung aus; der andere die Macht des Menschen über sich selbst durch die Änderung der Natur. Im Tagtraum experimentiert der Mensch mit seiner Adaption an die Natur; im Traum mit der Adaption der [191] Wirklichkeit an sich selbst: beide Merkmale werden auf die ihnen entsprechenden Künste übertragen.

Die Wissenschaft offenbart in ihrer Dichotomie die gleiche Herkunft. In den klassifizierenden Wissenschaften zieht sich der Mensch von der gegenwärtigen Wirklichkeit nicht dadurch in sich selbst zurück, daß er Gedanken einer anderen, vorangegangenen oder folgenden Wirklichkeit einfügt, sondern dadurch, daß er Kategorien auf die Wirklichkeit ausdehnt, die er von sich selbst abgeleitet hat. Eben das ist wirklich der Bereich der Ordnung oder der Quantität. So wie der Mensch vom Rhythmus bestimmte instinktive Gemeinsamkeiten herleitet, so leitet er von der Wahrnehmung bestimmte perzeptive Gemeinsamkeiten ab.

Wenn drei Kühe, drei Stöcke, drei Äpfel bar der subjektiven Aspekte sind (die Kuh erscheint dem einen Menschen als eine Sache, der Apfel dem anderen als eine anders bewertete), dann haben sie bei den Menschen doch eine perzeptive Gemeinsamkeit, die der „Dreiheit“, der Zahl, der Quantität. Alle

die eigenschaftslosen Kategorien der Klassifizierung befähigen den Menschen dadurch, daß sie die Gegenwart ihrer Besonderheiten berauben, die ganze Wirklichkeit auf zeitlose Weise zu abstrahieren, zu vermischen, auszuwählen und zu verbinden. Durch die Reinigung des gemeinsamen Ichs von allen den Eigenschaften, die einem Menschen an einem Ort eigen sind, wird es möglich, dem Menschen eine phantastische und flexible Herrschaft über den gesamten Bereich der Wirklichkeit zu geben. Der Prozeß beraubt die Wirklichkeit der ihr innewohnenden Zeit des Auftretens neuer Eigenschaften.

Das ist der Grund dafür, daß im alltäglichen Leben des Menschen die Wissenschaft des Hirten (Indien), das Rechnen und die Geometrie, die Wissenschaft des Landwirts (Ägypten) vor den mehr qualitativen historischen Wissenschaften erscheinen. In einer primitiveren Gemeinschaft haben die Menschen täglich weitgehend gleiche Erfahrungen, und es ist leicht für sie, beim Zusammentreffen in einer Gruppe ihre Erfahrung zu einem Komplex von Welt-Perspektiven von einem Raum-Zeit-Punkt aus zu verarbeiten, zu einem von Eigenschaft und Gefühlston entblößten Komplex – wie es eben die Mathematik ist. Es ist für sie leicht, sich von jener Umwelt zu „abstrahieren“, indem sie von der Umwelt jeden Gefühlston und damit jede Eigenschaft abstrahieren. Weil sie ihre Arbeit gemeinsam verrichten, ist es leicht für sie, das Gemeinsame aus allen Arbeiten zu abstrahieren – das quantitative Element, die Anzahl des gehüteten Viehs und der bestellten Äcker.

So wird der Traum zur Mathematik, wenn an die Stelle der Intro-[192]version des Schlafes, die alle sensorischen Reize der Außenwelt ausschließt, die Introversion der Mathematik gesetzt wird, die alle sensorischen Eigenschaften ausschließt und demzufolge in der Lage ist, ihren Bereich über die Gegenwartswirklichkeit hinaus auf die Gesamtwirklichkeit auszudehnen. Im Schlaf ziehen der Rhythmus des Atmens und der Fluß des Blutes die Wahrnehmungswelt in das Ich; in der Mathematik drängen der Rhythmus des Atmens und der Fluß des Blutes das Ich in die Wahrnehmungswelt.

Erst später, wenn die Zivilisation kontrapunktisch wird und die Anstrengungen, Bestrebungen und Ziele der Menschen sich kreuzen und miteinander verwehen, kommen die evolutionären Wissenschaften auf. Hier wird die Introversion von der Gegenwartswirklichkeit nicht durch die Abstrahierung jeder Eigenschaft vom Bewußtsein gesichert, sondern dadurch, daß ein Ich eingeführt wird, dessen Verständnis für die Eigenschaft in der Zeit begrenzt, verzerrt und organisiert ist. Dieses Schein-Ich gleicht nicht dem der Mathematik, dem Ich, das aufmerksam überall hinschaut und nirgends eine Eigenschaft sieht, sondern es gleicht dem Ich, das aufmerksam überall hinschaut und doch nur einen besonderen Typ der Eigenschaft sieht, nämlich die Eigenschaften, welche das besondere Gebiet der betreffenden Wissenschaft abgrenzen. Daher spaltet sich die Wissenschaft mit dem Aufkommen der evolutionären Wissenschaften notwendig in verschiedene Gebiete mit eigenen, unterschiedlichen Eigenschaften auf – in die Gebiete der Chemie, Biologie, Psychologie, Soziologie und so weiter. Diese Gebiete widersprechen einander nicht; sie sind Ausschnitte aus der allumfassenden Bewegung der Eigenschaften, welche Wirklichkeit heißt und die ohne diese Arbeitsteilung die Fassungskraft der Menschen übersteigen würde.

Diese Gebiete sind nicht willkürlich ausgewählt, sondern werden vom Wesen der Wirklichkeit und von der aktiven Beziehung des Menschen zu ihr bestimmt; sie bezeichnen die kontinuierliche Beziehung des Menschen zur toten Natur, zu seinem eigenen Körper, zu seinem eigenen Geist und zur Gesellschaft, dem Nährboden der wechselseitigen Beziehungen der genannten Faktoren. Wegen der in jedem Gebiet vorhandenen Fülle von Eigenschaften ist es noch notwendig, diese in der Zeit zu organisieren und zu verdichten, ebenso wie der Mensch seine eigene Erfahrung rückschauend organisiert – indem die auf diesem Gebiet auftauchenden Eigenschaften verdichtet, vermischt und verschmolzen werden.

Ebenso wie der Romanheld ein Individuum ist, das gerade von den Geschehnissen und Personen umgeben wird, die aktiv die subjektiven Reaktionen hervorrufen, derenthalben der Roman ge-[193]schrieben wurde, so ist der Held einer evolutionären Wissenschaft ein besonderes Gebiet der Eigenschaft, beobachtet von eben dem Schein-Ich oder einseitig empfindenden Menschen, dessen Art zu sehen die Beziehungen hervorrufft, um deren Organisation und Studium willen die Wissenschaft herausgebildet wurde.

5. Diese Entwicklung von Kunst und Wissenschaft besteht nicht in der rein kontemplativen Entdeckung statischer Realitäten, sondern sie ist Teil der aktiven Beziehung des Menschen zur Natur. Die Phantasie der Kunst macht dem Menschen durch die ständigen Veränderungen der Organisation, die sie in seinem Ich erzeugt, die Notwendigkeit seiner Instinkte bewußt und macht ihn damit frei. Die Freiheit ist nicht absolut, sondern steht im Verhältnis zu den Mitteln der Veränderung – zu dem umfassenden, vielfältigen gesellschaftlichen Ich, gegen das der Mensch in der Umarmung der Kunst sein eigenes blindes Ich preßt. Das gesellschaftliche Ich wiederum ist nicht aus einem idealen Stoff aufgebaut, sondern aus den realen, konkreten Emotionen und Bestrebungen, die der Mensch im Leben in einer realen, konkreten Gesellschaft erfährt.

Das zeigt sich zum Beispiel im Wesen des Materials der literarischen Kunst – in den Wörtern; es sind eben die Wörter, welche die Menschen in ihrer gemeinsamen Tätigkeit ganz normal gebrauchen; es ist die Sprache des Hofes, der Straße und der Küche.

Wissenschaft und Kunst sind die Grenzen der Phantasie. Sie verkörpern die abstraktesten, allgemeinsten und wesentlichsten Gesetze des konkreten Fühlens und der konkreten Wahrnehmung. Sie sind „rein“ und haben sich aus diesem Grund voneinander abgetrennt. Sie sind mit eben den neuen, allgemeinen Punkten der gesellschaftlichen Erfahrung beschäftigt, welche das bereits bestehende gemeinsame Ich und die gemeinsame Wahrnehmungswelt verneinen und demzufolge die Ausdehnung von Ich und Welt fordern (neue Kunstwerke, neue Hypothesen), um sie mit einzubeziehen. Das ist der Weg, auf dem sich die Praxis mit der Theorie vereint, weil die praktische Erfahrung der Menschen ihrem bereits gegebenen Bewußtsein widerspricht und dessen Modifizierung verlangt. Den mechanisch Denkenden scheint es, als ob Wissenschaft und Kunst nicht von lebendiger Erfahrung durchdrungen seien, sondern im Gegensatz zu ihr stünden, weil sie das Ergebnis ihres Widerspruches sind.

Wissenschaft und Kunst werden künstlich vom Leben getrennt, wenn man sie als ideologische Bereiche betrachtet. Als Praxis, als [194] gefühlte und erkannte Erfahrung werden sie mit jedem Schritt vom Kampf des Menschen mit der Natur abgeleitet.

Die Phantasiewelt, die als „Hüter“ des Schlummers entsteht, weil sich der Mensch in ihm vom aktiven Kampf mit der Natur erholt und die Spuren des Kampfes in Einklang mit seinen Wünschen in seinem Körper neu ordnet, wobei er das Symbol für die Tatsache nimmt – diese Welt ist durch die Projektion der Wach-Wirklichkeit in die gesellschaftliche gezwungen, sich zu teilen, auf der einen Seite die Notwendigkeit der äußeren Wirklichkeit in steigendem Maße widerzuspiegeln und auf der anderen Seite die Prägung des menschlichen Inneren anzunehmen. So wirken die Menschen mit ihren gegenseitigen emotionalen Erfahrungen und Erfahrungen der Wirklichkeit aufeinander ein. Die Menschen machen einander zu dem, was sie sind.

Der Künstler und der Wissenschaftler nehmen an diesem Prozeß teil. Sie sind Menschen, die sich eine besondere Lebenserfahrung erwerben – der Künstler eine affektive, der Wissenschaftler eine perzeptive –, diese verneint das gemeinsame Ich oder die gemeinsame Welt und verlangt deshalb eine Neugestaltung dieser Welten, damit die neue Erfahrung einbezogen werden kann. So wie der Produzent materieller Güter für die Gesellschaft seine Ware auf den gemeinsamen Markt bringt, so bringt der Künstler oder der Wissenschaftler seine besondere Erfahrung in gestalteter Form auf den Markt der Ideologie.

Damit die Produkte das Gepräge von gesellschaftlichen Produkten, von Waren, erlangen, müssen sie mit einer Form ausgestattet sein, die ihnen gesellschaftlichen Gebrauchswert gibt. Sie müssen durch die Arbeit geformt worden sein, um sich in der Welt des gesellschaftlichen Nutzens einbürgern zu können. In gleicher Weise muß der Künstler oder der Wissenschaftler seiner Erfahrung eine gesellschaftliche Bedeutung verleihen; sie muß in die ideologische Welt der Gesellschaft einbezogen werden. Eben diese Gestaltung verkörpert die Arbeit von Kunst oder Wissenschaft und berechtigt den Künstler oder den Wissenschaftler, sich als Produzent zu betrachten.

Jung stellte die freie Phantasie oder Assoziation dem „gerichteten Denken“ gegenüber – dem Denken, das gezwungen ist, einer „rationalen“ Bahn zu folgen, einer unserer bewußten Erkenntnis der Wirklichkeit entsprechenden Bahn. Diese bewußte Erkenntnis wird, wie wir schon gesehen haben, von der

gemeinsamen Wahrnehmungswelt abgeleitet. Daher ist gerichtetes Denken wissenschaftliches Denken; mit unserem gerichtetem Denken formen wir [195] unsere Erfahrung der Außenwelt zu einem gesellschaftlichen Produkt um.

Wir möchten Jungs Konzeption vom gerichtetem Denken die vom „gerichteten Fühlen“ hinzufügen. Unser Fühlen ist gerichtet, wenn immer wir unsere Gefühle in eine bestimmte Richtung lenken, damit sie dem entsprechen, was wir für richtig halten, unserem „wahren“ Selbst, dem Gültigen oder dem Schönen, dem, was wir als das bessere Selbst in uns empfinden, dem Ideal, das jeder im Herzen trägt. Ebenso wie das gerichtete Denken von der Vernunft beherrscht wird und das gesellschaftliche Kriterium Wahrheit anerkennt, so wird das gerichtete Fühlen vom Herzen beherrscht und erkennt das gesellschaftliche Kriterium Schönheit oder Güte an.

Es ist das Verbrechen der Klassenreligion, die Güte von der Schönheit und das Gewissen vom Herzen getrennt zu haben. Die Religion kommt als Mythologie auf, als frühe Poesie, worin Wissenschaft und Kunst noch vermischt sind, weil die kollektive Phantasie noch nicht mehr als kollektiver Traum ist. Der Mensch hat sich noch nicht völlig von der Umwelt gelöst, er ist sich des Widerspruchs zwischen dem Ich und der Umwelt noch nicht bewußt und demzufolge der Sklave dieses Widerspruchs; er wird von Gefühlen und Ereignissen blindlings hin und her geworfen. Aber wenn sich Kunst und Wissenschaft abtrennen, spielt die Religion keine nützliche Rolle mehr. Sie versucht, beide zu vereinen; deshalb verzerrt sie die Wahrheit der Wissenschaft und fesselt die Plastizität der Kunst.

Wir haben gesehen, daß die Phantasie im Reich der Wissenschaft eine durchdringende Kraft und Fähigkeit gewann, die Umwelt genauer widerzuspiegeln, weil sie das reale, konkrete Ich durch ein Schein-Ich oder Baugerüst ersetzte, dessen Flexibilität die Form der Phantasie befähigt, sich eng an die Umwelt zu halten. Aber die Religion vermischt das Subjektive noch mit dem Objektiven. Sie verkündet das, von dem der Mensch erst hofft, daß es wahr sein möge, bereits als Wahrheiten. Ihre Sicht der Wirklichkeit wird durch die affektiven Triebe des Menschen verzerrt. Sie übernimmt poetische Illusionen, bewertet und betrachtet deren subjektiven Inhalt als wahr und fördert, daß die Menschen den Illusionen den Status von symbolischen Feststellungen über die äußere Wirklichkeit geben. Aber da die praktische Erfahrung des Menschen die Wahrheit wissenschaftlicher Hypothesen beweist oder widerlegt, kann die Religion ihre Illusionen nur vor der Bloßstellung schützen, wenn sie sie zu Symbolen einer anderen als der materiellen Welt macht – zu Symbolen vom Himmelsreich, von der „künftigen [196] Welt“. Offensichtlich ist das eine Degeneration der ursprünglichen Religion, die ihre Grundsätze wissenschaftlich darlegte, sie auf die sichtbare materielle Welt bezog, wie etwa auf die Vollbringung von Wundern, das Bewegen von materiellen Bergen und so fort, und deren Irrtümer daher, der Praxis zugänglich, durch Selbstenthüllung der Wissenschaft Auftrieb geben konnten.

Aber weil die Klassenreligion ihre symbolischen Feststellungen sorgfältig vor einer Überprüfung mit Materiellem schützt, beschränkt sie sie auf das Himmelreichs, das entweder unsichtbar hinter der wirklichen Welt gegenwärtig ist oder in aufgeklärten Formen einfach „in die Herzen der Menschen“ verlegt wird, das heißt schließlich doch subjektiv ist. In dem Falle sind die Wahrheiten der Religion einfach symbolisch im Gefühlston, und damit reduziert sich die Religion auf die Kunst, mit dem Unterschied, daß sie gerade durch die Methode ihrer Schaffung eine dogmatische und dilettantische Starrheit annimmt, welche der Flexibilität und dem technischen Reichtum der bewußten Kunst – einer ihrer Rolle, ihrer Stoffe, ihrer Probleme, ihrer Technik und ihrer Traditionen bewußten Kunst – entgegengesetzt ist.

So zeigt die moderne Religion wie alle Überbleibsel, deren Funktionen von anderen Organen übernommen worden sind, die Symptome der Degeneration. Und wie wir vorher gezeigt haben, verrät ihre ganze ideologische Struktur die Ursachen, die sie lebendig erhalten haben, die gleichen Ursachen, welche die Monarchie, die Aristokratie, feudale Privilegien und ähnliche Relikte ohne Funktion am Leben erhalten haben: Es sind die besonderen Verhältnisse und Verknöcherungen einer Klassengesellschaft, die veraltete Privilegien schützt.

In der Verwirrung der Religion – der Verwechslung von Subjekt und Objekt – spiegelt sich eine Gesellschaft wider, die verworren geworden ist, weil sie die aktive Subjekt-Objekt-Beziehung

getrennt hat, die durch eine wechselseitig rückwirkende Bewegung allein die Scheidung in Subjekt-Objekt besorgt. In einer Gesellschaft, worin das Bewußtsein (das Subjekt) von der Umwelt (dem Objekt) getrennt worden ist, weil die denkende Klasse von der arbeitenden Klasse getrennt wurde, ist die konstante Korrektur des ideologischen Bildes, das sich der Mensch von der Wirklichkeit schafft, durch die Praxis, welche die Gesundheit und Entwicklung der Gesellschaft gewährleistet, nicht möglich. Die Wissenschaft, durch das aktive Experiment in ihren einzelnen Zweigen eng mit der Wirklichkeit verbunden, kann nicht in die universale „Philosophie“ einer Klasse eingefügt werden, sondern zerfällt in ein Chaos [197] hochspezialisierter, sich wechselseitig widersprechender Wissenschaften, deren Getrenntsein das Denken auslehrt. Sogar ein Wissenschaftler hat in der Regel eine unwissenschaftliche Weltanschauung. Es ist deshalb möglich, daß ein subjektiv verzerrtes Bild der Welt entsteht und wegen dieser Spaltung einer Korrektur durch die Aktion gegenüber immun ist. Die Sklaven mögen dumpf erkennen, daß sie nicht frei sind und daß Gott nicht gut ist – aber wie sollen ihre Beherrscher an *ihrem* Erfahren teilhaben? Und in gleicher Weise wird das Wachstum einer anderen, nicht materiellen, sondern einer in glühenden, affektiven Farben gemalten Welt vom Elend der materiellen Welt hervorgerufen, das die unterdrückte Klasse ertragen muß. Diese andere Welt entschädigt sie durch künftige Freuden. Daher entsteht die verkehrte Welt der Religion; sie ist verkehrt, weil die gesellschaftliche Welt verkehrt ist. Diese beiden Faktoren vereinigen sich, um die Religion zu einer Zeit zu behaupten, in der sie infolge der Entwicklung von Wissenschaft und Kunst durch bessere Werkzeuge ersetzt wird – durch die *bewußte* Illusion der Kunst, durch die *unpersönliche* Wahrheit der Wissenschaft und das durch beide ermöglichte inhaltsreichere konkrete Leben.

So entwickelt sich die Phantasie als der untrennbare Begleiter der Aktion, die diese hervorruft, ihrerseits vorwegnimmt und in ergiebigerer Form zur Wirklichkeit macht. Die bereicherte Praxis korrigiert ihrerseits die Antizipation der Phantasie und ermöglicht ein neues Leistungsniveau. Somit adaptiert die Phantasie den Menschen auf zwei Arten – sie paßt seine Instinkte dem gesellschaftlichen Ich und seine Wahrnehmung der gesellschaftlichen Wahrnehmung an. Diese Adaption veredelt und erhöht den Menschen und macht den dumpfen, tierischen Genotyp frei, weil das Ich der Gesellschaft und die Wahrnehmung der Gesellschaft unendlich viel durchdringender, reicher und umfassender sind als beim alleinstehenden Individuum, wie auch der assoziierte Mensch der Natur gegenüber stärker ist als der einzelne.

Alles Denken und Fühlen spiegelt in gewissem Maße die Kategorien der Wissenschaft oder Kunst wider. Wissenschaft und Kunst werden in unserem täglichen Leben geschaffen. Wissenschaftliche Systeme und Kunstwerke sind lediglich die höchsten Formen der Organisation, das Wesen des alltäglichen, konkreten Lebens.

Wissenschaft und Kunst werden *praktisch*, sie gehen in das konkrete, wirkliche Leben ein, wir beseitigen geradewegs aus jeder künstlerischen Konstruktion die Scheinwelt und setzen eine wirkliche Welt an ihre Stelle, oder wir beseitigen das unpersönliche Schein-Ich aus jeder wissenschaftlichen Konstruktion und setzen [198] ein menschliches Wesen an seine Stelle. Im ersten Falle verleihen wir einem „ungebundenen“ menschlichen Wunsch eine reale stoffliche Form, im zweiten Falle verleihen wir einem Teil der Wirklichkeit die Form einer Antwort auf den menschlichen Wunsch. So werden künstlerische und wissenschaftliche Konstruktionen, wenn sie in das reale konkrete Leben eingehen, gleichsam vermischt oder „unrein“, speziell statt allgemein, konkret statt abstrakt, und die Sprache, die wir benutzen, um das möglich zu machen, gehört ins Reich der Überzeugung – die gewöhnliche Sprache des alltäglichen Lebens ist frei von der reinen und „unpraktischen“ Welt der Wissenschaft und Kunst. Wir brauchen diesen erzwungenen Niedergang nicht zu bedauern. Wissenschaft und Kunst wurden für den Menschen geschaffen, nicht der Mensch für Kunst und Wissenschaft. Aber es ist nicht nur das. Wissenschaft und Kunst werden *vom* Menschen geschaffen, nicht der Mensch von Wissenschaft und Kunst. Gerade weil Wissenschaft und Kunst in die reale, „unreine“ Lebenserfahrung eingehen, werden sie korrigiert, verfeinert und entwickelt, so daß sie – Ergebnis ihrer Verkörperung im Leben – weiser, reicher, noch abstrakter und reiner in ihr Reich zurückkehren. Und obwohl Wissenschaft und Kunst nun so ätherisch sind, waren sie in ihrer Kindheit doch so konkret wie das konkrete Leben.

Die Phantasie, von der Assoziation für die ökonomische Produktion geschaffen, wird durch materielle Symbole – Gesten, Laute, Zeichnungen, Berührungen – mitgeteilt. Auf Grund der Natur der menschlichen Sinne erwies sich der Laut zuerst als die begünstigte Empfindung, weil damit das menschliche Auge entlastet wurde, sodaß es die äußere Umwelt intensiv studieren konnte. Die Arbeitsteilung, die dazu führte, daß sich nicht mehr alle Menschen gleichzeitig mit der Umwelt beschäftigten, stellte das Übergewicht des Sehens wieder her, und die Töne wurden zu visuellen Symbolen – zur Schrift. Die Sprache entwickelte sich als das bevorzugte Werkzeug für, die Mitteilung der Phantasie, sie war den graphischen Darstellungen öder der „Bilderschrift“ überlegen. Unkenntnis dieser konkreten Funktion der Sprache und Konzentration auf ihre formalen Aspekte ließen viele Philosophen in einer befremdend gönnerhaften Weise an die Sprache herangehen.

Sie finden sie „unvollkommen“, unlogisch und von der idealen Sprache abweichend – etwa als ob ein Biologe die Arten studieren und ihnen ihre Abweichung von irgendeinem idealen Tier vorwerfen würde. Diese Philosophen glauben, Bewußtsein sei Kontemplation, sei ein durchsichtiges Bild der Wirklichkeit. In gleicher [199] Weise glauben sie, die Sprache existiere als eine mechanische Fotografie des Universums. Wittgensteins *Tractatus Logico-Philosophicus* fußt ausschließlich auf dieser Annahme. Es ist der Irrtum der Philister, sich einzubilden, daß ein Gemälde genauso aussehen muß wie die Szene, die es darstellt. Sie sehen nicht ein, daß es ein törichtes Vorhaben ist, eine genaue Kopie von etwas bereits Vorhandenem anzufertigen, daß das Verhältnis von Sprache und Denken zur Wirklichkeit nicht in passiver Widerspiegelung, sondern in aktiver, zweckbestimmter Reaktion besteht und daß diese Aktivität und Zweckbestimmtheit eine bloße Reaktion bewußt und wissend werden läßt. Der Spiegel reflektiert ganz genau: er weiß nichts. Jedes Partikel des Universums spiegelt das übrige Universum wider, aber Wissen ist als Ergebnis eines aktiven und gesellschaftlichen Verhältnisses zur übrigen Welt nur menschlichen Wesen gegeben. Wissen ist ein ökonomisches Produkt.

Russell drückt die Wittgensteinsche Konzeption so aus: „Das Hauptgeschäft jeder Sprache ist, Tatsachen zu behaupten oder zu verneinen.“* Aber das ist überhaupt keine Aufgabe. Tatsachen behaupten oder verneinen sich selbst; das heißt, entweder sie existieren oder sie existieren nicht. Der Mensch sieht sie in der äußeren Wirklichkeit oder er sieht sie nicht. Er bleibt stumm. Die Aufgabe der Sprache als einer Erweiterung des Lebens liegt darin, zu entscheiden, welche Tatsachen es wert sind, behauptet oder verneint zu werden, welche Tatsachen für den Menschen bestehen und nicht bestehen. Es ist die Aufgabe der Sprache, das bestmögliche Werkzeug für die Gruppierung von Tatsachen in einer geordneten Weltanschauung zu sein; es muß die Tatsachen auswählen, verdichten oder hierarchisch klassifizieren können; und in eine solche Weltanschauung muß das Subjekt eingehen. Die Gesellschaft muß zweimal erscheinen, als Ich und Welt, und in beiden Fällen muß sie ihre materielle Geschichte nach sich ziehen. Russells Ansicht von der Sprache gleicht der der überspannten Lady, die zu Carlyle sagte: „Ich erkenne das Universum an!“ Aber der Mensch erkennt das Universum nicht an, weil das Universum ihn nicht anerkennt. Er muß es bei Strafe der Auslöschung *verändern*. Doch kann er es nur in der Assoziation verändern; deshalb spiegelt die Sprache die Verhältnisse der Menschen wider, die sie als fühlende und wahrnehmende Wesen in der Assoziation zum Zwecke der ökonomischen Produktion eingehen.

Diese historische Funktion der Sprache erklärt, warum die bestehenden Sprachen so weit von der „vollkommenen“, von Wittgen-[200]stein postulierten Sprache entfernt sind. Eine derart vollkommene Sprache wäre gänzlich nutzlos. Ihr Bild von der Wirklichkeit stünde im gleichen Verhältnis zur äußeren Wirklichkeit wie das Spiegelbild zum wiedergespiegelten Gegenstand. Aber dann wäre sie dem abgebildeten Gegenstand unterlegen und eine nutzlose Konstruktion. Sie hätte keine verborgene Macht über die Welt oder über das Subjekt. Die Sprache ist eben deshalb wertvoll, weil sie das Fühlen ausdrückt, weil sie Teile der Wirklichkeit ebenso gut beurteilen wie auch schildern kann. Die Sprache drückt nicht lediglich aus, was die Wirklichkeit ist (was Wirklichkeit ist, hat der Mensch vor Augen), sie drückt auch aus, was mit der Wirklichkeit gemacht werden kann – ihre inneren, verborgenen Gesetze, und was der Mensch aus ihr machen möchte – seine eigenen, unbewußten Notwendigkeiten.

* Zwischen den beiden Kriegen, 1. Band, Max Bense, Die Philosophie, Berlin 1951. S. 309.

Die Sprache ist ein Werkzeug zum Ausdruck dessen, was die Wirklichkeit im Verhältnis zum Menschen ist – nicht zum abstrakten Menschen, sondern zum konkreten menschlichen Wesen.

Ist es nicht offenbar, daß der Irrtum der Philosophen in Hinsicht auf die Sprache aus derselben Quelle wie die Religion stammt – aus der Abspaltung des Subjekts vom Objekt in der Klassengesellschaft? Dann ist das Denken scheinbar lediglich Kontemplation und von eben der Tätigkeit, die es erst schafft, entwickelt und korrigiert, abgeschnitten. Die Sprache und die Phantasie, welche die Sprache schuf, ihr Abkömmling, die bewußte Psyche, und der Mensch, dessen assoziierter Kampf mit der Natur alle drei geschaffen hat, sind zusammen in einem Verhältnis miteinander vereint, das Marx als erster in jenen hastig niedergeschriebenen elf *Thesen über Feuerbach*, mit denen der Beginn einer neuen Ära des menschlichen Denkens gekennzeichnet wird, aussprechen sollte: „Die Philosophen haben die Welt nur verschieden *interpretiert*, es kommt aber darauf an, sie zu *verändern*.“

[201]

X. Traumarbeit der Poesie

1. In einem der vorhergehenden Kapitel stellten wir fest, daß die moderne Poesie aus Wörtern zusammengesetzt, nicht symbolisch, irrational und konkret ist, von verdichteten Affekten gekennzeichnet wird und rhythmisch ist. Bei der Untersuchung des Traumes fanden wir, daß er, verglichen mit anderen Formen der Phantasie, ebenfalls irrational und nicht symbolisch ist. Die Poesie setzt sich aus Wörtern zusammen, der Traum aus Erinnerungsbildern. Traumvorstellungen folgen keinen von der äußeren Wirklichkeit abgeleiteten rationalen Gesetzen; der Fluß der Vorstellungen erklärt sich vielmehr, wie die Psychoanalyse beweist, aus affektiven Gesetzen.

Der Traum ist weder gerichtetes Denken noch gerichtetes Fühlen, er ist freie – das heißt nicht gesellschaftliche – Assoziation. Deshalb sind die Assoziationen des Traumes persönlicher Art und können nur im Zusammenhang mit dem persönlichen Leben des Träumenden verstanden werden. Das geheime Gesetz der Struktur des Traumes ist die „Traumarbeit“.

Die poetische Irrationalität ähnelt darin dem Traum, daß der Fluß ihrer Vorstellungen aus affektiven Gesetzen zu erklären ist; sie ist aber keine „freie“ Assoziation wie die des Traumes. Das poetische Gefühl ist gerichtetes Gefühl – es wird vom gesellschaftlichen Ich beherrscht. Die poetischen Assoziationen sind gesellschaftlich.

Wie der Träumende ausschließlich in seinen Traumvorstellungen lebt und keine Beziehung zu einer anderen Wirklichkeit hat, so lebt der Leser der Poesie in deren Worten, ohne Beziehung zur anderen Welt. Die Welt des Dichters ist auch *seine* Welt. Sobald er das Gedicht liest, fühlt er die Emotionen des Dichters. Ebenso wie die Orakeldichterin und die Bacchantin in der ersten Person für den Gott spricht, so fühlt der Leser unter dem Einfluß der poetischen Illusion für den Dichter in der ersten Person.

Die Traumvorstellungen sind wie die Ideen der Poesie konkret. In jedem Traum und in jedem Gedicht spielen das Erinnerungsbild und das Wort eine verschiedene Rolle und haben daher unterschiedliche Bedeutungen. Träume und Gedichte sind untereinander unvereinbar. Jeder Traum und jedes Gedicht bildet eine Welt für sich.

Die Poesie ist rhythmisch, Der Rhythmus sichert die Steigerung [202] des physiologischen Bewußtseins bis zum Ausschluß der sensorischen Wahrnehmung der Umwelt. Im Rhythmus des Tanzes, der Musik oder des Gesanges werden wir *selbst*-bewußt anstatt bewußt. Der Rhythmus des Herzschlages, des Atmens und der physiologischen Periodizitäten negiert den physischen Rhythmus der Umwelt. In diesem Sinne ist auch der Schlaf rhythmisch. Der Träumende zieht sich in die Zitadelle seines Körpers zurück und schließt die Türen.

Warum ist die „physiologische“ Introversion in der Poesie nötiger als in der Erzählung, so daß der Dichter die Schwierigkeiten von Metrum und Reim auf sich nimmt? Die Antwort darauf lautet, daß in der Poesie die Introversion stärker sein muß. Mit Introversion ist nicht lediglich eine Abwendung von der unmittelbaren Umwelt gemeint – die erreicht werden könnte, wenn man ungestört in einem ruhigen Arbeitszimmer sitzt. Eine solche Introversion ist für alle Arten des Denkens, für das wissenschaftliche Denken und Romanlesen ebenso wie für die Poesie, gleichermaßen wünschenswert und wird nicht durch die Anordnung der Wörter erzielt, sondern durch das Bemühen um Konzentration. Manche Menschen vermögen sich unter Bedingungen auf ein schwieriges wissenschaftliches Buch oder ein dichterisches Werk zu konzentrieren, unter denen es andere nicht können. Diese Art der Introversion hängt daher nicht von der Anordnung der Wörter ab. Niemand hat bisher geäußert, daß wissenschaftliche Niederschriften erleichtert werden, wenn man sie metrisch ausführt.

Aber die Introversion hat noch einen anderen Aspekt. Es ist wahr, daß wir uns bei der Introversion für die wissenschaftliche Phantasie von der unmittelbaren Umwelt abwenden, aber dennoch wenden wir uns zu jenen Abschnitten der äußeren Wirklichkeit hin, deren Symbole die Wörter sind. Gewöhnlich sehen wir die hinter der Sprache stehende Welt der äußeren Wirklichkeit, die sie beschreibt. Aber in der Poesie müssen die Gedanken auf den Gefühlston der Wörter selbst gelenkt werden. Die Aufmerksamkeit muß unter die von der Poesie symbolisierten Teile der äußeren Wirklichkeit sinken, sie

muß in die diesen Teilen anhaftende emotionale Unterwelt abgleiten. In der Poesie müssen wir den Dom aus vielfarbigem Glas durchdringen und zur klaren weißen Strahlung des Selbst gelangen. Daher ist die physiologische Introversion nötig; sie ist keine Abwendung von der unmittelbaren Umwelt des Lesers, *sondern von der im Gedicht geschilderten Umwelt (oder äußeren Wirklichkeit)*. Daher verzerrt und verneint die Poesie in ihrem Sprachgebrauch ständig die Struktur der Wirklichkeit, um [203] die Struktur des Selbst zu erhöhen. Mittels des Reimes, der Assonanz oder Alliteration koppelt sie die Wörter ohne rationalen Zusammenhang, das heißt ohne Nexus in der äußeren Wirklichkeit. Sie löst die Wörter in Verse willkürlicher Länge auf und zerschneidet ihren logischen Aufbau. Sie beseitigt mit Hilfe der Inversion und einer Vielfalt an künstlicher Betonung und Kontrapunktik die Assoziationen der Wörter.

So weicht die Welt der äußeren Wirklichkeit zurück; die Welt des Instinkts, der affektiven gefühlsmäßigen Verbindungen hinter den Wörtern steigt vor dem Blickfeld auf und wird zur Welt der Wirklichkeit. Das Subjekt geht aus dem Objekt hervor: das gesellschaftliche Ich aus der gesellschaftlichen Welt. Wordsworth sagte richtig: „Die Tendenz des Metrums besteht darin, die Sprache in gewissem Grade ihrer Realität zu entkleiden und damit eine Art Halb-Bewußtsein der wesenlosen Existenz über die ganze Komposition zu breiten.“ Ebenso fand Coleridge eine Konzeption, die der unseren ähnlich ist: „Das Metrum ist einfach ein Stimulans der Aufmerksamkeit“ – nicht irgendeiner, sondern einer besonderen Art der Aufmerksamkeit, der Aufmerksamkeit für die affektiven Assoziationen der Wörter selbst.

Hier besteht zwischen Poesie und Roman ein Unterschied, den man unbedingt begreifen muß. Auch im Roman werden die subjektiven Elemente an sich bewertet und gelangen ins Blickfeld, aber auf andere Art. Der Roman löscht die äußere Wirklichkeit aus, indem er sie durch eine mehr oder weniger folgerichtige Scheinwelt ersetzt, die über genügend „Stoff“ verfügt, um zwischen Leser und Wirklichkeit stehen zu können. Dies bedeutet, daß die emotionalen Assoziationen im Roman nicht von den Wörtern ausgehen, sondern vom lebendigen Strom der von den Wörtern symbolisierten Scheinwelt. Das ist der Grund, weshalb dem Roman Rhythmus, „Kostbarkeit“ und Stil fremd sind, weshalb sich der Roman so gut übersetzen läßt und weshalb er nicht aus Wörtern komponiert ist. Romane sind genauso wie Theaterstücke aus Szenen, Handlungen, *Stoffen* und Menschen komponiert. Ein „geschmückter“ Stil ist für den Roman nachteilig, weil er das Auge von Dingen und Menschen ablenkt und es auf die Wörter richtet – nicht auf die Wörter als schwarze Umrisse, sondern als Symbole, mit denen unmittelbar eine Vielfalt von Gefühlstönen verbunden ist. So denken wir zum Beispiel nicht, wenn jemand das Wort „Vieh!“ ausruft, an Tiere und an tierische Eigenschaften, sondern in uns vollzieht sich eine starke subjektive Reaktion, die uns an Grausamkeit und Unbeholfenheit denken läßt. Dies ist die poe-[204]tische Reaktion auf ein Wort; das andere wäre die erzählerische Reaktion.

Weil es zu wenig Wörter gibt, sind sie, wie Freud es nannte, „überdeterminiert“. Ein Wort bewirkt viele affektive Assoziationen, weil es viele „Bedeutungen“ hat (zum Beispiel kann das Wort „Vieh“ eine dumme Person, eine grausame Person, die Gattung der Tiere und noch anderes bedeuten). In der Romanschriftstellerei sind die Wörter so angeordnet, daß außer dem benötigten Teil der Wirklichkeit alles ausgeklammert wird, so daß sich die emotionale Assoziation aus der hieraus resultierenden Struktur ergibt. Die poetische Schreibweise dagegen bemüht sich darum, daß die emotionalen Assoziationen ohne einen vorrangigen Bezug auf einen zusammenhängenden Teil der Wirklichkeit entweder einander ausschließen oder sich verstärken; in der Romanschriftstellerei zum Beispiel ist bei dem Ausdruck „der Indische Ozean“ das Wort „Ozean“ auf einen besonderen, geographischen Ozean beschränkt, was dann emotionale Assoziationen für den Leser mit sich bringt. In der Poesie hat „das indische Meer“ eine andere Bedeutung, denn die emotionalen Assoziationen beziehen sich nicht auf ein besonderes Meer, sondern auf die Wörter „indisch“ und „Meer“, die aufeinander wirken, sich vermischen und ein glimmendes, unklares Gefühl erzeugen, das sich von der Formulierung des Romanschriftstellers gänzlich unterscheidet.

Natürlich können in einem Roman Stellen poetischer Schreibweise (zum Beispiel bei Proust, Malraux, Lawrence und Melville) und in der Poesie Stellen romanhafter Darstellung vorkommen (die rein erklärenden Passagen in Shakespeares Dramen), aber das berührt die allgemeinen Charakteristika

nicht. Die Verschiedenheit ist so auffallend, daß sie die von manchem großen Romanschriftsteller an den Tag gelegte Unempfänglichkeit gegenüber der Poesie und bei so manchem großen Dichter eine ähnliche Vorliebe für schlechte Romane erklärt. Diese Unterschiedlichkeit zwischen der Technik der Poesie und des Romans bestimmt den Unterschied zwischen den beiden Kunstgebieten.

2. Was ist die Grundlage der literarischen Kunst? Welcher innere Widerspruch schafft ihre Vorwärtsbewegung? Offensichtlich kann es nur eine besondere Form des Widerspruchs sein, der die gesamte Bewegung der Gesellschaft verursacht, des Widerspruchs zwischen den Instinkten und der Umwelt, des unaufhörlichen, das Leben verkörpernden Kampfes zwischen Mensch und Natur.

[205] Ich, der Künstler, habe ein bestimmtes, von meiner gesellschaftlichen Welt geformtes Bewußtsein. Als Künstler beschäftige ich mich mit meinem künstlerischen Bewußtsein, das durch die direkte und indirekte Wirkung aller von mir erfüllten Kunst und der gesamten emotionalen Organisation, die in mir ein bewußtes Subjekt erschaffen hat, dargestellt wird. Diesem Bewußtsein widerspricht meine Erfahrung – das heißt, ich besitze eine *neue* persönliche Erfahrung, etwas in der gesellschaftlichen Welt der Poesie noch nicht Gegebenes. Deshalb verlange ich nach dem, was als Selbstaussdruck bezeichnet wird, tatsächlich aber Selbstvergesellschaftung ist, nach einem so geformten Ausdruck meiner privaten Erfahrung, daß diese der gesellschaftlichen Welt der Kunst einverleibt werden und als ein Kunstwerk erscheinen kann. Das Kunstwerk stellt die Negation der Negation dar – die Synthese zwischen der bestehenden Welt der Kunst (dem bestehenden Bewußtsein oder der bestehenden Theorie) und meiner Erfahrung (dem Leben oder der Praxis).

Deshalb wird die Welt der Kunst am Ende durch das Eingreifen meines Kunstwerkes verändert. Darin besteht der revolutionäre Aspekt meiner Rolle als Künstler. Aber auch mein Bewußtsein wird verändert, weil ich meine neue, stumme, noch nicht formulierte Lebenserfahrung durch das Medium der Kunstwelt zwingen, bewußt zu werden und in meinen Bewußtseinsbereich einzugehen. Darin besteht der adaptive Aspekt meiner Rolle als Künstler. Ebenso verhält es sich mit dem, der die Kunst aufnimmt; sein Bewußtsein wird durch das Eingreifen eines neuen Kunstwerkes revolutioniert, aber sein Verständnis für das Kunstwerk ist nur in dem Umfange möglich, wie er selbst ähnliche Erfahrungen im Leben erwerben konnte. Der erste Prozeß ist revolutionär, der zweite adaptiv.

Es wäre jedoch besser, anstatt des Wortes revolutionär das Wort evolutionär zu gebrauchen und die Verwendung jenes auf Fälle zu beschränken, in denen der neue Erfahrungsinhalt dem vorhandenen Bewußtsein derart entgegengesetzt ist, daß er eine umfassende Veränderung, eine vollständige Revision der bestehenden Kategorien (Konventionen, Traditionen, künstlerische Normen) für seine Einbeziehung erfordert, eine Revision, die nur möglich ist, weil das konkrete Leben der betreffenden Periode selbst eine ähnliche Veränderung erfahren hat. Das Elisabethanische Zeitalter war eine solche Periode. Wir stehen jetzt *wiederum* am Anfang einer derartigen Periode.

Es ist klar, daß sich der Künstler mit dem emotionalen Bewußtsein – dem unmittelbar aus den Instinkten hervorgehenden Bewußt-[206]sein– beschäftigt. Doch genau das gleiche Verhältnis besteht zwischen dem Wissenschaftler und seiner Hypothese (dem Äquivalent des Kunstwerkes) und dem rationalen, das heißt unmittelbar aus der Wahrnehmung hervorgehenden Bewußtsein.

Weil bei künstlerischen Prozessen das gesellschaftliche Ich in seinem Verhältnis zur Erfahrung des Individuums den vermittelnden Faktor bildet, ist es einleuchtend, daß die vom Kunstwerk geleistete Integration nur unter der Bedingung erreicht werden kann, daß die integrierte persönliche Erfahrung

a) *bedeutsam* ist und sich mit tiefen emotionalen Trieben, mit den unveränderlichen Instinkten beschäftigt, die, weil sie unter den wechselnden Adaptionen der Kultur immer gleichbleiben, als Rahmen, als die am stärksten organisierende Kraft im gesellschaftlichen Ich wirken, in dem gesellschaftlichen Ich, das in vielen Zeitaltern der Kunst geschaffen wurde;

b) *allgemein* ist und nicht der Erfahrung des Künstlers und weniger anderer Menschen widerspricht, sondern in unausgesprochener, unbewußter Weise den Erfahrungen der meisten Menschen begegnet – denn wie könnte ihnen anders das Kunstwerk etwas bedeuten, wie könnte es ihre bisher anarchische Erfahrung integrieren und ihr Ausdruck verleihen wie der Erfahrung des Künstlers?

Die Bedingung a) gewährleistet, daß große Kunst – die Kunst, deren Leistung in einer umfassenden, tiefgehenden Integration besteht – etwas Universales und die Zeiten Überdauerndes an sich hat. Wir sehen jetzt, daß diese Zeitlosigkeit die Zeitlosigkeit der Instinkte, das unwandelbare, geheime Antlitz des Genotyps ist, der unter dem umfangreichen Überbau der Zivilisation bestehenbleibt. Die Bedingung b) erklärt, warum die zeitgenössische Kunst eine besondere und prägnante Bedeutung für uns hat, warum wir selbst bei weniger bedeutenden zeitgenössischen Dichtern etwas Wesentliches und Unmittelbares finden, was uns Homer, Dante oder Shakespeare nicht geben können. Die zeitgenössischen Dichter leben in derselben Welt wie wir, sie begegnen denselben körperlosen Kräften wie wir und erfahren deren Macht.

Hieraus erklärt es sich auch, warum es richtig ist, materialistisch an die Kunst heranzugehen und in den Kunstwerken der einzelnen Epochen nach einer Widerspiegelung der gesellschaftlichen Verhältnisse des jeweiligen Zeitabschnittes zu suchen. Denn die Erfahrung der Menschen im allgemeinen wird von den gesellschaftlichen Verhältnissen der betreffenden Epoche bestimmt, oder, um genauer zu sein, die gesellschaftlichen Verhältnisse der Epoche sind nichts [207] anderes als der Durchschnitt der individuellen Erfahrungen des Menschen, ebenso wie eine Gattung der Durchschnitt der physischen Besonderheiten einer Gruppe von Tieren ist. Da die Kunst in der gesellschaftlichen Welt lebt und nur von Wert sein kann, wenn sie die den Menschen allgemeinen Erfahrungen integriert, ist es klar, daß die Kunst einer Epoche nur die allgemeinen Erfahrungen der Menschen in dieser Epoche ausdrücken kann. Weit davon entfernt, ein einsamer Wolf zu sein, ist der Künstler ein normaler Mensch des Zeitalters – insofern als er ein Künstler ist. Natürlich ist ein normales Bewußtsein ebenso selten wie ein normales Sehvermögen, dazu kommt noch, daß ein normales Bewußtsein im Gegensatz zum normalen Sehvermögen kein feststehender physischer Standard ist, sondern sich von Jahr zu Jahr ändert. Darüber hinaus besteht die Normalität des Künstlers sozusagen in der Norm der abnormalen Erfahrungen. Es ist die Norm des Sonderbaren, Neuartigen, Zufälligen im Leben der Zeitgenossen: Es sind all die Eindrücke des Unerwarteten, die ihr ererbtes Bewußtsein erschüttern. Daher die scheinbare Abnormität des Künstlers.“

Hieraus erklärt sich schließlich auch, warum die Kunst in einer Klassengesellschaft Klassenkunst ist. Denn eine Klasse im marxistischen Sinne ist einfach eine Gruppe von Menschen, deren Lebenserfahrungen im wesentlichen gleich sind, das heißt im Durchschnitt weniger innere Unterschiede aufweisen als äußere Unterschiede gegenüber den Lebenserfahrungen der Menschen aus anderen Klassen. Dieser Unterschied hat natürlich eine ökonomische Grundlage, eine materielle, aus den unumgänglichen Bedingungen der materiellen Produktion entstehende Ursache. Deshalb versucht der Künstler notwendigerweise, die neuen Erfahrungen zu integrieren und dem Bewußtsein der Gruppe, deren Erfahrungen im allgemeinen den seinen gleichen – seiner eigenen Klasse –, Stimme zu verleihen. Das wird die kunsterzeugende Klasse sein, auf deren Seite sich Freiheit und Bewußtsein der Gesellschaft befinden, und das ist zu allen Zeiten die herrschende Klasse.

Dies ist die allgemeinste Bewegung der literarischen Kunst, das allgemeinste Gesetz der Gesellschaft widerspiegelnd. Wegen der – bereits erläuterten – unterschiedlichen Techniken in Poesie und Roman wird diese Bewegung in der Poesie und im Roman auf unterschiedliche Weise ausgedrückt.

Die Poesie konzentriert sich auf die unmittelbaren, affektiven Assoziationen des Wortes, anstatt zuerst auf das Objekt oder Wesen einzugehen, das durch das Wort symbolisiert wird, und dann die affektiven Assoziationen abzuleiten. Da die Wörter geringer [208] an der Zahl sind als die von ihnen symbolisierten Gegenstände, sind die Affekte der Poesie entsprechend verdichtet, die Poesie selbst aber ist entsprechend verschwommen und vieldeutig. Die von Empson für das Wesen der Poesie gehaltene Vieldeutigkeit ist in Wirklichkeit nur eine Nebenerscheinung. Anstatt zuerst auf die durch das Wort symbolisierte Wirklichkeit und dann erst auf deren Gefühlston einzugehen, konzentriert sich die Poesie also auf die affektiven Tönungen des Wortes; das bedeutet – auf Grund des Wesens der Sprache – eine Konzentration auf die unklarerer und instinktiverer Seiten im Bewußtsein des Menschen. Es bedeutet eine Annäherung an die instinktive gemeinsame Seite im Bewußtsein des Menschen. Es bedeutet eine Annäherung an den geheimen, unwandelbaren innersten Kern des Genotyps im adaptierten Menschen. Daher kommt die Wichtigkeit der physiologischen Introversion in der Poesie.

Der Genotyp ist undifferenziert, weil er relativ unveränderlich ist. Hieraus erklärt sich die Zeitlosigkeit der Poesie im Vergleich zur Wichtigkeit der Zeitfolge im Roman. Die Poesie spricht zeitlos für ein gemeinsames Ich, auf das alle Erfahrung konzentriert ist. In der Poesie sind alle emotionalen Erfahrungen der Menschen um die Instinkte, um das Ich gruppiert. Poesie ist ein Bündel instinktiver, von einem Punkt aus genommener Ausblicke auf die Wirklichkeit. Gerade weil die Poesie verschwommen und vieldeutig ist, reicht ihr Blick weit, ihr Horizont scheint sich nach einer dunklen Unendlichkeit zu öffnen, zu erweitern und auszudehnen. Weil sie instinktiv ist, dauert sie an. In ihr tönt der laute Ruf der Instinkte, ein Ruf, der ausdrückt, was in der allgemeinen Beziehung aller Menschen zum zeitgenössischen Leben als Ganzem gemeinsam ist.

Der Roman jedoch geht zuerst von der Wirklichkeit aus, um dann von ihr seine subjektiven Assoziationen abzuleiten. Daher scheinen wir den Roman nicht „in uns“ zu fühlen, wir identifizieren unsere Gefühle nicht mit den Gefühlstönen des Romans. Wir stehen innerhalb der Scheinwelt des Romans und begutachten sie; bestenfalls identifizieren wir uns mit dem Helden und blicken mit ihm auf die „Andersheit“ seiner Umwelt. Der Roman drückt nicht die allgemeine Spannung zwischen Instinkten und Umgebung aus, sondern die Veränderungen der Spannung, die sich als Ergebnis der Veränderung in der Umgebung (Lebenserfahrung) vollziehen. Der in einer differenzierten Gesellschaft mit stark voneinander abweichenden Zeiterfahrungen der Menschen so notwendige Eingriff des Zeitelementes (Wirklichkeit als Prozeß) bedeutet, daß der [209] man ausführlich darstellen muß und Personen braucht, deren Handlungen und Empfindungen von außen überblickt werden können. Die Poesie ist innerlich, eine Anhäufung von Ich-Ausblicken auf die Welt; sie erfolgen von einem Punkt, vom Dichter aus. Die Erzählung ist äußerlich – eine Anhäufung von Ausblicken eines Ichs (der Persönlichkeit); sie erfolgen von unterschiedlichen Teilen der Welt aus.

Offensichtlich kann sich der Roman nur in einer Gesellschaft entfalten, in der sich die Erfahrungen der Menschen so auffällig voneinander unterscheiden, daß dieses objektive Herangehen notwendig wird. Die Unterschiedlichkeit der Erfahrungen wiederum ist das Ergebnis einer schnellen Veränderung in der Gesellschaft, einer zunehmenden Differenzierung der Funktionen, einer zunehmenden Verwirklichung des Lebens als Prozeß, als Dialektik. Die Poesie ist das Produkt des Stammes; dort fließt das Leben ohne große Veränderung von der Jugend bis zum Alter vorüber; der Roman gehört einem ruhelosen Zeitalter an, in dem sich immer Neues ereignet, so daß sich die Menschen ständig ändern.

3. Doch Kunst ist subjektiv. Kunst ist emotional und deshalb mit den Instinkten beschäftigt, durch deren Adaption an das gesellschaftliche Leben das emotionale Bewußtsein geschaffen wird. Daher kann die Kunst ihrer engen Beziehung zum Genotyp, dessen geheime Wünsche die gesamte menschliche Kultur in einer unendlichen Kette verbinden, nicht entgehen.

Der Genotyp kann von zwei Aspekten aus betrachtet werden: vom zeitlosen und zeitbezogenen, vom unveränderlichen und veränderlichen, vom allgemeinen und besonderen.

a) Vom Aspekt des Zeitlosen; Unveränderlichen und Allgemeinen gesehen ist der Genotyp im wesentlichen in allen Gesellschaften und bei allen Menschen konstant. Es gibt ein Substrat der Ähnlichkeit. Die Veränderung des Menschen vom Athener hin zum alten Briten und schließlich zum Londoner geschieht nicht infolge angeborener, durch natürliche Auswahl eingepprägter Unterschiede, sondern infolge von Veränderungen, die von der gesellschaftlichen Evolution herkommen. Die Poesie drückt diesen konstanten instinktiven Faktor aus.

b) Doch die Genotypen offenbaren neben ihrer Ähnlichkeit noch individuelle Unterschiede, weil sie aus Häufungen von Genen bestehen. Die Genen sind fortwährend damit beschäftigt, neue Persönlichkeiten zu enthüllen. Weil die Menschen sich somit vonein-[210]ander unterscheiden, können sie mit dem simplen Stammesleben der kollektiven Zivilisation nicht zufrieden sein. Sie fordern „Luxusartikel“, Freiheit, besondere Produkte, die unter den Gegebenheiten einer solch ursprünglichen Wirtschaft nicht geschaffen werden können. Das führt zu einer ökonomischen Differenzierung der Gesellschaft, die, wie wir bereits erklärt haben, nicht dazu dient, die Individualität zu unterdrücken, sondern das Mittel zu deren Verwirklichung ist. Daher schaffen die individuellen genetischen Unterschiede die Veränderung in der Zeit und verwirklichen auch die *Charaktere*, die Abweichung des

Menschen von der gesellschaftlichen „Norm“. So wendet gerade die Romantechnik ihr Interesse dem Streben des Menschen zu, seine individuellen Besonderheiten in der bestehenden Gesellschaft zu verwirklichen.

Die Poesie drückt die der allgemeinen, zeitlosen Einheit des Menschen in der Gesellschaft innewohnende Freiheit aus; sie ist an der Gesellschaft als dem Inbegriff und Hüter der gemeinsamen instinktiven Tendenzen interessiert; sie spricht von Tod, Liebe Hoffnung, Kummer und Verzweiflung, wie sie von allen Menschen erfahren werden. Der Roman ist der Ausdruck der Freiheit, welche die Menschen nicht gemeinsam in der Gesellschaft, sondern ihrer Individualität entsprechend suchen, er ist Ausdruck ihrer Suche nach Freiheit in allen Winkeln der Gesellschaft und damit Ausdruck ihrer konkreten Unternehmungen gegen *andere*, sich von ihnen unterscheidende Individuen – Ausdruck ihrer Abneigung gegen sie und ihrer Zusammenstöße mit ihnen.

Der Roman mußte sich demnach zwangsläufig im Kapitalismus entwickeln, denn das durch die Arbeitsteilung hervorgerufene Wachstum der kapitalistischen Produktivkräfte erweiterte nicht nur die Differenzierung der Gesellschaft beträchtlich, sondern erzeugte durch die ständige Revolutionierung der eigenen kapitalistischen Basis einen beständigen Wechsel und eine unaufhörliche Veränderung im Leben. Dementsprechend mußte der Roman mit dem Verfall des Kapitalismus zwangsläufig die Erfahrung der Menschen aussprechen, daß aus der ökonomischen Differenzierung, einst Mittel zur Freiheit, eine Schablone geworden war, welche die Individualität vernichtete (Erstarrung der Klassen), und daß die Produktivkräfte die freie Bewegung des Lebens erstickt hatten (allgemeine Wirtschaftskrise), weil ihre Weiterentwicklung aufgehalten wurde. Deshalb muß in einer solchen Periode der Verfall des Romans notwendig mit einer allgemeinen revolutionären Unruhe zusammengehen.

So erkennen wir in den technischen Unterschieden zwischen Poe-[211]sie und Roman den Unterschied zwischen Unveränderlichkeit und Veränderung, Raum und Zeit, und es leuchtet ein, daß sich diese Unterschiede nicht wechselseitig ausschließen, sondern einander durdringen und, während sie getrennt wirken, ständig eine Bereicherung der Wirklichkeit schaffen.

Das sind die gleichen Unterschiede wie zwischen den evolutionären und den klassifizierenden Wissenschaften. Und ebenso wie die Technik der Poesie eine unmittelbare Konzentration auf das Wort verlangt, so erfordern die klassifizierenden Wissenschaften, zum Beispiel Geometrie und Mathematik, eine unmittelbare Konzentration auf das Symbol. Der Roman verlangt, daß wir uns vom Symbol zur Wirklichkeit und erst dann zur affektiven Organisation wenden; die Biologie verlangt, daß wir uns zunächst mit den konkreten Objekten und erst dann mit ihrer rationalen Ordnung beschäftigen. Die Poesie geht geradewegs vom Wort zur affektiven Organisation, unbekümmert um die Wirklichkeit, deren Beziehung sie als im Wort bereits gegeben ansieht. Die Mathematik geht geradewegs vom Symbol zur perzeptiven Organisation, unbekümmert um das konkrete Objekt, dessen (für sie) wichtige Eigenschaften sie als im Symbol bereits kristallisiert anerkennt. Hiervon kommt die große Bedeutung einer genauen Sprache – des absolut korrekten Wortes oder Symbols – für den Dichter und den Mathematiker, während im Gegensatz hierzu dem Biologen oder dem Romanschriftsteller eine gelockere Sprache erlaubt ist.

Wir haben gesehen, daß die Musik eine extreme Art der Poesie darstellt, daß sie (anders als die Poesie) die objektiven Bezüge der Töne fast gänzlich umgeht, so wie die Mathematik die subjektiven Eigenschaften der Materie fast gänzlich umgeht. Deshalb ist der Musiker in seiner Sprache sogar noch genauer als der Dichter, und die affektiven Gesetze der Symbole in der Musik sind so sorgfältig und genau bestimmt wie die perzeptiven Gesetze der mathematischen Symbole.

Wir können jetzt deutlicher verstehen, warum die poetische Technik dem Traum gleicht. Es ist das Merkmal der Träume, daß der Träumende in ihnen die Hauptrolle spielt. Er ist immer gegenwärtig, manchmal (wie die Analyse zeigt) in vielen Gestalten. Der gleiche Egozentrismus charakterisiert auch die Poesie. Der Dichter schreibt ganz naiv seine Eindrücke, Erfahrungen, Gedanken und Vorstellungen unmittelbar nieder. Hiervon kommt der scheinbare Egoismus der Poesie, denn alles ist unmittelbar gesehen und erfahren. Die Poesie ist mit den Erinnerungsbildern verwandt, die sie durch nur zwei Wörter – „Ich“ und „wie“ – vermittelt.

[212] Aber das ist nicht der Egoismus des Traumes, sondern ein gesellschaftlicher Egoismus. Die besondere emotionale Organisation des Dichters wird in Wörtern verdichtet; die Wörter werden gelesen, und die Psyche des Lesers erfährt die gleiche emotionale Reorganisation. Der Leser tritt für die Dauer des Gedichtes an die Stelle des Dichters und sieht mit dessen Augen. Er *ist* der Dichter.

In einem Gedicht von Shelley sind wir Shelley. Wenn wir Shakespeare lesen, sehen wir mit seiner tiefgründigen, flimmernden Vision. Daher kommt die unerwartete Individualität des Dichters. Obwohl in der Poesie das allgemeinmenschliche Geschöpf, der Genotyp, und nicht die „Person“ den allgemeinen zeitgenössischen Schauplatz betrachtet, wird dieser doch mit den Augen eines Menschen, von der Psyche des Dichters aus gesehen.

Wie geht das vor sich? Das ist das besondere Geheimnis der poetischen Technik. Ebenso wie die Poesie mit dem Traum gleichgestellt werden kann, so gleicht die poetische Technik der Traumtechnik. Das Wesen der Traumtechnik ist von den Analytikern unter dem allgemeinen Namen „Traumarbeit“ erforscht worden.

Ein Traum besteht aus zwei Schichten. Augenfällig ist der offenbare Inhalt. Wir gehen am Strand entlang, ein Schiff kommt längsseits, wir steigen ein, landen in Frankreich, verschiedene Abenteuer widerfahren uns und so weiter. Das ist der offenbare Inhalt des Traumes, wie wir ihn am nächsten Morgen beim Frühstückstisch unserer Familie erzählen, die sich dabei langweilt, weil sie unser Interesse an dem Traum nicht verstehen kann. Unser Interesse aber kommt daher, daß wir eine vollkommene Illusion erleben. Während sie andauerte, schienen sich diese Dinge für uns wirklich zu ereignen. Eine solche Lebensnähe muß irgendeinen affektiven Grund haben. Aber unser Gefühl war im Traum kaum wirklich bewegt, obwohl uns doch überraschende Abenteuer widerfuhren. Wenn wir eine Gefühlsbewegung verspürten, dann stand sie in keinem wirklichen Verhältnis zu unseren Abenteuern. Überraschende Dinge geschahen, und wir waren nicht überrascht. Unbedeutende Dinge ereigneten sich, und wir waren erschreckt. Die Affekte wurden in ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit verschoben. Wenn wir aufgefordert werden, unsere Assoziationen zu diesen verschiedenartig zusammengesetzten Vorstellungen so zu geben, wie sie uns gerade in den Sinn kommen, enthüllt sich ein ganzer Untergrund verdrängten affektiven Lebens. Jedes Symbol ist mit Erinnerungen aus unserem Leben verbunden, aber nicht durch gedankliche, sondern durch affektive Assoziationen.

Kennzeichen der „Traumarbeit“ ist es, daß jedes Traumsymbol [213] überbestimmt ist und eine Vielzahl verschiedener emotionaler Bedeutungen aufweist. Darin besteht auch, wie wir gesehen haben, das Kennzeichen der Wörter in der Poesie. Hier liegt die gleiche Ursache vor wie bei den Traumsymbolen, die unmittelbar nach ihrem emotionalen Inhalt und nicht als Symbole einer konsequenten Scheinwelt, in der wir uns zuerst orientieren, gewertet werden. Daher entspricht die Inkonsequenz des Traumes dem „unlogischen“ Rhythmus der Poesie und ihrer Assonanz.

Die Psyche ist so organisiert, daß im Schlaf alle bewußten Wünsche, Hoffnungen, Befürchtungen und Zuneigungen der instinktiven Erinnerungsbilder durch scheinbar willkürliche ersetzt werden. In Wirklichkeit sind die Erinnerungsbilder jedoch durch die affektiven Bande einfacher, unbewußter Wünsche miteinander verknüpft. Sie werden von der triebhaften Tätigkeit des instinktiven und damit schlaflosen Teils der Psyche organisiert, der unmodifiziert und damit anti-gesellschaftlich oder besser gesagt nicht-gesellschaftlich ist, weil er entwicklungsgeschichtlich archaisch ist. Dieses affektive Substrat erscheint normalerweise nicht im Traum; es wird „verdrängt“. Nur die willkürlichen Symbole tauchen scheinbar zusammenhanglos im Bewußtsein auf. Aber diese affektive Grundlage ist die „Begründung“ des Traumes und bestimmt seine Richtung. Sie bildet den latenten Inhalt. Aber die Affekte haben auch einen „Grund“ für ihre Beziehung zu den Erinnerungsbildern des Traumes. So entsteht eine doppelte Verzerrung – eine Verzerrung der Wirklichkeit und der Emotion – und eine doppelte Verlagerung von Subjekt und Objekt.

Warum bringt der Schlaf keine völlige Unbewußtheit gegenüber jedem Reiz mit sich? Aus dem einfachen Grunde, weil der Schlaf nicht Tod oder völlige Unbewußtheit bedeutet; denn ein Teil unserer Aufmerksamkeit ist immer wach. Im Schlaf ist die Aufmerksamkeit zwar von der Außenwelt abgekehrt, sie schläft aber nicht völlig, denn sonst könnte uns ein äußerer Reiz überhaupt niemals

aufwecken. Doch so kann die Aufmerksamkeit eines Schläfers durch ein genügend lautes Geräusch erregt werden. Für Tiere ist es offensichtlich gefährlich, allzu tief zu schlafen. Alle Reize unterhalb der Reizschwelle, zum Beispiel gedämpfte Geräusche, auf das Gesicht scheinendes Sonnenlicht, Druck auf Körperteile und innere Verdauungsstörungen werden nicht in die ihnen eigenen Nervenbahnen gelenkt, sondern in andere, von den „Schaltungen“ der unbewußten Instinkte vorgeschriebene Bahnen.

Die Wirklichkeit eines unbewußten Wunsches kann in der Praxis geprüft werden. Wenn ein Mensch vor dem Schlafen beschließt, [214] einen bestimmten Gegenstand in der Hand zu behalten, dann wird er ihn auch noch umfassen, wenn er wieder erwacht. Damit ist schon bewiesen, daß während seines Schlafes einige nichtschlafende Neuronen fortführen, unbewußt zu wollen, und einen ständigen Strom nervlicher Impulse durch die außen führenden Nerven zu den Fingern sandten, um eine muskulare Tetanie aufrechtzuerhalten. Wenn die Affekte durch solche Reize aufgeweckt werden sollten, dann würde der Schlaf beendet. Deshalb werden die Verbindungswege von den instinktiven, unbewußten Neuronen zu den affektiven Schablonen in gewisser Hinsicht außer Funktion gesetzt, und die Reize werden nicht in die Schablone gelenkt, sondern auf einer Stufe verbunden, das sind die Erinnerungsbilder. Diese werden durch Assoziation mit den außer Funktion gesetzten Schablonen verbunden, sind aber nicht mit Affekten durchsetzt. Die Erinnerungsbilder erscheinen im Traum und geben der flackernden Aufmerksamkeit etwas, worauf sie sich konzentrieren kann, weil sie sonst auf den Reiz gerichtet und den Schläfer aufwecken würde. Es ist kein Zufall, daß der Schlaf nur bei höheren Tieren vorkommt – deren Leben mit erworbenen Adaptionen erfüllt ist und die daher einer physiologischen „Lösung“ im Schlaf bedürfen. Die Insekten mit ihren komplizierten angeborenen Adaptionen schlafen nicht. Oder wenn sie schon „schlafen“, wie in der Puppe, dann ist es eine letzte und sehr gründliche Adaption, wobei jede Körperzelle neu gestaltet wird.

Die emotionale Organisation der Erinnerungsbilder – ihr latenter Inhalt – ist demnach mit dem Prozeß ihrer Entstehung gegeben. Wenn die Reize einen bestimmten Reizschwellenwert überschreiten oder wenn die Umschaltung falsch läuft, werden zu kräftige Affekte gelöst, und der bewußter werdende Schläfer erwacht sofort. Das Fehlen der affektiven Wirklichkeit erklärt die Leichtigkeit, womit man Träume vergißt, wohingegen Alpträume, bei denen der Schläfer infolge der kräftigen Affekte wach oder fast wach ist, im allgemeinen klar in der Erinnerung bleiben. Wir erwachen, weil die Affekte an dem Punkt angelangt waren, wo sie verwirklicht werden und damit zur Tat führen.

Träume haben folglich einen latenten und einen offenbaren Inhalt. Der offenbare Inhalt ist bildliche Phantasie, der latente Inhalt affektive Organisation. Beide Inhalte haben einen doppelten Zusammenhang mit einer im Traum offenbaren phantastischen Affektivität und einer bildlichen, mit dem latenten Inhalt verbundenen Wirklichkeit. Die Psychoanalytiker haben diese Unterscheidung nicht getroffen, weil die Traumanalyse erfolgt. Sie haben [215] nicht gesehen, daß bei der Übersetzung von Bildern und Affekten in die Sprache eine erkenntnistheoretische Lücke entsteht. In der Sprache sind Vorstellungen und Affekte zugleich vorhanden und können nicht getrennt werden: beides ist gesellschaftlich und bewußt. Da der Psychoanalytiker dies nicht beachtet, stößt er auf einen Widerspruch: Wenn er den latenten Inhalt der Träume sondiert, kann ihm der Träumende niemals eine Reihe „unbewußter“ Affekte als Assoziationen geben, weil sich der Träumende nur durch die Sprache mitteilen kann, und in der Sprache ist der Affekt immer an eine Vorstellung gebunden, an ein Symbol der äußeren Wirklichkeit, und ist selbst ein bewußter Gefühlston. Deshalb erhält der Analytiker als latenten Inhalt der Traumvorstellungen noch weitere, mit bewußten Affekten behaftete Vorstellungen. Aus diesem Grunde neigt der Psychoanalytiker nicht nur dazu, die unbewußten Affekte mit ihren gesellschaftlichen Übertragungen gleichzusetzen, sondern er übersieht auch die Kluft zwischen Traum und Kunst: Im Traum ist die affektive Organisation unbewußt und daher *persönlich*, in der Kunst ist sie bewußt und daher *gesellschaftlich*. Es ist der Unterschied zwischen freier Assoziation und gerichtetem Fühlen.

4. Das führt uns zur *surrealistischen* Technik mit ihrem ungerichteten Fühlen und ihrer persönlichen, affektiven Organisation, worin Freiheit – in echt bürgerlichem Lebensstil – im Nichtkennen der Notwendigkeit besteht, das heißt in der Nichtbeachtung der affektiven Organisation, die den Fluß der

bildlichen Sprache bestimmt und die in der guten Poesie bewußt ist. Daher der zerebrale und visuelle Charakter der *surrealistischen* Kunst. Diese bürgerliche Freiheit war bereits in der Philosophie des Symbolismus enthalten, wovon sich der *Surrealismus* ableitet. Remy de Gourmont, der Philosoph des Symbolismus, sagte wörtlich: „Über allem steht die Theorie der Freiheit; sie bedeutet absolute Freiheit des Denkens und der Form: das ist die freie und individuelle Entwicklung der ästhetischen Persönlichkeit.“ Und Rimbaud, der größte symbolistische Dichter, sagte: „Ich bin dahin gekommen, die Unordnung meines Geistes für heilig anzusehen.“

Die Poesie hat wie der Traum *offenbare und latente* Inhalte. Der offenbare Inhalt kann in einer Umschreibung des Gedichts ungefähr erfaßt werden. Er besteht im Bildwerk oder in den „Ideen“. Der latente, das heißt emotionale Inhalt verschwindet in dieser Umschreibung fast vollständig. Er ist also nicht in der [216] äußeren Wirklichkeit, symbolisiert durch die Wörter (denn diese ist erhalten geblieben), sondern in den Wörtern selbst enthalten. Der offenbare Inhalt ist die „rational“ interpretierte Poesie. Er verkörpert die äußere Wirklichkeit im Gedicht und kann auf andere Art und in anderen Sprachen ausgedrückt werden. Aber der latente Inhalt der Poesie liegt in der einen besonderen Fassung des Gedichts und in keiner anderen.

Wieso liegt der latente Inhalt im eigentlichen Wort und nicht im *Sinn* der Wörter – das heißt in den von den Wörtern symbolisierten Teilen der Wirklichkeit? Weil die Emotionen nicht affektiv mit dem vom offenbaren Inhalt symbolisierten Teil der Wirklichkeit verbunden werden, denn eine andere Sprache kann dahin gebracht werden, den gleichen Teil der äußeren Wirklichkeit zu symbolisieren, und das ist noch immer nicht das Gedicht. Wieso liegt dann der emotionale Inhalt „in“ den eigentlichen Wörtern „selbst“ und nicht in den von ihnen symbolisierten Gegenständen? Die Traumanalyse gibt uns mit der *affektiven* Assoziation der Ideen die Antwort. In jeder Ideenassoziation werden zwei Vorstellungen durch ein drittes – wie Stäbe mit einer Schnur – miteinander verbunden. In der Poesie werden die Assoziationen durch die Affekte verbunden.

Wenn ein Wort von seiner Umgebung abstrahiert und auf etwas konzentriert wird, so wie der Analytiker seinen Patienten auffordert, sich auf eine besondere Traumvorstellung zu konzentrieren, dann entstehen in unserem Inneren verschwommen eine Reihe von Assoziationen. In einem einfachen Wort wie „spring“* gibt es Hunderte von Assoziationen, wie das Grüne, Jugend, Springbrunnen, das Springen; jedes Wort bringt eine Fülle emotionaler Assoziationen mit sich, die es in den tausend verschiedenen Umständen seiner Anwendung erworben hat. Diese Assoziationen bringen den latenten Inhalt des Affekts, der das Gedicht ausmacht. Nicht die Idee des „Grünen“ und die der „Jugend“ stellen das Rohmaterial der Poesie dar, sondern das affektive Band, welches die Idee des „Grünen“ und der „Jugend“ mit dem Wort „spring“ verknüpft.

Natürlich weist die mit dem Wort „spring“ bezeichnete *Sache* „spring“ (die Jahreszeit) auch viele affektive Assoziationen auf. Diese verwendet der Roman. Die Poesie beschäftigt sich mit den allgemeineren, feineren und instinktiveren Affekten, die unmittelbar mit dem Wort „spring“ verbunden sind und daher solche fast wortspielhafte Assoziationen einbeziehen, wie sie mit spring (Spring[217]brunnen) und to spring (springen) verbunden sind. Deshalb hat die Poesie die Tendenz, mit den Wörtern zu spielen, offen oder versteckt zu scherzen und sich an der Textur der Wörter zu erfreuen. Es gehört zur poetischen Technik, die Wörter ungrammatisch zu behandeln, um ihre unmittelbaren und sich widersprechenden affektiven Tönungen zu verwirklichen. Der Roman gebraucht die Wörter so, daß außer einem klar begrenzten Ausschnitt aus der Wirklichkeit alle Bedeutungen und damit alle affektiven Tönungen exakt ausgeschlossen werden. Dann leitet er den emotionalen Inhalt aus diesem Wirklichkeitsabschnitt und dessen aktiver Beziehung zu den anderen Wirklichkeitsbereichen in der Handlung als Teil perzeptiven Lebenserfahrung ab.

Wenn wir einen Vers lesen, gelangen die anderen Ideen, womit die Affekte verbunden sind, nicht in unseren Sinn. Wir erfassen das Sprunghafte und Überschwengliche von „spring“ im poetischen

* Das englische Wort „spring“ hat als Substantiv und Verb verschiedene Bedeutungen: Ursprung, Quelle, Triebfeder, Sprung, Sprungfeder, Frühling, springen, entspringen usw. (*Anm.* d. Übers.)

Gebrauch als Wort für den Begriff „Jahreszeit“, aber wir denken dabei nicht an den Springbrunnen oder den Sprung – es sei denn im poetischen Wortspiel. Die anderen Begriffe bleiben unbewußt. *Poesie ist eine Art umgekehrter Traum*. Während im Traum die wirklichen Affekte teilweise unterdrückt werden und die vermischten Vorstellungen ins Bewußtsein treten, werden in der Poesie die assoziierten Vorstellungen teilweise unterdrückt, und die vermischten Affekte sind im Bewußtsein in Form der affektiven Organisation gegenwärtig. Warum gibt es dann überhaupt einen offenbaren Inhalt? Warum werden nicht alle Bilder unterdrückt? Warum ist die große Poesie nicht wie die große Poesie der extremen Symbolisten eine bloße Sammlung von Wörtern ohne Bedeutung, aber voller affektiver Assoziationen? Warum soll die Poesie darstellen, erklären, erzählen, die Grammatik befolgen, eine Syntax haben und zur Umschreibung imstande sein, wenn sie ihren affektiven Wert verliert, falls sie umschrieben wird?

Die Antwort lautet: weil die Poesie eine Adaption an die Wirklichkeit ist. Sie nimmt eine emotionale Haltung zur Welt ein. Sie wird aus der Sprache gebildet, und die Sprache wiederum wurde geschaffen, um das Anderssein zu bezeichnen, um gesellschaftlich geteilte Abschnitte der objektiven Wirklichkeit zu zeigen. Die Poesie lebt in derselben Sprache wie das wissenschaftliche Denken. Der offenbare Inhalt stellt eine Feststellung über die äußere Wirklichkeit dar. Der offenbare Inhalt ist für ein bestimmtes *Stück* der äußeren Wirklichkeit symbolisch, sei es Szene, Problem, Gedanke oder Ereignis. Und der emotionale Inhalt *haftet* dieser Feststellung über die Wirklichkeit *an*, nicht der wirklichen [218] Erfahrung, sondern im Gedicht. Der emotionale Inhalt fließt aus dem Stück der äußeren Wirklichkeit. Im Leben ist dieses Stück der äußeren Wirklichkeit ohne emotionalen Ton; aber mit diesen besonderen Wörtern beschrieben und mit keinen anderen, schimmert es plötzlich in zauberhafter affektiver Färbung. Die affektive Färbung als emotionale Organisation gleicht dem, was der Dichter empfand, als er diesem Stück der äußeren Wirklichkeit (in der Phantasie oder tatsächlich) gegenüberstand. Wenn der Dichter sagt:

Sleep, that knots up the ravelled sleeve of care*,

dann trifft er eine offenbare Feststellung. Die Umschreibung

Slumber, that unties worry, which is like a piece
of tangled knitting
(Schlummer, der die Sorge löst,
die einem Stück verschlungenen Strickwerks gleicht)

überträgt zwar das meiste des offenbaren Inhalts, aber die in den Assoziationen der verwendeten Wörter versteckten affektiven Töne sind verschwunden. Es ist wie ein Zaubertrick. Der Dichter erhebt ein Stück Welt, und wir sehen es in einem fremdartigen emotionalen Feuer glühen. Analysieren wir es „rational“, finden wir kein Feuer. Aber dennoch behält jenes Stück Wirklichkeit für immer ein Nachglühen in sich, es strömt noch emotionales Leben aus. So bereichert uns die Poesie die äußere Wirklichkeit.

Die von der Poesie verwendeten affektiven Assoziationen sind vielgestaltig. Manchmal sind es Klangassoziationen, dann nennen wir den Vers „musikalisch“ – nicht daß die Sprache besonders harmonisch ist; für einen Ausländer hätte der folgende Vers wahrscheinlich keine besondere Wortmelodie:

Thick as autumnal leaves that strow the brooks
In Vallombrosa.**

Wer das Englische nicht kennt, dem erscheint dieser Vers nicht musikalisch. Aber für das Ohr eines Engländers werden die entstandenen gefühlsmäßigen Assoziationen eher durch Klang als durch Sinnverbindungen geschaffen, und deshalb nennt er den Vers musikalisch. So ist es auch mit Verlaines Versen; sie wirken nur dann musikalisch, wenn das Ohr auf die französischen Nasallaute eingestellt ist: [219]

* Schlaf, der des Grams verworr'n Gespinst entwirrt (Shakespeare, Macbeth, 2. Aufzug, 1. Szene).

** Herbstblättern gleich, auf Vallombrosa's Bäche (John Milton, Verlorenes Paradies, Erster Gesang).

Et O – ces voix d'enfants chantant dans la coupole*,

und so ist es auch mit dem alten Märchentitel „La Belle aux bois dormant“**.

In der Poesie sind Affekte, die nicht Symbolen der äußeren Wirklichkeit anhaften, unmöglich, weil die Affekte der Poesie (soweit poetisch) gesellschaftlich sind, und es ist für unterschiedliche Subjekte unmöglich, sich zu verbinden, wenn nicht durch ein gemeinsames Objekt (durch „Materie“). Die logische Folge des Symbolismus ist nicht Poesie, sondern Musik. Hier könnte eingewendet werden, daß die Musik aus Tönen besteht, die sich auf keine äußere Wirklichkeit beziehen, und doch ist die Musik eine Kunst und hat einen gesellschaftlichen Inhalt. Eben weil in der Musik die Symbole aufgehört haben, sich auf die äußere Wirklichkeit zu beziehen und selbst Teile der äußeren Wirklichkeit geworden sind, haben sie eine formale Struktur geschaffen (die Tonleiter, „Regeln“ für die Harmonie und so weiter), die ihnen die Strenge und den Status der äußeren Wirklichkeit gibt. Die Noten sind selbst der offenbare Inhalt der Musik, und sie befolgen deshalb keine grammatischen (subjektiven), sondern pseudo-mathematische (objektive) Gesetze; die natürlich innerhalb des Bereichs jener Regeln notwendig verzerrt oder organisiert sind. Auf die gleiche Weise wird die Architektur äußere Wirklichkeit und innerhalb des Bereichs der Regeln für den Verwendungszweck verzerrt oder organisiert.

Die Technik des Dichters besteht darin, nicht alle mit einem besonderen Wort verbundenen Affekte ins Bewußtsein gelangen zu lassen, sondern nur die benötigten. Das geschieht, indem die Wörter so angeordnet werden, daß die Fülle ihrer aufeinandertreffenden Assoziationen einige affektive Assoziationen verstärkt, andere wiederum hemmt und so eine organisierte Masse von Emotionen bildet. Die affektive Färbung eines Wortes übernimmt den von den Farben der anderen Wörter reflektierten Schatten und das reflektierte Licht. Das geschieht teils durch die Berührungen der Wörter, besonders in Sprachen, die auf Synthese beruhen (Latein und Griechisch), und teils durch den grammatischen Zusammenhang der Wörter, besonders in analytischen Sprachen (Englisch, Chinesisch); aber hauptsächlich durch die „Bedeutung“ als ganzes. Der offenbare Inhalt, die wörtliche Bedeutung, der umschreibbare Sinn ist eine Art Brücke oder ein elektrischer Leiter, der den affektiven Strömen jeden Wortes Kontakt gibt. Er ist wie ein Schaltbrett; einige der affektiven Assoziationen schwinden unmittelbar beim Eintreffen, andere fließen in andere Wörter ein und ändern [220] deren Farbe; wieder andere vermischen sich und verstärken ein bestimmtes Wort. Das Ganze bildet das eigenartige, vielfarbige Glühen des Gedichts, seine affektive Organisation oder die emotionale Haltung zu seiner Bedeutung. Daher hat das gleiche Wort in einem Gedicht eine andere affektive Färbung als in einem weiteren, und aus diesem Grund ist ein Gedicht auch konkret. Es ist affektiv konkret; jedes Wort hat in dem einen Gedicht eine besondere affektive Bedeutung, die sich von der in einem anderen Gedicht unterscheidet. Auf diese Weise treibt der emotionale Inhalt nicht ziellos im Bewußtsein; er ist durch hundert miteinander verflochtene Fäden fest an den offenbaren Inhalt gebunden – er gehört zur äußeren Wirklichkeit. Der Inhalt eines Gedichts besteht nicht schlechthin aus Emotion, sondern aus *organisierter* Emotion, aus einer organisierten emotionalen Haltung zu einem Stück der äußeren Wirklichkeit. Daher sein Wert – und seine Schwierigkeit – im Vergleich mit anderen, zwar starken, aber unorganisierten Emotionen – wie ein plötzlicher, aber unerklärlicher Anfall von Kummer, ein Ausbruch blinder Wut, wie nackte Verzweiflung. Solche Emotionen sind unästhetisch, weil unorganisiert. Sie sind gesellschaftlich unorganisiert, weil sie nicht in Beziehung auf eine gesellschaftlich anerkannte äußere Wirklichkeit organisiert sind. Sie sind sich auch der äußeren Notwendigkeit nicht bewußt. Die Emotionen der Poesie verkörpern einen *Teil* des offenbaren Inhalts. Sie scheinen sich in der äußeren Wirklichkeit, wie sie im Gedicht vorkommt, zu befinden. Wir haben nicht den Vorsatz, eine emotionale Haltung zu einem Stück der Wirklichkeit einzunehmen; sie ist da, gegeben in der Wirklichkeit: auf diese Art vollzieht sich die emotionale Erkenntnis. In der poetischen Erkenntnis werden die Gegenstände bereits von Gefühlsurteilen geprägt dargestellt. Daher der adaptive Wert der Poesie. Sie gleicht einer wirklichen emotionalen Erfahrung.

* Und oh diese Kinderstimmen, die in der Kuppel singen!

** Die Schöne im schlafenden Wald (Dornröschen).

Es ist einleuchtend, daß die Poesie nach verschiedenen Gesichtspunkten beurteilt werden kann; entweder nach der Bedeutung des offenbaren Inhalts oder nach der Lebhaftigkeit der intensiven Färbung. Für den Dichter, der ein neues Stück äußere Wirklichkeit in den Bereich der Poesie trägt, empfinden wir größere Dankbarkeit als für den, der die veralteten, abgenutzten offenbaren Inhalte bringt. Aber der vom ersten Dichter gestaltete Teil der Wirklichkeit kann arm an affektiver Färbung sein. Er kann eine alte, abgenutzte Färbung bringen, wohingegen unser anderer Dichter trotz seines konventionellen Inhalts einen neuen affektiven Ton erreichen kann. Ältere Dichter beurteilen wir fast ausschließlich [221] nach ihrem affektiven Ton; ihre offenbaren Inhalte gehören schon lange zu unserer Gedankenwelt. Daher kommt die scheinbare Platitude alter Poesie, die aber doch eine *bedeutende* Platitude ist. Von einem modernen Dichter verlangen wir neue offenbare Inhalte und eine neue affektive Färbung, denn ihre Aufgabe ist es, uns neue emotionale Haltungen zu einer neuen gesellschaftlichen Umwelt zu geben. Wenn einem Dichter beides auf hoher Stufe gelingt, ist er ein guter Künstler. Den Dichter, der in seinem „Netz“ eine überwältigende Fülle neuer Wirklichkeit bringt und eine weitreichende affektive Färbung mit ihr verbindet, nennen wir einen *großen* Künstler, wie zum Beispiel Shakespeare. Deshalb sind große Dichtungen immer lang, eben weil sie eine umfangreiche Wirklichkeit als offenbaren Inhalt einbeziehen müssen. Aber um was für einen offenbaren Inhalt es sich auch immer handelt, er ist nicht *Zweck* der Dichtung. Der Zweck besteht in der spezifischen emotionalen, auf den offenbaren Inhalt gerichteten und von den freigewordenen Affekten erzielten Organisation. Die Affekte sind nicht „latent“ wie im Traum; es sind die assoziierten Ideen, die unterdrückt werden, um den latenten Inhalt zu formen. So wie der Schlüssel zum Traum in einer Reihe instinktiver Haltungen besteht, die den Mechanismus der Traumschöpfung bilden, so besteht der Schlüssel zur Poesie in einer Reihe unterdrückter Teile der äußeren Wirklichkeit – in einer verschwommenen, unbewußten Welt der Lebenserfahrung.

Die Poesie färbt die Welt der Wirklichkeit mit affektiven Tönungen. Die affektiven Farben sind nicht „hübsch“, denn es handelt sich um die wirkliche Welt der Notwendigkeit, und große Poesie verhüllt die Blöße der äußeren Notwendigkeit nicht, nur um sie mit dem Glanz des Interessanten zu umgeben. Die Poesie erfüllt die äußere Wirklichkeit – Natur und Gesellschaft – mit emotionaler Bedeutung. Weil diese Bedeutung dem Organismus ein triebhaftes Interesse an der äußeren Wirklichkeit verleiht, befähigt sie ihn, sich entschlossener mit ihr zu beschäftigen, sei es in der Welt der Wirklichkeit oder der Phantasie. Der Primitive, der das Interesse an der erschöpfenden Arbeit verlieren würde, die notwendig ist, um ein trockenes, abstraktes Stück Boden zu pflügen, findet Mut, wenn die Erde mit der affektiven Färbung der „Mutter Natur“ umgeben wird, denn nun läßt sie der Zauber der Poesie in den triebhaften Farbtönen der Sexualität oder der kindlichen Liebe schimmern. Diese affektiven Farben sind nicht unreal, obwohl sie nicht wissenschaftlich sind, denn sie stellen die Färbung der dem Genotyp eigenen Instinkte dar, und diese Instinkte sind [222] so real wie die Erde selbst. Die Bedeutung des von der Poesie auf das Antlitz der äußeren Wirklichkeit projizierten Ausdrucks liegt darin, eine Prophezeiung des unaufhörlichen Versuchs des Genotyps zu sein, die Notwendigkeit nach dem eigenen Bild zu formen, ein Versuch, bei dem der Genotyp einen ständig wachsenden Erfolg erzielt. „Die Materie lacht in poetisch-sinnlichem Glanze den ganzen Menschen an.“* Das sagten Marx und Engels von dem Materialismus, den noch der künstlerische Glanz der Renaissance umgab und der noch nicht zum einseitigen mechanischen Materialismus geworden war. Jener sinnliche Zauber wird von der Poesie verliehen, und einseitig wurde der Materialismus, als er, vor sich selbst erschrocken, trocken wissenschaftlich wurde und die Materie in einem logischen, aber leeren Wellensystem verschwand. Die Poesie gibt der Materie Leben und Wert zurück und bringt den Genotyp wieder in die Welt, aus der er verbannt war.

5. Obwohl wir den Traum mit der Poesie gleichsetzten, haben wir gesehen, daß doch wesentliche Unterschiede bestehen. Poesie ist schöpferisch, der Traum nicht. Die Poesie ist schöpferisch, weil sie *gelenktes* Fühlen ist. Im Traum sind die Assoziationen „frei“ – die Bilder der Wirklichkeit werden den Wünschen des Genotyps entsprechend beeinflußt, so wie sich Eisenfeilspäne über einem Magneten „frei“ den Kraftlinien entlang anordnen. In der Poesie jedoch wird das Fühlen veranlaßt, in der

* Die heilige Familie, Marx/Engels, Werke, Bd. 2, Berlin 1958, S. 535.

gemeinsamen Welt der perzeptiven Wirklichkeit zu existieren, und damit in eine gesellschaftliche Form gebracht. Die Poesie verkörperlicht die Emotion. Das Selbst wird *ausgedrückt* – gewaltsam nach außen gedrängt. Die Emotion wird geprägt – zur gangbaren Münze gemacht. Den Gefühlen wird ein gesellschaftlicher Wert gegeben. Arbeit wird geleistet. Genaugenommen ist die Traumarbeit *keine* Arbeit, die poetische Traumarbeit aber ist es – weil das eine gesellschaftliche Gebrauchswerte produziert und das andere nicht.

Aus diesem Grund unterscheidet sich die Technik der Poesie von der des Traumes. Unter der Oberfläche des Traumes liegen die unbewußten instinktiven Wünsche. Der Instinkt ist blind, er kann sich selbst nicht ändern, solange er unbewußt und unfähig ist, sich in einen guten Zustand zu bringen, denn er hat keinen Willen und reagiert nur automatisch auf Reize. Die instinktiven Wunschschablonen diktieren den Tanz der Bilder im Gehirn; die Bilder sind durch indirekte affektive Bande mit den Wunschschablonen [223] verknüpft. Aber die Bande selbst werden im Schlaf unterdrückt, denn alles, was die Affekte zum Handeln veranlassen könnte, muß vermieden werden, wenn der Träumende weiterschlafen soll. Der weite Bereich der affektiv erfüllten Vorstellungen ist „verbotenes Terrain“. Die schlafenden Affekte „liegenzulassen“ ist das Motto der Traumwünsche. Sie werden unterdrückt, indem sie auf phantastische Weise so leicht befriedigt werden, wie man eine gedankenlose Gewohnheitsbewegung ausführt.

In der poetischen Illusion verläuft der Prozeß umgekehrt. Träume steigen aus dem Unbewußten auf; sie sind blind und unschöpferisch. Gedichte steigen aus dem Bewußtsein nieder; sie sind ihrer selbst bewußt und schöpferisch. Der Traum vermeidet ängstlich dynamische Regionen der Emotionen, um den Schlafenden nicht zum Handeln zu veranlassen; die Poesie erforscht sie mutig, um die innere Welt des Menschen zu verändern.

Die Erinnerungsbilder des Traumes folgen dem Marionettenspiel der Instinkte blindlings. Die Wörter der Poesie aber folgen einem zweckvollen Weg. Ihre Mission besteht darin, die Affekte zuerst zu erregen und dann zu reorganisieren. Das einzige Ergebnis des Traumes ist eine zeitweilige und willkürliche Schablone von Vorstellungen, die auf Geheiß der Instinkte aus der Wirklichkeit bezogen und neu geordnet werden. „Die Welt ist nicht so, sondern so“, sagen die Instinkte und formen sie im Traum, aber manchmal sind die Instinkte so modifiziert, daß sie mit sich selbst uneinig werden, und die Widersprüche des Traumes ballen sich zu Affekten, die uns wecken.

Die Poesie nimmt und ordnet ihre Wörter jedoch so, daß die Affekte hervorgerufen und gezwungen werden, eine neue Organisation, eine neue emotionale Haltung hinsichtlich der Wirklichkeit anzunehmen. Der Traum formt die Wirklichkeit den Instinkten entsprechend und ist deshalb von geringem Nutzen, abgesehen davon, daß er den Träumenden vor der äußeren Wirklichkeit schützt und ihn weiterschlafen läßt. Die Poesie formt die Instinkte der Wirklichkeit entsprechend und ist deshalb nützlich, denn sie schirmt den Leser nicht vor Wirklichkeit ab, sondern gibt ihm Mut, sich mit ihr auseinanderzusetzen. Poesie ist umgekehrter Traum – umgekehrt in der Richtung, im Zweck und demnach auch in der Technik. Die Poesie kommt aus der Wirklichkeit und dringt bis zu den Instinkten vor; sie verharrt erst am letzten Vorposten der Wahrnehmung, wo sie den Instinkten Angesicht zu Angesicht entgegentritt. Der Traum kommt von den Instinkten und geht bis zur Grenze der Wirklichkeit, bis an die Schwelle der Aufmerksamkeit, [224] dort endet er kurz vor der tatsächlichen Ausführung, kurz vor der Aktion.

Wir brauchen deshalb nicht überrascht zu sein, daß die Poesie öffentlich und der Traum privat ist, denn Bewußtsein ist eine gesellschaftliche Konstruktion. Die bewußten psychischen Inhalte die vom Ich zusammengehalten werden, sind gesellschaftlich gegebene Inhalte. Sie hängen Zusammen, weil der Körper, der sie enthält, materiell ein Gegenstand ist, aber die Stoffe, die zusammenhängen – Moral, Wissen, Kultur, Bestrebungen, Pflichten –, sind alle gesellschaftlich gegeben. Der nicht gesellschaftliche Mensch ist roh, unbewußt, instinktiv und folgich, ohne Willen. Ein instinktiver, bewußter Organismus besitzt keinen Willen, sondern nur einen automatischen Reflex, der für innere oder äußere Reize empfänglich ist. Er hat keine Freiheit, denn Freiheit erfordert einen Willen. Das Wesen des Willens besteht darin, daß das Bewußtsein die Ursachen kennt, die seine Entscheidung unvermeidlich machen, und gerade in dieser Unvermeidlichkeit besteht der Wille. Der erfüllte Wille ist die bewußte

Dialektik der Psyche, worin der Streit zwischen den Instinkten des Körpers und der Notwendigkeit der äußeren Natur durch eine bewußte Handlung, die Fühlen und Wahrnehmung umfaßt, gelöst wird. Dieser bewußte Mikrokosmos ist schöpferisch, weil er willkürlich handeln kann, denn letztlich sind bewußtes Handeln und Schöpfung das gleiche. Schöpfung ist im Gegensatz zur Zufallserscheinung formender Wille anstatt blinde Entfaltung der Notwendigkeit. Der Zufall meißelt seltsame, nicht vorherbedachte Formen in die Felsen, der Wille aber bildet aus dem Stein die gewünschte Skulptur. Beide sind Aspekte der Notwendigkeit.

Der Dichter muß also ein vor allem für die Assoziationen und affektiven Tönungen der Wörter – nicht für die persönlichen, sondern für die kollektiven Tönungen – empfänglichem Mensch sein. Wie soll er zwischen persönlichen und kollektiven Tönungen unterscheiden? Er kann es nicht bewußt tun, und kein Dichter kann der Gefahr entgehen, Verse zu schreiben, die für ihn etwas bedeuten, den anderen Menschen aber nichts sagen. Alles, was er tun kann, ist, sein affektives Leben gesellschaftlich zu leben, mit den Wörtern zu leben. Denn er kann tatsächlich nur gesellschaftlich mit den Wörtern leben. Er begegnet ihnen in Büchern, in der Literatur, in wissenschaftlichen Schriften, in Journalen, in der Rede – aber immer begegnet er ihnen öffentlich. So wird er die Technik der Poesie meistern, wenn er mit den Wörtern anstatt mit Erinnerungsbildern lebt, denn Poesie wird mit Wörtern geschrieben.

[225] Die Beherrschung der Wortassoziationen gibt dem Dichter das Handwerkszeug für seine schöpferische Aufgabe. Hierin liegt seine Aufgabe. Eine emotionale Reorganisation muß bekanntlich gemacht, durch Worte in einer kollektiv zugänglichen Form ausgedrückt werden. Doch geben wir unserer Wendung „emotionale Reorganisation“ eine gängigere psychologische Form. Die Psychologie hat die Konzeption vom autonomen Komplex entwickelt. Ein Komplex ist eine Konstellation psychischer Inhalte, die psychischer Energie um sich sammeln. Sie organisieren und füllen sich mit dynamischer Kraft; sie nehmen einen großen Teil der Psyche ein. Die Psyche hat viele kleine Komplexe, aber sie werden erst zu Komplexen im therapeutischen Sinne, wenn sie von den hauptsächlich bewußten Inhalten der Psyche zurückgewiesen werden (Verdrängung) und dem Ich, das heißt dem bewußt denkenden und fühlenden Teil der Psyche, unbekannt sind. Sie werden gefährlich, wenn sie einen „eigenen Willen“ entwickeln, die psychischen Handlungen beeinflussen, ohne daß das Bewußtsein davon weiß, und neue neurotische Konflikte, Zweifel und seltsame Beklemmungen entstehen lassen. Der Mensch scheint in zwei Hälften gerissen zu sein. Er hat zwei Motive und zwei Willen. Ähnliche Symptome sind bei den Hunden Pawlows festzustellen, wenn sie auf zwei verschiedene Reaktionen, sagen wir gegenüber einem Quadrat und einem Kreis abgerichtet sind. Wenn ihnen ein Mittelding zwischen beiden Figuren gezeigt wird, legen die Hunde die tierische Karikatur neurotischer Unentschlossenheit an den Tag. Eine emotionale Reorganisation bringt in gewissem Grade die Lösung eines autonomen Komplexes, weil sie ihn gesellschaftlich bewußt macht.

6. Die Psychotherapie bezieht ihre Konzeptionen von der Pathologie. Es ist unmöglich, das Verhältnis Illusion – Wirklichkeit im menschlichen Geist ganz zu verstehen, ohne das Verhältnis von Krankheit und gesundem Funktionieren des Denkens zu begreifen.

Im Traum wird der Anreiz zur Handlung, wie wir bereits gesehen haben, in einem Strom affektiv gefärbter Vorstellungen, in denen Affekt und Vorstellung in ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit verzerrt sind, phantastisch befriedigt. Diese Verzerrung ist eben deshalb zulässig, weil der Traum, wie schon erklärt, nicht zur Tat werden kann, da sein Zweck darin besteht, den lebendigen Körper vor einer aktiven Beziehung zur Umwelt zu schützen.

Der Mensch geht einen Schritt voran, wenn er den Traum in das Wachleben einbezieht. Gerade diese Einbeziehung verengt den [226] Bereich des in der Phantasie biologisch Zulässigen. Weil die Phantasie jetzt zur Tat wird, muß sie auf irgendeine Weise in die vorhandene Wirklichkeit eingefügt werden, denn die vorhandene Wirklichkeit bestimmt die Tat.

Aber sie kann nicht in beide Seiten, in die subjektive und objektive Seite, der vorhandenen Wirklichkeit eingefügt werden, weil damit die Phantasie des Menschen einfach mit der Wahrnehmung, der unmittelbaren Sicht der äußeren Wirklichkeit und seiner Haltung zu dieser Wirklichkeit gleichgesetzt würde.

Sie wird deshalb im Raum verzerrt, um die mystische, sich um Zauberspruch und Ritus konzentrierende Illusion zu erzeugen, die mit der Macht der Magie und des Wortes alle Wirklichkeit in den Kreis des Stammes zu ziehen scheint. Sie wird in der Zeit verzerrt, um den Mythos oder die Erzählung zu erzeugen. Diese beiden Formen der Phantasie, Mythos und Magie oder Theologie und Mystizismus, entsprechen den evolutionären und klassifizierenden Aspekten in dem plastischen Verhältnis des Menschen zur Wirklichkeit, aber sie sind noch unrein – bei ihnen ist Subjektives mit Objektivem, Wissenschaft mit Kunst vermischt. Sie sind noch Religion. Um das Subjektive reiner und innerlicher, das Objektive genauer und äußerlicher werden zu lassen, müssen beide durch Auflösung und Behandlung der „anderen“ Seite voneinander getrennt werden.

Daher wird die Phantasie des Wachseins auf einer Seite verzerrt. Die Kunst verzerrt die Phantasie auf der Seite der äußeren Wirklichkeit durch die „Erfindung“ der Scheinwelt; die Wissenschaft verzerrt sie auf der Seite der subjektiven Wirklichkeit durch die „Erfindung“ des Schein-Ichs. Doch diese Verzerrung geschieht auf der verzerrten Seite nicht um ihrer selbst willen; es ist eine Verzerrung um der größeren Genauigkeit auf der „anderen“ Seite willen. Nun kann diese andere Seite eine größere Präzision, welche über die der vorhandenen Wirklichkeit hinausgeht, nur in Verbindung mit dem Bewußtsein der anderen Menschen erlangen – sie muß vom Halb-Bewußtsein der tierhaften Phantasie zum Bewußtsein des Menschen übergehen.

Deshalb wird die unverzerrte Seite der Kunst, die subjektive Seite, durch die Wechselwirkung mit einer gesellschaftlichen Subjektivität oder einem gesellschaftlichen Ich entwickelt, und die unverzerrte Seite der Wissenschaft, die objektive Seite, wird durch die Wechselwirkung mit einer gesellschaftlichen Objektivität oder gesellschaftlichen Welt entwickelt.

Wissenschaft und Kunst sind lediglich abstrakte und verallgemeinerte Formen der wissenschaftlichen und künstlerischen Elemente in der individuellen Phantasie. Die individuelle Phantasie ist jedoch Störungen unterworfen. Menschen können geisteskrank werden. Das Studium dieser Störungen wirft ein Licht auf das Wesen der Phantasie.

Geisteskranke sind Menschen, deren Praxis und Handlungsweise zeigt, daß ihre Theorie stark von der Wirklichkeit abweicht. Diese Wirklichkeit kann nur eine gesellschaftliche Wirklichkeit sein, denn sie ist die einzige der Gesellschaft bekannte Wirklichkeit. Geisteskranke sind Menschen, deren Theorie von der Wirklichkeit stark von der Gesellschaft abweicht. Sie sind gesellschaftlich falsch adaptiert. Sie befinden sich in einem Konflikt, in einem Konflikt zwischen ihrer gesellschaftlichen Erfahrung – ihrem Leben in der Gesellschaft – und ihrer phantastischen Theorie vom Leben.

Die Psychiatrie neigt jetzt dazu, den Wahnsinn in zwei Hauptgruppen einzuteilen: a) in die manisch-depressiven oder zyklischen Störungen und b) in die schizophrenen, katatonischen oder Störungen dementia praecox. Diese beiden Gruppen werden von Kretschmer eng mit den zwei Typen der Körperkonstitution, der pyknischen (breit und rundlich) und der asthenischen (lang und schmal) verbunden. Abgesehen vom Wahnsinn oder von den Psychosen gibt es noch Störungen der geistigen Funktionen – die Psycho-Neurosen. Es besteht eine allgemeine Tendenz, eine enge Verbindung zwischen hysterischen Neurosen und zyklischem Wahnsinn und zwischen psychoasthenischen Neurosen und schizophrenem Wahnsinn zu finden.

Jungs Einteilung der psychologischen Typen in extravertierte und introvertierte gründet sich ebenfalls auf die Annahme, daß extravertierte Typen bei geistiger Störung zu hysterischen und manisch-depressiven Zuständen neigen, während introvertierte Typen wahrscheinlich eher an psychoasthenischen Neurosen und an Schizophrenie leiden. Von der ersten Gruppe nimmt man im allgemeinen an, daß sie leichter heilbar sei als die zweite.

Nun haben wir gesehen, daß der Traum Träger einer Spannung ist, die auf der phantastischen Ebene durch eine doppelte Verzerrung von Subjekt (affektive Tönungen) und Objekt (Erinnerungsbilder) gänzlich gelöst wird. Geisteskranke lösen ihre Konflikte dadurch, daß sie ihre Theorie von der gesellschaftlichen Wirklichkeit abtrennen und zu einer persönlichen machen. Sie sind wach und können ihre Probleme mit diesem doppelten, traumgleichen Wechsel nicht lösen. Ihre Phantasie wird an einem Ende mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit verbunden sein.

[228] Wir behaupten, daß der extravertierte, zyklotyme, hysterische Typ äußerlich mit der Wirklichkeit verbunden ist. Das ist tatsächlich klinisch korrekt. Sogar der Manisch-Depressive kann sich richtig „orientieren“, sich zurechtfinden und im allgemeinen wahrnehmen, was vor sich geht.

MacCurdy weist darauf hin, daß jener auf wirkliche Reize reagiert, allerdings auf eine übersteigerte Art. Zum Beispiel bildet er sich ein, es handele sich um ein Gespräch über seine Ermordung, wenn er ein Flüstern hört. Er offenbart dann die ganze Angst, die sich einstellt, wenn jemand einen Meuchelmord befürchtet.

Er hat bei der Einstellung auf die Wirklichkeit *sein Ich entgesellschaftet*. Das Ergebnis hiervon ist, daß es unbewußt und entsprechend gewalttätig und barbarisch wird. Es schwankt unkontrollierbar und explodiert bei der geringsten Herausforderung auf der Alle-oder-Keiner-Basis. Den Beobachtern erscheint der Manisch-Depressive ein Mensch voll wilder Leidenschaft zu sein der die äußere Wirklichkeit vergessen hat. Aber er selbst sieht sich nicht so, weil sein Ich unbewußt und primitiv geworden ist und sich damit seinem Bewußtseinsbereich entzogen hat. Natürlich wird damit die äußere Wirklichkeit in seinem Bewußtseinsbereich in Unordnung gebracht, so daß sie immer von unbekanntem Kräften verzerrt wird. Wenn er das Wort „Hummer“ hört, nimmt er sofort an, er solle lebendig gekocht werden. Weil sein Ich unbewußt geworden und entgesellschaftet ist, ist er dessen Sklave.

Der Schizophrene jedoch zeigt eine emotionale Konsistenz und Integration, die der Orientierung des Manisch-Depressiven auf die Wirklichkeit gleicht. Das klassische klinische Zeichen der Schizophrenie besteht nach MacCurdy darin, daß der Patient eine dem Reiz nicht entsprechende affektive Reaktion zeigt. Zum Beispiel erklärt er, Leute flüstern zu hören, sie wollten ihn ermorden, aber er zeigt keine Furcht. Im Laufe der Zeit ermangelt er völlig der Orientierung, er ist sogar unfähig, sich zu ernähren, und geht schließlich in eine private Welt der Wirklichkeit über. Als ein Introvertierter, der dem Subjekt den meisten Wert beimißt, hat er seinen Konflikt durch die Entgesellschaftung der äußeren Wirklichkeit gelöst, so daß er in einer Traum- und Privatwelt lebt. Diese Traumwelt spiegelt sein bewußtes Ich wider, das dem Beobachter jedoch, weil die Traumwelt eine ungehinderte Widerspiegelung der Bewegung des bewußten Ichs ist, nicht besonders evident erscheint. Der Beobachter, ein Teil der negierten äußeren Wirklichkeit, hat keine Fühlung mit dem Ich des Schizophrenen. Das bewußte Ich des Schizophrenen erhebt sich nicht zur Leidenschaft [229] oder zur Emotion, weil es von der Umwelt nicht dazu angespornt, sondern „konformiert“ wird. Daher das Gewissen und der starke gesellschaftliche Inhalt der geistigen Welt des Schizophrenen; natürlich bleibt das alles ohne Auswirkung auf sein Verhalten, weil (wie bei der Paranoia) die Außenwelt immer „im Irrtum“ ist. Seine geistige Welt befriedigt seine Wünsche, indem sie sich so verändert, daß sie ihnen entspricht. Das ist der Grund, weshalb Freud den Paranoiker narzißtisch nennt; und das erklärt auch dessen Unheilbarkeit und Unberührbarkeit.

Nun betrachten wir die phantastische Technik der Kunst als in ihrem allgemeinen Ablauf der introvertierten Verzerrung der Schizophrenie und der psychoasthenischen Neurose ähnlich und die der Wissenschaft als in ihrem allgemeinen Ablauf der extravertierten Verzerrung der Zyklotymie und der Hysterie ähnlich.

Heißt das, wir betrachten Wissenschaft und Kunst als in gewissem Sinne pathologisch und illusionistisch? Nein, obwohl ein ähnlicher psychologischer Funktionsablauf vorliegt, ist die Kunst nicht mehr Neurose als das Denken Traum. Der Unterschied besteht eben darin, daß Wissenschaft und Kunst einen gesellschaftlichen Inhalt haben. Die Wirklichkeit, um die der extravertierte Hysterische oder Zyklotyme seine verzerrte Theorie bildet, ist eine Privatwirklichkeit, eine Wirklichkeit in seinem Bewußtsein, die der gesellschaftlichen Theorie von der Wirklichkeit widerspricht. Anstatt eine Synthese (wie in der Wissenschaft) seiner privaten Erfahrung mit der gesellschaftlichen Theorie der Wirklichkeit herbeizuführen (Forderung nach Veränderung beider), bewirkt dieser Widerspruch ein Verhalten, welches die gesellschaftliche Theorie der Wirklichkeit verneint. Die Entgesellschaftung des Ichs beim Zyklotymen führt zu einem Auftrieb der Instinkte aus dem Unbewußten; dadurch wird sein Verhältnis zur äußeren Wirklichkeit und damit seine ganze Handlungsweise verzerrt. Die Entgesellschaftung der Konzeption des Schizophrenen von der äußeren Wirklichkeit führt zur Sklaverei

des Ichs gegenüber der Wahrnehmung; das Ich entfernt die „Bremse“ von der Wahrnehmung, so daß seine Welt traumgleich und unwirklich wird.

Wenn die Wirklichkeit der Wissenschaft öffentlich und wahr ist, schafft der psychologische Ablauf der Wissenschaft auf dem Gebiet der Theorie ein Ich, welches das genaue Gegenteil vom Ich des zyklotym Extravertierten darstellt – es ist von Affekt und Eigenschaft abgezogen, neutral, passiv und sich klar der Notwendigkeit bewußt. Und gerade weil dieser Wirklichkeit Dynamik und Drang der Instinkte fehlen, braucht sie zu ihrer Vollendung [230] die emotionale Wirklichkeit der Kunst. Es ist daher richtig, daß eine Welt, die versuchte, allein durch die Wissenschaft zu leben, deren Theorie in der Praxis verneinen und die Nervenausbrüche eines Zyklotymen zeigen würde, und zwar nicht, weil die Wissenschaft zyklotym ist, sondern weil sie nur einen Teil des konkreten Lebens darstellt.

Die Wirklichkeit, um die der psychoasthenische Neurotiker oder der Schizophrene die äußere Welt bildet, ist ein privates Ich, es sind seine eigenen, privaten Wünsche und Triebe. Um diese „arrangiert“ er seine ganze Scheinwelt (die kompulsiven Handlungen, die Besessenheit oder die Phobien des Neuroikers einerseits und die völlige phantastische Abschirmung des Schizophrenen andererseits). Weil das Ich der Kunst öffentlich und prächtig ist, schafft der psychologische Ablauf der Kunst auf dem Gebiet der Theorie eine schöne und starke Welt. Weil diese Welt von der Notwendigkeit abgezogen ist, braucht sie für ihre Verwirklichung den Mechanismus der Wissenschaft. Eine Welt, die von der Kunst allein lebte, würde ihre Theorie in der Praxis verneinen und ein schönes Traumdasein führen, weil alle ihre Handlungen nur Elend und Häßlichkeit schaffern würden.

7. Betrachten wir jetzt den Unterschied zwischen den beiden Formen extravertierter geistiger Störungen. Der Hysteriker verneint die Welt der äußeren Wirklichkeit nicht („äußere“ Wirklichkeit im Sinne von „außerhalb des Körpers“). Sie erkennt er an. Die von ihm verzerrte und entgesellschaftete Wirklichkeit ist die subjektiv betrachtete Wirklichkeit seines Körpers. Es ist, als ob er nicht wagt, die gesellschaftliche Wirklichkeit auf dem Gebiet herauszufordern, wo die Gesellschaft am festesten verschanzt ist, und deshalb seinen Körper als etwas auswählt, woran er ein besonderes Eigentumsrecht hat, den er verzerrt. Daher die berühmten Hysteriker-Krankheiten (hysterische Stummheit, Paralyse, Blindheit, Hyper-Ästhesie und Anästhesie), welche in dem Sinne gesellschaftlich unreal sind, als sie nur funktionell und nicht organisch bestehen. Für den Hysteriker aber sind sie doch eine Realität, weil er sich, wie gesagt, ihrer wirklichen Ursache nicht bewußt ist.

Klassische Beispiele für die Lösung eines Konfliktes zwischen den Instinkten und der Umwelt durch hysterische Mittel sind der hysterische Soldat, dessen Todesfurcht die Form einer hysterischen Paralyse annimmt, und die hysterische Frau, deren unbefriedigte Liebe oder Furcht vor der Unterwerfung die Form einer hyste-[231]rischen Krankheit annimmt. Daher der Terminus „Organ-Sprache“ für hysterische Symptome.

Doch wenn der Konflikt mit diesen Mitteln unlösbar ist, dann fordert das Ich des Extravertierten, ins Unterbewußte gedrängt, den ganzen Bereich der gesellschaftlichen Wirklichkeit, auch den außerhalb seines Körpers gelegenen, heraus. Sein Verhältnis zur Umwelt wird vom Wahnsinn bestimmt. Kräfte, von denen er nicht weiß, woher sie kommen, brechen in seine Umwelt ein und verzerren sie völlig. Sein Ich, in die Dunkelheit seiner Seele gezwungen, grinst ihn aus der Umwelt an, obgleich er es dort nicht wiedererkennt.

Der psychoasthenische Neurotiker jedoch ist ein Mensch, der zuerst die gesellschaftliche Wirklichkeit herausfordert. Deshalb befindet sich der Introvertierte mit dem fühlbaren Ich (ins Bewußtsein oder die Moral erhoben) in einem Konflikt, der für seine ihm unbewußte Umwelt zu schwierig ist – ebenso wie sich der Extravertierte mit einer äußeren Wirklichkeit (das heißt der von ihm wahrgenommenen äußeren Wirklichkeit) in einem Konflikt befindet, der für sein ihm unbewußtes Ich zu schwierig ist. Daher die psychoasthenischen Symptome eines Mangels an Interesse an der äußeren Wirklichkeit und am Leben – die Unfähigkeit, Lebensprobleme zu meistern oder irgend etwas zu ihrer Lösung zu unternehmen. Um seine Wünsche zu erfüllen, erfindet er solche Wirklichkeiten wie feindliche Menschen (Paranoia), Gegenstände (Phobias) oder Prozesse (Kompulsionen). Der psychoasthenische Neurotiker verneint nicht die Existenz des Ichs als gesellschaftliches Individuum, als Ich in

Berührung mit anderen Ichs, aber er verlangt, wegen der schwierigen Umstände hinsichtlich seiner Umwelt von den üblichen Regeln ausgenommen zu werden. Daher die endlose Selbstquälerei und Innenschau des psychoasthenischen Neurotikers, die ihn zum lohnenden und fast unheilbaren Patienten des Psychoanalytikers machen. Auf Grund seiner „besonderen Schwierigkeiten“ versucht dieser Typ des Neurotikers immer, sich eine besonders „leichte“ Welt zu schaffen. Er löst seine Konflikte, indem er die „Schuld“ für die Emotion, welche von diesem Konflikt hervorgerufen wird, anderen Einzelheiten der ihn umgebenden Wirklichkeit zuschiebt. Die von einer sexuellen Krise zum Beispiel erzeugte Emotion wird irgendeinem unbedeutenden Gegenstand zugeschrieben. Die Emotion, die entsteht, wenn ein Soldat im Schützengraben verschüttet wird, oder die Furcht davor, wird in der Neurose auf alle dunklen Gegenstände oder eingeschlossenen Stellen verdrängt.

[232] So wie der Hysteriker die äußere Wirklichkeit nicht verneint, sie aber dem Bereich seiner Person anpaßt, indem er sie als eine an physischer Störung leidende Sache betrachtet, so verneint der psychoasthenische Neurotiker seine Verantwortung als gesellschaftliches Ich nicht, paßt aber diese Verantwortung seiner Umwelt an, die er mittels komplizierter Rationalisierungen und Erfindungen verzerrt. Die unbedeutendste Einzelheit wird aufgegriffen und verdreht. Der Hysteriker spricht eine Organsprache, der Neurotiker eine Gefühlssprache. Der eine verlange von der Gesellschaft nichts zu glauben, was er nicht sieht (und er fabriziert den Beweis), der andere verlangt, nichts zu glauben, was er nicht fühlt (und fabriziert die Ursache). So wie dem Hysteriker die wirkliche Ursache seiner Paralyse unbewußt bleibt, so ist dem Neurotiker die Ursache seiner „schwierigen“ Umstände nicht bewußt. Er meidet die Furcht, indem er geschlossenen Plätzen ausweicht; er vergegenwärtigt sich nicht, daß er, indem er geschlossene Räume aus Furcht meidet, in Wahrheit zu den Schützengräben geht.

Aber wenn der Konflikt durch diese Mittel nicht zu lösen ist, dann verneint der Neurotiker die gesellschaftliche Welt völlig und ist sich seiner selbst nicht mehr bewußt. Das ist Schizophrenie. Er bleibt sich der äußeren Wirklichkeit noch bewußt. Ein Beispiel ist das Korsakow-Syndrom. Der Patient erkennt alles ihm von außen Widerfahrende, aber er weiß nicht, daß es sich auf ihn bezieht. Ihm fehlt das, was Claparède „moïeté“ genannt hat. Nehmen wir ein Beispiel von MacCurdy: Eine Patientin wurde von ihrem Arzt mit einer Stecknadel, die er in seiner Hand verbarg, gestochen. Als er sie das nächste Mal berühren wollte, fuhr sie zurück. Auf die Frage, weshalb sie das tue, entgegnete sie hastig: „In den Händen sind manchmal Nadeln.“ Sie konnte nicht davon überzeugt werden, daß sie, als ein Ich, gestochen worden war, sondern sie glaubte lediglich, daß im Bereich ihres perzeptiven Bewußtseins ein Stich erfolgt war. Wenn dieser Typ phantasiert, ist er einfach ein Gefäß für phantastische Panoramen, wohingegen der Zyklothyme ein phantastischer Napoleon, ein Held, ein großartiges „Ich“ ist.

Wir haben den Ablauf der Extraversion bereits mit dem der Wissenschaft verglichen. Gehen wir weiter und vergleichen den Ablauf der Hysterie mit dem der klassifizierenden Wissenschaften und den Ablauf der Zyklothymie mit dem der evolutionären Wissenschaften. Der Hysteriker verzerrt seine Person, um eine Wirklichkeit zu schaffen, die mit der von ihm gewünschten Wirklichkeit übereinstimmt. In gleicher Weise stellt sich der Mathematiker ein [233] überall in der äußeren Wirklichkeit ordnendes, klassifizierendes und *operierendes* Ich vor. Aber eben deshalb, weil die äußere Wirklichkeit beim Mathematiker gesellschaftlich, real und damit bewußt ist, ist das so operierende Ich unbewußt, abstrakt und von jeder verzerrenden oder bewertenden Subjektivität abgezogen.

Der Zyklothyme verliert sogar die Gewalt über sein Ich, weil er einen Ausgleich seiner „Schwierigkeiten“ erreichen will. Das Ergebnis besteht darin, daß sich seine Täuschung überall in seinem Wahrnehmungsbereich bemerkbar macht. In gleicher Weise stellt sich der Biologe oder der Soziologe ein Ich vor, das überall auf dem betreffenden Gebiet der Wirklichkeit passiv beobachtet, anmerkt und fühlt. Aber weil beim Wissenschaftler die äußere Wirklichkeit gesellschaftlich, real und bewußt ist, weist das so beobachtende Ich keine subjektiven oder persönlichen Vorurteile auf – es ist das überall beobachtende neutrale Auge der konkreten Gesellschaft, welches doch die Eigenschaft, an der es interessiert ist, ausbreitet.

Da wir nun den Ablauf der Introversion mit dem der Kunst verglichen haben, wollen wir in gleicher Weise weitergehen und den Ablauf der psychoasthenischen Neurose mit dem der Poesie und den

Ablauf der Schizophrenie mit dem des Romans vergleichen. Der Neurotiker setzt an die Stelle der gesellschaftlichen Umwelt eine besondere, persönliche Umwelt, die für seine subjektiven Schwierigkeiten „verantwortlich“ ist. Er bringt eine un reale Umwelt dahin, mit seinen Wünschen übereinzustimmen. Der Dichter jedoch setzt an die Stelle der Affekte und des Ichs seiner Erfahrung ein noch realeres und gesellschaftlicheres Ich; er zwingt sein Ich, völlig in das gesellschaftliche Ich einzugehen, und schafft, jedoch aus dem entgegengesetzten Grunde, eine „angepaßte“ äußere Scheinwelt. Deshalb dreht sich, wie wir gesehen haben, alle Poesie um das gesellschaftliche Ich.

Der Katatoniker jedoch macht aus seiner Welt nicht einmal eine wirkliche Welt mit außergewöhnlich schwierigen Umständen. Die wirkliche Welt verschwindet gänzlich aus der Gesellschaft, und die Welt des Katatonikers fällt mit einer Welt „Ich-organisierten“ Umweltgehalts, mit einer vom Ich erschaffenen Gruppe von Erinnerungswahrnehmungen zusammen. Der Romanschriftsteller jedoch bringt sein Ich nicht nur mit einem verallgemeinerten menschlichen Ich in Übereinstimmung (auf diese Weise erhebt der Dichter sein Ich von einem Ich in besonders schwierigen Umständen zu einem Ich in allgemein menschlichen Umständen), sondern mit den konkreten, durch die Individualisierung der Gesellschaft entwickelten [234] Ichs. Daher orientiert sich der Romaninhalt nicht wie der Inhalt der Poesie an einem Ich, sondern wird zur objektiven Welt, zu einer Welt, die scheinbar einer von außen her überblickten Auswahl aus der Gesellschaft gleicht, so wie das Ich des Katatonikers aus geweitet wird, um zu einer Welt scheinbar objektiver Wahrnehmungen zu passen.

Warum gibt es den Hysteriker und den Zykllothymen (nach den Erfahrungen der Anthropologen) weit häufiger in primitiven Gesellschaften? Weil in deren primitivem, undifferenziertem Zustand die Umwelt oder objektive Wirklichkeit viel wahrscheinlicher als das Ich und die subjektive Wirklichkeit Ursache mentaler Spannung ist und die „heilende“ Phantasie weit mehr gebraucht wird. Die Primitiven werden von den Forderungen der einfachen gesellschaftlichen Umwelt voll beansprucht. Das Gewissen ist klar und gebieterisch. Die Entwicklung der Ideologie und die vom Entstehen des Klassenantagonismus herrührende Bewußtseinspaltung erzeugen die zerrissenen Ichs und unterdrückten Persönlichkeiten der modernen Gesellschaft. Die psychoasthenische Neurose ist eine charakteristische bürgerliche Krankheit. Nach Rivers war im Krieg die Hysterie am stärksten unter den Mannschaften zu finden, wohingegen die psychoasthenische Neurose bei den Offizieren üblicher war. Es ist die Krankheit einer Klasse, die durch die Spaltung der Gesellschaft von der äußeren Wirklichkeit in den Bereich des Bewußtseins geworfen wurde, so wie die Hysterie die Krankheit einer vom Bewußtsein in die äußere Wirklichkeit geworfenen Klasse ist. Die Herausbildung einer Klassengesellschaft war erforderlich, um das Bewußtsein mittels der Spaltung zu entwickeln, aber das, was jetzt pathologisch weit auseinander gewachsen ist – Denken und Sein, Theorie und Praxis –, bedarf des Wiedererstehens einer klassenlosen Gesellschaft, um zu einer Synthese zu gelangen. Schizophrenie ist die geistige Krankheit von Philosophie und Idealismus.

Obwohl es eine Entsprechung zwischen künstlerischen und schizophrenen Lösungen sowie zwischen dem wissenschaftlichen und dem zykllothymen Ablauf gibt, weil gesellschaftliche Konflikte beiderseits auf ähnliche Weise geklärt werden, sind die Ziele in Wirklichkeit ganz verschieden. Im Vergleich mit dem bestehenden Normalen führt der Weg des Wahnsinns zu größerer Illusion, Unbewußtheit und Zurückgezogenheit; der wissenschaftliche oder künstlerische Weg zu größerer Wirklichkeit, Bewußtheit und Gemeinschaftlichkeit. Daher werden die Affekte in der Katatonie unterdrückt, während sie in der Kunst vollauf bewußt bleiben; in [235] der Zykllothymie ist das Ich „wild“, in der Wissenschaft ist es sich der Notwendigkeit bewußt.

Wir kommen also zu folgendem Ergebnis: Wenn Geistesgestörte in ihrer Erfahrung einem Konflikt zwischen gesellschaftlichem Bewußtsein und wirklicher Lebenserfahrung gegenüberstehen, dann ziehen sie es vor, das auszusondern, was dem Bewußtsein widerspricht, indem sie das Wahre und Gesellschaftliche im Bewußtsein vermindern und das Private und Illusorische vergrößern; Wissenschaftler und Künstler hingegen ziehen es vor, den Konflikt auf dem entgegengesetzten Weg zu lösen, sie bringen das Neue in der Erfahrung in das gesellschaftliche Bewußtsein, erweitern damit das Wahre und Gesellschaftliche im Bewußtsein und engen das Private und Illusorische ein. Sie begegnen dem gleichen Hindernis, aber gehen in entgegengesetzte Richtungen. Wissenschaft und Kunst sind

„göttlicher Wahnsinn“ in dem Sinne, daß ein Widerspruch in der Erfahrung den Wahnsinnigen zum privaten Irrtum lenkt, den Wissenschaftler und Künstler jedoch zur gemeinsamen Wahrheit. Diese sind vernünftiger als die „Vernünftigen“, die nicht vor der Möglichkeit einer schöpferischen Lösung stehen, weil sie in ihrem Leben keinen Konflikt oder Widerspruch erfahren. Der einzige Unterschied zwischen Künstler und Wissenschaftler besteht darin, daß der eine an der subjektiven und der andere an der objektiven Komponente von Bewußtsein und Leben interessiert ist. Der einzige Unterschied zwischen Dichter und Mathematiker einerseits und Romanschriftsteller und evolutionärem Wissenschaftler andererseits besteht darin, daß die einen an Verallgemeinerung, an Integrierung, an menschlichem Wesen und an abstrakter Realität interessiert sind und die anderen an Spezialisierung, Differenzierung, an menschlicher Individualität und an konkreter Realität.

Obwohl Künstler und Wissenschaftler bei der Lösung ihrer Probleme einem dem Wahnsinn entgegengesetzten Weg gehen, folgt daraus nicht, daß sie völlig vernünftig sind. Denn sie können nur jene Probleme lösen, die gesellschaftlich wirkliche Probleme sind und eine allgemeine Bedeutung für die Gesellschaft als Ganzes haben. Der Künstler hat subjektive, der Wissenschaftler objektive Probleme, die nicht wie bei den anderen Menschen eine gesellschaftliche Lösung zulassen. Natürlich steht der Künstler objektiven Problemen ebenso gegenüber wie der Wissenschaftler subjektiven, und beide sind letzten Endes ebenso hilflos wie gewöhnliche Menschen. Damit soll nur gesagt werden, daß Wissenschaft und Kunst nicht genau mit dem konkreten Leben, das sie geschaffen hat, übereinstimmen, sondern es nur ständig bereichern und entwickeln [236] können, weil sie gesellschaftliche Wirklichkeit in Abstraktion, in stark verallgemeinerter und wesentlicher Form darstellen.

Psychoanalyse und Psychologie sind im allgemeinen nicht im stande, eine klare Unterscheidung zwischen der Pathopsychologie des Genies und zwischen dem Prozeß der geistigen Schöpfung und des geistigen Wahns zu treffen, weil sie nicht imstande sind, einen ursächlichen Unterschied zwischen bewußter und unbewußter Phantasie nachzuweisen. Der Unterschied ist gesellschaftlicher Art, aber die Psychologie, die eine bürgerliche Psychologie ist, kann sich nicht über die Konstruktion des „Individuums in der zivilisierten Gesellschaft“ erheben, sie kann die biologische nicht von der gesellschaftlichen Umwelt trennen und unterscheiden, da doch das Bewußtsein ein Produkt der gesellschaftlichen Umwelt ist. Die sich in der Freudschen Philosophie hieraus ergebenden Schwierigkeiten haben wir bereits erörtert.

Gerade die Spaltung in Typen der Phantasie rührt von der Tatsache her, daß im Traum, wenn der untätige Körper von der konkreten Wirklichkeit gelöst ist, die Verzerrung der Wirklichkeit auf zwei Ebenen – der inneren und der äußeren – erfolgen kann. Dies ist~ nicht möglich, wenn der Traum in das Wachleben projiziert wird; daher die besonderen Typen des Wahnsinns.

Sobald der Wahnsinn einmal eingesetzt hat, erhebt sich die theoretische Möglichkeit der Rückkehr zu einem Tiefschlaf, worin noch einmal ein Ausgleich auf zweifacher Ebene, aber in durchdringenderer Weise, erfolgt. In der Tat hat die Arbeit MacCurdys und Hochs über gutartige Betäubungen die klinische Bedeutung eines besonderen, verlängerten Tiefschlafes (Betäubung) als erfolgversprechendes Heilmittel bei Psychosen gezeigt. Schlaf und Traum spielen demnach offensichtlich eine bedeutende Rolle bei der Lösung privater Konflikte, die tags entstehen und nachts privat „gelöst“ werden. Hieraus erklärt sich ohne Zweifel die Bedeutung der Schlaflosigkeit, die als Symptom sich nähernden Wahnsinns gut bekannt ist, und der Heilwert der Bromide und schlafbringender Drogen.

8. Unsere Abgrenzung der „psychologischen Typen“ verlangt unbedingt, Jungs klassisches Werk über den gleichen Gegenstand zu beachten. Inwieweit entspricht unsere Einteilung der Jungs?

Jungs früheste Klassifizierung stellt extravertierte und introvertierte Typen auf. Im ganzen entspricht dem unsere Einteilung – die Extraversion enthält die Wertschätzung des Äußeren, der Wahr-[237]nehmung, des Objekts entweder im Handeln oder im Bewußtsein; und die Introversion ist die Wertschätzung des Inneren, des Gefühls, des *Subjekts* entweder im Bewußtsein oder im Handeln.

Das heißt natürlich nicht, daß der Introvertierte im Grunde mitfühlend ist; im Gegenteil, er schätzt *sein* Gefühl, nicht das des anderen. Der Extravertierte ist mitfühlend, allerdings haftet ihm die Schwäche eines oberflächlichen Gefühls an.

Jung hielt diese Einteilung für ungenügend, so daß er vier von der Wertschätzung des Objekts oder Subjekts unabhängige Funktionen unterschied. Zwei dieser Funktionen waren rational – Fühlen und Denken, zwei irrational – das Empfinden und die Intuition. Jeder Typ hat eine Hauptfunktion und eine Hilfsfunktion, dabei muß diese von anderer Art sein als die Hauptfunktion; zum Beispiel kann eine rationale Funktion nur von einer irrationalen unterstützt werden und umgekehrt. In allen Psychen existieren alle vier Funktionen; deshalb bedeutet Individualisierung – die Entwicklung einer Funktion auf Kosten der anderen –, daß die nichtgebrauchten Funktionen ins Unbewußte absinken. So sinkt in einem Denker das Fühlen ins Unbewußte ab und wird entsprechend barbarisch und roh. Hier übt es einen kompensatorischen Einfluß aus und kann gegebenenfalls an Macht gewinnen, bis es, erst sporadisch und dann vollständig, zur Hauptfunktion wird. Das ergibt eine *Enantiodromia*, eine Art Umwandlung oder völlige Umkehrung der Persönlichkeit, so als ob der kalte Christenhasser Saul zum glühenden Apostel Paul oder ein trockener Mathematiker zum tobenden Wahnsinnigen würde.

Nun verleihen reiche Erfahrung und der Scharfsinn Jungs seiner Klassifizierung großen Wert und Bedeutung, und doch ist sie infolge seiner erkenntnistheoretischen Verwirrung in Hinsicht auf die Bedeutung des Bewußtseins unklar. Ich betrachte Jungs Trennung des Fühlens und Denkens als die Trennung zwischen Theorie und Praxis. Der denkende Extravertierte ist der theoretische Extravertierte, der Mensch des Denkens, der fühlende Extravertierte ist der praktische Extravertierte, der Mann der Tat. Der fühlende Introvertierte jedoch ist der theoretische Introvertierte, und der denkende Introvertierte ist der praktische Introvertierte. Natürlich sind Theorie und Praxis des Introvertierten und Extravertierten durch ihre unterschiedliche Bewertung von Subjekt und Objekt bedingt – daher die scheinbare Umkehrung der Funktionen in Theorie und Praxis; daher Jungs anfänglicher, später korrigierter Fehler, zu glauben, daß Introversion und Extraversion für die Bestimmung der psychologischen Typen allein genügen. Unsere Analyse der [238] Zweiseitigkeit der Phantasie (ihr entspricht eine ähnliche Zweiseitigkeit der Praxis) erklärt, wie es zu dieser Umkehrung der Funktionen kommen kann.

Was sollen wir mit dem „Empfinden“ und der „Intuition“ beginnen? Nach Jung ist das Empfinden das Verständnis für die *äußeren* Erscheinungen durch einen Akt unbewußter Auffassung und die „Intuition“ das Verständnis für die *inneren* Erscheinungen durch einen Akt unbewußter Auffassung.

Es scheint mir, daß sich hier Jung selbst in eine erkenntnistheoretische Verwirrung gebracht hat. Seine Typen sind real, aber ihr Ablauf ist falsch erfaßt. Das Empfinden ist nicht lediglich irrationales Fühlen, sondern das Verhältnis zwischen beiden gleicht dem zwischen Poesie und Roman. Das Empfinden ist bewußt, aber poetisch, es ist verallgemeinertes Fühlen, auf das gemeinsame instinktive Ich reduzierte Diesseitigkeit. Das Fühlen ist bewußt, aber konkret; es ist individualisiertes Empfinden, mit dem Status besonderer, differenzierter Ichs. Das Empfinden ist somit ursprünglicher als das Fühlen. In gleicher Weise ist die Intuition nicht irrationales Denken, sondern zwischen beiden besteht das gleiche Verhältnis wie zwischen Mathematik und Biologie. Die Intuition ist bewußt, aber mathematisch, es ist verallgemeinertes Denken, auf die abstrakte Gemeinsamkeit reduzierte Jenseitigkeit. Das Denken ist bewußt, aber konkret; es ist spezifizierte Intuition, Intuition, welcher der Inhalt aus Bereichen der Eigenschaft gegeben wird. Die Intuition ist somit ursprünglicher als das Fühlen.

Wir haben bereits erklärt, warum Poesie und Mathematik in der Geschichte unserer Rasse vor der Erzählung und den evolutionären Wissenschaften aufgekommen sind. In gleicher Weise sind das Empfinden und die Intuition die frühesten Formen des Denkens – das vernünftige Denken der Führer, Propheten, Poeten und Gesetzgeber in der primitiven Gesellschaft.

Wir sind uns also im allgemeinen über die Bedeutung der Unterscheidung Jungs zwischen der Extraversion, die das Objektive, und der Introversion, die das Subjektive bewertet, einig. Wir stimmen auch mit seinem Hinweis überein, daß ein Typ in seinem Verhältnis zu einigen Tätigkeitsbereichen introvertiert und extravertiert in seinem Verhältnis zu anderen sein kann und daß sich dies im Verlaufe seines Lebens ändern kann. So ist dem Typ sogar in seiner Einstellung zum Leben Veränderbarkeit und Individualität gegeben. Nehmen wir etwa Spearman's Konzeption von den zwei Faktoren der Intelligenz – g, einen allgemeinen, auf alle Gebiete anwendbaren Fundus, und s, eine spezielle, auf einen Bereich [239] begrenzte Kapazität –, dann kann g nicht nur ebenso in seiner „Haltung“ wie

auch in seiner Eigenschaft variieren, sondern auch die variablen s-Faktoren können in Haltung und Menge schwanken.

Unsere Analyse weicht in dreierlei Hinsicht von Jung ab:

1) Er berücksichtigt nicht den Unterschied zwischen einem theoretischen und praktischen Herangehen an das Leben und ebenfalls nicht das Vorhandensein einiger Gebiete, auf denen sich ein Mensch theoretisch, und anderer Gebiete, auf denen er sich praktisch verhält, und weiterer Gebiete, auf denen er eine ausgeglichene Einheit zeigt. Je mehr sich ein Mensch auf einigen Gebieten rein theoretisch verhält, um so wahrscheinlicher ist er rein praktisch auf anderen, und Theorie und Praxis zeigen auf Grund ihrer Scheidung eine besonders rohe Primitivität, so daß der Eindruck entsteht, sie müßten eine andere Qualität besitzen, wenn sie als ein aktives Ganzes vorkommen. Die denkenden und intuitiven Extravertierten sowie die fühlenden und sensitiven Introvertierten sind vorwiegend theoretische Menschen; eben weil ihr Verhalten im Leben eine Bewertung des Objektes zeigt, die ihrer phantastischen Bewertung entgegensteht, und in gleicher Weise gehen die fühlenden und sensitiven Extravertierten sowie die denkenden und intuitiven Introvertierten vorwiegend praktisch an das Leben heran.

(2) Er betrachtet das Empfinden und die Intuition als in gewisser Hinsicht unbewußte Formen des Fühlens und Denkens, obwohl er das Wort irrational gebraucht. Aber die „Intuition“, worauf das mathematische Vernunftdenken fußt, kann nicht als „irrational“ betrachtet werden. Natürlich geht das Wort „Intuition“ um den Kern der Frage herum, und es soll nicht gesagt werden, daß die von Poincarés Schule vertretene Anschauung der Mathematik richtig, aber Peanos und Russells logistische Theorie falsch war. Intuition wird nicht im platonischen Sinne gebraucht. Sie wird einfach auf die für die Logik und eine primitivere Gesellschaft charakteristische abstrakte, verallgemeinernde Methode angewendet; weit entfernt, irrational zu sein, ist sie insofern rational, als sie (wie im Platonismus, Scholastizismus und in der buddhistischen Philosophie) zu einer Verherrlichung der Vernunft zugunsten der Praxis führt.

(3) Jung bringt keine dem Bewußten und Unbewußten adäquate Definition, außer einer Reduktion auf die „psychische Energie“, welche den Inhalt des Unbewußten unter die Bewußtseinschwelle absinken läßt. An die Stelle dieser groben und nutzlosen Theorie haben wir die Konzeption von der Entgesellschaffung der Bewußtseinsinhalte gesetzt. Diese sind entweder ichgebunden oder um-[240]weltgebunden und rühren von der Spannung des konkreten Lebens her, das sie veranlaßt, unbewußt und entsprechend archaisch und infantil zu werden.

Wenn die reale äußere Wirklichkeit mit meinem Bewußtsein im Leben in Konflikt gerät, kann ich sie aktiv und real verändern. Wenn ich hungere, kann ich Nahrung beschaffen, wenn mir kalt ist, kann ich mich warm anziehen. Die wissenschaftliche Phantasie ist aus dieser Art der aktiven Veränderung oder Praxis hervorgegangen, und obwohl es sich hier um Introversion handelt, ist es doch extravertierte Introversion – Introversion mit der Aussicht auf Veränderung der äußeren Wirklichkeit. In dieser Veränderung liegt ihr Wert, ihr Zweck und der Modus ihrer Entstehung. Die Lebenserfahrung, die dem vorhandenen wissenschaftlichen Bewußtsein widerspricht und dessen Veränderung fordert, ist immer eine Erfahrung im Verändern der objektiven Wirklichkeit. Die Wissenschaft entwickelt sich als ein abstraktes System der Naturerkenntnis indem sie die Versuche des Menschen, die Natur zu verändern, lenkt.

Aber wenn mein gesellschaftliches Ich mit meinem Bewußtsein im Leben in Konflikt gerät, kann ich mich aktiv und real selbst ändern. Ich kann andere Dinge verlangen, meine Instinkte mit weiteren mir im Leben gegebenen Möglichkeiten befriedigen, zum Beispiel durch Kunstwerke. Ich habe dann ein introvertiertes Interesse an den Gegenständen – es ist eine Extraversion im Hinblick auf die Veränderung meines eigenen Ichs. In dieser Veränderung des Ichs besteht der Wert, Zweck und Modus der Schaffung von Kunstwerken. Die Lebenserfahrung, die meinem Ich widerspricht und dessen Änderung fordert, ist immer eine Erfahrung, auf die ich bei der Befriedigung meiner Wünsche, das heißt bei meiner eigenen Veränderung, stoße. Die Kunst entwickelt sich als eine konkrete Gruppe von Gegenständen, als eine Scheinwelt, wodurch der Mensch sich ändert und dabei selbst erkennt. Die Methode der Kunst ist die Umkehrung der wissenschaftlichen Methode. Die eine weiß zu handeln, die

andere handelt, um zu fühlen. Eine verändert sich selbst, um die Außenwelt zu verändern; die andere verändert die Außenwelt, um sich selbst zu verändern. Beide sind füreinander nötig, weil die Grenzen der äußeren und der inneren Veränderung durch die Notwendigkeit gezogen werden. Indem die Menschen mit dem vorhandenen Bewußtsein operieren, verändern sie die Wirklichkeit und schaffen neue Formen. Indem die Menschen mit den vorhanden Formen operieren, verändern sie das Bewußtsein. Das erste ist die Wissenschaft, das zweite die Kunst in [241] schöpferischer Praxis. Wenn wir die Rollen umkehren, dann haben wir die Wissenschaft und die Kunst in schöpferischer Theorie.

Da Jung dieses Verständnis für das Verhältnis von Theorie und Praxis fehlt, bewegt er sich von einer ausweichenden Definition der Introversion zur anderen.

Das Denken und die Intuition in der Introversion, das heißt in der *Theorie*, sind praktische Funktionen – sie orientieren das Gedankliche auf die Außenwelt. In der Praxis, in der Extraversion, sind sie weltverändernde *Handlungen*, welche die perzeptive Wirklichkeit verändern. Das Fühlen und das Empfinden in der Introversion, in der *Theorie*, sind theoretische Funktionen – sie orientieren das Gedankliche auf das Ich. In der Praxis, der Extraversion, sind sie persönlichkeitsverändernde, das heißt die Persönlichkeit befriedigende oder ausdrückende Handlungen; sie befriedigen das Ich. Eben dieses komplizierte Verhältnis verursacht die Kompliziertheit der Typen, denn kein Mensch lebt wie der andere, bei keinem besteht genau das gleiche Verhältnis zwischen Phantasie und Handlung. Daher sind die denkenden und intuitiven Extravertierten bei Jung Menschen der „Theorie“, wissenschaftlich gerichtete Menschen, so wie die denkenden und intuitiven Introvertierten Menschen des Handelns, rätselhaft praktische Menschen sind. Seine extravertiert sensitiven und fühlenden Menschen sind praktische Menschen, triebhaft oder sinnlich, und seine fühlenden und sensitiven Introvertierten sind theoretische Menschen, Mystiker, Propheten oder Dichter.

Jungs Verwirrung hinsichtlich der „kompensatorischen“ Rolle des Unbewußten hat dieselbe Ursache. Zu sagen, daß eine Funktion unbewußt wird, bedeutet, sie als entgesellschaftet anzusehen. Die bei Jung infolge Verdrängung oder Zurückweisung durch die bewußten Inhalte „ins Unbewußte absinkenden“ Funktionen sind nichts anderes als das, was der Mensch als in seinem Inneren widerstrebende Teile des gesellschaftlichen Ichs oder der gesellschaftlichen Wirklichkeit findet. Sein durch die Erfahrung erworbenes Selbst-Bewußtsein befindet sich mit seinem Bewußtsein von der Außenwelt in Konflikt. Wir haben bereits festgestellt, daß er in der Phantasie auf zweierlei Art einen Ausgleich finden kann – indem er sein Bewußtsein von der Außenwelt auf sein Ich orientiert oder indem er das Ich auf die Außenwelt orientiert.

Wenn für ihn die Außenwelt wichtiger ist (der denkende, intuitive Extravertierte), entgesellschaftet er sein Ich hinsichtlich der äußeren Realitäten derart und paßt es so an, daß es subjektiv verzerrt wird; als Folge hiervon erhält er einen falschen Eindruck von [242] der äußeren Wirklichkeit und bewertet sie falsch. Mit anderen Worten, die fühlende oder sensitive Seite wird zur unbewußten und archaischen Funktion; sie wird entgesellschaftet und daher instinktiv betont. Taucht sie in der objektiven Handlung auf, erscheint *uns* das Ich aufgeblasen und im Fühlen überbetont. Aber eben weil sie in der Handlung so ungezügelt und instinktiv auftaucht, ist der subjektive Gehalt des Ichs gering. Der Wahnsinnige fühlt nicht tiefgründig, aber er handelt wie ein Mensch in einer übermäßigen Leidenschaft, weil ihm jenes Selbst-Bewußtsein fehlt, welches das Verhalten gegenüber der Wirklichkeit mäßigt, kompliziert und sublimiert. Sein Verhalten beruht auf der „Alles-oder-Nichts“-Basis. Das kompensatorische Unbewußte bei Jung ist in Wirklichkeit die beim Extravertierten in der Phantasie vollzogene Angleichung des Lebens an die Wirklichkeit. Diese Angleichung erfolgt durch eine Entgesellschaftung des Ichs und durch unbewußtes Fühlen, dem in der Aktion ein leidenschaftliches Verhalten, eine *folie de grandeur* [Größenwahn] oder ungezügelte Aufblähung des Ichs entspricht.

Die richtige Reaktion dieses Typs ist die wissenschaftliche, das Ergebnis ist die Veränderung der Umwelt und das Eindringen eines größeren Maßes an Umweltwirklichkeit in das Bewußtsein. Der erste Weg ist der Weg der Illusion, des Wahnsinns, eines nicht gesellschaftlichen, nicht bewußten Ichs; er führt zu einer falschen bewußten Wahrnehmung der Umwelt und damit zu einem destruktiven Auftreten; der zweite ist der Weg der *Wissenschaft*, der *Wirklichkeit*, der Behandlung des Ichs, um

eine wahrere bewußte Wahrnehmung der Umwelt und damit ein nützlicheres Verhalten zu schaffen. Beide Fälle beziehen eine Entwicklung der Extraversion und der Introversion ein.

Aber hier gilt die Maxime „Arzt, heile dich selbst“ nicht. Der Beitrag des Wissenschaftlers für die Gesellschaft, das Ergebnis seiner Spannung ist ein tieferes Bewußtsein von der Umweltwirklichkeit, und was er von der Gesellschaft braucht, um seine eigene Einseitigkeit zu heilen, ist eben das, was nicht er, sondern der Künstler geben kann – subjektives Bewußtsein und innere Wirklichkeit.

In gleicher Weise wie beim fühlenden oder empfindenden Introvertierten nimmt ein Konflikt zwischen Bewußtsein und Wirklichkeit infolge der Überbewertung des Ichs notwendig die Form einer Verzerrung der bewußten Wahrnehmung an. Das führt dahin, daß der psychoasthenische Neurotiker eine größere Bewußtheit der Emotion und eine fiktive Unabhängigkeit von seiner Umwelt besitzt, die wegen der Verleugnung der objektiven Bedingungen zur [243] Sklaverei gegenüber der Umwelt in Form von „schwierigen Umständen“ führt. Die Natur, nicht sein Ich, wird primitiv und unbeherrschbar, weil sie unbewußt wird.

Dieser Typ des Introvertierten wird zur künstlerischen Produktion getrieben – um sich selbst zu ändern, aber nicht durch Herabminderung seines Bewußtseins von der äußeren Wirklichkeit, sondern durch Einfließen der Erfahrung seines Ichs in das gesellschaftliche Bewußtsein. Doch seine schöpferische Aufgabe gegenüber der Gesellschaft kann zu einer Einseitigkeit der Persönlichkeit führen, die nur durch das von der Wissenschaft bezogene heilende Bewußtsein von der äußeren Wirklichkeit korrigiert werden kann.

Der fehladaptierte Introvertierte versucht, sich von seinem Konflikt mit der Natur zu befreien, indem er sich vom Objekt ablöst; aber seine Unbewußtheit gegenüber dem Objekt macht ihn zu dessen blindem Sklaven. Der fehladaptierte Extravertierte versucht, sich vom Subjekt abzulösen; aber die Unbewußtheit über sich selbst macht ihn zum blinden Sklaven seiner Instinkte. So beweisen beide in eigener Person, daß Freiheit das Bewußtsein von der Notwendigkeit ist. In der Theorie verleugnen sie das Ich oder die Welt, doch in der Praxis erleben sie beides wild und barbarisch, und ihr Wahnsinn besteht eben in der Spaltung von Theorie und Praxis in ihrem Innern. So zeigt die Kunst den Weg zur Heilung des Hysterikers, die Wissenschaft den zur Heilung des Neurotikers. Wissenschaft und Kunst sind therapeutisch in ihrer Beziehung zum Bewußtsein – die Wissenschaft für den Introvertierten, die Kunst für den Extravertierten. Sie haben eine wirklichkeitsverändernde Beziehung zum praktischen Leben; die Wissenschaft verändert die Welt und die Kunst den Menschen.

Von diesem Mangel abgesehen ist Jungs Studie eine tiefgründige Enzyklopädie der menschlichen Psyche als Teil der Wirklichkeit, eine Studie darüber, wie der Mensch im konkreten Leben seine Freiheit verwirklicht oder zu verwirklichen verfehlt. Sie stellt die für eine Weltanschauung, die noch nicht über die Konzeption des in der zivilisierten Gesellschaft lebenden Individuums hinausgeht, bedeutendste Studie dar.

Wissenschaft und Kunst sind die abstraktesten und am meisten verallgemeinerten Formen einer über die Gesellschaft verlaufenden phantastischen Art der Adaption; sie können nicht von der Wirklichkeit der Handlung getrennt werden, denn sie sind im Prozeß der Naturveränderung und demnach der eigenen Veränderung, das heißt im Prozeß des Lebens, geschaffen worden. Wissenschaft und Kunst sind nichts, wenn sie nicht uns allen eine unmittelbare An-[244]leitung für unser persönliches Leben in jeder Hinsicht – moralisch und intellektuell – geben. Sie müssen Impuls sein und nicht lediglich ein allgemeines Instrument; sie müssen jeden von uns in jeder konkreten Beziehung leiten, Kompaß sein für jede Handlung, wodurch wir die Natur und uns selbst verändern. Wir leben falsch, wenn diese Theorie, die jede unserer Handlungen leitet und vorwärtstreibt, nicht aus jeder Handlung neue Theorie schöpft und als etwas Lebendes wächst. Die menschliche Tätigkeit ist Tätigkeit durch Objekte. Wissenschaft und Kunst von der „praktischen, kritisch-revolutionären Tätigkeit“ trennen heißt sie vom Leben trennen. Und gerade das ist es, wozu die moderne Zivilisation in zunehmendem Maße tendiert.

Die moderne Kultur hat es nur zu gut verstanden, sich selbst zu zerfleischen. Während ihres Aufstiegs strebte sie zuerst danach, sich vom Subjekt zu trennen, sich völlig auf das Objekt zu werfen. Daher

die wilde zyklotyme Energie der Elisabethanischen Ära der Bürgerlichkeit. Jetzt hat sie sich zum anderen Pol gewendet, von der Hysterie zur Psychoasthenie, und wird bei dem Versuch, sich vom Objekt zu trennen, das sie nicht mehr beherrschen kann, zum blinden Sklaven der Notwendigkeit. Das ist das Oszillieren vom mechanischen Materialismus zum Idealismus und von da zum hilflosen Eklektizismus des Positivismus, der bei dem Versuch, sich sowohl vom Subjekt als auch vom Objekt zu trennen und damit beide zu beherrschen, zum Sklaven beider, zum hilflosen Opfer der bloßen Erscheinung wird.

Der Positivismus führt in der Poesie zum *Surrealismus*. Die Traumarbeit der Poesie wird aufgegeben, und die Menschen schweben in der Luft, abgeschnitten von Subjekt und Objekt – sie sind sich beider nicht bewußt und daher deren blinde Sklaven. Die „freie“ Assoziation ist kompulsiver Traum. Die Poesie hört auf, eine Traumarbeit zu enthalten; sie wird zum Traum; der Dichter verfällt in eine gutartige Betäubung. In eine *gutartige*, denn Aragon hat uns gezeigt, daß der Dichter nicht auf seiner Position verharren oder zu einer früheren zurückkehren, sondern daß er sich nur wiederfinden kann, wenn er sich zu einer Welt durchringt, in der Subjekt und Objekt wieder gesellschaftlich und damit bewußt werden und in der das Verhältnis des Dichters zum Leben wieder frei, revolutionär und tätig wird.

[245]

XI. Die Organisation der Künste

1. Die Poesie erfaßt ein Stück der äußeren Wirklichkeit, färbt sie in einem affektiven Ton und veranlaßt sie zu einer neuen emotionalen Haltung, die nicht permanent ist, sondern aufhört, wenn das Gedicht zu Ende ist. Die Poesie ist ihrem Wesen nach eine vergängliche und experimentelle Illusion, doch ihre Wirkungen auf die Psyche sind dauerhaft. Sie ist in der Lage, in einer Sprache mit der Wissenschaft zu leben – deren Wesen darin besteht, die objektive Wirklichkeit auszudrücken –, weil in der Tat eine Vorstellung von der äußeren Wirklichkeit die Mitte beider bildet; der andere Ausdruck ist bei der Wissenschaft *äußere Wirklichkeit*, bei der Poesie *Genotyp*. Das ist nicht der Poesie allein eigentümlich, sondern bezieht sich auch auf alle anderen Künste. Der Poesie ist ihre Technik und die besondere Art der emotionalen Organisation eigen, die durch diese Technik gesichert wird. Dennoch würde eine Analyse der Poesie auch ein Licht auf die Technik der anderen Künste werfen.

Die andere wichtige, durch Wörter bewirkte künstlerische Organisation ist die Erzählung. Wie kann man die Technik der Poesie mit der der Erzählung vergleichen?

In einem Gedicht sind die Assoziationen unmittelbar mit den Wörtern verbunden. Der Dichter hat darauf achtzugeben, daß der Leser nicht in die von den Wörtern beschriebene äußere Wirklichkeit abschweift, ehe er die Affekte aufgenommen hat. Ganz anders ist es bei der Erzählung. Sie veranlaßt den Leser, sich in die beschriebene Welt hineinzusetzen; er sieht den Schauplatz, versteht die Personen und erfährt ihre verpaßten Gelegenheiten, Fehler und Tragödien.

Dieser technische Unterschied gilt auch für den gemächlicheren Charakter der Erzählung. Der Leser identifiziert sich mit dem Dichter; für beide sind die Wörter bereits affektiv durchdrungen, sie enthalten schon einen Anteil an äußerer Wirklichkeit. Aber der Roman entsteht zuerst nur als eine unpersönliche *Beschreibung* der Wirklichkeit. Romanschreiber und Leser stehen außerhalb, sie beobachten, was geschieht. Allmählich fühlen sie mit den Personen mit. Die Personen bewegen sich inmitten vertrauter Schauplätze, die ihre Emotionen erwecken. Es ist, als ob sie in eine Welt hineintreten und dabei ihr eigenes Urteil benützen, wohingegen die [246] vom Dichter dargestellte Welt bereits von affektiver Färbung durchdrungen ist. Die Romanleser identifizieren sich nicht unmittelbar mit dem Romanschriftsteller wie die Leser der Poesie mit dem Dichter. Der Leser der Poesie scheint das zu sagen, was der Dichter sagt, und *dessen* Emotionen zu fühlen. Aber dem Leser der Erzählung scheint es nicht so, als ob er das Werk schriebe, sondern es scheint ihm, als ob er in der Erzählung, inmitten ihrer Welt, lebe. In der Erzählung haften deshalb, die affektiven Töne an den Assoziationen der äußeren Wirklichkeit. Gedicht und Erzählung verwenden Töne, die Vorstellungen von der äußeren Wirklichkeit erwecken und affektiven Widerhall erzeugen; aber in der Poesie wird der affektive Widerhall durch die Struktur der Sprache organisiert, in der Erzählung dagegen durch die Struktur der geschilderten äußeren Wirklichkeit.

In der Musik beziehen sich die Töne nicht auf Gegenstände. Sie selbst sind Gegenstände der Sinne. Deshalb haftet ihnen der affektive Widerhall unmittelbar an. Obwohl der affektive Widerhall der Poesie durch die Struktur der Sprache organisiert wird, ist diese Struktur selbst von der „Bedeutung“ – das heißt von der äußeren Wirklichkeit –, worauf sie sich bezieht, abhängig. Die Struktur der Musik aber genügt sich selbst; sie bezieht sich nicht logisch auf die äußere Wirklichkeit. Daher hat die Struktur der Musik selbst eine wesentlich formale und pseudomathematische Komponente. Die pseudologische Strenge der Tonleiter und des Akkords ersetzt die logische Strenge der äußeren Bedeutung. So hat das Klangsymbol in der Musik, der Poesie und im Roman drei verschiedene Funktionen: Im Roman steht es für einen Gegenstand der äußeren Wirklichkeit, in der Poesie für einen vom Wort geschaffenen geistigen Komplex des affektiven Widerhalls und des Erinnerungsbildes und in der Musik für den Anteil an einer pseudo-externen Wirklichkeit.

Das gesellschaftliche Ich oder die subjektive Welt wird in der künstlerischen Phantasie durch die Verzerrung der äußeren Welt verwirklicht. Aber wenn eine Welt in eine affektive Organisation verzerrt werden soll, darf sie nicht über eine affektive (subjektive), sondern muß über eine logische (objektive) Struktur verfügen. Daher die gesellschaftlich anerkannten pseudologischen Gesetze der Musik. Sie entsprechen den ebenfalls anerkannten Sprachgesetzen, die pseudo-objektiv sind und von der

Poesie, aber nicht vom Roman verzerrt werden. Der Roman verzerrt Zeit und Raum der objektiven Wirklichkeit.

Eine logische Außenwelt kann nur in Raum und Zeit existieren. [247] Daher existiert auch die musikalische Welt in Raum und Zeit. Der Raum ist die Bewegung der Tonleiter, so daß eine Melodie sowohl eine Kurve im Raum beschreibt als auch in der Zeit andauert. Obwohl sich eine Melodie in der Zeit erstreckt, ist sie räumlich *organisiert*. So wie ein mathematisches Argument statisch und quantitativ ist, obwohl es in der Zeit erfolgt, besitzt eine Melodie zeitlose, universelle Gültigkeit. Sie drückt eine dem klassifizierenden Inhalt der Wissenschaft entsprechende Verallgemeinerung aus. Sie ist ihrem Wesen nach farblos und ohne Eigenschaft; ihre universale emotionale Haltung bezieht sie innerhalb der Grenzen ihres Themas vom Ich.

Die Harmonie führt ein zeitliches Element in die Musik ein. Ebenso wie der Raum nur mit Begriffen der Zeit (eine Folge von Schritten) beschrieben werden kann, so läßt sich die Zeit nur mit Begriffen des Raumes (ein als gleichzeitig gedachter, einem Panorama gleichender Zeitraum) beschreiben. Zeit ist das Erscheinen von Eigenschaften. Daher beschreiben zwei gleichzeitig erklingende Eigenschaften die Zeit in Begriffen des Raumes. Ebenso wie die evolutionären Wissenschaften die Perspektive eines ganzen Bereichs sich entfaltender Eigenschaften (doch hier durch ein allessehendes Auge als bereits voll entwickelt aufgefaßt) aus der äußeren Wirklichkeit einführen, so bringt die Harmonie ein weites Gebiet zeitlicher Bereicherung und Kompliziertheit in die Musik. Sie individualisiert die Musik und schafft ständig neue Eigenschaften. Es war daher kein Zufall, sondern das Ergebnis der Art und Weise, wie die Bourgeoisie „ständig ihre eigene Basis revolutioniert“, daß die ergiebigste Entwicklung der Harmonie in der Musik mit der industriellen Revolution, dem Entstehen der evolutionären Wissenschaften und einer dialektischen Weltanschauung zusammenfiel. In der Erzählung und in der Sinfonie bestand eine parallele zeitliche Bewegung. Es war ebenfalls kein Zufall, daß diese musikalische Entwicklung mit einer technischen Entwicklung zusammenfiel, die auf der einen Seite die instrumentale Vielseitigkeit der bürgerlichen Orchester förderte und auf der anderen Seite durch die zunehmenden Verkehrsverbindungen Leben und Erfahrungen der Menschen wie eine Sinfonie miteinander verwob und kontrapunktierte.

In der Welt der Melodie steht der undifferenzierte Mensch ebenso wie in der Poesie einer universalen Natur oder statischen Gesellschaft gegenüber. Im Roman und in der Welt der Harmonie betrachtet der Mensch die vielfältige und komplizierte Bewegung der menschlichen Leidenschaft in einer sich verändernden und entwickelnden Welt.

[248] Wenn die ethnologischen Forschungen nur einigermaßen recht haben, bestand der Rhythmus vor jeder Melodie oder Harmonie und wir setzten voraus, daß rhythmisches Tanzen und Geschrei auch die Eltern der Poesie waren. Die äußere Welt in der Musik besteht, nicht um die Welt, sondern um den Genotyp zu schildern. Die Welt muß deshalb in das Subjekt gezogen werden, das Subjekt darf nicht in das Objekt gedrängt werden. Weil der Rhythmus die stummen Prozesse im verborgenen Leben des Körpers hörbar ruft und die indifferenten Vorgänge des äußeren Universums negiert, läßt er den Hörer tief in sich selbst, in eine physiologische Introversion versinken. Deshalb müssen die logischen Gesetze der Musik trotz ihrer Äußerlichkeit und Materialität zuerst dem Rhythmus huldigen, müssen vom Rhythmus verzerrt und um Atem, Pulsschlag und das dunkle vegetative Leben des Körpers angeordnet werden. Der Rhythmus macht aus der bloßen Welt des Tons mit ihrer ganzen Unpersönlichkeit eine menschliche, *fleischliche* Welt. Melodie und Harmonie verleihen ihr eine differenziertere und verfeinertere Menschlichkeit; dennoch ist ein großer Dirigent am sichersten in seiner Zeit bekannt. Der agierende Taktstock des Dirigenten sagt dem vollendetsten Orchester: „Das ganze komplizierte, architektonische Klanggewitter ereignet sich *innerhalb* des menschlichen Körpers.“ Der Dirigent ist das im Orchester sichtbare gegenwärtige gemeinsame Ich.

Als der Mensch den Rhythmus erfand, war dies der Ausdruck seines dämmernden Selbstbewußtseins, das sich aus der Natur] herausgelöst hatte. Die Melodie drückte dieses Selbst als mehr denn einen Körper aus, als das Selbst eines im Gegensatz zum universalen Anderssein der Natur stehenden Angehörigen eines kollektiven Stammes. Der Rhythmus verkörpert das Fühlen *eines* Menschen; die

Melodie das Fühlen *des Menschen*. Die Harmonie verkörpert das Fühlen *der Menschen*, die sich ihrer selbst als Individuen bewußt sind und in einer Welt leben, worin die mit der Gesellschaft verwobenen Einzelleben die orchestrale Pracht der wachsenden und sich entwickelnden Natur widerspiegeln.

Geradeso wie der Rhythmus der Musik physiologischer Natur ist und das Objekt nach seinem Muster verzerrt, um es in den Körper hineinzuziehen, sind auch die Periodizität und die Ordnung, welche das Wesen der Mathematik ausmachen, „natürlich“ und logisch und verdrängen das Ich aus dem Körper in das Objekt, so daß es der Qualität der äußeren Natur folgt. Die kollektiven Stammesangehörigen geraten mit ihren Wünschen nicht in Konflikt miteinander und bedürfen keiner wechselseitigen Selbst-Angleichung, um [249] die Freiheit für den einzelnen zu sichern, weil die Möglichkeit zu großer Ungleichheit hinsichtlich der Freiheit gar nicht entsteht. Es gibt keinen wirklichen Überschuß an Freiheit. Das Leben des Urmenschen entspricht fast genau einer blinden Notwendigkeit.

Der Gewinn ist so geringfügig, daß man ihn des Lebens selbst beraubt, wenn man ihm viel nimmt. Eben weil der Gewinn so spärlich ist, wird er von allen gleichmäßig geteilt. Nicht die anderen Menschen sind die Feinde des Menschen, sondern die Natur ist sein Hauptgegner. Aber die von der Arbeitsteilung geschaffene Individualisierung und das entsprechende Anwachsen der Produktion erheben das Zusammenwirken der verschiedenen Charaktere im Kampf zu einem lebenswichtigen Problem. Es erscheint in der statischen und logischen Einfachheit der Tragödie und wurde in der bürgerlichen Zivilisation im Roman mit seiner biegsameren und veränderlicheren Technik weiterentwickelt. Die Entwicklung der Orchestrierung in der Musik hat als ein Weg zur Freiheit die gleiche Bedeutung.

Der vom Niedergang der bürgerlichen Wirtschaft herrührende Verfall der Kunst spiegelt sich auch in der Musik wider. So wie der Roman eine charakteristische Flucht vor der proletarischen Misere fördert – die „Traum“-Literatur, die Religion des Kapitalismus –, so erzeugt die Musik die affektive Massage des Jazz. Dieser befriedigt die Instinkte, ohne auf die tragischen Konflikte, in denen die Freiheit erungen wurde, einzugehen oder sie zu lösen. „Traum“-Literatur und Jazz glauben der Notwendigkeit zu entgehen, wenn sie sich von ihr abwenden, doch damit schaffen sie nur eine andere Version der bürgerlichen Revolte gegen die Einsicht in die gesellschaftlichen Verhältnisse. Als Gegensatz zur Flucht vor der proletarischen Misere in der bürgerlichen Literatur entsteht ein Ausdruck der kleinbürgerlichen Misere. Es ist die anarchische bürgerliche Revolte, der *Surrealismus*, der versucht, sich zu befreien, in dem er alle Konvention verneint, die innere und äußere Welt von aller gesellschaftlichen Gemeinsamkeit befreit und die Kunst in die magische Welt des Traums „entläßt“. In gleicher Weise schreitet die kleinbürgerliche Musik von der Atonalität zum anarchischen Ausdruck der Qualen einer untergehenden Klasse. Das Opium für das noch nicht erwachte Proletariat mischt sich mit den phantastischen Bestrebungen der fruchtlos rebellierenden unteren Schicht der Bourgeoisie.

Weil die Welt der Musik mit ihrer logischen Struktur wie der logische Gehalt der Mathematik pseudoextern und aus dem Genotyp herausgezogen ist, können beide „Wunderkinder“ hervorbrin-[250]gen. Die vollentfaltete Entwicklung des Romans und der evolutionären Wissenschaften dagegen erfordert auch beim Genie die Reife konkreter Erfahrung. Weil die Musik ihre äußere Wirklichkeit selbst schafft, ist es, als ob sie die Emotionen der Menschen unmittelbar behandelt.

Die Sprache drückt die äußere und die innere Wirklichkeit aus Tatsachen und Gefühle. Sie vollzieht das mit Symbolen, indem Sie in der Psyche ein Erinnerungsbild, die psychische Projektion eines Stückes der äußeren Wirklichkeit, und ein Gefühl, die psychische Projektion eines Instinktes, „provoziert“. Aber die Sprache ist keine zufällige Gruppe von Symbolen. Sie muß organisiert werden. Die Organisation ist in der Anordnung der Symbole gegeben, kann aber nicht selbst von diesen Symbolen symbolisiert werden. Wittgenstein, dem wir diese Konzeption verdanken, sah die Organisation in einer projektiven Übereinstimmung zwischen den Symbolen und der äußeren Wirklichkeit. Aber es gibt auch eine projektive Übereinstimmung zwischen den Symbolen und der inneren Wirklichkeit, und die endgültige Gestalt oder Schablone ist das Ergebnis einer Spannung oder eines Widerspruchs zwischen den beiden organisierenden Kräften. Beide Ordnungen haben gemeinsam an der projizierten Sache teil. Wenn es sich um einen Teil der äußeren Wirklichkeit handelt, können wir sagen, Symbol und Symbolisiertes haben teil an der wirklichen Welt; geht es um eine Projektion der inneren Wirklichkeit, dann haben sie an dem gleichen affektiven mannigfaltigen oder gesellschaftlichen Ich

teil. Einzelnen betrachtet sind diese Ordnungen nur Abstraktionen. Sie können in der konkreten Sprache nicht getrennt werden. In der konkreten Sprache wird nur ihre gespannte wechselseitige Beziehung widerspiegelt, die Subjekt-Objekt-Beziehung – der aktive Kampf des Menschen mit der Natur.

In der Poesie ist die von den affektiven Kräften des gemeinsamen Ichs verzerrte oder organisierte Vielfalt die logische oder grammatische Vielfalt, die der Anordnung und syntaktischen Organisation der Wörter selbst innewohnt. Natürlich entspricht das einer ähnlichen logischen, „draußen“ in der äußeren Wirklichkeit symbolisierten Anordnung. Es entspricht ihr, aber ist nicht dasselbe, und erlaubt daher eine unmittelbare, „sprachlichere“ und ursprünglichere affektive Organisation als beim Roman, wo die vom gemeinsamen Ich organisierte logische Vielfalt „draußen“ in der äußeren Wirklichkeit symbolisiert ist. Daher ist die Poesie instinktiver, barbarischer und ursprünglicher als der Roman. Sie gehört zu dem Zeitalter, in dem das Wort noch neu war und eine [251] mystische, weltschaffende Kraft besaß. Sie kommt von einer Geistesverfassung, die Namen, Zaubersprüchen, Formeln und segenbringenden Wendungen eine magische Eigenschaft zuschreibt. Sie gehört zu dem als „selbstverständlich angenommenen“ Wissen in der Sprache, das uns dann, wenn wir es bewußt entdecken – wie die Gesetze der Logik –, als eine neue, unmenschliche und gebieterische Wirklichkeit erscheint. Das poetische Wort ist der Logos, das fleischgewordene Wort, der aktive, ideal ordnende Wille, wohingegen das Wort im Roman Symbol, Verweis, konversationell hinweisende Geste ist.

In der Musik bildet die logische Vielfalt das formale oder strukturelle Element; es entspricht dem grammatischen oder syntaktischen Element in der Sprache. Es schließt die Stofflichkeit, Konventionen, Gesetze, Tonleitern, erlaubten Akkorde und instrumentalen Begrenzungen der Musiktheorie in sich ein. Es ist das unpersönliche, äußere Element in der Musik und wird in Zeit und Raum durch Rhythmus, Melodie und Harmonie affektiv verzerrt. *Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen*, schloß Wittgenstein, in mystischer Form behauptend, daß die Sprache, weil sie ja Tatsachen wiedergibt, nicht von nicht gegenständlichen Wesen sprechen kann, sondern in eine mystische Intuition zurückfallen muß. Das ist nicht wahr. Indem Wittgenstein die Funktion der Sprache willkürlich begrenzt, schließt er sie aus den Bereichen aus, in denen sie sich schon lange erfolgreich behauptet hat. Gerade die Kunst – Musik, Poesie und Roman – spricht in der affektiven Vielfalt das aus, worüber *man* in der logischen Vielfalt *nicht sprechen kann*.*

Der gleichförmige Pulsschlag der rhythmischen Zeit steht im Gegensatz zu den unregelmäßigen Zeitfolgen, wie man sie in der Außenwelt beobachten kann. Der Mensch bemächtigt sich deshalb selbstverständlich der wenigen natürlichen Perioden – Tag und Nacht, Monate und Jahre. Daher ist uns die Konzeption der Ordnung und somit der Zahl physiologisch gegeben, und die mathematische Berechnung besteht darin, den verschiedenen periodischen Gruppen verschiedene Namen zu geben; zuerst digitale Symbole, später gesonderte, geschriebene Zeichen. Das Ich wird in die äußere Wirklichkeit projiziert, um sie zu ordnen. Die subjektive affektive Periodizität ist die Grundlage der Zahl, deshalb muß in der Mathematik die affektive Zeit durch Ordnungen, die in der äußeren Wirklichkeit zu finden sind, verzerrt werden. Die äußere Vielfalt ist die Hauptkraft der Organisation. In der Musik wird die äußere [252] Periodizität affektiv verzerrt, um dem instinktiven Ich zu folgen. Hier ist die affektive Vielfalt organisierende Kraft. Der Musiker ist ein introvertierter Mathematiker, der „Schnellrechner“ ein extravertierter Dirigent.

Fassen wir zusammen: Die Mathematik verwendet räumliche Ordnungen für Periodizitäten, die sie aus subjektiven Quellen bezieht; diese Periodizitäten werden verzerrt, damit sie mit der äußeren Wirklichkeit übereinstimmen.

Die Musik verwendet affektive Ordnungen für Periodizitäten, die sie aus objektiven Quellen bezieht; diese Periodizitäten werden verzerrt, damit sie mit der inneren Wirklichkeit übereinstimmen.

In der Poesie ist der affektive Rhythmus logisch-räumlich, nicht affektiv-zeitlich. Im Gegensatz zum Grundrhythmus in der Mathematik wird er nicht durch Erkenntnismaterial verzerrt. Er setzt das Tempo des Körpers dem der Umwelt entgegen. Das Versmaß verneint die äußere Zeit, das indifferente

* Beides im Original deutsch zitiert (Anm. d. Übers.).

Weiterschreiten der sich verändernden Wirklichkeit, indem es „auf der Stelle tritt“ und das Objekt auf sich zusammenzieht.

Musik, Sprache, Mathematik, alles bloße Bezeichnungen, können doch das ganze Universum symbolisieren und die aktive Beziehung der inneren zur äußeren Wirklichkeit ausdrücken. Warum ist der Ton, ein einfaches physikalisches Wellensystem, zu einem so idealen Medium für die Symbolisierung des Lebens in seiner ganzen Konkretheit geworden?

Im Leben der Tiere wird die äußere Wirklichkeit von drei Entfernungsorganen erkundet, um die sich, wie Sherrington gezeigt hat, das Gehirn entwickelt hat; es sind der physikalisch-chemische Geruchsinn, der Laut und das Gesicht. Alles in allem hat sich die Rezeption der Lichtwellen als überlegener Faktor erwiesen, so daß der Laut spezialisiert und zum Medium für die Mitteilung innerhalb der Art wurde. Bei den Vögeln und Baumaffen ergäbe sich das natürlich aus der Inanspruchnahme des Gesichtssinnes durch die Anforderungen an das Gleichgewicht beim Fliegen oder Klettern. Lange Zeit sind bei den warmblütigen Tieren, aus denen der Mensch hervorgegangen ist, Schreie – bloße Töne – die einfache Stimme der Instinkte gewesen. Lange Zeit waren unsere Ohren darauf eingestellt, mit affektiven Assoziationen auf einfache Töne zu reagieren. Die Vögel, mit ihrem schnellen Stoffwechsel, die am leichtesten erregbaren Tiere, drücken mit Tönen die einfache Schablone ihrer Instinkte in einer endlos wiederholten melodischen Linie aus. Aber der Mensch geht in der vom Warnruf der Vögel angedeuteten Richtung einen Schritt weiter. Die Erforder-[253]nisse der wirtschaftlichen Zusammenarbeit – vielleicht bei der Jagd – machten die Benennung der Gegenstände und Vorgänge in der äußeren Wirklichkeit, auf die nicht instinktiv reagiert wurde, notwendig. Vielleicht kam die Geste hinzu, und durch die bildhafte Nachahmung eines Stücks der äußeren Wirklichkeit mit Lippen und Zunge modifizierte der Mensch einen instinktiven Ton, ein Gefühlssymbol so, daß es auch als Symbol für ein Stück der äußeren Wirklichkeit dienen konnte. Die Sprache wurde geboren. Der einfachen Schreie des Menschen, aus primitiver Sympathie, aus dem Gefühl, aus Gestik und Überzeugung entstanden, wurden plastisch; der gleiche Schrei stand jetzt für ein konstantes Stück der äußeren Wirklichkeit und auch für ein konstantes Urteil über sie. Es entstand etwas, was Musik, Poesie, Wissenschaft und Mathematik in einem war, aber im Laufe der Zeit auseinandergehen und den ganzen Dynamismus von Sprache und Phantasie zwischen den Polen der Musik und Mathematik schaffen sollte, weil sich auch seine Grundlage, die ökonomische Tätigkeit, entwickelte.

Die Leistung der Musik besteht nicht in einer bloßen willkürlichen Ordnung der Emotion. Sie drückt etwas aus, was in einer wissenschaftlichen Sprache, die gestaltet ist, um der äußeren Vielfalt der Wirklichkeit zu folgen, unsagbar ist. Sie projiziert die Vielfalt des Genotyps. Sie sagt uns etwas, was wir anders nicht wissen können; sie spricht zu uns über uns selbst. Die gewaltigen Wahrheiten, die wir hinter ihrem verschwommenen Gefüge schweben fühlen, sind keine Illusionen; sie sind aber auch keine Wahrheiten über äußere Wirklichkeiten. Sie sind Wahrheiten über uns selbst, nicht über unser statisches Sein, sondern über unser strebendes Bemühen.

2. Zu den klangsymbolischen Künsten kommen noch die visuellen oder bildenden Künste – Malerei, Bildhauerei und Architektur. Ihr Platz in unserer Analyse ist leichter zu verstehen. Der visuelle Sinn – bei allen Tieren von Tastberichtigungen ergänzt – wird am häufigsten benutzt, um die äußere Wirklichkeit zu erforschen, während der Gehörsinn dazu dient, den besonderen, aus anderen Genotypen bestehenden Teil der äußeren Wirklichkeit zu erkunden. Der Klang vermittelt zwischen den Genotypen – das Tier hört den Feind oder den Gefährten. Das Licht vermittelt außerdem zwischen Genotyp und nicht genotypischen Teilen der äußeren Wirklichkeit.

Wenn wir ein visuelles Symbol der äußeren Wirklichkeit herstellen, etwa ein Diagramm oder eine Zeichnung gestalten wir es [254] natürlich projektiv und nicht nur symbolisch nach der äußeren Wirklichkeit. Außer in der Lautmalerei geben Wörter die Dinge nicht mechanisch-projektiv wieder wie die Fotografie, sondern nur symbolisch und folglich „konventionell“. Eine Zeichnung jedoch verhält sich unmittelbar projektiv zur Wirklichkeit, ohne unbedingt der vermittelnden Rolle pseudogrammatischer Regeln oder der Konventionen zu bedürfen. Das zeigt sich in der Ähnlichkeit zwischen Zeichnung und Fotografie.

Zeichnung und Skulptur projizieren Teile der äußeren Wirklichkeit in eine Scheinwelt, wie etwa die Zeichnung einer Blume oder die Skulptur eines Pferdes. Dieses Abbild muß mit der äußeren Wirklichkeit, aus der es bezogen wird, etwas gemeinsam haben, was nicht in Selbstbegriffen beschreibbar ist – die wirkliche oder logische Vielfalt oder, einfacher, die „Ähnlichkeit“.

Aber Linie und Farbe besitzen auch ihre eigenen affektiven Assoziationen. Diese müssen in einer bestimmten Einstellung zur Scheinwelt, zur projizierten „Sache“ organisiert werden. Es muß eine affektive Einstellung sein, die dem entspricht, was Gemälde oder Skulptur mit dem Genotyp oder der affektiven Vielfalt gemeinsam haben und was von einer Zeichnung nicht symbolisch werden kann, weil es der Zeichnung selbst innewohnt. Dem naiven Beobachter erscheint dies als eine Verzerrung in der Zeichnung, als Mangel an Ähnlichkeit mit der äußeren Wirklichkeit. Aber es besteht natürlich eine Ähnlichkeit, eine Ähnlichkeit mit der affektiven Welt des Genotyps.

Für unseren kurzen Überblick ist lediglich die eine Unterscheidung zwischen Malerei und Skulptur notwendig, daß jene zweidimensional und diese dreidimensional ist. Die Malerei wählt zwei von den drei Dimensionen der äußeren Wirklichkeit aus – oder, um genauer zu sein, zwei von den vier Dimensionen, denn im Gegensatz zur Musik, Poesie und Erzählung fehlt den bildenden Künsten die vierte Dimension, die Zeit. Die Bilder haben zeitlich weder Anfang noch Ende. Sie sind statisch: Auf ihnen verändert sich nichts. Alle Künste müssen auf ihre Art aus der äußeren Wirklichkeit auswählen, denn sonst hätten sie nicht genügend Möglichkeiten, der Organisation des Ichs Spielraum zu geben. Sie brauchen ein gewisses Maß an Freiheit.

Linie und Farbe, wirkliche Gegenstände symbolisierend, werden von der projizierten Ich-Wirklichkeit organisiert. Das Ergebnis ist eine neue emotionale Einstellung zu einem bestimmten Stück Wirklichkeit. Nach der Betrachtung eines Rembrandt oder Cézanne *sehen* wir die Außenwelt anders. Wir sehen zwar weiterhin dieselbe [255] äußere Wirklichkeit, aber die ist von neuen affektiven Tönen durchdrungen und leuchtet in einer klaren emotionalen Färbung. Es ist eine „reizendere“ Welt, denn die triebweckenden Instinkte sind es, die die ästhetischen Affekte speisen.

Hier finden wir unsere bereits für die Sprache eingeführten Kriterien bestätigt. Ein Gemälde Michelangelos oder ein niederländisches Porträt enthält mehr von der äußeren Wirklichkeit als ein Bild Picassos, so wie eine Erzählung mehr als ein Gedicht enthält. Aber wie groß sind Umfang und Grad der emotionalen Reorganisation im visuellen Bereich, die sie hervorrufen? Hauptsächlich darauf beruhen die unterschiedlichen Würdigungen der Größe in der Malerei. Wie in der Musik oder in der Poesie sind in der Malerei bequeme Lösungen und oberflächliche Darstellungen der Wirklichkeit schlechte Kunst.

Die Malerei gleicht der Poesie sehr stark darin, daß die Affekte nicht in den von den Gegenständen ausgehenden Assoziationen liegen, sondern in den Linien, Formen und Farben, aus denen jene komponiert werden. Von bestimmten Szenen, zum Beispiel von einem Begräbnis, gehen an sich schon affektive Assoziationen aus. Aber die von der Malerei verwendeten affektiven Assoziationen gehören nicht zum Begräbnis als einem Ereignis, sondern zu einem bräunlichen Rechteck in einem großen, durchsichtigen, von grauen Pferdegestalten gezogenen Kasten mit Kreisen an beiden Ecken. Die mit den Gedanken über einen schmerzlichen Verlust verbundenen affektiven Assoziationen könnten sehr gut in einer Erzählung verwendet werden, und der Schriftsteller könnte sie mit Recht mit einem Begräbnis verbinden, um dessen affektive Assoziationen in seinem Sinne zu nutzen. Außerdem sind dem bloßen Wort „Begräbnis“ affektive Assoziationen inhärent, die in der Poesie verwendet werden können – das „Begräbnis meiner Hoffnungen –, allerdings nur dann, wenn es völlig klar ist, daß die gesamte Gruppe derartiger linguistischer Assoziationen in das Gedicht gelangt und entweder nutzbar gemacht oder ausgeschaltet werden muß, zum Beispiel Andeutungen von *Dunkelheit*, *Purpur*, *muffiger Ehrbarkeit*, einer *Prozession* oder von *Pomp* und *Zeremonie* und von *tiefen Brunnen* (Klangassoziation aus *Trichter und Grab*).* Die von der Malerei verwendeten affektiven Assoziationen sind nur die der Farbe, Linie und der Kombinationen aus Farbe und Linie, aber sie werden verwendet, um die Bedeutung – den *wirklichen* dargestellten Gegenstand – zu organisieren.

* Bezieht sich natürlich auf die entsprechenden englischen Wörter (Anm. d. Übers.).

Daher sind die statischen plastischen Künste, welche begriff-[256]licher Art sind, mit der Poesie und der Mathematik verwandt – mit den klassifizierenden Wissenschaften und den universalen Künsten. Ebenso wie wir sofort in das „Ich“ des Gedichts eingehen, so beziehen wir sofort den Blickpunkt des Malers. Wir sehen die Welt vom Standort des Dichters und des Malers aus.

Wir haben bereits erklärt, warum dieses Herangehen zu einer ursprünglichen „Stammes“einstellung zum Leben führt, warum es zur Verwirklichung eines statischen universalen menschlichen Wesens tendiert, das einer statischen Natur gegenübersteht und deshalb das beste Medium dafür ist, universale Rufe der Leidenschaft oder der Einsicht auszusenden. Durch ein Paradoxon, das gar kein wirkliches Paradoxon ist, sondern im Wesen der Individualisierung liegt, sind Poesie und Malerei also die besten Medien, die Individualität auszudrücken – jedoch nur die Individualität des Dichters. Diese zeitlose, universale Eigenschaft des menschlichen *Genus* haben Malerei, Poesie und Melodie gemeinsam, und zwar eher als die interessanten Nebkomplikationen einer Gruppe menschlicher Individuen. Wir finden daher die Malerei bereits in einem frühen Stadium der Geschichte der Zivilisation entwickelt: zur Zeit des Menschen im Paläolithikum.

Bei ihrem ersten Erscheinen drückt die Malerei das menschliche Wissen um die affektiven Eigenschaften der Natur aus, deshalb ist die frühe paläolithische Kunst so „lebensecht“, wenn sie sich mit natürlichen Sujets beschäftigt. Aber mit der Entwicklung aus einer Gruppe von Jägern und Nahrungssammlern zu Ackerbau und Viehzucht treibenden Stämmen gehen die Menschen von einer kooperativen Beobachtung der Natur, wobei sie ihre eigenen Wünsche in ihr suchen, zu einer kooperativen Naturbeherrschung über, indem sie die Natur in den Stamm hineinziehen und domestizieren. Daher sind sie jetzt an der Macht gesellschaftlicher Formen über die Wirklichkeit interessiert. Diese Wirklichkeit erscheint in der perzeptiven Wiedergabe als „Konvention“. Deshalb wird die naturalistische paläolithische Kunst im Neolithikum konventionell, willkürlich und symbolisch – *dekorativ*. Dies ebnet nicht nur dem *Schreiben* den Weg, sondern darin drückt sich auch eine psychische Veränderung in der Kultur aus, die dem Übergang vom Rhythmus zur Poesie und zur Melodie ähnlich ist.

Der Übergang von der Gens oder vom Stamm zur Klassengesellschaft ist durch eine weitere Differenzierung in der Malkunst gekennzeichnet. Diese nimmt die Form einer Rückkehr zum „Naturalismus“ an, aber der Mensch sucht in der Natur nicht mehr die affektiven Eigenschaften des ganzen Stammes, sondern die erhöh-[257]ten und spezialisierten Eigenschaften der herrschenden Klasse. Diese Eigenschaften werden durch die Arbeitsteilung und die dadurch ermöglichte tiefere Durchdringung der Natur und die größere technische Macht über sie entwickelt. Ein solcher Naturalismus ist immer bereit, in „Konventionalität“ zurückzufallen, wenn eine Klasse die lebenswichtige Berührung mit der aktiven Wirklichkeit aufgibt und ihre früheren Entdeckungen zu leeren Formen erstarren. Aus dem Naturalismus wird Akademismus. Die am meisten naturalistische Malkunst ist die Kunst der Bourgeoisie; sie entspricht deren größerer Produktivität, Differenzierung und ausgeprägter Arbeitsteilung. Daher ist das Entstehen des Naturalismus in der bürgerlichen Kunst und seine revolutionäre Eigenbewegung mit dem Entstehen der Harmonie in der Musik und mit dem Aufkommen der evolutionären Wissenschaften im allgemeinen während dieser Periode verbunden. Naturalismus darf nicht mit Realismus verwechselt werden – zum Beispiel mit dem Realismus der bürgerlichen flämischen Malerei. Dieser Realismus kann auch konventionell sein. Weil die Malerei der Poesie und nicht dem Roman gleicht, vollzieht sich die lebenswichtige Ich-Organisation, Basis des Naturalismus, nicht in der gemalten wirklichen Welt, sondern rührt von dem Komplex der Erinnerungsbildet und dem von Linie und Farbe erweckten affektiven Wiederhall her und wird durch die „Bedeutung“, durch die projektiven Kennzeichen des Gemäldes organisiert.

In der spätbürgerlichen Kultur wird die ökonomische Differenzierung zum lähmenden Zwang, anstatt den Weg zur Individualisierung der Freiheit zu bahnen. Es kommt zu einer Reaktion gegen den Inhalt, der als „Warenfetischismus“ erscheint, solange er innerhalb der bürgerlichen Kategorien bleibt. Die gesellschaftlichen Formen, welche den Inhalt marktfähig machen und ihm einen Tauschwert geben, werden als Selbstzweck erhöht. Daher Kubismus, Futurismus und die verschiedenen Formen der „abstrakten“ Kunst.

Da sich der bürgerliche Rebell von der gesellschaftlichen Form schließlich versklavt und damit doch „an den Markt gebunden“ fühlt, versucht er, sogar das gesellschaftliche Ich abzuschütteln und in die Welt des Traumes zu entfliehen, worin Ich und äußere Welt persönlich und unbewußt sind. Das ist der *Surrealismus* mit seiner scheinbaren Rückkehr des Realismus, aber das ist nur eine Fiktion, denn nicht die wirkliche, das heißt die gesellschaftliche äußere Welt kehrt zurück, sondern die unbewußte persönliche Welt. Wir haben bereits erklärt, weshalb der *Surrealismus* die bürgerliche Endposition verkörpert. [258]

3. Die plastischen Künste sind statisch. Eine visuelle, sich in der Zeit bewegende Kunst findet sich im Tanz, im Drama und (schließlich) im Film. Tanz ist primitive Erzählung – die sich aus dem Schoß des Rhythmus lösende Eigenschaft. Im Tanz hört der Rhythmus allmählich auf, physiologisch zu sein, er beginnt, sich in der Zeit zu entfalten und an der qualitativen Bewegung der Wirklichkeit in der die Dinge geschehen, teilzuhaben.

Die Malerei teilt mit der Poesie die Eigenschaft, Affekte zu besitzen, die von der projektiven Struktur der Symbole organisiert sind (ein schwarzes Rechteck, *kein* Sarg). Aber sobald sich die visuellen Künste unmittelbar in der Zeit bewegen, ist die räumliche oder pseudogrammatistische Organisation nicht mehr möglich, und deshalb muß sie sich wie in der Erzählung vollziehen – die affektive Organisation ist eine Organisation des wirklichen, durch die visuelle Darstellung symbolisierten Gegenstandes (der *wirkliche* Sarg). Die Werbung des Tanzes, der Mord auf der Bühne, der Aufruhr im Film sind das affektiv organisierte Material und nicht die als eine projektive Struktur betrachteten, miteinander verbundenen Formen, die hingestreckte Gestalt oder die verstreute Menge. Sie würden es sein, wären sie in einem statischen Bild festgehalten. Diese Verwirrung zwischen der projektiven Organisation der statischen Künste und der realen Organisation der temporalen Künste führt zu allen möglichen Arten speziell expressionistischer und szenischer Theorien des Dramas – zum Beispiel bei Edward Gordon Craig. Die Entwicklung des Balletts, des Dramas und des Films ist das Äquivalent zur Entwicklung der Harmonie, des Kontrapunkts der Individuen, deren Lebenserfahrungen sich vor dem wechselnden Hintergrund der Natur kreuzen, weil die Arbeitsteilung innerhalb des Kristalls des kollektiven Stammes eine ähnliche Differenzierung und Individualisierung herausgearbeitet hat. Die Tragödie erscheint mit der raschen Entwicklung der griechischen Klassen aus der griechischen Gens und erblüht mit dem Aufkommen der bürgerlichen Produktivität aufs neue im Drama des Elisabethanischen Zeitalters. Hier wie dort durchtränkt die Poesie sie noch, weil das Drama den Übergang zur Klassengesellschaft verkörpert. Es ist das Produkt einer von der Kollektivität zur Individualität übergehenden Gesellschaft.

Tanz, Drama und Film sind, verglichen mit der affektiven Organisation von Sprache und Musik, in ihrer Technik gemischt oder kontrapunktisch. So wie die Töne der Musik Gegenstand der äußeren Wirklichkeit und keine Symbole derartiger Gegenstände sind, so ist der tanzende oder darstellende Mensch oder die Szenerie um [259] ihn wirklicher Gegenstand. Zugegeben, der tanzende oder darstellende Mensch bezieht sich auch auf einen anderen Gegenstand (auf den von ihm nachgeahmten huldigenden oder sterbenden Menschen). Aber er ist auch selbst ein Gegenstand der äußeren Wirklichkeit – ein sich anmutig oder anziehend bewegender Mensch. Daher haben Darstellen und Tanzen eine musikalische, „nicht symbolische“ Komponente, aber sie haben auch die andere Komponente, sich auf Gegenstände der äußeren Wirklichkeit zu beziehen. Es besteht eine zweifache Organisation – der nachgeahmte Gegenstand und die nachahmende Person. Diese zweifache Organisation bringt eine gewisse Gefahr mit sich; sie verursacht zwischen Darsteller und Autor, Besetzung und Regisseur einen Streit, der heute nur im Film überwunden werden kann, wo die mechanische Flexibilität der Kamera die Besetzung in den Händen eines guten Regisseurs zu Wachs werden läßt. In einer Ära bürgerlichen Individualismus jedoch kann diese Eigenart des Films nicht völlig erforscht werden, und der Film bleibt, wenn man von der Sowjetunion absieht, eine „Star“-angelegenheit.

Wird der Tänzer oder Darsteller *selbst* zum Gegenstand der Kontemplation, dann ist er *statisch* wie das poetische Wort. Die symbolische Wirklichkeit ist wie die Wirklichkeit der Gegenstände in Erzählungen *in Bewegung*. Daher besteht im Theaterstück oder im Film eine Spannung zwischen der statischen Großaufnahme und dem großen Augenblick des Darstellers einerseits und der fortschreitenden

Handlung oder der Organisation des Autors andererseits – das gleicht der Spannung zwischen poetischem Zustand und erzählerischer Bewegung im Epos.

Die individuellen Passagen im Epos oder im Theaterstück, die wir als besonders poetisch oder schauspielerisch betont empfinden – Homers Schilderung der am Himmel aufleuchtenden Sterne oder der große Augenblick einer Duse – sind fast wie Musik: Die Affekte sind mit den Worten oder Handlungen verknüpft und werden durch die Bedeutung ausgelöst, als ob ein Damm geborsten wäre. Theaterstück oder Epos machen halt. Es gibt einen poetischen Augenblick, und da die Zeit vergeht, kommt der Raum, der Horizont erweitert sich und wird grenzenlos. Die Kunst offenbart sich als doppelt. Die der Reihe nach beschriebenen Gegenstände erhalten ihre eigenen Affekte, die von der Handlung der Erzählung oder des Theaterstücks in der Zeit organisiert werden. Das ist es, was uns an die *Ilias* oder *Odyssee* als an wesenhafte und räumliche Welten denken läßt, die zurückgehen, soweit das Auge reicht. In den großen Stücken Shakespeares empfinden wir diese doppelte [260] Organisation als eine Welt weitgespannter, dunkler Bedeutung. sie zeichnet sich nicht nur verschwommen hinter der Handlung ab, sondern wirft in den poetischen Passagen untergründige Lichte auf sie, so daß die Handlung selbst fein modifiziert wird und unerwartet fluoresziert. Daher kommt die Schwierigkeit, poetische Stücke schauspielerisch darzustellen. Handlung und Poesie gehen zusammen, weil sie verschiedenen Strukturen angehören. Aber Poesie und Schauspielkunst – das Ich des Dichters und das Ich des Schauspielers gehören derselben Struktur an – löschen einander aus. Irvings oder Shakespeares Hamlet – wir haben zwischen beiden zu wählen. In einem gelesenen Stück kann die Poesie den Platz der Schauspielkunst einnehmen, daher ist es weitaus befriedigender, die Stücke Shakespeares als die Ibsens zu lesen. Zu Shakespeares Zeit beherrschte der Darsteller die Bühne natürlich bedeutend weniger, wie aus der Verwendung von Knaben für Frauenrollen hervorgeht. Die gleiche charakteristische und gute Mischung der wirklichen und symbolisierten Gegenstände, wie sie im Tanz und im Drama zu finden ist, muß von der gleichen, gelegentlich in der Musik zu findenden Mischung unterschieden werden – von der unechten Art Musik, in der Nachtigallen singen, Klosterglocken läuten und Lokomotiven pfeifen. Diese wirklichen, durch den Ton nachgeahmten oder symbolisierten Gegenstände stören die logische, sich selbst genügende Struktur der Musik und sind in ihr deshalb nicht zulässig.

In der paläolithischen Kunst ist das Individuum noch in der Wahrnehmung des Gegenstands verankert und nur seiner selbst bewußt; damit veranlaßt es einen ins einzelne gehenden Naturalismus genau porträtierte, unorganisierter Gegenstände der Wahrnehmung. So wird im Tanz des jagenden Urmenschen der natürliche Gegenstand – das Tier – unverändert nachgeahmt, weil es vom Menschen nur gesucht, nicht verändert wird. Mit der genauen Wahrnehmung entzieht der Gegenstand dem Menschen das Ich. Er wird in Kooperation gewonnen und wird dabei bewußt, eine Tatsache, die seine Eigenschaften von jenen unterscheidet, die er in der tierischen Wahrnehmung besitzt, aber er wird gesucht, nicht geschaffen.

Zur Zeit der neolithischen Kunst, wenn sich die jagenden oder nahrungssammelnden Menschen zu Ackerbau und Viehzucht treibenden Stämmen zusammenschließen, sucht die Gesellschaft nicht mehr den Gegenstand, sondern verändert ihn. Der Mensch verwirklicht sich selbst in der Wahrnehmung als gesellschaftlicher Mensch, als Stamm, der das Objekt entsprechend den in den Mitteln der [261] Kommunikation verwurzelten Konventionen und Formen verändert. Der Tanz wird zur formalen, hieratischen Bewegung des Chors und der aufkommenden Tragödie. Der Tanz des jagenden oder nahrungssammelnden Urmenschen ist heftig naturalistisch und nachahmend; im Tanz des Ackerbauers oder Viehzüchters liegt die Formalität eines religiösen Ritus, und er offenbart den Stempel der Stammesseele auf die Natur. Er betont die magische, weltbeherrschende Kraft der Gesetze. Die kreisende Sonne gehorcht dem kreisenden Tänzer, die Ernte sprießt mit den springenden jungen Männern heran; das Leben wird intensiviert mit der Schwindel erregenden Bewegung. Der Stamm nimmt die Natur in sich auf.

Die Herausbildung der Klassengesellschaft veranlaßt die Entwicklung des Tanzes zur Erzählung, zum *Schauspiel*. Die Verwicklungen des genügend aufgelockerten Chores erlauben das Auftreten des *individuellen* Darstellers. Die von der Arbeitsteilung in der Klassengesellschaft hervorgerufene Individualisierung wird in der Tragödie widergespiegelt. Ein Gott, ein Held, ein Priester-König, Leute,

große Menschen sondern sich vom Chor ab und erscheinen auf dem Schauplatz, sie begründen gleichzeitig die statische Schauspielkunst und die bewegte Handlung – beide im getanzten Chor eine untrennbare Einheit, so wie das statische Gedicht und die bewegte Erzählung im ritualen Gesang eins waren, wo das Wort poetischer Weltschöpfer ist und doch auch eine mythische Geschichte erzählt.

Natürlich werden Verfall und Starrheit einer Klassengesellschaft in jedem Augenblick in einer Erstarrung und Typisierung der „Charaktere“ widergespiegelt. Die Individualisierung wurzelt nicht in der Klasse, sondern in der Arbeitsteilung. Die Klassenspaltung macht zwar diese Teilung erst möglich, aber von einem bestimmten Zeitpunkt ab verneint sie deren weitere Entwicklung und wird zum Hemmschuh, zur Quelle akademischer Verknöcherung, zum Korsett, das von der Gesellschaft abgestreift werden muß, wenn sie nicht ersticken will.

Wir haben gesagt, daß die Kathedralen bürgerlich und nicht feudal waren, daß sie bereits protestantische Häresie im Herzen des Katholizismus bedeuteten und die Entwicklung der bürgerlichen Stadt auf dem feudalen Land ankündigten. Daher liegt der Ursprung des bürgerlichen Dramas in dem von den kirchlichen Autoritäten mißtrauisch betrachteten Mysterienspiel. Sobald sich die Monarchie mit der bürgerlichen Klasse verbündet, wandert das Mysterienspiel an den Hof und wird zum elisabethanischen Drama. Hier wird das Individuum wieder naturalistisch als Fürst realisiert, [262] als der im freien Willen des Helden verkörperte gesellschaftliche Wille.

Infolge der besonderen Entwicklung der bürgerlichen Individualität fällt nach Shakespeare die nachgeahmte Handlung dem statischen Darsteller zum Opfer. In der griechischen Tragödie ist der Darsteller in den Putz von Kothurn und Maske gehüllt; er ist reiner Vermittler der Poesie und der Handlung. Im elisabethanischen Theaterstück kommt die Persönlichkeit des Darstellers noch nicht zur Geltung, und weil der Darsteller der nachgeahmten Handlung untergeordnet wird, ist das Stück noch poetisch. In unserer Zeit befindet sich die Verfassung des Darstellers mit der des Dichters in Widerstreit; in Shakespeares Zeit bedeutete der Knabe als Frauendarsteller, eingefügt in die kollektiven Aufführungen des Feudalhofes, noch eine Möglichkeit für die Poesie Kleopatras, sich zu entfalten und auszubreiten. Der Einzug der Frau auf die Bühne kennzeichnet das Aufkommen der Schauspielkunst im Drama und das Ende des Erzählerischen und der Poesie. Die Person, die Individualität des Darstellers oder der Darstellerin wird vorrangig; ihre gesellschaftlichen Beziehungen zu anderen oder zum gesellschaftlichen Ich – die das Erzählerische oder die Poesie des Stückes ausmachen – rücken an zweite Stelle. Das Theaterstück wird wegen der kollektiven Grundlage seiner Technik vom Individualismus der bürgerlichen Kultur beeinträchtigt.

Das Theaterstück wird wie die Malerei zunehmend realistisch und bewegt sich dann zum Warenfetischismus hin – zur abstrakten Struktur des Expressionismus, bei dem die Konventionen oder gesellschaftlichen Formen vergegenständlicht und der Inhalt oder die Erzählung beseitigt werden, so daß es für das Stück immer unmöglicher wird, das reine gesellschaftliche Ich auszudrücken. Schließlich unternimmt das Stück den Versuch – dem Mechanismus surrealistischer Traumarbeit entsprechend – sich völlig vom gesellschaftlichen Ich und von der äußeren Wirklichkeit abzutrennen.

Die gleiche Grundbewegung haben wir bereits in der Poesie analysiert. Denn der Schrei im Tanz des jagenden Urmenschen, die Nachbildung des echten Geschehens (des Vogelrufes oder Tierschreies), wird in der ackerbauenden oder viehzüchtenden Gesellschaft, welche die Natur in ihr undifferenziertes Inneres einsaugt, zum ausgebildeten Gesang oder zum Chorlied, mit Strophe, Gegenstrophe und Epode. Das Aufkommen der Klassengesellschaft und ihrer auf der Arbeitsteilung beruhenden Individualisierung wird im Erscheinen des Bardens und seiner epischen Poesie widergespiegelt. In Erzählungen, in denen er nicht für sich, sondern für eine [263] allgemeine Klasse spricht, verherrlicht er die Taten von Helden, so daß seine eigene, persönliche Verfassung nicht mit einer poetischen, nur in den Handlungen der Helden gegebenen Verfassung in Konflikt gerät. Die weitere, von der noch umfangreicheren Arbeitsteilung herrührende Individualisierung der Gesellschaft jedoch läßt den *Dichter* mit seinen lyrischen – erotischen, epistolarischen und persönlichen – Versen aufkommen. In ihnen stimmt die poetische mit der persönlichen Verfassung überein, in ihnen ist das kollektive Ich (früher allgemein und heldenhaft) persönlich und individuell geworden. Damit geht ein Naturalismus und ein „Pathos“ einher, wie sie Euripides von seinen Zeitgenossen vorgeworfen wurden und die der

bürgerlichen Kultur so reizvoll und richtig erscheinen. Der Dichter findet die volle Individualisierung in der bürgerlichen Poesie, wo aus der gesungenen lyrischen Poesie Studierzimmerpoesie und das gesellschaftliche Ich der Poesie mit dem freien Individuum gleichgesetzt wird. Hier vollzieht sich auch die Entwicklung über den Naturalismus hinaus, die Flucht vor der äußeren Welt (Symbolismus) und auch die Flucht vom gesellschaftlichen Ich (Surrealismus).

4. Die Architektur und die „angewandten“ Künste (Keramik, Weberei, Kleiderentwürfe, Möbelgestaltung, industrielle Formgebung, Typografie und ähnliches) spielen auf visuellem Gebiet die gleiche Rolle wie die Musik im Bereich des Ohres, in der Hinsicht, daß die „Dinge“ Teile der äußeren Wirklichkeit sind und unmittelbar von den Affekten „verzerrt“ oder organisiert werden. Aber die Architektur und die anderen Künste sind wie *umgekehrte* Musik. Bei ihnen ist das „äußere“ Element nicht eine formale, ideelle Struktur wie in der Musik mit ihren pseudologischen Gesetzen, sondern eine menschliche und gesellschaftliche Funktion. Die äußere Wirklichkeit eines Hauses oder eines Gefäßes ist die Benutzung – die Geräumigkeit oder Umkleidung. Diese Gebrauchsform wird entweder durch Symbolisierung der natürlichen äußeren Wirklichkeit (wenn ein Teppich, ein Gefäß oder ein Haus mit Skulpturen oder Dekorationen ausgestattet ist) oder durch die gegebene Gestalt, Balance, Harmonie, Linienführung und Bewegung im Raum effektiv organisiert oder verzerrt. Diese Organisation ist poetisch; das die Gebrauchsform organisierende Ich ist statisch und kollektiv. Große Architektur entsteht im Schoße einer Gesellschaft, in der das gesellschaftliche und das individuelle Ich nicht miteinander im Konflikt stehen, sondern sich gegenseitig stärken.

[264] Der Jäger drückt den Gebrauchswert realistisch aus. Er findet in der Natur, was seinem Gebrauch entspricht. Sein Haus ist eine Höhle, sein Gefäß ein Kürbis, seine Waffe ein roher Kieselstein, seine Kleidung ein Fell. In diesem Sinne ist seine angewandte Kunst so realistisch, wie es seine Zeichnungen sind.

Der ackerbauende oder viehzüchtende Mensch überträgt eine konventionelle, verzerrende Dekoration auf seinen vergegenständlichten Gebrauchswert. Er bezieht die Natur in das Leben des Stammes ein und formt sie nach seinen Wünschen. Dem Gebrauchswert wird eine gesellschaftliche Form gegeben – er wird geprägt. Die Steinwerkzeuge werden geglättet. Anstatt sich eine Höhle auszusuchen, errichtet er an geeigneter Stelle eine einfache Hütte. Er hüllt sich nicht mehr in Felle, sein Gewand ist gewebt. Anstelle von Kürbissen verwendet er geformte und verzierte Töpferware.

Parallel zur Entstehung der Klassen läuft die Errichtung von Palästen und Tempeln, in denen das „Unter-einem-Dach-Leben“ affektiv organisiert ist, um die Majestät und Heiligkeit der herrschenden Klasse auszudrücken. Diese Majestät und Heiligkeit entstand durch die Arbeitsteilung und die Entfremdung des Eigentums, wodurch sich die vergrößerte gesellschaftliche Macht zur gleichen Zeit auf seiten der herrschenden Klasse anzusammeln scheint wie Demütigung und Erniedrigung auf Seiten der Sklaven. Bei der Kaufmannsklasse Athens und Roms spiegelt sich das auch in städtischen Gebäuden wider. In der Feudalgesellschaft drücken Schlösser und Basiliken die affektive Organisation der gesellschaftlichen Macht aus. Die Kathedrale und das Rathaus spiegeln in der mittelalterlichen Stadt bereits die wachsende Macht der bürgerlichen Klasse wider und sind aufrührerisch. Die bürgerliche Klasse ist noch kollektiv, sie ist in Kommunen zusammengefaßt, die sich selbst verwalten und bewaffnen – Inseln des Stammeslebens im Meer des Feudalismus. Ihre gesellschaftliche Expansion macht sich zuerst in den Palästen und Kathedralen der Fürsten bemerkbar. Diese benutzten die Macht des Bürgertums eine Zeitlang gegen andere feudale Kräfte. Später äußerte sich die Expansion in aristokratischen Villen und in Staatsbauten, zuletzt erschien sie in Form von Herrensitzen. Zuerst ist die Expansion eine naturalistische Bewegung. Die Häuser werden weniger „formal“, dafür zweckmäßiger und wohnlicher gebaut. Diese Bewegung geht auch in Abstraktion über. Abstraktion in der Malerei heißt Funktionalismus in der Architektur. Schließlich wird sogar das gesellschaftliche Ich negiert, und die Architektur zeugt überall Launenhaftigkeit und persönliche Willkür ohne Rücksicht auf die [265] funktionalen Notwendigkeiten. Der gleiche Vorgang findet sich natürlich auch in der Keramik, Weberei und in den anderen angewandten Künsten. Im allgemeinen zeigen die Produkte der Klassengesellschaft auf diesem Gebiet die gleiche reiche Ausprägung und ästhetische Idealisierung der Ziele und Bestrebungen herrschenden Klasse wie die anderen Kunstformen.

5. Die Organisation der Künste kann schematisch folgendermaßen gestellt werden:

KUNST	ÄUSSERE WIRKLICHKEIT
I. <i>Klang</i>	
Musik	Pseudologische Gesetze der musikalischen Struktur
Poesie	Syntaktische und grammatische Gesetze der Sprache
Erzählung	Die beschriebene äußere Welt
II. <i>Visuell</i>	
Malerei und Bildhauerei	Projektive Gesetze struktureller Darstellungen
Tanz, Schauspiel und Film	Wirkliche Handlung, von wirklichen Menschen nachgeahmt
Architektur	Gebrauchsfunktion
Keramik	
Textilien	
Möbel usw.	

Selbstverständlich kann man die Künste auch historisch anordnen – angefangen mit ihrem noch verworrenen Auftreten beim ackerbauenden und jagenden Menschen bis zu ihrer umfassenden Entwicklung der Klassengesellschaft, wo die Individualisierung möglich ist. Wir haben uns mit dieser Entwicklung schon allgemein beschäftigt. Die drei Hauptperioden sind in den Methoden der modernen Kunst hinsichtlich der subjektiven Organisation aufgehoben. Diese Methoden umfassen demnach das Bewußtsein des Menschen, der sich in der Natur sucht, des Menschen, der die Natur in das gesellschaftliche, aber undifferenzierte Ich des Stammes zieht, und schließlich des Menschen, der das gesellschaftliche Ich in lebendige *Individuen* aufteilt und dabei gleichzeitig die Na-[266]tur in ein differenziertes, sich entwickelndes Universum auflöst. Wenn wir nach dem Zweck der Kunst gefragt werden, dann können wir antworten, ihr Wesen hänge davon ab, was wir mit dem *Zweck* meinen. Die Kunst „ist am Leben geblieben“; Kulturen, die Kunst enthalten, sind bestehen geblieben und haben diejenigen ohne Kunst überlebt und ersetzt, denn Kunst paßt die Psyche der Umwelt an, sie ist demnach eine der Entwicklungsbedingungen für die Gesellschaft. Doch wir erhalten eine andere Antwort, wenn wir fragen, *wie* die Kunst ihre Aufgabe erfüllt, da sie ein Stück der Umwelt aufgreift, es verzerrt und ihm der äußeren Wirklichkeit gegenüber eine Unähnlichkeit verleiht, die jedoch eine Ähnlichkeit gegenüber dem Genotyp darstellt. Sie formt die äußere Wirklichkeit so, daß sie der Gestalt der Instinkte des Genotyps näherkommt, und wenn der instinktive Genotyp nichts als ein unbestimmtes, dynamisches Verlangen ist, dann formt sie die äußere Wirklichkeit so, daß diese dem inneren Verlangen näherkommt. Die Kunst wird bedeutender, gesellschaftlicher und biologisch wertvoller, sie wird größere Kunst, je umfassender diese Formung ist und je mehr sie dem Wesen der Wirklichkeit entspricht; dabei verwendet sie als Stoff die Traurigkeit, Katastrophen und blinden Notwendigkeiten ebenso wie Lust und Freuden des Lebens. Ein Organismus, der glaubt, das Leben sei „das beste in der besten der möglichen Welten“, wird wenig bleibenden Wert haben. Große Kunst kann somit große Tragödie sein, weil hier der Wirklichkeit in ihrer Bitternis – Tod, Verzweiflung, immerwährende Fehlschläge – doch eine Organisation gegeben wird, eine Gestalt, eine affektive Ordnung, die eine tiefere, gesellschaftlichere Anschauung vom Schicksal ausdrückt. Indem der Genotyp der äußeren Wirklichkeit eine aus seinem Inneren bezogene affektive Organisation verleiht, macht er die gesamte Wirklichkeit, sogar den Tod, anziehender, weil er sie wahrer zeigt. Die Welt ist voller Anziehungskraft, unser Inneres wendet sich ihr mit dem Verlangen zu, ihr zu begegnen, in ihr zu leben und sich mit ihr auseinanderzusetzen. Ein bedeutender Roman ist so, wie wir unser eigenes Leben wünschten, nicht kleinlich und öde, sondern von großen Ereignissen erfüllt, und selbst der Tod würde ins Edle gesteigert:

Unsere Geschichte ist tragisch und groß
Wie die Maske eines Tyrannen
Kein kühnes kein magisches Drama
Kein gleichgültiges Geschehn
Gab uns der Liebe Leidenschaft zurück.*

[267] Ein bedeutendes Bild ist so, wie wir uns den Anblick der Welt wünschten: heller, voller affektiver Färbung. Bedeutende Musik ist so, wie wir uns unsere Emotionen wünschten: von tätiger Absicht und von tiefen Zielen erfüllt. Und weil wir für einen Augenblick sahen, wie es sein könnte, waren die neugeschaffenen Gegenstände in unsere Hände gegeben, denn immer danach neigen wir dazu, unser Leben weniger kleinlich zu gestalten, mit sehenderen Augen um uns zu schauen, tief und lebhaft zu fühlen.

Wenn wir fragen, warum uns die Kunst, indem sie der Umwelt den Ausdruck des Genotyps verleiht, so nahesteht und warum sie so bedeutungsvoll ist, müssen wir noch mehr über ihr Wesen sagen. Wenn die Kunst die äußere Wirklichkeit mit unserem Ausdruck erfüllt, erzählt sie uns über uns selbst. Niemand kann sich unmittelbar betrachten, aber die Kunst macht aus dem Universum einen Spiegel, in dem wir einen Schimmer von uns sehen, nicht so wie wir sind, sondern wie unser Verhältnis zur Wirklichkeit durch die Gesellschaft potentiell werden kann. Der Genotyp, den wir sehen, ist mit allen Möglichkeiten und aller Größe der Menschheit geprägt – eine Vervollkommnung, die wiederum durch die Gesellschaft aus der übrigen Wirklichkeit extrahiert wurde. Daß uns die Kunst so viele Einblicke in das innere Wesen des Lebens gewährt, darin besteht ihre Bedeutung, die anders ist als ihr Zweck und doch aus ihm herauswächst. Die Kunst gleicht einer Zauberlaterne, die unser wirkliches Selbst in das Universum projiziert und in uns die Hoffnung erweckt, das Universum nach Maßgabe unserer Notwendigkeiten verändern zu können, wenn wir es wollen. Aber um das tun zu können, müssen wir unsere wirklichen Notwendigkeiten tiefer kennen, müssen wir uns über uns selbst noch bewußter werden. Je mehr wir die äußere Wirklichkeit erfassen, desto mehr entwickelt sich unsere Kunst und wird zunehmend subtiler, desto mehr Feinheiten und neue Reichtümer zeigt uns die Zauberlaterne. Die Kunst spricht das aus, was uns die Wissenschaft nicht sagen kann und was die Religion uns zu sagen nur vorgibt – was wir sind und warum wir sind, warum wir hoffen, lieben, leiden und sterben. Sie sagt uns das nicht in der Sprache der Wissenschaft, wie Theologie und Dogma es versuchen, sondern in der Sprache der inneren Wirklichkeit selbst, in der Sprache des Affekts und der Emotion, der einzigen Sprache, die diese Wahrheiten aussprechen kann. Die Botschaft der Kunst wird von unserem Versuch geschaffen, ihr Wesen im aktiven Kampf mit der Natur zu verwirklichen, in dem Kampf, den wir Leben nennen.

All das ist nur ein umgekehrtes Bild dessen, was die Wissen-[268]schaft tut. Die Wissenschaft hat ebenfalls einen bleibenden Wert und einen Zweck, den sie erfüllt, indem sie die äußere Wirklichkeit dem Genotyp anpaßt, ebenso wie die Kunst den Genotyp der äußeren Wirklichkeit anpaßt. So wie die Kunst ihren adaptiven Zweck dadurch erreicht, daß sie die inneren Wünsche des Genotyps in die äußere Wirklichkeit projiziert, so erreicht die Wissenschaft ihr Ziel, indem sie die Ordnungen der äußeren Wirklichkeit in das Denken, in die phantastische Spiegelwelt der wissenschaftlichen Ideologie aufnimmt. Dem Menschen wird die in die Psyche projizierte Notwendigkeit bewußt, und er kann die äußere Wirklichkeit nach seinem Willen formen. So wie uns die Kunst sagt, was der Genotyp ist, weil sie ihn adaptiert und seine Wesenszüge in die äußere Wirklichkeit projiziert, so sagt uns die Wissenschaft, was äußere Wirklichkeit ist, weil sie das Spiegelbild der äußeren Wirklichkeit in die Psyche aufnimmt. So wie uns die Kunst in der Sprache des Gefühls über die Bedeutung und den Sinn all dessen, was wir sind, erzählt, so berichtet uns die Wissenschaft in der Sprache der Erkenntnis über alles, was wir sehen. Die eine ist zeitlich bestimmt, voller Veränderung, die andere räumlich und scheinbar statisch. Eine allein könnte keine phantastische Projektion des gesamten Universums erschaffen, aber gemeinsam, als widerspruchsvolle, dialektische Einheit, rufen Wissenschaft und Kunst das räumlich-zeitliche, historische Universum ins Leben; nicht durch sich selbst, sondern durch die Praxis, durch das konkrete Leben, aus dem sie hervorgehen. Das so entstandene Universum ist

* Guillaume Apollinaire, Dichtungen, Wiesbaden (1953), S. 89.

explosiv, widerspruchsvoll, es bewegt sich dynamisch getrennt; denn dies sind auch die Kennzeichen der Bewegung in der Wirklichkeit und des menschlichen Lebens, wodurch es geschaffen wurde.

Kunst und Wissenschaft spielen auf dem Gebiet der Theorie widerspruchsvolle und doch ineinander übergreifende Rollen. Die Wissenschaft gibt der Kunst mit der Erkenntnis eine projizierte Auswahl aus der äußeren Wirklichkeit, die von der Kunst organisiert und affektiv wirksam gemacht wird, so daß sich die Energie des Genotyps darauf richtet, seine Wünsche jener äußeren Wirklichkeit aufzuerlegen. So bewegt sich die Aufmerksamkeit, von der Tätigkeit nach innen gehend, durch die Kunst wieder nach außen zur Tätigkeit. Die auf die Veränderung der Äußeren gerichtete Aufmerksamkeit veranlaßt die Bewegung der Erkenntnis nach innen; die auf die Veränderung des Inneren gerichtete Aufmerksamkeit die Bewegung der Tätigkeit nach außen. Damit die sich nach außen bewegende Energie ihre Absicht ausführt, ist die Wissenschaft wiederum nötig, und die ursprünglichen, jetzt affektiv modifizierten [269] Erinnerungsbilder müssen erneut geprüft werden, damit sie ihre inneren Beziehungen so begreifen, daß die Wünsche des Genotyps bewirkt werden können. Aus der erkenne[n]den Wissenschaft wird jetzt die handelnde Wissenschaft. Werden mit Hilfe der bestehenden Erinnerungsbilder solche Wünsche bewirkt, wird ein größeres Wissen über die wirklichen Ordnungen der äußeren Wirklichkeit erlangt. Hat die Aufmerksamkeit ihren Gegenstand erreicht, dann kehrt sie mit neuen Erfahrungsschätzen zurück. Dieser reichere Inhalt wird vom Genotyp noch einmal affektiv organisiert und strömt als zielgerichtete Energie wieder nach außen. Die Energie strömt immer in die Umwelt der Gesellschaft, und neue Wahrnehmung fließt wiederum nach innen; ändern wir uns, so ändern wir die Welt; ändern wir die Welt, lernen wir mehr über sie; lernen wir mehr über sie, ändern wir uns selbst; ändern wir uns selbst, lernen wir mehr über uns; lernen wir mehr darüber, was wir sind, wissen wir klarer, was wir wollen. Das ist die Dialektik des konkreten Lebens, des Kampfes der assoziierten Menschen mit der Natur. In der Theorie existieren Genotyp und äußere Wirklichkeit getrennt, aber diese Trennung ist abstrakt. Je tiefer die Trennung, um so geringer das Wissen über beides. Die vollständige Trennung gibt uns auf der einen Seite den materiellen Körper eines Menschen und auf der anderen Seite die unbekannt[e] Umwelt. Von der Psyche, dem Ort der Wechselwirkung, breiten sich gleichzeitig zwei gewaltige, wachsende Lichtsphären aus – die Kenntnis der äußeren Wirklichkeit, die Wissenschaft, und das Wissen über uns selbst, die Kunst. Indem sich diese Sphären ausdehnen, verändern sie den Stoff, den sie beherrschen, weil sie miteinander in Wechselwirkung stehen. Die bewußte Sphäre des Genotyps nimmt die Färbung der bekannten Sphäre der äußeren Wirklichkeit an und umgekehrt. Diese Veränderung – Veränderung des Menschen selbst und der Erde – ist nicht schlechthin eine Folge der Ausdehnung beider Kreise, vielmehr *sind* es beide Ausdehnungen, so wie das Aufblitzen des Lichtes die elektromagnetische Wellengruppe darstellt. So wie der Mensch zunehmend frei und damit zunehmend er selbst wird, indem er sich zunehmend der Notwendigkeit bewußt wird, so wird die Notwendigkeit zunehmend geordnet und „friedlich“, zunehmend sie selbst, weil sie in steigendem Maße in den bewußten Bereich des Genotyps fällt.

Kunst ist demnach tätige Erkenntnis und Wissenschaft erkennende Tat. Kunst in Kontemplation ist aktive Organisation des Subjekts der Erkenntnis und Kunst in der Aktion die aktive Organisation des Objekts der Erkenntnis. Wissenschaft in der Kontem-[270]plation ist die Erkenntnisorganisation des Subjekts der Aktion und Wissenschaft in Aktion die Erkenntnisorganisation des Objekts der Aktion. Das Bindeglied zwischen Wissenschaft und Kunst, der Grund, weshalb sie in derselben Sprache existieren können, besteht darin, daß das Subjekt der Aktion dasselbe ist wie das Subjekt der Erkenntnis – der Genotyp. Das Objekt der Aktion ist dasselbe wie das Objekt der Erkenntnis – die äußere Wirklichkeit. Da der Genotyp ein Teil der Wirklichkeit ist, obwohl er wiederum einem anderen Teil von ihr entgegengesetzt ist, beeinflussen sich beide gegenseitig; es vollzieht sich eine Entwicklung; menschliches Denken und menschliche Gesellschaft haben eine Geschichte.

Kunst ist die Wissenschaft vom Gefühl; Wissenschaft die Kunst vom Wissen. Wir müssen wissen, um handeln zu können, aber Wir müssen fühlen, um zu wissen, was zu tun ist.

Kunst wird im Kampf geboren, weil in der Gesellschaft ein Konflikt zwischen Phantasie und Wirklichkeit besteht. Es ist kein neurotischer Konflikt, weil es ein gesellschaftliches Problem ist und vom Künstler für die Gesellschaft gelöst wird. Die Psychoanalytiker begreifen nicht die gesellschaftliche

Funktion des Dichters, sondern betrachten ihn als Neurotiker, der seine Komplexe auf Kosten der Öffentlichkeit abreagiert. Die Psychoanalytiker suchen daher gerade die ausnehmend privaten, das heißt neurotischen Symbole, wenn sie ein Kunstwerk analysieren, so daß die psychoanalytische Kunstkritik ihre Beispiele und Stoffe entweder in drittklassigen künstlerischen Werken oder in zufälligen Zügen guter Werke findet. In *Hamlet* sehen sie einen Ödipuskomplex; aber sie begreifen nicht, daß damit die universale Gewalt der großen Monologe ebensowenig erklärt wird wie die ebenfalls hervorragende Bedeutung von *Antonius und Kleopatra*, worauf sich der Ödipuskomplex überhaupt nicht anwenden läßt.

Der Psychoanalytiker kann zuweilen den Neurotiker heilen, der sich ohne Unterstützung nicht helfen kann, weil er einen Ansatzpunkt außerhalb seiner Psyche braucht, den ihm der Psychoanalytiker bietet. Dieser ist ein Glied der Gesellschaft und kann deshalb von außen auf das Innere einwirken, auf die von der Gesellschaft geschaffene bewußte Psyche, auf das „bessere Selbst“ des Neurotikers, und so das Unbewußte, das „schlechtere Selbst“ bekämpfen. Das bessere Selbst, die bewußte Psyche, das *Gewissen*, ist die Schöpfung der Gesellschaft, wohingegen das „schlechtere Selbst“ genotypisch, das Tier in uns ist.

Der Psychoanalytiker ist nur ein Einzelmensch, auch er besitzt ein schlechteres Selbst, das zwischen ihm und seinem Patienten [271] stehen kann. Er stellt einen Luxus dar, den sich nur die Wohlhabenden leisten können. In der Kunst aber spricht die ganze Gesellschaft, die Summe aller bewußten, in die gesellschaftliche Schöpfung einbezogenen Psychen zum „besseren Selbst“ eines Menschen. Hinter der künstlerischen Kultur einer Nation steht der ganze bessere Teil der Menschheit, der die Probleme des Lebens unaufhörlich in Angriff nimmt und löst. Künstler sind Menschen und keine Götter; wie andere Menschen leiden und kämpfen sie, aber wenn sie sterben, hinterlassen sie das bleibende Wesen ihres vergänglichen Lebens. Daher die tröstende, heilende und stärkende Kraft der Kunst.

Die emotionale Einstellung des Neurotikers oder des Psychopathen zur Wirklichkeit ist permanent, die des Dichters während des Schreibens oder die des Lesers beim Aufnehmen zeitlich begrenzt. Das Wesen der wahren Illusion besteht darin, daß sie nicht-symbolisch und plastisch ist. Der Neurotiker wird fehlgeleitet, weil sich der Komplex bei ihm im Unbewußten befindet; er ist unfrei. Der Künstler kennt nur Illusion, weil sich der Komplex in seinem Bewußtsein befindet. Er ist frei. Wir nehmen eine bestimmte Einstellung an, wenn wir ein Gedicht lesen, wir erfahren die Emotionen, und dann, nach dem Erleben des Gedichts, legen wir die Einstellung wieder ab. Die Einstellung wurde durch bewußte Emotionen ausgelöst; als ob die Einstellung des Neurotikers ihre Starrheit verliert, wenn er sich des Komplexes bewußt wird; als ob der Schlafende erwacht, wenn der Reiz eine Willenshandlung verlangt. Der Künstler überträgt den autonomen Komplex auf ein Kunstwerk und „vergißt“ ihn, er schreitet weiter, ein neues Werk zu schaffen, aufs neue mit der ewigen Adaption des Genotyps an die sich immer wandelnde Umwelt zu experimentieren. Wenn die Poesie zur Religion wird, wenn das Nicht-Symbolische als symbolisch aufgefaßt wird, dann erstarrt die emotionale Einstellung wie die des Neurotikers. So besteht der Wert der poetischen Illusionen bei der Sicherung der Katharsis im Vergleich zur Religion darin, daß sie als Illusionen erkannt werden, und im Vergleich zum Traum darin, daß sie gesellschaftlich sind.

Worin besteht denn nun der Wert der emotionalen Einstellungen in der Poesie, wenn sie doch vorübergehen? Er besteht darin, daß sie Spuren in der Erinnerung hinterlassen. Sie werden vom Organismus aufgespeichert und modifizieren seine Tätigkeit. Das Universum ist heute nicht mehr so, wie es vor einer Million Jahren war, weil es viel mehr Erfahrung angereichert hat und viel *historischer* ist. Die Gesellschaft ist nicht mehr so, wie sie vor zwei-[272]tausend Jahren war, weil ihre Kultur viel durchlebt und viel erfahren hat. So hat auch ein weiser Mann im Laufe seines Lebens viel ertragen und viel erfahren. Doch er erwarb sich nicht nur Wissen über die äußere Wirklichkeit, denn einen solchen Menschen würden wir lediglich als „gelehrt“ und seine Gelehrtheit als etwas Trockenes und Ärmliches ansehen. Der weise Mann hat auch über *sich selbst* gelernt. Er besitzt emotionale Erfahrungen. Auf Grund dieser doppelten Erfahrung, auf Grund der ihm vom Leben gegebenen Reife und Haltung und auf Grund seines Scharfsinns nennen wir ihn weise. Natürlich ist weder Wissenschaft noch Kunst Ersatz für das konkrete Leben: Wissenschaft und Kunst sind Anleitungen für das Leben.

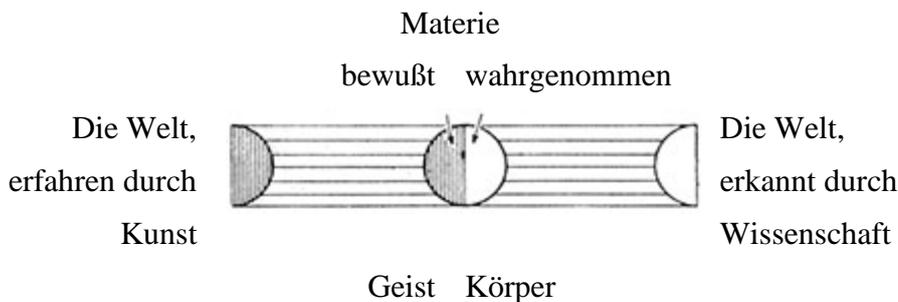
Die Weisheit einer Kultur, unseres gesellschaftlichen Erbes wohnt ihrer Wissenschaft und Kunst inne. Eines allein ist einseitige Weisheit, aber beides zusammen ergibt einen reifen Scharfsinn, die Kraft und heitere Ruhe eines der äußeren Wirklichkeit sicher gegenüberstehenden Organismus.

Was ist nun die Illusion der Kunst? Worin besteht sie? Nicht im affektiven Element, da die künstlerische Emotion bewußt erlebt wird und demnach wirklich und wahr ist. Wirklich und wahr, auf die Emotion angewendet, bedeuten einfach: Hat sie in Wirklichkeit existiert? War sie in der Psyche gegenwärtig? Die Emotion der Poesie ist in diesem Sinne gewiß real. Die Illusion der Poesie muß deshalb dem Stück der äußeren Wirklichkeit innewohnen, dem die Emotion anhaftet – in der Poesie dem Sinn, im Roman der Handlung. Zweck dieses Stückes der äußeren Wirklichkeit ist es ein Subjekt für den Affekt zu schaffen, weil ein Affekt ein bewußtes Urteil ist und demnach ein Urteil über *etwas* sein muß. Deshalb bedeutet Kunst ein affektives Experimentieren mit ausgewählten Stücken der äußeren Wirklichkeit. Diese Situation entspricht einem wissenschaftlichen Experiment. Hier wird ein ausgewähltes Stück der äußeren Wirklichkeit im Laboratorium reproduziert.

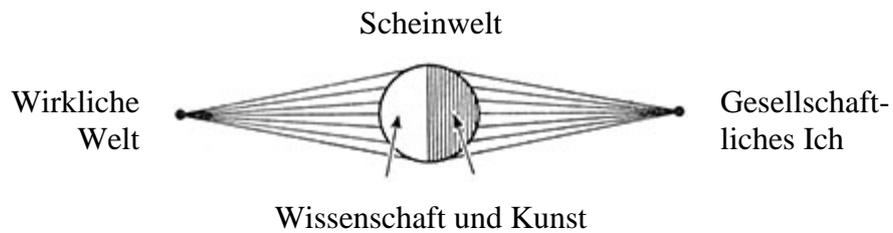
Es ist eine Scheinwelt, eine Imitation des Teils der äußeren Wirklichkeit, woran der Experimentator interessiert ist. Es kann das Herz eines Tieres in einer physiologischen Salzlösung sein, eine Anhäufung elektrisierter Tropfen zwischen zwei Platten oder ein Flugzeugmodell in einem Windkanal. In jedem Fall handelt es sich um ein „gefälschtes“ Stück der Welt, es wird so aus ihr herausgelöst, daß es sich bequem handhaben läßt; illusorisch ist es insoweit, als wir es nicht tatsächlich im wirklichen Leben antreffen. Es ist eine für unsere besonderen Zwecke angeordnete [273] Auswahl aus der äußeren Wirklichkeit. Es ist ein „als ob“. In gleicher Weise ist die in der wissenschaftlichen Beweisführung symbolisierte äußere Wirklichkeit niemals die *gesamte* äußere Wirklichkeit oder irgendein simples Stück von ihr, sondern eine Auswahl. Der Unterschied zwischen dem von der Kunst und dem von der Wissenschaft ausgewählten Stück besteht darin, daß die Wissenschaft nur daran interessiert ist, in welchem Verhältnis das ausgewählte Stück zu der Wirklichkeit steht, aus der es stammt, wohingegen die Kunst an dem Verhältnis zwischen Genotyp und dem ausgewählten Stück Wirklichkeit interessiert ist und daher die ganze hinter dem Stück stehende Welt nicht beachtet. Wenn wir mit dem Wort „Scheinwelt“ das illusorische Stück der äußeren Wirklichkeit also den symbolischen Teil sowohl der Dichtkunst wie auch der Wissenschaft bezeichnen, erhalten wir folgende Beziehung:

Äußere Wirklichkeit	Scheinwelt	Gesellschaftliches Ich
	Wissenschaft	Kunst

Hieraus geht hervor, daß Kunst und Wissenschaft die „Illusion“ *gemeinsam haben*. Das *unterscheidende* Merkmal für die Wissenschaft ist ihre Hinwendung zur Welt der äußeren Wirklichkeit; die Kunst dagegen beschäftigt sich mit der Welt der inneren Wirklichkeit. Die für die wissenschaftliche Sprache charakteristische ordnende oder logische Vielfalt ist die aus den Beziehungen der äußeren Wirklichkeit in ihre Scheinwelt projizierte innere Struktur. Die für die künstlerische Sprache charakteristische ordnende oder affektive Vielfalt ist die aus den Beziehungen der inneren Wirklichkeit in ihre Scheinwelt projizierte innere Struktur. Hieraus folgt eine weitere schematische Darstellung:



Aber da der Genotyp selbst ein Teil der äußeren Wirklichkeit können wir auch folgende Darstellung verwenden: [274]



Demnach sind Wissenschaft und Kunst gemeinsam in der Lage, ein vollständiges Universum einschließlich des Genotyps zu symbolisieren. Eines von beiden allein ist nur ein Teil, aber die beiden Hälften bilden zusammen ein Ganzes, nicht weil sie zusammengepaßt sind, sondern weil sie den Kampf des Menschen mit der Natur im Prozeß des konkreten Lebens durchdringen.

[275]

XII. Die Zukunft der Poesie

1. Auf die Zukunft verwies man einst seine Hoffnungen und Bestrebungen, hier revanchierte man sich für die Unfreundlichkeit der Welt und stellte den beschränkten Kategorien der Gegenwart einen künftigen Reichtum gegenüber.

Von der Zukunft kann man nur träumen – mit mehr oder weniger Erfolg. Doch träumen heißt nicht „frei“ assoziieren, sondern bedeutet bestimmte Phantasien, ein Umgruppieren von Erinnerungsbildern vergangener Wirklichkeit, auf Grund realer Ursachen der gegenwärtigen Wirklichkeit neu vermischt und organisiert. Sogar der Traum ist *determiniert*, und ein Vorgang im Traum reflektiert vielleicht einen wirklichen Vorgang gegenwärtig noch unerkannter materieller Erscheinungen in das Tageslicht. Aus diesem Grunde ist es möglich, richtig von der Zukunft zu träumen – mit anderen Worten, etwas wissenschaftlich vorherzusagen. Hierin besteht die prophetische, welterschaffende Kraft des Traumes. Er leitet seine welterschaffende Kraft nicht von dem Vorzug ab, ein Traum zu sein – dagegen sprechen schon die Phantasien der Wahnsinnigen –, sondern davon, daß in der Sphäre des Denkens eine Bewegung widerspiegelt wird, die mit seiner Hilfe in der Praxis voll verwirklicht werden kann. Er zieht seine schöpferische Kraft wie die Poesie des Erntefestes aus seinem Wert als Anleitung und Ansporn zum Handeln. Es ist der bereits aus seiner Sphäre in die der gesellschaftlichen Revolution hinübergewechselte Traum. Es ist nicht der Traum eines Individuums, sondern, der eines Menschen, welcher in seinem individuellen Bewußtsein die schöpferische Rolle einer ganzen Klasse widerspiegelt, einer Klasse, deren Entwicklung in den materiellen Bedingungen der Gesellschaft gegeben ist.

Wir haben immer wieder betont, wie wichtig es ist, die Poesie als organischen Bestandteil der Gesellschaft historisch – das heißt in ihrer Entwicklung – zu studieren. Aber die vollständige Spezifizierung der Entwicklung erfordert nicht nur die Feststellung des *Woher*, sondern auch das *Wohin*. Bei unserem Überblick über die Vergangenheit der Poesie standen wir bereits in der Zukunft – in unserer Gegenwart –, aber jetzt müssen wir uns selbst in die Zukunft versetzen, um ihre Gegenwart zu verstehen. Wir können das nur allgemein tun; wir können nur eine quantitative, von den grund-[276]legendsten und elementarsten Kräften erzeugte Entwicklung vorherhersagen. Die Soziologie als eine wirkliche Wissenschaft steckt noch in den Kinderschuhen, weil Wissenschaft keine bloße Kontemplation ist; sie geht aus dem aktiven Kampf mit der Natur hervor, deren allmähliche Wandlungen im wissenschaftlichen Gesetz verallgemeinert werden. Die Wissenschaft von der Soziologie ist daher ein Produkt revolutionärer Aktivität, denn diese verändert die gesellschaftliche Wirklichkeit. Der Mensch hat noch nicht gelernt, sich selbst ganz zu beherrschen.

Diese Entwicklung wird in unserem eigenen Bewußtsein ausgetragen, sie gerade ist die Kraft, es zu erweitern und umzuformen. So entsteht eine Welt neuer Werte, die wir ebensowenig mit Begriffen der Qualität beschreiben können, wie ein Mensch sich selbst sehen kann.

Die erstgenannte Einschränkung sollte uns vor zu genauen und detaillierten Vorhersagen warnen; denn schon eine geringfügige Abweichung führt oft dazu, daß sich eine Eigenschaft in ihr Gegenteil verkehrt. Die zweite Einschränkung sollte uns veranlassen, darauf zu achten, daß wir das Neue der Zukunft nicht auf die veralteten Begriffe der Gegenwart reduzieren.

Die im Kapitalismus freiwerdenden Produktivkräfte haben sich bis zu einem Stand entwickelt, auf dem sie mit den Einschränkungen, von denen sie einmal hervorgerufen wurden, nicht mehr vereinbar sind. Diese Einschränkungen werden jetzt zertrümmert und mehr oder weniger rasch umgeformt. Die Umformungen vollziehen sich allerdings nicht „automatisch“, denn Geschichte wird von Menschen gemacht; allerdings erzielen deren Handlungen durchaus nicht immer die beabsichtigte Wirkung. Die Ergebnisse der Geschichte sind das Reinprodukt der von den Menschen gewollten Handlungen, aber keineswegs von irgendwelchen beliebigen Menschen gewollt.

Heute liegt die gesamte bürgerliche Kultur in den Wehen ihrer Endkrise. Die Widersprüche, deren Spannung die Entwicklung der gesellschaftlichen Produktivkräfte zuerst vorantrieb, vernichten nun die Produktivkräfte, und ein neues System der gesellschaftlichen Verhältnisse entwickelt sich im

Schoß der alten – das System des Kommunismus. Der Kommunismus ist keine bloße Idealvorstellung, er ist die unvermeidliche Lösung der im Kapitalismus heranreifenden Widersprüche. Auf der einen Seite erweitert sich die Organisation in den Betrieben, auf der anderen Seite vergrößert sich der Konkurrenzkampf um den privaten Profit zwischen den Betrieben. Auf der einen Seite eine beispiellose Entwicklung der [277] Produktivkräfte, auf der anderen Seite ein Wirtschaftssystem, das ständig Krisen erzeugt, die in einer Beschränkung der Produktion münden. Auf der einen Seite zunehmende internationale Verbindung, Einheit des Bewußtseins und Verflechtung der Produktion; auf der anderen Seite zunehmender Nationalismus und wachsende Feindseligkeit. Auf der einen Seite das wachsende Verlangen nach Frieden; auf der anderen Seite zunehmende Kriegsvorbereitungen. Außerhalb des Landes sucht totes Kapital planlos nach Profit; zu Hause suchen beschäftigungslose Arbeitskräfte vergeblich nach Arbeit. Auf der einen Seite eine sich verringemde Anzahl von Kapitalisten mit wachsendem Einkommen, wachsender Macht und einer weit über die Träume früherer Gesellschaft hinausgehenden Kaufkraft; auf der anderen Seite das Anwachsen einer Armee, die in einem derartigen Maße ohne Besitz, ohne Arbeit, ohne Hoffnung ist, wie es jeder früheren Zivilisation unbekannt war. Auf der einen Seite eine Blüte der Wissenschaften und Künste in einem neuen Universum der Technik; auf der anderen Seite ihre Trennung in Sphären, deren Disintegration und Widersprüchlichkeit das Wissen zum Chaos werden und die Menschen geistig verzweifeln läßt.

Die Aufzählung der Widersprüche könnte beliebig erweitert werden, weil sie auf verschiedenen Ebenen der gesellschaftlichen Organisation die Ausbildung des bürgerlichen Grundwiderspruchs – Freiheit als anarchische Nichtachtung der gesellschaftlichen Verhältnisse – darstellen. Diese Nichtachtung kann nur für *eine* Klasse Freiheit bedeuten, für die Klasse, deren Existenz von der ständigen Revolutionierung ihrer eigenen Basis und damit von der ständigen Vorbereitung der Bedingungen für ihren eigenen Untergang abhängt. Der „freie“ Markt – die blinde Gesetzlosigkeit, mit der sich die Gesetze der Anarchie brutal durchsetzen – hat den bürgerlichen Geist vier Jahrhunderte hindurch beherrscht. Vier Jahrhunderte wurde diese eine Freiheit idealisiert, die Freiheit von allen gesellschaftlichen Beschränkungen, abgesehen von der einen, wovon die bürgerliche Klasse lebt, von der Beschränkung der Produktionsmittel auf sie selbst. Diese Formel besagt, daß die Freiheit in zunehmendem Maße auf eine verschwommene ideale Ebene gebracht werden muß, denn eine materielle Interpretation der bürgerlichen Freiheit hieße, den Anspruch einer Klasse auf die Monopolisierung der er Mittel zur Freiheit offen auszusprechen. Das Sozialprodukt ist die Bedingung für die Freiheit, und es monopolisieren hieße, die von der Gesellschaft geschaffene Freiheit zu monopolisieren. Wenn man das wahre Wesen der bürgerlichen Parole von der Freiheit enthüllt, zeigt es sich nur zu deutlich, daß damit die Freiheit [278] *für die bürgerliche Klasse* gemeint ist. So enthüllt, entlarvt sie ihre wahre Bedeutung. Sie beweist, daß die bürgerlichen Forderungen nach Gleichheit der menschlichen Seelen, nach Freiheit der Persönlichkeit, nach der Verwirklichung des persönlichen Wertes vor eben der entscheidenden Frage haltmachen, die sie für die ausgebeutete Mehrheit Wirklichkeit werden lassen könnte. Sie verstummen, wenn es darum geht, das Privateigentum der wenigen, Bedingung für die Vernichtung des Eigentums der vielen, zu bekämpfen. Sie verstummen, wenn es darum geht, die Monopolisierung des überschüssigen Sozialproduktes durch die wenigen, Bedingung für die Versklavung der vielen durch das Elend, zu bekämpfen. Das beschämt jedoch den Bürger nicht, er nimmt seine Forderungen nicht zurück und hört auch durchaus nicht auf, über Freiheit und Wert der Persönlichkeit zu sprechen. Im Gegenteil, eben weil die Unfreien das wahre Wesen seiner Formel richtig verstehen, ist er gezwungen, sie noch weiter von der materiellen Wirklichkeit zu entfernen und völlig in ein ideales Reich zu verpflanzen. Dort gedeihen sie unbeschränkt und bilden eine verkehrte Welt idealer Freiheit, die einmal Protest gegen die wirkliche Misere und zum anderen Ausdruck der wirklichen Misere ist – eine ganz und gar bürgerliche Phantasie des *Humanismus*. Gerade dann, wenn die menschliche Freiheit in der Gesellschaft abnimmt, erreicht diese phantastische Idealwelt der Freiheit und des Wertes der Persönlichkeit ihre charakteristischste Entwicklung.

Es gibt eine Klasse, deren Unfreiheit vom bürgerlichen Privateigentum abhängt. Ihr Weg zur Freiheit ist die Zerstörung des bürgerlichen Rechtes und damit die Zerstörung der Klasse, deren Weiterbestehen von diesem Recht abhängt. Diese unfreie Klasse ist seit langer Zeit als das Proletariat bekannt.

Doch das Proletariat ist nicht nur die am meisten leidende Klasse der modernen Gesellschaft. Diese typisch bürgerliche Konzeption übersieht ihre wichtigste Rolle. Seit Klassen bestehen, hat die Geschichte schon immer eine Klasse gekannt, die jeweils am meisten leiden mußte. Das Elend der Sklaven im Altertum, der Leibeigenen und Bauern im Mittelalter und der Lohnsklaven in der modernen Gesellschaft ist offenbar aus dem Gewissen der Gesellschaft nicht auszurotten gewesen seit der Zeit, da die ökonomische Produktion ein Niveau erreichte, auf dem ein Mensch mehr produzieren konnte als die Mittel für seinen Lebensunterhalt, und da es sich lohnte, andere auszubeuten. „Die Armen sind immer bei euch.“ Buddha, Christus und Luther nahmen die Leiden des größeren Teils der Menschheit als Teil des notwendigen Lebensschicksals auf dieser Welt hin und [279] schufen eine ganze Phantasiwelt, um das Gleichgewicht wiederherzustellen, das Leid und die Empörung der gepeinigten Menschen zu besänftigen.*

Aber die kapitalistische Gesellschaft legt die Grundlage für ihre eigene Vernichtung, indem sie die Klasse schafft, die so viel dulden muß. Wenn das Proletariat in riesigen Fabriken organisiert wird, entstehen die Bedingungen für einen Schatten-, für einen Arbeiterstaat hinter dem bürgerlichen Staatswesen. Weil das Bürgertum das Proletariat für frühe Machtkämpfe ausnutzte, wird das Proletariat politisch erzogen; die für seine Angehörigen bestehende Notwendigkeit, eigene Organisationen zu bilden, um sich im Kampf um den Anteil am Mehrwert ihrer Arbeit zu schützen, hebt ihre politische Erziehung auf eine höhere Ebene. Die für die kapitalistische Gesellschaft notwendige bessere Verkehrsverbindung und umfassende Bildung schweißt das Proletariat zu einer kompakten Masse zusammen; schließlich erweist das Bürgertum seine Unfähigkeit zu regieren dadurch, daß es bei einsetzender permanenter Krise nicht in der Lage ist, die Existenzbedingung seiner Sklaven zu sichern; anstatt von seinen Sklaven ernährt zu werden, ist es gezwungen, sie zu ernähren, ins Konzentrationslager zu werfen oder die Kampflinie zu stellen. Das Aufkommen der permanenten Arbeitslosigkeit ist das Todesurteil einer Epoche, es kündigt das Ende der vorgeschichtlichen oder Klassen-Ära der Gesellschaft an, einer Ära, in der Männer Geschichte machten, aber eine Geschichte, die ganz anders verlief, als sie es beabsichtigten.

Das unbarmherzige Gesetz der kapitalistischen Konkurrenz mit seiner Tendenz der fallenden Profitrate, die nur mit Aktionen aufgehalten werden kann, welche ihren Fall beschleunigen, fördert die Entstehung von Monopolen, die noch schärfer untereinander konkurrieren, bis der Widerspruch zwischen gesellschaftlicher Organisation in den Fabriken und individuellem Eigentum an den Fabriken seinen Höhepunkt erreicht.

Die gewaltige Mehrheit des Volkes sieht sich einigen wenigen gegenübergestellt, welche die Produktionsmittel in zunehmendem Maße monopolisiert haben. Diese Konzentration ist weit davon entfernt, den Weg zum Sozialismus zu erleichtern – sie macht ihn [280] schmerzvoller und verworrener, weil die zunehmende Irrationalität des Privilegs, worauf die ganze kapitalistische Gesellschaft beruht, die Bourgeoisie zwingt, noch brutalere, verschwörerischere und autokratischere Methoden anzuwenden, um sich behaupten zu können. Die Schaffung wirklich menschlicher Zustände ist mit größten Schmerzen verbunden; die Ereignisse in Rußland, Deutschland und Spanien haben die Richtigkeit der kommunistischen Mahnung vollauf bestätigt, daß eine neue Gesellschaft nur unter Qualen geboren und daß sie von der Gewalttätigkeit derer bedrängt wird, die alles tun, die Geburt einer Welt aufzuhalten, worin die Freiheit der Majorität auf ihrer eigenen Unfreiheit beruht.

Diese Rebellion des leidenden Volkes, in Rußland bereits vollzogen, ist für die Mehrheit kein klarer Weg zu einem gemeinsamen Ziel. Alle von der letzten Explosion des Kapitalismus geschädigten Klassen – Arbeiter, Bauern, Kleinbauern, Geschäftsleute, Handwerker, Techniker, Künstler, Spezialisten

* Insofern als Christus ein himmlisches Königreich predigte, das für die Armen auf dieser Welt und nicht im Nirwana oder in der jenseitigen Welt zu verwirklichen war, hatte seine Lehre einen revolutionären Inhalt. Das geht ganz deutlich daraus hervor, daß man die frühen Christen mit physischen Folterungen und „gräßlichen“ Verleumdungen verfolgte. Seitdem dieses himmlische Königreich jedoch durch Gewaltlosigkeit, himmlische Kräfte und eine allgemeine Änderung der Herzen erreicht werden sollte, mußte es zwangsläufig zu bloßem Reformismus und zum Werkzeug dafür werden, die Unterdrückten des Kaiserreichs an den Thron Konstantins zu ketten. Wenn das Urchristentum Urkommunismus ist, kann ist das kaiserlich-römische Christentum Sozialdemokratie.

– bilden die rebellische Masse: Alle stimmen sie darin überein, daß die Lage unerträglich ist; aber nur eine Klasse hat sich auf Grund ihrer Lebensbedingungen so organisiert, daß sie das alte System stürzen und ein neues aufbauen kann. Die anderen Klassen sind lediglich als Teil des Systems – des kapitalistischen Staates – organisiert, und ihn zu stürzen bedeutet die Auflösung des einzigen Mittels ihrer Organisation. Nur die Industriearbeiter sind über ihre Gewerkschaften, Genossenschaften und politischen Parteien *gegen* jenes System organisiert und können daher eine Struktur bieten, die buchstäblich in der Lage ist, die Gesellschaft umzustürzen und sie auf den Kopf zu stellen.

Auf Grund dieser Besonderheit übernimmt die Klasse der Industriearbeiter die Führung im Kampf. Außer ihrer Zahl und Organisation hat sie keine Vorteile auf ihrer Seite. Die Bourgeoisie beherrscht das alte System und monopolisiert überall die Schlüsselstellungen in Justiz, Polizei, Armee, Verwaltung, Finanzwesen und Handel. Alle Auffassungen der Menschen sind durch das Leben in der bürgerlichen Gesellschaft, durch bürgerliche Voraussetzungen verzerrt. Aber der Druck der materiellen Bedingungen treibt das Proletariat nicht nur zur Empörung wie vorher schon die Sklaven und Bauern, sondern legt ihm im Gegensatz zu diesen das Mittel zum Erfolg in die Hände – die eigene Organisation und die Konzentration des Kapitalismus. Die Organisation des Proletariats, welche ihm in dieser ersten Periode die *de-facto-Führung* verschafft, drückt sich nach dem erfolgreichen Abschluß dieser Periode in der Diktatur des Proletariats aus. Diese Kategorie innerhalb der Marx-[281]schen Analyse wurde immer am meisten geschmäht und am wenigsten verstanden, weil sie die schöpferische Rolle einer Klasse ausdrückt, welche vom Bürgertum zwar manchmal als die „am meisten leidende“, aber niemals als die „fortgeschrittenste“ Klasse betrachtet werden kann.

Die leidende Mehrheit fordert den Sturz des Alten, aber nicht alle sehen, daß dies auch den Aufbau des Neuen bedeutet. Das Kleinbürgertum glaubt immer, man könne das Rad der Geschichte zurückdrehen und das Zeitalter wiedererstehen lassen, in dem das Privateigentum nicht Mittel der Ausbeutung war, weil die Werkzeuge noch unentwickelt und verstreut genug waren, um dem zu gehören, der sie bediente. Eigentümer und Produzent waren damals eins. Das Proletariat weiß, daß die Fabriken nicht wie Werkzeuge individuelles Eigentum sein können. Das Proletariat bedauert das nicht, sondern versteht, daß diese Entwicklung der kapitalistischen Wirtschaft, insofern als sie zur Organisation in Fabriken und zur Vergesellschaftung der Arbeit führte, die gesellschaftlichen Produktivkräfte auf eine Höhe gehoben hat, auf der die Freiheit einiger weniger nicht mehr von der Unfreiheit der vielen abhängt.

Das Sozialprodukt reicht aus, die Freiheit für alle zu gewährleisten. Die besondere Aufgabe der Diktatur des Proletariats besteht darin, nach der proletarischen Revolution das Niveau der gesellschaftlichen Produktivität zu erhöhen. Dabei lernen die anderen Klassen in der Praxis, daß das Rad der Geschichte nicht zurückgedreht werden kann, sondern daß es darum geht, neue Höhen zu erstürmen. Wenn sie das verstanden haben, wird das ganze Volk sozialistisch, und die Diktatur des Proletariats beginnt zu verschwinden. Das ist bereits mit der Entstehung der neuen sowjetischen Verfassung vorausgesagt; sie gewährt allen gleiche Rechte, nicht als Höhepunkt des Kommunismus, sondern als Ausgangspunkt neuen Vorwärtsschreitens zum Kommunismus. Erst wenn der Kommunismus entsteht, wird sich die Konzeption vom gleichen „Recht“ vom Staatsgefüge lösen, und auch der Staat wird vergehen. Die bürgerliche Konzeption vom gleichen Recht, dem höchsten ethischen Ziel, wonach die bürgerliche Kultur streben konnte, wird eben vom „Recht“ des Menschen, seine Freiheit durch Assoziationen mit anderen zu schaffen, verneint. Der Durchschnittsmensch einer solchen bürgerlichen Ethik war eine Widerspiegelung der Gleichmachung der Arbeitskraft auf dem Markt. „Jeder nach seinen Fähigkeiten, jedem nach seinen Bedürfnissen.“ Wenn die den Menschen angeborenen Fähigkeiten und Wünsche unterschiedlich sind, wie kann dieses Bekenntnis des Kommunismus mit gleichen *Rechten* [282] vereinbar sein? Ein Recht schließt etwas gegeneinander Geübtes ein, und der Kommunismus ist ein Gesellschaftszustand, in dem die materiellen Bedingungen den Menschen nicht mehr zwingen, Feind des Menschen zu sein.

Der Staat entstand, um einem Streit zwischen den Besitzenden und den Besitzlosen vorzubeugen, einem Streit, der zur Lähmung der Gesellschaft geführt haben würde. Doch die Einstellung des offenen Streites beseitigt die Ungleichheit nicht, denn zu dieser Zeit ist Ungleichheit die Voraussetzung

für die Arbeit, ein Niveau erhöhter Produktivität zu erreichen. Die Teilung in Besitzende und Besitzlose wird durch die Teilung der Arbeit erzeugt. Der Staat ermöglicht die fortgesetzte Existenz dieser Ungleichheit, ohne daß die Gesellschaft Schiffbruch erleidet. Da Besitzende und Besitzlose einander entgegengesetzte Interessen haben, kann er die fortgesetzte Existenz der Ungleichheit nur durch Zwang aufrechterhalten. Der Staat ist das Machtmittel, wodurch die herrschende Klasse die Bedingungen für die Ausbeutung gewaltsam aufrechterhält. Solange die Menschen durch ein Eigentumsrecht und durch die materiellen Bedingungen der Gesellschaft in Klassen mit gegensätzlichen Interessen gespalten werden und einen geheimen Krieg gegeneinander führen, kann ein Waffenstillstand nur durch das Auftreten einer Zwangsgewalt, die scheinbar über beiden Klassen steht, aufrechterhalten werden. Diese Gewalt ist der Staat.

Das Eigentum der bürgerlichen Klasse, welches deren Freiheit sichert, ist die Voraussetzung für die Unfreiheit der Mehrheit. Wenn diese Mehrheit ihre Freiheit sichert, indem sie die Bourgeoisie enteignet, ist die Bedingung für ihre Freiheit die Unfreiheit der Bourgeoisie; aber während die Bourgeoisie wie alle anderen herrschenden Klassen eine ausgebeutete, unfreie Klasse für ihre Existenz braucht, muß das Proletariat die Bourgeoisie nicht erhalten, um die eigene Freiheit zu gewährleisten. Somit sind die Bedingungen für die Beseitigung der Klassengesellschaft geschaffen.

Solange die Bourgeoisie und ihre Anhänger innerhalb oder außerhalb der Nation existieren, solange muß der proletarische Staat als Zwangsmittel bestehen, um die Bedingungen der Freiheit für das Proletariat aufrechtzuerhalten. Die Überreste der bürgerlichen Erziehung und die der Bourgeoisie infolge ihres privilegierten Lebens gegebene einzigartige Erfahrung machen sie zu einem gefährlichen Feind, jederzeit bereit, die materielle Basis ihres Freiheitsideals geltend zu machen, indem sie die Gesellschaft in gewalttätige Auseinandersetzungen stürzt, um ihre eigene Freiheit zurückzugewinnen. Aber ihre Existenzbedingungen wurzeln nicht mehr [283] in der Wirtschaft – die Mittel der Ausbeutung sind entfernt worden. Zug um Zug verschwindet die Bourgeoisie und mit ihr auch der Staat, denn er ist Ausdruck einer Klassenspaltung in der Gesellschaft, wurzelt in den materiellen Wirtschaftsbedingungen und wirkt auf das Bewußtsein der Menschen ein. Wenn alles menschliche Bewußtsein das Bewußtsein von Menschen ist, die niemals bürgerliche Produktionsbedingungen kennengelernt haben, dann braucht der Staat als etwas Abgesondertes und über der Gesellschaft Stehendes nicht mehr zu existieren. Der scheinbar endlose, einmal offene, einmal versteckte, aber immer tragische und brutale Krieg kann aufhören, denn endlich wurde das Elend der leidenden Klasse nicht gegen Gott, den Teufel, die Juden, die Angehörigen der eigenen Klasse in anderen Ländern oder irgendwelche anderen erfundenen Quellen des Übels, sondern gegen die materiellen Bedingungen gelenkt, die ihr Leid als Klasse hervorriefen. Wenn Haß und Elend einmal gegen ihre wahren Ursprünge gelenkt sind, nehmen sie ein Ende. Allerdings nicht friedlich, denn die Mehrheit sieht sich der Klasse gegenübergestellt, deren Glück gerade in den Bedingungen wurzelt, welche die Mehrheit beseitigen will, und diese Klasse ist daher bereit, jene Bedingungen mit aller Gewalt zu verteidigen.

Aber es ist der letzte Kampf. Die Rolle der proletarischen Partei besteht darin, Vorhut der Klasse zu sein, deren objektive Bedingungen sie zum Führer des gesamten Überganges machen. Vorhut sein heißt führen und nicht sich mitziehen lassen; es heißt auch mit der Klasse in Kontakt bleiben, deren organisierte Front sie ist, und aktiver Ausdruck der führenden Theorie und des formenden Willens dieser Klasse sein.

Wie anders könnte die Partei diese Aufgabe erfüllen, wenn sie nicht das ist, was sie heute in der Sowjetunion darstellt? Sie muß gegenüber der enteigneten Klasse die Diktatur des Proletariats ausdrücken, den Zwang letztmalig anwenden, damit er künftig nicht mehr möglich ist; sie muß Führer der befreiten Menschen sein, und zwar nicht durch irgendein erzwungenes Recht, sondern weil sie die Ziele und Bestrebungen der Geführten am klarsten und umfassendsten ausdrückt. Daher das einzigartige Schauspiel einer Partei, die eine Minderheit im Staat darstellt und keine anderen Rechte oder Gewalten hat als die einer Partei und die doch – durch die Leitung, die ihre Mitglieder in allen Organen der zeitgenössischen sowjetischen Gesellschaft ausüben – überall die Handlungen der Klasse leitet, deren Erfahrung sie unaufhörlich ausdrückt und zusammenfaßt. Aber die Organisation der führenden [284] Angehörigen der Gesellschaft in einer separaten, wenn auch ohne Zwang

bestehenden Vereinigung deutet auf einen Rest von Unfreiheit in der Gesellschaft hin, der von dem noch unvollkommenen Niveau der gesellschaftlichen Produktion herrührt. Erst dann wenn die Produktion auf eine solche Höhe gebracht ist, daß alle Mitglieder der Gesellschaft in der Lage sind, ihre physische und geistige Individualität voll zu verwirklichen, kann die Ära des Sozialismus enden und die des Kommunismus beginnen. Dann verschwindet auch die Partei, denn sie hat sich bis zu dem Stand erweitert, wo sie alle einschließt, so daß sie keine Partei mehr ist. Erst dann gehen die Menschen vollständig aus dem Reich der Notwendigkeit in das der Freiheit über, nicht weil sie die Notwendigkeit ignorieren, sondern weil sie sich durch die Tat der Notwendigkeit völlig bewußt werden. In der Vergangenheit hatte der Mensch Bewußtsein von der Notwendigkeit der physischen Umwelt, aber nicht der Gesellschaft erlangt und war somit zum Sklaven der gesellschaftlichen Formen geworden – zum Sklaven der von ihr erzeugten Maschinen, Ernten und Verhältnisse. Wie könnte sich der Mensch der Notwendigkeit der Gesellschaft anders voll bewußt werden als in gleicher Weise, wie er sich der Notwendigkeit der Umwelt bewußt wurde – durch seine bei ihrer Veränderung gewonnene Erfahrung? Wie könnte politische Wissenschaft etwas anderes sein als die Wissenschaft von der Revolution? So verwirklicht der Mensch konkret und im einzelnen die abstrakte, allgemeine Formel von der Freiheit, die folgendermaßen lautet:

In ihrem Kampf mit der Natur (das heißt in ihrem Kampf um Freiheit) gehen die Menschen bestimmte Verhältnisse miteinander ein, um jene Freiheit zu erlangen, die im das wiederum Ergebnis der Sozialprodukt besteht, der Naturveränderung ist, welche von den ökonomischen Produktion assoziierten Menschen bewirkt wird. Aber die Menschen können die Natur nicht ändern, ohne sich selbst zu ändern. Das volle Verständnis für diese wechselseitige und reflexive Bewegung zwischen Mensch und Natur, durch die notwendigen, sich entwickelnden, als Gesellschaft bekannten Verhältnisse vermittelt, ist die *Einsicht* in die Notwendigkeit, und zwar nicht nur, in die Notwendigkeit der Natur, sondern auch in die Notwendigkeit des Menschen und damit der Gesellschaft. Objektiv betrachtet ist diese aktive Subjekt-Objekt-Beziehung Wissenschaft, subjektiv betrachtet Kunst; aber als Bewußtsein, das in aktiver Verbindung mit der Praxis erscheint, ist sie einfach das konkrete Leben, der Prozeß des Arbeitens, Empfindens, Denkens und des Verhaltens als Individuum in einer Welt der Individuen und der Natur.

[285] Von einer Analyse der Art, wie wir sie eben beendet haben, einer ökonomischen und politischen Analyse der heutigen Gesellschaftsentwicklung, wird gewöhnlich angenommen, sie sei einer Studie über Poesie fremd. Aber wer unsere Erörterung bis hierher geduldig verfolgt hat, wird nicht umhin können, ihre Bedeutung für die zeitgenössische Kunst zu sehen und anzuerkennen, wie wichtig es ist, die revolutionäre Umformung der gesellschaftlichen Basis zu verstehen, die überall Kunst und Künstler beeinflußt.

2. Dieser gewaltige revolutionäre Übergang mit der „langsamen oder raschen“ Umwälzung des ganzen Überbaues vollzieht sich im Reich der Ideologie nicht als einfache, geradlinige Entwicklung. Der Übergang ist materiell, er verändert das gesamte System der Produktivkräfte und gesellschaftlichen Verhältnisse; diese materiellen Vorgänge werden im Bewußtsein der Menschen widerspiegelt und zu einem Abschluß gebracht. Kaum hat der Übergang begonnen, spürt man schon die Wirkungen dieses vielfältigen, reich entwickelten Kampfes auf allen Gebieten der Kunst. Damit es möglich ist, die moderne Kunst zu begreifen, muß man nicht nur einiges vom Wesen der Revolution verstehen, sondern auch von der zukünftigen Gesellschaft, von dem Drang zu ihr, der sich in der Bahn jedes fliegenden Bruchstücks der Explosion äußert, die unterhalb der Bewußtseinsschwelle stattfindet.

Wir sprechen von der proletarischen Kunst; das ist eine Kunst, welche die Entwicklung der proletarischen Klasse selbst ausdrückt; diese Entwicklung geht dahin, die Existenz des Proletariats als Klasse aufzuheben und mit der Gesamtgesellschaft eins zu werden. Es war die Funktion der Klassengesellschaft, das gesamte Bewußtsein auf einer Seite anzusammeln und damit die Entwicklung von Wissenschaft und Kunst zu bereichern. Wie konnte dann die proletarische Kunst, eine höhere Form als die bürgerliche Kunst, existieren, ehe die proletarische Gesellschaft ihr eigenes, besonderes Bewußtsein entwickelt hatte? Das konnte in vollem Maße nur geschehen, als die proletarische über die bürgerliche Freiheit hinausgegangen war – denn Bewußtsein ist die ideologische Widerspiegelung des

Sozialproduktes, welches die Existenz des Bewußtseins sichert, in der Ideologie. Kunst ist auch ein Problem der Produktion.

Sobald das proletarische Bewußtsein einmal dem bürgerlichen gewachsen ist, hat es bereits eine höhere Qualität erreicht, weil bürgerliche Freiheit und bürgerliches Bewußtsein Monopol einer [286] Gesellschaftsklasse waren und nur die Bestrebungen und Ziele dieser Klasse ausdrückten. Deshalb ist die bürgerliche Kunst die Kunst eines Menschen, dessen halber Organismus abgeschnitten ist. Die bürgerliche Klasse ist keine Klasse oder Minderheit im Sinne einer mehr oder weniger aufs Geratewohl zusammengewürfelten Gruppe: solche Menschen mögen auf irgendeinem Gebiet ausgezeichnet ein vollständiges, abgerundetes Bewußtsein ausdrücken – Künstler oder Wissenschaftler können eine derartige Minderheit innerhalb einer Gesellschaft bilden. Aber die bürgerliche Klasse ist eine ökonomische Klasse, durch ihre besondere materielle Umwelt und ihre Lebensweise genau bestimmt; sie ist eine Klasse, keine sich selbst genügende Gesellschaft. Sie lenkt deshalb nur einen Teil des konkreten Lebens der Gesellschaft. Die übrige Bewegung des Lebens verläuft in die ewige Nacht der anderen Klasse und kehrt von ihr umgeformt in den Tag des Bewußtseins zurück – kein Bürger weiß wie. Wüßte er es, dann hörte er auf, Bürger zu sein. Daher rührt die letzte Unvollständigkeit der bürgerlichen Sicht; und so wie sich der materielle Widerspruch, die Ursache der Klassenspaltung, vergrößert, so erweitert sich die Kluft zwischen Denken und Handeln. Das gesellschaftliche Bewußtsein wird vom gesellschaftlichen Handeln abgetrennt wie Fleisch vom Knochen. Die im modernen Bewußtsein erscheinenden Verheerungen zeigen, daß der Mensch die Qualen dieser Zerstückelung schwerlich ertragen kann.

Das auf der Seite der herrschenden Klasse haftenbleibende Bewußtsein schrumpft ein und erstarrt, weil es von seinem organischen Nexus getrennt ist. Es wird akademisch, reaktionär und faschistisch und versteinert in einem lebenden Tod. Der Hauptteil des künstlerischen Bewußtseins kann diese Spaltung nicht überleben. Ein Teil wird – mit aller Blindheit und allem Instinkt – von der ausgebeuteten Klasse angezogen, aber die Folge hiervon ist, daß der ganze Bewußtseinsbereich in Fragmente zerfällt. Diese unerträgliche Spannung zeigt sich in der chaotischen, rauschhaften Verworrenheit aller *aufrichtigen* modernen bürgerlichen Kunst, die sich in einem Strom verwirrter Agonie auflöst und umherwirbelt. Sie drückt sich in den Schreien der Lawrences und ihrer Anhänger aus, in deren Forderungen nach Erlösung von den Qualen modernen intellektuellen Bewußtseins, und in der schizophränen Vision Joyces mit der Verdammnis des ganzen Hexensabbaths bürgerlicher Erfahrung.

Vom Instinkt und von stummer Erfahrung auf die entgegengesetzte Seite gezogen, von der *organisierenden* Kraft des proleta-[287]rischen Lebens dort festgehalten und geklärt, sondert sich ein Teil des bürgerlichen künstlerischen Bewußtseins ab und bleibt bei der ausgebeuteten, revolutionären Klasse. Es verschmilzt dort mit dem Bewußtsein, das sich bereits während des Entwicklungsprozesses der Abtrennung gebildet hat: dieses bereits geformte Bewußtsein ist eher wissenschaftlich als künstlerisch; eher intellektuell und aktiv als emotional und expressiv.

Dieses neue Bewußtsein zieht allmählich die verstreuten Elemente des alten an. Die Denkform des alten Bewußtseins verschwindet fast ganz. Da es entlang der „Kraftlinien“ der bürgerlichen Kategorien organisiert war, machte es sich notwendig, es gänzlich aufzulösen, ehe die alten Elemente in eine ergiebigere Denkform eingehen konnten, in eine Denkform, die nicht mehr einem begrenzten Teil angehört, sondern zur Schöpfung einer Klasse wird, die sich erweitert hat, um das ganze konkrete Leben einzubeziehen. Diese Erweiterung zeigt sich im umfassenderen Inhalt des neuen Bewußtseins, das jetzt vom gesamten Prozeß der menschlichen Wirklichkeit gespeist wird und deshalb organisch wie eine Blume erblühen kann, so wie einst in der Stammesgesellschaft, aber mit aller seitdem entwickelten technischen Vervollkommnung. Wenn sich die proletarische Kunst verwirklicht, wird sie zur *kommunistischen* Kunst.

Dieser Prozeß ist nichts anderes als eine ideologische Parallele zu den Vorgängen in der Sphäre der materiellen Wirtschaft. Die Grundbestandteile der bürgerlichen Produktion, die Produktivkräfte, zerfallen in Anarchie infolge einer abstoßenden Bewegung zwischen den Polen der Klassen, welche durch die Entwicklung der bürgerlichen Wirtschaftskategorien geschaffen wurden. Erst wenn die

Kategorien der bürgerlichen Wirtschaft aufgelöst sind, können die Grundbestandteile in die fruchtbarere Organisation des Sozialismus eingefügt werden, aber inzwischen ist der erste klärende Umriss der sozialistischen Wirtschaftsformen bereits als organisierende Kraft am proletarischen Pol erschienen und entwickelte sich aus Gewerkschaften zu Sowjets der Arbeitermacht.

Das alles wird im Bewußtsein der Menschen ausgetragen. Auf dem Gebiet der Kunst erscheint es als flüchtige oder verworrene Allianz bürgerlicher Künstler mit dem Proletariat und als Auftreten proletarischer Künstler (zuerst innerhalb der Grenzen bürgerlicher Methoden).

Dem bürgerlichen Künstler sind in bezug auf das Proletariat drei Verhaltensweisen möglich – Opposition, Bündnis und Assimilation. Opposition bedeutet Rückkehr zu abgetanen Kategorien: [288] Doch zu den abgetanen Formen von gestern zurückzukehren ist nicht mehr möglich, sie haben sich selbst aufgehoben. Daher macht es sich notwendig, zu beinahe mythologischen Themen „zurückzukehren“, die Welt mit den Begriffen des Blutes und des Unbewußten zu interpretieren. Es macht sich notwendig, das Ich und die äußere Welt zu barbarisieren, um eine Opposition zu sanktionieren die nur eine Allianz mit den privilegierten Kräften der Reaktion sein kann. Einen derartigen Versuch, das Rad der Geschichte zurückzudrehen, finden wir in der spenglerschen rassistischen und faschistischen Kunst.

Die meisten bürgerlichen Künstler schlagen gegenwärtig den Weg des Bündnisses ein – Gide in Frankreich, Day Lewis, Auden und Spender in England –, auch viele *Surrealisten* haben denselben Weg beschritten. Eine solche Allianz kann nur „anarchistisch“ sein. Die bürgerliche Klasse kann keine höhere Organisation schaffen als die bereits vorhandene – die Organisation des nationalistischen, in seiner extremsten Form faschistischen Staates. Wenn daher Künstler diese Organisation ablehnen und revolutionär werden, können sie sich nur in den vom Proletariat geschaffenen höheren Formen organisieren. Doch das ist der Weg der Assimilation, und wir sprechen jetzt über bürgerliche Künstler, die ein Bündnis eingehen, das heißt nicht in die proletarische Organisation übergehen, sondern als „Mitläufer“ außerhalb seiner Reihen bleiben. Ihre Einstellung zur bestehenden Gesellschaft kann demnach nur destruktiv – anarchistisch, nihilistisch und *surrealistisch* – sein. Sie verherrlichen die Revolution oft als eine Art gewaltiger Explosion, die alles das in die Luft gehen läßt, was sie als hemmend empfinden. Eine konstruktive Theorie haben sie – ich meine als Künstler – jedoch nicht. Als Ökonomen mögen sie die ökonomischen Kategorien des Sozialismus anerkennen, aber als Künstler können sie die neuen Formen und Inhalte einer Kunst, welche die bürgerliche Kunst ersetzen wird, nicht voll erkennen.

Sie wissen, nach dem riesenhaften Feuerwerk der Revolution „muß etwas kommen“, aber sie fühlen nicht mit der Klarheit des Künstlers die spezifische Schönheit dieses neuen, konkreten Lebens, da sie, wie erläutert, von der Organisation abgeschnitten sind, die dazu bestimmt ist, es zu verwirklichen, und die allein die entstehenden Umrisse der Zukunft in sich trägt. Sie müssen „etwas“ in die Zukunft setzen und neigen dazu, ihre vagen Bestrebungen nach bürgerlicher Freiheit und Gleichheit dafür zu nehmen. Sie versuchen, sich die prächtige neue Welt ihren Wünschen gemäß vorzustellen; das erweckt den Anschein, als ob sie sich Von den faschistischen [289] Hassern des Kommunismus, die versuchen, die neue Welt *ihren* Wünschen entsprechend aufzuhalten, gar nicht so sehr unterscheiden. In beiden Fällen wird ein seltsam pathologischer und geistig hysterischer Umriss von der Zukunft skizziert; aber in dem einen Fall weist er nach rückwärts, im anderen Fall ist er von Vorwärtsbewegung und unbestimmter Ahnung erfüllt.

Natürlich ist diese anarchische Position des zeitgenössischen bürgerlichen Künstlers nur eine Variante der alten Tragödie, bürgerlicher Empörung. In jedem Stadium revoltiert der Bürger gegen das System, indem er einander widersprechende Kategorien geltend macht, die nur den Fortschritt der von ihm gehaßten Dinge beschleunigen. Aber es ist eine *neue* Variante der Tragödie. Der Entwicklung der bürgerlichen Wirtschaft in diesem Endstadium aktiv voranzuhelfen heißt ihre Zerstörung fördern, daher sind diese Verbündeten des Proletariats ehrliche Revolutionäre, und das destruktive Element in ihrem Handeln ist kein Trug, sondern real und vollkommen. Ihre Zerrissenheit resultiert aus der Unmöglichkeit einer konstruktiven Annäherung an die Revolution.

Dieses trotzkistische Element in ihrer Orientierung drückt sich auf sehr verschiedene Art und Weise aus. Die Jünger sind romantische Revolutionäre: Der zügellose, zerstörerische Teil der Revolution erscheint ihnen am malerischsten, und in vielen Fällen ist es offensichtlich, daß sie von einer Revolution ohne Gewalt enttäuscht wären. Baudelaire drückt diesen extrem anarchischen Geist aus, wenn er hinsichtlich seines Kampfes 1848 auf den Barrikaden sagt:

„Moi, quand je consens à être républicain, je fais le mal le sachant ... je dis: Vive la Revolution! comme je dirais: Vive la Destruction! Vive la Mort!“*

Das gibt sogar dem revolutionären Element in ihrer Kunst einen faschistischen Anflug, weil ihr Haß aus der gleichen Quelle stammt, kleinbürgerliches Leiden an der bürgerlichen Entwicklung. Jedoch ist der Haß bei ihnen gegen seine wirkliche Ursache gerichtet, gegen den Kapitalismus, wohingegen er sich bei den Faschisten gegen mythische Ursachen wendet – gegen Marxisten, Juden und andere Nationen (das destruktive Element in der echten proletarischen Kunst entsteht aus dem proletarischen Leiden, einer anderen Art von Elend).

Auf der konstruktiven Seite ist der affektive Zusammenhang ihres Werkes oft unklar, desorientiert und verworren: Immer verbirgt sich in der einen oder anderen Form eine Forderung nach [290] „Freiheit für mich“ oder „Freiheit von gesellschaftlichen Beschränkungen“ dahinter. Leicht besorgt beschäftigen sie sich mit ihren persönlichen Freiheiten und sind eifrig bemüht, bestimmte Zusicherungen zu erhalten oder die revolutionäre proletarische Theorie zu korrigieren, weil diese auf verdächtige Weise von klein bürgerlichen Einschränkungen und Idealen abweicht.

Das ist eine Quelle der Verwirrung in ihrer Kunst; diese wird dadurch oft auf ein Chaos reduziert, oder sie selbst werden sogar zum Schweigen gebracht. Man muß verstehen, daß die „Weigerung“, in der proletarischen Organisation assimiliert zu werden, nicht *unbedingt* besagt, sie stünden völlig außerhalb der revolutionären proletarischen Reihen. Die proletarische Revolution vollzieht sich unter der Hegemonie des Proletariats; das bedeutet, diese Künstler müssen die Marschordnung des proletarischen Generalstabs bis zu einem gewissen Grade akzeptieren, wenn sie sich nicht selbst zu völliger Bedeutungslosigkeit in der Aktion verurteilen wollen, und das tun zur Zeit nur wenige. Irgendwie müssen sie mit dem Proletariat zusammenarbeiten, so daß sie notwendigerweise die Verpflichtung zu vereinigtem Vorgehen anzuerkennen haben. Das hiervon ausgehende erzieherische Moment hat zum Beispiel eine beträchtliche Wirkung auf Spender und Day Lewis ausgeübt. In einigen Fällen kann es sogar so weit führen, daß sie der Partei des Proletariats – der Kommunistischen Partei – beitreten, aber für die meisten dieser Künstler ist ein extremes Widerstreben gegen diesen Schritt symptomatisch. Nichtsdestoweniger nimmt die anarchistische Qualität in ihrem Bündnis sogar dann eine charakteristische Form an, wenn sie der Partei beitreten. Sie verkünden, sie seien bereit, mit dem Proletariat zu verschmelzen, seine Theorie und Organisation auf jedem Gebiet des konkreten Lebens anzuerkennen, ausgenommen den Bereich der Kunst. Nun ist dieser Vorbehalt unwichtig für den einfachen Menschen – unheilvoll für den Künstler, eben weil seine wesentliche Aufgabe darin besteht, Künstler zu sein. Der Vorbehalt führt zu einer allmählichen Trennung zwischen seiner Kunst und seinem Leben – seine proletarische Lebensweise unterscheidet sich in wachsendem Maße von seiner bürgerlichen Kunst. Seine proletarischen Bestrebungen stehen auf der einen Seite, seine bürgerliche Kunst konzentriert sich auf der anderen. Diese Trennung kann selbstverständlich nicht ohne eine wechselseitige Verzerrung beider Seiten vonstatten gehen. Sein proletarisches Leben bricht in Form unverdauter, grotesker Brocken marxistischer Phraseologie und mechanischer Anwendung der lebendigen proletarischen Theorie in seine Kunst ein, wie man es bei den drei [291] am engsten mit der revolutionären Bewegung verbundenen englischen Dichtern sehr deutlich sehen kann. Seine bürgerliche Kunst wiederum bricht in Form ungewöhnlicher, gänzlich unnötiger Ausbrüche bürgerlicher „Unabhängigkeit“ und Disziplinlosigkeit oder ganz offensichtlicher bürgerlicher Verzerrungen der revolutionären Theorie der Partei in sein proletarisches Leben ein. Das führt zu einer unbewußten Unredlichkeit in seiner Kunst – er erscheint als ein Mensch, der die Revolution für seine eigenen Zwecke ausnutzen will. Das kommt von der

* „Wenn ich mich als Republikaner bekenne, begehe ich wissentlich etwas Schlechtes ... ich rufe: Es lebe die Revolution! und es ist, als ob ich sagte: Es lebe die Zerstörung! Es lebe Tod!“ (Deutsch vom Übers.)

Tatsache her, daß er die Revolution als Weg zu einem bürgerlichen Paradies betrachtet, sich aber dessen bewußt ist, daß seine Mitrevolutionäre andere Vorstellungen haben. Er ist jedoch um den Sturz des gegenwärtigen Systems willen zur Zusammenarbeit bereit. Das ist nur unredlich, weil unbewußt; würde es offen ausgesprochen, wäre es ein ehrliches Arbeitsbündnis, ein anerkannter Vertrag wie der, welcher die verschiedenen Parteien der Volksfront politisch einigt.

Da sich der Vorbehalt hauptsächlich auf das Gebiet der Kunst erstreckt, soll dieses Haupt-Vorurteil gegenüber der Revolution Garantien der Freiheit auf künstlerischem Gebiet nach der Revolution sichern. Mit dem, was den meisten Leuten wichtiger erscheint, der Freiheit im konkreten Leben, ist der Künstler überhaupt nicht beschäftigt. Er versteht, daß er in seinen übrigen Handlungen freier sein wird, weil er in diesen anderen Dingen bereits von einem proletarischen Standpunkt ausgeht. Er ist damit beschäftigt, ob die Kunst frei sein oder ob es eine „Zensur“ geben wird. Seine gesamten Vorstellungen von Freiheit lassen sich tatsächlich in dem einen Begriff „Zensur“ zusammenfassen. Er besucht die Sowjetunion weniger deshalb, um zu sehen, ob das Volk dort frei ist, sondern vielmehr um festzustellen, ob die Künstler von den Behörden „gestört“ werden. Das führt ihn zu einer typisch bürgerlichen Vorstellung vom Künstler als dem einsamen Wolf, als einem Menschen, der die Schönheit für die Gesellschaft nur verwirklichen kann, weil er von den zeitgenössischen gesellschaftlichen Beschränkungen befreit ist; er versucht, diese Konzeption in die proletarische Theorie hineinzubauen.

Natürlich ist das nicht nur dem Künstler eigentümlich. Wissenschaftler zum Beispiel schließen auf die gleiche Weise ein Bündnis mit dem Proletariat; sie haben nur auf dem Gebiet der Wissenschaft Vorbehalte. Sie besuchen die Sowjetunion und sind bereit, alles zu „opfern“, vorausgesetzt, daß die wissenschaftliche Theorie nicht gestört wird. Sie entwickeln eine typisch bürgerliche Vorstellung vom Wissenschaftler als einem „einsamen Wolf“. Und das [292] erstreckt sich auf alle – auf Lehrer, Bauern, Verwalter, Historiker, Schauspieler, Ökonomen, Soldaten und Fabrikdirektoren, welche die Notwendigkeit eines Bündnisses mit dem Proletariat erkennen und dieses bewußt und aus freien Stücken suchen und dazu bereit sind, die proletarische Führung auf jedem Gebiet anzuerkennen – mit Ausnahme des einen für sie wesentlichen Bereichs; dort fordern sie die Beibehaltung der bürgerlichen Kategorien. Die Tatsache, daß die proletarische Gesellschaft überhaupt negiert und im Grunde das bestehende System aufrechterhalten würde, gegen das sie revoltieren, wollte man all diese verschiedenen kleinbürgerlichen Ansprüche erfüllen, berührt natürlich die Individuen nicht, welche diese Forderungen erheben, weil sie ihre besonderen Interessengebiete sorgfältig vom Bereich des Lebens insgesamt abgesondert haben und der Künstler zum Beispiel ganz zufrieden ist, den Wissenschaftler proletarisiert zu sehen. Eben aus diesem Grunde kann der Kleinbürger, je revolutionärer er wird, um so weniger in seinen eigenen Organisationen mit anderen bürgerlichen Revolutionären wirken und wird um so mehr zur Einzelpersonlichkeit unter der Hegemonie des Proletariats.

Diesen Zwiespalt zwischen dem Leben und der für ihn wesentlichsten Funktion ist nur möglich, weil die Entwicklung der bürgerlichen Kultur ein Zurückweichen der Ideologie in die getrennten Bereiche der Kunst, Philosophie, Physik, Psychologie, Geschichte, Biologie, Ökonomie, Musik, Anthropologie und in ähnliche Gebiete bewirkt. Und so wie diese Bereiche ihre innere Organisation und ihre Eigenleistungen vergrößern, stoßen sie sich gegenseitig ab und steigern die allgemeine Verwirrung. Das ist lediglich auf dem Gebiet des Denkens ein Äquivalent für die Art und Weise, wie die Organisation innerhalb der Fabrik die Desorganisation unter den Fabriken vergrößert hat; es ist der Kampf der Produktivkräfte mit den Produktionsverhältnissen; es ist der Streit der realen Elemente mit den bürgerlichen Kategorien; es ist ein Teil des kapitalistischen Grundwiderspruchs. Die Aufgabe des Proletariats besteht eben darin, die ideologische Verwirrung ebenso zu integrieren und auf eine neue Ebene des Bewußtseins zu heben, wie es die ökonomische Verwirrung integrieren und auf eine neue Ebene der Produktion heben muß. Die eine Aufgabe ist das Pendant zur anderen; beide haben einen gemeinsamen Zweck – mehr Freiheit für die Menschheit zu gewinnen.

Das bewußte Proletariat richtet deshalb an all diese bürgerlichen Revolutionäre die gleichen Worte: „Weil eure Konzeption der Freiheit nur in einem Teil der Gesell-[293]schaft wurzelt, ist sie auch unvollständig. Alles Bewußtsein wird von der Gesellschaft, die es erzeugt, determiniert, aber weil ihr

von diesem Modus der Determination nicht weiß, bildet ihr euch ein, euer Bewußtsein sei frei und nicht von eurer Erfahrung und der Geschichte determiniert. Diese von euch so stolz zur Schau getragene Illusion ist das Kennzeichen eurer Sklaverei dem Gestern gegenüber, denn könntet ihr die Gründe sehen, die euer Denken determinieren, dann befändet ihr euch wie wir auf dem Wege zur Freiheit. Die Einsicht in die Notwendigkeit der Gesellschaft ist der einzige Weg zur Freiheit.

Aber wenn wir sagen, das Bewußtsein wird von der Gesellschaft determiniert, die es erzeugt, dann meinen wir, daß das Denken letztlich vom konkreten Leben, von der Praxis nicht zu trennen ist. Eines gewährleistet und entwickelt die Freiheit des anderen. Ihr glaubt, das Denken von der ‚Zensur‘ zu befreien, wenn ihr die Theorie von der Praxis und von den mit der Praxis verbundenen gesellschaftlichen Verpflichtungen und Formen trennt. Ihr hofft, das Denken vom Leben abzusondern, wenn ihr alles andere außer jenem aufgibt, und damit auf irgendeine Art und Weise einen Teil der menschlichen Freiheit zu bewahren, wie der Mann, der sein Talent im Verborgenen hielt, anstatt es auf dem Markt einzusetzen. Freiheit ist jedoch keine Substanz zum Aufbewahren und Isolieren, sondern eine im aktiven Kampf mit den konkreten Problemen des Lebens geschaffene Kraft. Ihr würdet das Denken der Knechtschaft unbewußt bürgerlicher Kategorien ausliefern; ihr würdet die Praxis ihrer Seele berauben.

Es gibt keine neutrale, von Kategorien oder determinierenden Ursachen freie Kunstwelt. Kunst ist eine gesellschaftliche Betätigung. Euch behört die trügerische Freiheit des Traumes, der sich einbildet, spontan entstanden zu sein, obwohl er streng durch außerhalb des Bewußtseins befindliche Kräfte determiniert wird. Ihr müßt wählen zwischen klassengebundener Kunst, die sich ihrer Kausalität nicht bewußt und entsprechend unwahr und unfrei ist, und proletarischer Kunst, die sich ihrer Kausalität bewußt ist und sich als wahrhaft freie Kunst des Kommunismus herausbilden wird. Es gibt außer der kommunistischen keine klassenlose Kunst, doch diese ist noch nicht entstanden; und die heutige klassengebundene Kunst kann nur die Kunst einer sterbenden Klasse sein, wenn sie nicht proletarisch ist.

Wir werden nicht aufhören, den bürgerlichen Inhalt eurer Kunst zu kritisieren. Ihr weist die ‚ökonomischen‘ Kategorien nicht deshalb unwillig zurück, weil sie unrichtig, sondern weil sie ökonomisch [294] sind. Aber was gibt es denn für richtige ökonomische Kategorien außer den vom Leben bezogenen? Wir stellen die einfache Forderung an euch, das Leben mit der Kunst und die Kunst mit dem Leben in Einklang zu bringen, damit eure Kunst lebendig wird. Begreift ihr denn nicht, daß eben die Trennung von Kunst und Leben ein bürgerliches Übel ist? Begreift ihr nicht, daß ihr euch in dieser Sache in eine Reihe mit unseren Feinden stellt – ihr, unsere Bundesgenossen –, daß wir eure Theorie in diesem Punkte deshalb so scharf bekämpfen?

Unsere Forderung, daß eure Kunst proletarisch sein soll, besagt *nicht*, ihr sollt dogmatische Kategorien und marxistische Phrasen auf die Kunst anwenden. Das zu tun wäre bürgerlich. Wir verlangen, daß ihr *wirklich* in der neuen Welt lebt und eure Seele nicht in der Vergangenheit zurückläßt. Wir achten eure künstlerische Persönlichkeit; doch wie könnt ihr mit dem Herzen in einer neuen Welt weilen, wenn eure Kunst bürgerlich ist? Wir wissen, daß sich der Übergang vollzogen hat, wenn eure Kunst *lebendig* geworden ist; dann wird sie auch proletarisch sein. Dann werden wir aufhören, ihre Erstarrung zu kritisieren.

Es liegt uns fern, eine Forderung zu stellen, die ihr im Reich der Kunst anerkennen sollt, obwohl ihr sie als proletarische Diktatur empfindet. Im Gegenteil, wir werden solange sagen, ihr seid noch bürgerlich, solange ihr euch selbst eine proletarische Diktatur aufbürdet und Formulierungen von anderen Gebieten der proletarischen Ideologie übernehmt, um sie mechanisch auf die Kunst anzuwenden. Es besteht die Notwendigkeit, daß ihr, die Künstler, proletarische *Führer* auf dem Gebiet der Kunst werdet und nicht einen der beiden im Wesen gleichen, bequemen Wege einschlagt – abgenutzte Kategorien bürgerlicher Kunst mechanisch durcheinander zu mischen oder Kategorien anderer proletarischer Gebiete mechanisch zu übernehmen. Ihr müßt den schwierigen schöpferischen Weg gehen, die Kategorien und die Technik der Kunst neugestalten, so daß sie die entstehende neue Welt ausdrückt und ein Teil ihrer Verwirklichung ist. Dann werden wir sagen, eure Kunst ist proletarisch und lebendig, ihr habt als Künstler die Vergangenheit hinter euch gelassen – ihr habt die Vergangenheit

in die Gegenwart gezogen und die Verwirklichung der Zukunft beschleunigt. Ihr seid nicht mehr nur ‚eben Künstler‘ (was in Wirklichkeit bürgerlicher Künstler bedeutet); ihr seid proletarische Künstler geworden.“

Das Proletariat richtet die im Wesen gleiche Botschaft an den Wissenschaftler, den Ingenieur, den Werkdirektor, den Historiker und den Ökonomen. Aber die Botschaft wird in keinem Fall ver[295]standen; sie wird als formal oder sogar als unaufrichtig angesehen. Die Debatte kann nicht in der Theorie geklärt werden, weil das Wesen dieses Disputs darin besteht, daß die Kontrahenten in zwei Welten leben – in der Welt bürgerlicher und in der Welt proletarischer Kategorien. In der Praxis jedoch läßt sie sich klären, weil die Widersacher in der gleichen wirklichen Welt leben. Daher beschleunigt der Fortschritt der sozialistischen Revolution die Assimilation der bürgerlichen Verbündeten.

Einerseits versuchen proletarische Menschen, ihr Leben mit den Begriffen bestehender bürgerlicher Kategorien zu interpretieren, das heißt, sie benutzen die bereits bestehende bürgerliche künstlerische Technik. Zuerst notwendigerweise von Unsicherheit, von Armut in der Handhabung fremder Kategorien gekennzeichnet, läßt dieser Versuch das entstehen, was manchmal als wesentlich proletarische Kunst betrachtet wird, obwohl es in Wirklichkeit nur eine Kunst des Übergangs ist. In dieser Kunst geht die Einfachheit und Freimütigkeit der Thematik mit einer gewissen Rauheit und Unbeholfenheit in der Handhabung der Technik einher – gleich einem Proletarier, der zum ersten Male eine Stelle in der Verwaltung, bisher das spezielle Vorrecht des Bürgers, einnimmt. Doch durch diese mühevollen Umgestaltung werden bürgerliche Technik und Verwaltung auf eine neue Ebene gehoben; natürlich unterlaufen dabei zuerst alle möglichen Fehler, aber nicht die verhängnisvollen bürgerlichen.

Andererseits versuchen Künstler, ihr bürgerliches Bewußtsein umzuformen, um das proletarische Leben auszudrücken. Sie treffen gleichsam von der entgegengesetzten Seite auf die anderen. Die eine Gruppe versucht, das proletarische Leben (die Praxis) in das bürgerliche Bewußtsein (die Theorie), die andere Gruppe, das bürgerliche Bewußtsein in das proletarische Leben zu drängen. Beide Vorhaben erfordern eine vollständige Umgestaltung des Bewußtseins, und keines von beiden kann allein Erfolg haben. Der bürgerliche Versuch erzeugt eine charakteristische Kunst; sie wird manchmal als die wirklich proletarische Kunst anstatt als eine bürgerliche Kunst des Übergangs angesehen. Sie formt die reichen, aber verschwommenen, schwankenden und desorganisierten Elemente bürgerlicher Kunst nur unvollkommen in umfassende, konkrete proletarische Wirklichkeiten um.

Große *proletarische* Kunst kann nur aus der Synthese beider entstehen, aus der vollständigen Assimilation nach dem vom Proletariat herbeigeführten Zusammenbruch des alten Bewußtseins. Diese Assimilation hebt das Bewußtsein auf eine neue Ebene, auf die [296] Ebene des kommunistischen Bewußtseins. Weil dann das Proletariat mit der ganzen Gesellschaft identisch ist, bleibt dieses Bewußtsein nicht mehr einseitig und vom Leben abgetrennt wie Fleisch vom Knochen. Die Gesellschaft und ihre Widerspiegelung im Menschen ist nicht mehr zerrissen und gestört. Die Kunst kehrt zum Leben zurück und wird Wirklichkeit für alle Menschen.

3. Die Poesie drückt in verallgemeinerter und abstrakter Weise die dynamische Beziehung des Ichs zu den Elementen der äußeren Wirklichkeit aus, symbolisiert durch Wörter. Gerade diese Verallgemeinerung ist die Quelle des Vermögens der Poesie, mit einzigartiger Kraft das instinktive Element im Menschen auszudrücken – die physiologische Komponente des gesellschaftlichen Ichs.

Die Poesie beginnt, so wiederholen wir, mit den Schreien der Urjäger und Nahrungssammler; mit ihnen versucht der Mensch, die Natur zu beherrschen, indem er sich selbst ändert. Er versetzt sich in die Natur, so daß sich sein assoziiertes Leben den gewünschten Gegenständen anpaßt, so wie auch seine in der Kunst ausgedrückte gesellschaftliche Wahrnehmung danach strebt, sich der Spur der Tiere anzupassen, ihrem besonderen Umriß, ihrer spezifischen Wildheit und Verwundbarkeit. Die Projektion des Ichs in die Natur erfolgt bewußt, weil gesellschaftlich. Sogar schon in diesem frühen Stadium konnte der Mensch nur kooperativ mit Erfolg jagen und Nahrung sammeln. Hier fordert die Poesie vom Herzen des Menschen eine Angleichung der Natur, keine bloße Reflexion, vielmehr eine Natur, wie sie sich der Mensch aus den Adern der Natur gewoben wünscht, weil sich die Menschen

in gemeinsamer Anstrengung in sie teilen. Die Kunst dieses Stadiums ist durch eine von Spannung geladene Primitivität gekennzeichnet.

Dies geht als Mythe und Ritual ins Gedicht ein, als *Chorus* oder Gesang, worin die Natur in Gestalt von Herden und Ernten in die Gesellschaft einbezogen wird. Anstatt ihre assoziierte Wahrnehmung und Tätigkeit zu ändern, um sie mit dem Umriß der Natur in Übereinstimmung zu bringen, ändern die Menschen den Umriß der Natur, um ihn ihrem eigenen anzupassen. Der Weltprozeß wird außerordentlich verzerrt, damit er der Laune des Menschen entspricht. Doch die Gesellschaft, in welche die Natur gezogen worden ist, ist noch undifferenziert und kollektiv. Die Gesellschaft ist passiv, aber doch schöpferisch gleich einer schwangeren Frau. Sie besitzt eine gewisse in sich geschlossene Selbstzufriedenheit. Das Leben ist jetzt in ihr – nicht außerhalb.

[297] Im folgenden Stadium führt die Projektion der Natur in die Gesellschaft dazu, daß sich diese in antagonistische Teile oder Klassen spaltet. Die Arbeitsteilung spiegelt sich in einer Teilung der Gesellschaft wider. Die Entwicklung der landwirtschaftlichen oder ländlichen Zivilisation führt zur Schaffung einer herrschenden, bald starrenden Klasse mit einer Klasse von Leibeigenen und Sklaven als Gegenstück. Der Kampf mit der Natur wird in den Kampf der Menschen gegeneinander umgeformt. Das erste Erscheinen einer herrschenden Klasse wird von der Umformung der Mythologie in Epos und Erzählung und der Evolution des Rituals zum Schauspiel begleitet. Der Konflikt der Gesellschaft wird in einer düsteren und mit moralischen Wahrsprüchen umwölkten Poesie – Fragen des Rechts und Unrechts behandelnd – widergespiegelt und von einer dem Heiteren – Liebe und Freude – zugewandten Poesie ausgeglichen. Zweifel, Pathos, Edelmut, Heiterkeit, Furcht und bewußte Schönheit gelangen in den Bereich der Poesie. Und indem die Entwicklung der Klassen die Differenzierung der Funktionen ermöglicht, verschafft sie der Individualität mehr Freiheit. Zum ersten Male sprechen die Menschen persönlich in der Poesie. Die Lyrik wird geboren.

Die bürgerliche Klasse kommt zur Herrschaft – eine Klasse, deren Existenzbedingung in der ständigen Revolutionierung ihrer Basis besteht. Die Poesie wird verwirrt, tragisch und widerspruchsvoll. Ihre Technik durchläuft die raschesten Wandlungen. Ihr Gestaltungsgesetz verfügt, daß jeder Schritt, den sie empört gegen ihre Existenzbedingungen unternimmt, nur das Heranreifen dieser Bedingungen und deren Verfall vorantreibt. Die ständige Revolte der Dichter gegen die Verneinung der Poesie und der individuellen Freiheit durch die konkrete bürgerliche Existenz ruft nur eine Welt der Poesie hervor, welche genau die Bedingungen der konkreten bürgerlichen Existenz erfüllt. Sie flieht aus dem Leben in ein Reich reiner Kunst, dessen Geltendmachung des persönlichen Wertes und offene Verneinung des konkreten Lebens proportional zu dem Grad anwächst, wie das konkrete Leben die Verwirklichung des persönlichen Wertes unterdrückt. Dieser Rückzug auf sich selbst widerspiegelt die Abwendung der bürgerlichen Klasse von der Wirklichkeit, die Entwicklung des Widerspruchs zwischen bürgerlichem Bewußtsein und proletarischer Wirklichkeit, zwischen den Produktivkräften der Gesellschaft und den gesellschaftlichen Existenzbedingungen der kapitalistischen Klasse.

Die Poesie erreicht technisch eine beispiellose Ausbildung; sie entfernt sich immer mehr von der Welt der Wirklichkeit; mit wach-[298]sendem Erfolg vertritt sie persönliche Wahrnehmung und persönliches Empfinden, bis sie so entgesellschaftet wird, daß zuerst die Wahrnehmung und dann das Empfinden aufhört, überhaupt zu existieren. Die große Masse der Menschen liest die Poesie nicht mehr, empfindet sie nicht mehr als Notwendigkeit, versteht sie nicht mehr, weil sich die Poesie mit der Entwicklung ihrer Technik vom konkreten Leben abgewendet hat; dabei bildet diese Entwicklung selbst nur das Gegenstück eines ähnlichen Vorgangs in der Gesellschaft insgesamt.

So wurde der Dichter vom Leben – das heißt von seiner Erfahrung – gezwungen, sich gerade auf die für die Menschen immer bedeutungsloser werdenden Wörter und Werte zu konzentrieren, bis die Poesie aus einer notwendigen Funktion der ganzen Gesellschaft (wie im Urstamm) zum Luxus für einige wenige auserwählte Geister wird.

Die Vorwärtsbewegung von der bürgerlichen Kultur zum Kommunismus ist auch eine Rückwendung zur gesellschaftlichen Solidarität des Urkommunismus, aber eines Urkommunismus, der die gesamte Entwicklung der Zwischenzeit, die gesamte Arbeitsteilung einschließt und bewahrt, welche größere

Freiheit, Individualisierung und umfassenderes Bewußtsein möglich gemacht hat. Es ist eine Rückwendung zum Kollektivismus und zur Integrität einer Gesellschaft ohne Zwang, wo Bewußtsein und Freiheit gleichmäßig von allen geteilt werden.

Ursprünglich besaß eine solche Gesellschaft wegen ihrer niedrigen Produktivität nur eine rohe und armselige Integrität, und die Gesamtheit des Bewußtseins und der Freiheit war so kärglich, daß der Anteil des einzelnen trotz gleichmäßiger Verteilung gering blieb. Es machte sich notwendig, Freiheit und Bewußtsein zu monopolisieren, für eine gewisse Zeit auf seiten einer herrschenden Klasse zu sammeln, damit der Mensch alle im Schoß der gesellschaftlichen Arbeit schlummernden Produktivkräfte entwickeln konnte. Und wenn hieraus ein nur vom Kommunismus lösbarer Widerspruch entsteht, haben sich die auf Teilung und Organisation der Arbeit beruhenden Produktivkräfte bis zu einem Stand entwickelt, worauf sich die individuelle Differenzierung innerhalb der Integrität einer Gesellschaft frei vollziehen kann, wo Freiheit und Bewußtsein ausreichen, von allen geteilt zu werden, und dabei frei und ergiebig bleiben. In einer solchen Gesellschaft stehen Freiheit und Bewußtsein, weil Gemeinbesitz, höher als in einer Klassengesellschaft, worin sie dauernd verstümmelt und verzerrt werden. Die Individualität erreicht eine neue, höhere Verwirklichung.

[299] Das bedeutet eine große Erweiterung des Publikums für den Dichter. Da Freiheit und Bewußtsein zum Recht aller werden und nicht mehr Prärogativ einer Klasse bleiben, wird allmählich die ganze Gesellschaft zum Publikum des Dichters, und die Poesie erfüllt abermals eine Funktion, die der Poesie im Urstamm gleicht, aber mit dem Unterschied, daß das ungeheure Wachstum der Produktivkräfte die Poesie von den anderen Künsten differenziert hat, die Künste von den Wissenschaften, und die Poesie selbst von der Stammespoesie zur Poesie des individuellen Menschen gewandelt hat. Daher wird die Poesie, wenn sie in der Ära des Kommunismus Kollektivität erlangt, nicht weniger, sondern mehr individuell. Diese Individualisierung wird künstlerisch sein – ausgeführt von der Veränderung des gesellschaftlichen Ichs, unpersönlich und traumgleich – ausgeführt von der Reduzierung des gesellschaftlichen Ichs auf das Unbewußte. Das Anwachsen des Publikums ist bereits in der Sowjetunion festzustellen, wo die Dichter ein Publikum von zwei bis drei Millionen, Lyrikbände eine früher in der Welt unbekannte Umsatzhöhe haben.

Die gleiche Veränderung spiegelt sich im Wortschatz des Dichters wider. Der Wortschatz des bürgerlichen Poeten wurde esoterisch und begrenzt. Er war nicht im Sinne einer Einschränkung der Wortzahl begrenzt, sondern im Sinne einer Einschränkung der brauchbaren Wortwerte. In der Tat vergrößerten sich Anzahl und Typen der für den bürgerlichen Dichter brauchbaren Wörter, entsprechend der kontinuierlichen Revolution in der Technik, die – als Bedingung kapitalistischer Existenz – bis zum Ende des Kapitalismus fortschreitet. Aber Wachstum und Bereicherung der Technik werden von einer Abnahme und Verarmung der für den Dichter verwendbaren gesellschaftlichen Assoziationen in den Wörtern begleitet.

Die Assoziationen wurden eine nach der anderen vulgär, gewöhnlich, konventionell, unwahr, platt, abgenutzt und kommerzialisiert, weil das Leben, woraus sie ihr Wesen nahmen, ebenso wurde. Daher entblößt sich die moderne Poesie mehr und mehr des Lebens, des wirklichen gesellschaftlichen Inhalts, und die einzigen von der Poesie verwendbaren Wortwerte werden zunehmend persönlich, bis die Poesie ganz und gar esoterisch und privat ist. Aus diesem Grund war die Poesie für die meisten von den Bedingungen der bürgerlichen Zivilisation erfaßten Menschen nicht mehr annehmbar. Sie war zu rebellisch, dem konkreten Leben gegenüber zu kritisch. Sie war rebellisch, nicht revolutionär, aber in keinem Falle einschläfernd. Sie übernahm nicht die vulgarisierten Werte und beleidigten [300] Instinkte der Menschen und beruhigte sie nicht in einer idealen Welt der Wunscherfüllung wie Religion, Jazz oder Kriminalroman. Sie schloß stillschweigend alle diese vulgarisierten Werte aus, aber indem sie dies tat, schloß sie Schritt für Schritt immer mehr konkretes Leben aus; dieser Prozeß rief eine Welt der Kunst um der Kunst willen ins Leben, die Welt des Andersseins und der Illusion, den erhabenen Himmel des Traumes, der schließlich gänzlich privat wurde und sich in den Abgrund des Alptraums und des unterseeischen Zwielfichts verwandelte.

So verlor die Poesie jene Einfachheit der Gestalt, jenen großartigen, suchenden Adel, den sie sich erworben hatte, weil sie im Inneren des konkreten Lebens gewirkt und die Fähigkeit besessen hatte,

die allgemeinsten und wichtigsten Erfahrungen in der umfassendsten, bedeutendsten Art und Weise auszusprechen.

Obwohl rebellisch, war die Poesie nicht revolutionär, denn die Revolution bleibt innerhalb der Sphäre materieller Wirklichkeit und operiert mit den gemeinsamen Werten und empörten Instinkten der Menschen. Sie organisiert die Menschen nicht, um sie mit einem phantastischen Himmelreich zu beruhigen, sondern richtet ihren Haß und ihre Bestrebungen, wenn auch in begrenztem Maße, auf die Aufgabe, die wirkliche Ursache ihres Elends hier in der Welt des konkreten Lebens auszulöschen. Der Dichter kann nicht Führer der Revolution sein (obgleich er in einem bestimmten Stadium ihr Sänger und Inspirator sein kann), weil seine Welt durch den Druck fremder Werte ein zu kleiner Teil der wirklichen Welt geworden ist, und ein Teil der Aufgabe der Revolution besteht darin, diese zu erweitern.

Die sich im Kommunismus vollziehende Wandlung der Werte, die Entvulgarisierung des Lebens, das Wachstum der kollektiven Freiheit und die Befreiung des individuellen Bewußtseins bedeuten die Rückkehr dieser gesellschaftlichen Werte, erneuert und veredelt, auf die Palette des Künstlers. Sein Wortschatz kann zuerst hinsichtlich der Wortzahl sogar vereinfacht sein, eben deshalb, weil die durch diese Wörter für die Poesie befreite Welt der Wirklichkeit kompliziert und bereichert ist. Nun kann er in der alten edlen Art sprechen. Die Welt der Werte hinter der Sprache erweitert sich für die Poesie in der gleichen Weise wie während des Elisabethanischen Zeitalters – damals durch die Offenbarung einer vorher dem Dichter persönlich gehörenden, aber *zum* ersten Male vergesellschafteten Welt; jetzt dadurch, daß eine Welt gereinigter, dem Dichter zum ersten Male persönlich gemachter gesellschaftlicher Werte in die Poesie projiziert wird. Dieser Wandel in der Technik [301] der Poesie widerspiegelt die Art und Weise, wie die Kunst in das Leben zurückkehrt, vor dem sie geflohen war, und wie sie mit dem Leben die von der Spaltung erzeugte Entwicklung zurückbringt.

Die von der anarchisch gewordenen, sich selbst erstickenden bürgerlichen Wirtschaft entwickelte Individualität wird von den Kategorien des Kommunismus noch weiter vervollkommen und gleichzeitig integriert; ihr wird eine kollektive Ganzheit und Gesundheit verliehen. Dies wird sich wahrscheinlich auf zweierlei Art ausdrücken. Auf der einen Seite wird die Entwicklung des Rundfunks der Poesie eine neue kollektive Erscheinungsform geben, auf der anderen Seite wird die Individualität des Schauspielers nicht mehr mit den poetischen Gegebenheiten in Konflikt kommen; die Poesie kann zum Drama zurückkehren und es wieder kollektiv und wirklich werden lassen. Es scheint auch so (das ist allerdings eine Mutmaßung), daß der Film erst im Kommunismus zu seinem Recht kommt, weil er die höchsten Möglichkeiten der bürgerlichen Epoche in einer kollektiveren, wirksameren und flexibleren Form verwirklicht.

Wie der Dirigent für das Orchester, so bedeutet der Regisseur für den Film die Verkörperung des Ichs, worin sich die Handlung abspielt, aber seine Macht ist weit größer als die des Dirigenten. Man darf nicht glauben, daß der Kommunismus den Schauspieler, den „Star“ oder den Autor unterdrückt. Im Gegenteil, gerade im Kommunismus erhält ihre Individualität eine umfassendere und tiefere Bedeutung, weil sie eine kollektive Bedeutung verkörpert. Es ist kein Zufall, daß die Endperiode der bürgerlichen Kultur, während der die Individualität ihren Höhepunkt erreichte, keine „Helden“, keine großen Autoren, Maler, Schauspieler oder Dichter hervorbrachte. Der große Mann ist nicht lediglich eine Individualität, sondern eine von kollektiver Verkörperung und Bedeutung erfüllte Persönlichkeit. Der Schatten ist so ungeheuer, weil er über der ganzen Gesellschaft liegt. Die bürgerliche Kultur verspottete das Proletariat, weil es in seinen ersten Kämpfen Marx und Lenin hervorgebracht hat, während nach der bürgerlichen Kultur der Kommunismus „nicht an große Männer“ oder „an das Individuum glaubt“ und somit hier im Widerspruch zu seiner eigenen Lehre steht. In dieser Spöttelei offenbart die bürgerliche Kultur nur die Trugschlüsse in ihrer eigenen Konzeption vom Verhältnis des Individuums zur Gesellschaft.

Man wird sehen, daß die entscheidende Entwicklung der Gesellschaft eine Parallele zum Urkommunismus aufweist: Der Mensch wendet sich erneut hinaus vom Ich zur Wirklichkeit, und er schaut [302] der Welt fest ins Angesicht. Aber es ist jetzt keine Welt von ein paar Tieren, Ernten und der

wandernden Sonne, sondern eine Welt, die durch die Einbeziehung der Natur in die Gesellschaft während der Periode der Klassenbildung vervollkommenet wurde. Es ist eine durch Jahrhunderte der wechselseitigen Durchdringung von Mensch und Natur vervollkommnete Wirklichkeit; sie offenbart sich in der Arbeitsteilung der Gesellschaft und rührt von den Versuchen des Menschen her, die Natur zu ändern, zuerst allein dadurch, daß er sie ohne Bezug auf die Gesamtwelt der gesellschaftlichen Ereignisse, welche diese Entwicklung notwendig schafft, in sich selbst einbezieht.

Wenn diese Periode beendet ist, können die Menschen ruhig auf die ganze Welt gesellschaftlicher Verhältnisse mit ihrer Vielfalt und ihren umfassenden Werten blicken. Vorher kannten sie diese nur durch Verzerrungen in der von ihnen durchforschten Welt, als geheime Erscheinungen, Kräfte oder Götter, als eine bloße Abstraktion, als den Menschen, das „menschliche Wesen“, die zivilisierte Gesellschaft. Diese konkrete Welt des Lebens, welche die voneinander geschiedenen und einfacheren abstrakten Welten von Mensch und Natur als ein abgerundetes, sich entwickelndes Ganzes in sich selbst sammelt, ist das besondere Anliegen des kommunistischen Dichters. Er interessiert sich für seine eigene Individualität, aber nicht an und für sich – das wäre eine Konzeption, welche den Widerspruch in sich trägt, der die bürgerliche Gesellschaft scheitern ließ –, sondern für deren sich entwickelndes Verhältnis zu anderen Individualitäten in einer kommunizierenden Welt, die keine fließende, formlose Masse ist, sondern ihre eigene Festigkeit und Wirklichkeit besitzt. Der kommunistische Dichter beschäftigt sich in einem vorher nicht gekanntem Grade damit, all die in den Verhältnissen der menschlichen Persönlichkeiten im wirklichen Leben enthaltenen Werte zu verwirklichen.

Jede Phase der Kunst, jedes Stadium der Kultur hat sein eigenes Bewegungsgesetz, die Quelle seiner Tragödie, seiner Schönheit, Erfüllung und schöpferischen Kraft. Für die primitive Kultur war es die Tragödie des starken wilden Tieres; für die Viehzucht treibende Gesellschaft die Tragödie der Götter und Mythen; für alle Klassengesellschaft die Tragödie des heldischen Willens. Für die frühe bürgerliche ist es die Tragödie des fürstlichen Willens, für die späte bürgerliche Gesellschaft die Tragödie von Joyces „Ulysses“ und Prousts „Ich“, die völlig in einer Welt persönlicher Phantasie leben. Die Tragödie ist nicht tragisch an sich; sie ist schön, zart und befriedigend – im aristotelischen Sinne katharsisch. Aber es gibt auch [303] das Schauspiel der tragisch zugrundegehenden Kultur, deren Mutterboden, die Gesellschaft, steril geworden ist und den Zusammenhalt verloren hat. Dies ist das Pathos der Kunst, die nicht tragisch sein kann, weil sie ihre Probleme nicht tragisch lösen kann, sondern von unlösbaren Konflikten zerrissen und von allen möglichen unrealen Phantasien verwirrt wird. Dies ist die Tragödie der heutigen Kunst in ihrer ganzen Auflösung und Nutzlosigkeit. Es ist die Tragödie des Willens, der sich selbst nicht versteht; die Tragödie des unbewußten Individuums, das nicht weiß, wessen Sklave es ist. Kunst ist das Vorrecht der Freien.

Jede Kunst wird von der Konzeption über Freiheit bedingt, die in der Gesellschaft herrscht, welche die Kunst hervorgebracht hat; Kunst ist eine Erscheinungsform der Freiheit, und eine Klassengesellschaft stellt sich die Freiheit als absolut vor, was für eine relative Freiheit die betreffende Klasse auch erreicht hat. In der bürgerlichen Kunst ist sich der Mensch der Notwendigkeit der äußeren Wirklichkeit, aber nicht der eigenen Notwendigkeit bewußt, weil er sich nicht der Gesellschaft bewußt ist, die ihn zu dem macht, was er ist. Er ist nur ein halber Mensch. Die kommunistische Poesie wird vollständig sein, weil sich der Mensch seiner eigenen Notwendigkeit ebenso bewußt sein wird wie der äußeren Wirklichkeit.

Daß alles, was entsteht, auch vergehen muß, daß alles entflieht, alles sich bewegt, daß Dasein bedeutet, dem Quell zu gleichen und eine sich immerwährende wandelnde Gestalt zu haben – dies ist das Thema aller Kunst, weil so auch das Gefüge der Wirklichkeit ist. Der Mensch hängt am Leben, weil es sich von ihm entfernt; er hat Wünsche so alt und beständig wie die Sterne; die Liebe ist schmerzlich süß, das neue Leben verdrängt das alte – dies sind Eigenschaften des Seins, die so lange bestehen wie der Mensch selbst. Aber auch der Mensch muß vergehen.

So hat die Kunst ihre Themen, solange es Menschen gibt. Der Quell versiegt erst, wenn die Menschen von einem unfruchtbaren Konflikt vernichtet werden und die pulsierende Bewegung der Gesellschaft zum Stillstand kommt. Diese gesamte Bewegung ist schöpferisch, denn sie ist keine einfache

Schwingung, sondern eine sich gerade durch ihre Ratlosigkeit entfaltende Entwicklung. Die ewigen Einfachheiten schaffen aus ihrem Wesen die Bereicherung der Kunst, nicht nur, weil sie ewig sind, sondern auch, weil die Wandlung Bedingung ihrer Existenz ist. So ist die Kunst eine der Voraussetzungen für die Selbstverwirklichung des Menschen und zugleich eine seiner Wirklichkeiten.

[304]

Der Autor

Christopher St. John Sprigg wurde am 20. Oktober 1907 in Putney geboren; er besuchte die Benediktiner-Schule in Ealing. Mit sechzehneinhalb Jahren verließ er diese Schule und arbeitete drei Jahre als Reporter am *Yorkshire Observer*. Anschließend ging er nach London und trat in einen Verlag für das Luftfahrtwesen ein. Dort war er zunächst als Redakteur, später als Direktor tätig. Er konstruierte ein stufenloses Getriebe; die Zeichnungen dazu wurden im *Automobile Engineer* veröffentlicht. Sie zogen die Aufmerksamkeit der Fachleute auf sich. Christopher Sprigg schrieb fünf Lehrbücher über das Flugwesen, sieben Kriminalromane und verschiedene Gedichte und Kurzgeschichten. Alle diese Werke erschienen vor seinem fünfundzwanzigsten Lebensjahr.

Im Mai 1935 veröffentlichte er unter dem Namen Christopher Caudwell seinen ersten, ernstzunehmenden Roman, *This My Hand*. Das Buch zeigt, daß sich sein Verfasser gründlich mit Psychologie beschäftigt hatte, aber noch nicht in der Lage war, sein Wissen mit dem Leben zu verbinden.

Ende 1934 stieß Caudwell auf einige klassische marxistische Werke, und den folgenden Sommer verbrachte er in Cornwall, vertieft in die Werke von Marx, Engels und Lenin. Kurz nach seiner Rückkehr nach London beendete er den ersten Entwurf zu *Illusion und Wirklichkeit*. Im Dezember bezog er eine Wohnung in Poplar und trat dort ein wenig später in die Kommunistische Partei ein.

Viele seiner Genossen aus Poplar waren Hafenarbeiter, revolutionäre Proletarier, die den zurückhaltenden, gewählt sprechenden jungen Mann, der Bücher schrieb, um seinen Lebensunterhalt zu bestreiten, zunächst etwas mißtrauisch betrachteten. Doch schon nach kurzer Zeit erkannten sie ihn als einen der Ihren an, der seine Pflicht erfüllte, was immer auch getan werden mußte.

Ein paar Monate nach seinem Eintritt in die Partei ging Caudwell nach Paris, um die Volksfrontbewegung aus eigener Anschauung kennenzulernen. Begeistert und voll neuer Spannkraft kehrte er zurück.

Neben den Romanen, die er weiterhin für seinen Lebensunterhalt schrieb, überarbeitete er *Illusion und Wirklichkeit*, vervollständigte die Essays, die als *Studien über eine untergehende Kultur* in Fortsetzungen erschienen, und begann mit dem Werk *Die Krise der [305] Physik*. Er arbeitete nach einem genauen Zeitplan. Nachdem er den großen Teil des Tages an seiner Schreibmaschine verbracht hatte, pflegte er um fünf Uhr das Haus zu verlassen und zur Parteigruppe zu gehen. Er sprach dann gewöhnlich auf Versammlungen im Freien oder verkaufte an der Ecke des Crisp Street Market den *Daily Worker*.

Unterdessen war der spanische Bürgerkrieg ausgebrochen. Die Parteigruppe von Poplar stürzte sich mit Caudwell als einem ihrer führenden Kräfte kopfüber in den Kampf. Im November hatten die Genossen genügend Geld gesammelt, um eine Ambulanz zu kaufen, und Caudwell wurde beauftragt, sie nach Spanien zu bringen. Nachdem er sie der spanischen Regierung übergeben hatte, schloß er sich der Internationalen Brigade an. Am zwölften Februar 1937 wurde er in einer Kampfhandlung am Jamara getötet.

In einem Brief aus Spanien schrieb er: „Allmählich fühle ich mich wie ein alter Soldat; in unserer Abteilung betätige ich mich schon als Ausbilder am Maschinengewehr. Ich bin der Politbeauftragte unserer Gruppe und der Verbindungsredakteur der Grabenzeitung, und außerdem habe ich noch eine andere politische Beschäftigung – Du siehst also, daß meine Freizeit ganz gut ausgefüllt ist.“ Im weiteren Verlauf des Briefes fragt er nach allen, auch den unbedeutendsten Neuigkeiten aus Poplar. „Von hier aus“, fährt er fort, „wo sich unsere Parteigruppe im Zimmer des kommunistischen Politkommissars trifft, in den Verwaltungsräumen der lokalen anarchistischen Gewerkschaften, ist es schwierig, sich die geistige Verfassung der Führung der Arbeiterpartei zu Hause vorzustellen.“

Ein Kamerad Caudwells, einer seiner besten Freunde, der dann zweiten Weltkrieg getötet wurde, berichtete von seinem Tod: „Am ersten Tage hielt Johns Abteilung die Stellung auf einem Bergkamm. Sie wurden von allen Seiten angegriffen, zuerst von der Artillerie, dann durch Flugzeuge und später von drei Maschinengewehren. Mit einer großen Übermacht griffen die Mauren den Berg an. Als nur

noch ein paar von uns übriggeblieben waren, darunter auch John, der hinter seinem Maschinengewehr gute Arbeit leistet hatte, gab der Kompanieführer den Befehl zum Rückzug. Später kam ich mit einem Kameraden aus Johns Abteilung zusammen, der während des Rückzuges verwundet worden war, und er zählte mir, er habe beobachtet, wie John, kaum dreißig Meter von den Mauren entfernt, den Rückzug seiner Truppe deckte. Das sei das letzte gewesen, was er von John gesehen habe. In den nächsten sieben Tagen, während ich an dieser Front war, fragte ich alle unsere Jungs nach ihm, aber keiner hatte ihn nach dem Angriff [306] wiedergesehen. Wahrscheinlich gelang es ihm nicht mehr, diesen Berg zu verlassen.“

Außer Caudwells Romanen und Lehrbüchern über das Flugwesen erschienen alle seine Werke erst nach seinem Tode. *Illusion und Wirklichkeit* war gerade im Druck, als er nach Spanien fuhr; die *Studien über eine untergehende Kultur* erschienen 1938, die *Gedichte* und *Die Krise in der Physik* 1939 und *Weitere Studien über eine untergehende Kultur* 1949.

In einer Rezension über *Die Krise in der Physik* schrieb Professor J. B. S. Haldane: „Caudwell hatte uns etwas über die Naturwissenschaften zu sagen, und zwar etwas Wesentliches, aber er sagte es erst halb. Ich glaube, daß dieses Buch für die Philosophen kommender Zeiten eine Fundgrube an Ideen darstellt.“ Das gleiche kann auch von *Illusion und Wirklichkeit* gesagt werden, einem der bedeutendsten Bücher unserer Zeit, einem Buch, das man studieren und mit dem man sich immer wieder aufs neue auseinandersetzen muß. Diese Arbeit bedeutet eine neue Richtung in der Literaturkritik. Sie ist der erste Versuch, eine umfassende Lösung ästhetischer Grundprobleme zu geben, wobei sie diese auf der Grundlage einer marxistischen Kritik an der bürgerlichen Psychologie systematisch untersucht. Damit habe ich nicht gesagt, dieses Buch sei frei von Irrtümern. Im Gegenteil, der Verfasser hat sich selbst noch nicht vollständig vom Einfluß der Theorien, die er verwirft, befreien können. Wenn er aber noch lebte, wäre er der erste, der dies erkennen würde. Das geht aus seinem Essay „Über das Bewußtsein“ in den *Weiteren Studien* hervor, wo er „die mystischen Kategorien der bürgerlichen Psychologie“ ablehnt und sich Pawlows Lehre von den bedingten Reflexen zuwendet, die ja heute als Grundlage einer marxistischen Psychologie anerkannt ist.

Caudwell war ein genialer Mensch; er hätte dies auch sein können, ohne dabei das zu leisten, was er in seinem kurzen Leben vollbracht hat. Doch aus einem von Natur aus begabten Denker entwickelte er sich zum Mann der Tat. Es war kein Zufall, daß seine produktivste Periode als Schriftsteller mit der Zeit seiner politischen Aktivität in Poplar zusammenfällt. Sein Tod war eine Tragödie im wahren Sinne des Wortes, weil sich in ihm sein Leben vollendete. Er lebte und starb als Kommunist.

G. T.