Verlag der Kunst Dresden 1961, 2. Auflage

I. Von der Funktion der Kunst

„Die Poesie ist unentbehrlich – wenn ich nur wüßte, wozu.“ Mit diesem charmant-paradoxen Wort hat der alte französische Avantgardist *Cocteau* die Unentbehrlichkeit der Kunst – und ihre Fragwürdigkeit in der spätbürgerlichen Welt konstatiert.

Von einem möglichen „Verschwinden“ der Kunst sprach der avantgardistische Maler *Mondrian*. Die Wirklichkeit, so meint er, werde das Kunstwerk mehr und mehr ersetzen, das Kunstwerk, das Ersatz für ein der Wirklichkeit fehlendes Gleichgewicht sei. „Die Kunst wird in dem Maße verschwinden, als das Leben mehr Gleichgewicht haben wird.“

Das Kunstwerk als „Ersatz“-Leben, die Kunst als Mittel, den Menschen ins Gleichgewicht mit seiner Umwelt zu bringen – auch darin steckt eine Teilerkenntnis vom Wesen der Kunst und ihrer Unentbehrlichkeit. Auch darin aber, da ein vollkommenes und permanentes Gleichgewicht des Menschen mit seiner Umwelt selbst von der höchstentwickelten Gesellschaft nicht zu erwarten ist, sehen wir die Gewähr, daß Kunst nicht nur in der Vergangenheit unentbehrlich war, sondern daß sie dem Menschen unentbehrlich bleiben wird.

Doch ist die Kunst wirklich nur Ersatz, gibt sich in ihr nicht eine tiefere Beziehung des Menschen zur Welt zu erkennen? Und kann man überhaupt ihre Funktion in einer einzigen Formel fassen? Hat sie nicht mannigfaltige und wechselnde Bedürfnisse zu befriedigen? Und wenn wir, ihren Ursprung bedenkend, einer ursprünglichen Funktion gewahr werden, hat sich im Wandel der Gesellschaft nicht ein Funktionswandel vollzogen, haben sich nicht neue Funktionen herausgebildet?

Auf solche Fragen zu antworten, wird hier der Versuch unternommen – mit der Überzeugung, daß die Kunst unentbehrlich war, ist und bleiben wird.

Wir sollen uns zunächst bewußt sein, daß wir geneigt sind, ein erstaunliches Phänomen als allzu selbstverständlich hinzunehmen. Es ist in der Tat erstaunlich: zahllose Menschen lesen Bücher, hören Musik, gehen in Theater und Kino – warum eigentlich? Antwortet man: sie suchen Zerstreuung, Entspannung, Unterhaltung, [6] so ist dies eine Antwort, die nichts erklärt. Warum zerstreut, entspannt, unterhält es, sich in fremdes Werk und Schicksal hineinzuleben, sich mit Musik und Bild, mit den Gestalten eines Romans, eines Schauspiels, eines Films zu identifizieren, an einer solchen „Unwirklichkeit“ wie an gesteigerter Wirklichkeit teilzunehmen? Was ist das für eine wunderliche, geheimnisvolle „Unterhaltung“? Und wenn man sagt, die Menschen flüchten aus einem unbefriedigenden in ein reicheres Dasein, in ein Erlebnis ohne Risiko – dann muß man weiter fragen: Warum genügt das eigene Dasein nicht, warum dies Verlangen, das unausgeschöpfte eigene Dasein in fremden Gestalten und Gebilden auszuschöpfen, aus verdunkeltem Raum in das Licht einer Bühne zu blicken, auf der, was doch nur Spiel ist, zur inneren Teilnahme auffordert?

Offenkundig will der Mensch mehr sein als nur er selbst. Er will ein *ganzer* Mensch sein. Er findet sich nicht damit ab, nur ein Einzelner zu sein, er drängt aus dem Stückwerk seines Einzeldaseins nach einer geahnten und geforderten „Ganzheit“, nach einer Fülle des Lebens, um die ihn das Individuelle mit seiner Begrenztheit betrügt, nach einer durchsichtigeren und gerechteren Welt, nach einer Welt, die einen *Sinn* hat. Er revoltiert dagegen, sich in seiner Endlichkeit, in flüchtiger und zufälliger Individualität aufzuzehren, und wünscht sich auf etwas zu beziehen, das mehr ist als Ich, das außer ihm und doch ihm wesentlich ist, auf etwas, das die Beschränktheit seines Da- und So-Seins ihm vorenthält. Er hungert danach, Umwelt in sich aufzunehmen, sich zu eigen zu machen, strebt danach, in Wissenschaft und Technik sein neugieriges, weltgieriges Ich bis in die fernsten Gestirne und die verborgensten Tiefen des Atoms auszudehnen, in der Kunst sein begrenztes Ich mit einem gemeinschaftlichen Dasein zu vereinigen, seine Individualität zu vergesellschaften.

Wäre der Mensch seinem Wesen nach nur ein *Einzelner*, nur eine *Individualität*, dann wäre dies Verlangen unverständlich und widersinnig; denn als Einzelner, als Individualität wäre er dann schlechthin ein *Ganzes*, alles, was er zu sein vermag. In seinem Verlangen nach Ergänzung gibt sich zu

erkennen, daß er seinem Wesen nach mehr ist als ein Einzelner, eine Individualität daß er sich als Stückwerk und unvollendete Möglichkeit empfindet, daß er zu seinem Ganzen nur werden kann, wenn er sich zu eigen macht, was das Erlebnis anderer ist, doch potentiell das eigene zu Sein vermöchte In dem, was der Mensch als seine Möglichkeit ahnt, ist alles inbegriffen, was nur die gesamte Menschheit zu leisten [7] imstande ist. Die Kunst ist ein unentbehrliches Mittel dieser Verschmelzung des Einzelnen mit der Gesamtheit, seiner unendlichen Vergesellschaftung, seiner Anteilnahme an den Erlebnissen, Erfahrungen und Ideen des gesamten Menschengeschlechts.

Doch halt! Ist diese Definition der Kunst als Vereinigung mit der gesamten Wirklichkeit, als Überströmen des Einzelnen in die Welt, als sein Verlangen, sich mit dem, was er nicht ist, zu identifizieren, nicht zu romantisch? Ist sie nicht ein voreiliger Schluß von der geradezu hysterischen Identifizierung mit den Helden eines Films oder Romans in einer zerstückelten und entfremdeten Welt auf eine allgemeine, ursprüngliche Funktion der Kunst? Ist in der Kunst nicht auch das Gegenteil dieser „dionysischen“ Hingegebenheit, nicht auch das „apollinische“ Element der Unterhaltung und Befriedigung wahrzunehmen, die eben darin besteht, daß der Betrachter sich *nicht* mit dem künstlerisch Gestalteten identifiziert, sondern *Distanz* gewinnt, durch die dargestellte, die vermittelte Wirklichkeit ihre unmittelbare Macht überwindet, in der Kunst die heitre Freiheit findet, die der „Ernst“ des Lebens ihm vorenthält? Und ist nicht auch im Künstler selbst dies Doppelte, das Ergriffensein von der ihn bedrängenden Wirklichkeit und der Spaß an ihrer Bewältigung, die durchaus nicht „intuitiv“-rauschhafte, sondern höchst bewußte und vernünftige Arbeit, aus der das Kunstwerk als bewältigte Wirklichkeit hervorgeht?

Ergriffenheit ist Disposition zur Kunst, nicht mehr: um ein Künstler zu sein, muß man ergreifen, festhalten, Erlebnis zum Gedächtnis zwingen, Erinnerung zur Äußerung, Stoff zur Gestalt. Gefühl ist nicht alles, man muß sein Handwerk verstehen und seinen Spaß an ihm haben, an all den Regeln und Kniffen, Formen und Konventionen, mit denen man die Natur, die widerspenstige, zähmt und dem Gesetz der Kunst unterwirft. Den Dilettanten verzehrt die Leidenschaft, die dem Meister zu dienen bereit ist – und nicht, wer von ihr zerfleischt wird, wer die Bestie bändigt, ist der Künstler. Die Kunst bedarf der Spannung, des dialektischen Widerspruchs, daß sie nicht nur das von erlebter Wirklichkeit Überströmende, sondern auch das „Gemachte“, das durch Distanz zur Form, durch Bändigung zum Spiel Gewordene ist. Schon der nicht selten mißverstandene *Aristoteles* sah die Funktion des Dramas darin, zu „reinigen“, Furcht und Mitleid zu überwinden, den Menschen, der sich mit Orestes, mit Ödipus identifizierte, aus dieser Identifizierung zu befreien, ihn über das blinde „Schicksal“ zu erheben. Die „Fessel“ des Daseins wird durch das Kunstwerk [8] zeitweilig abgestreift, denn die Kunst „fesselt“ anders als die Wirklichkeit, und diese leichte, nicht dauerhafte Fesselung ist eben das Wesen der „Unterhaltung“, des auch durch das tragische Werk hervorgerufenen Vergnügens. Von diesem Vergnügen, von diesem befreienden Wesen der Kunst spricht Bertolt *Brecht*: „Unser Theater muß die *Lust* am Erkennen erregen, den *Spaß* an der Veränderung der Wirklichkeit organisieren. Unsere Zuschauer müssen nicht nur hören, wie man den gefesselten Prometheus befreit, sondern auch sich in der Lust schulen, ihn zu befreien. Alle die Lüste und Späße der Erfinder und Entdecker, die Triumphgefühle der Befreier müssen von unsrem Theater gelehrt werden.“

In einer Gesellschaft des Klassenkampfs weist *Brecht* darauf hin, daß die „unmittelbare“ Wirkung des Kunstwerks, die von der herrschenden Ästhetik gefordert wird, die sozialen Unterschiede des Publikums unterdrücke und für die Dauer des Kunstgenusses ein „Kollektiv“ herstelle, das „allgemein menschlich“ und nicht der Spaltung in Klassen gemäß sei. Die „nichtaristotelische Dramatik“, zu der er sich bekennt, habe die Funktion, das Publikum zu spalten. Es gehe darum, den in der kapitalistischen Welt aufgekommenen Gegensatz zwischen Vernunft und Gefühl aufzuheben. „Beide, Gefühl und Vernunft, sind im Zeitalter des Kapitalismus, als dieses seinem Ende zuging, entartet und in einen schlechten, unproduktiven Widerspruch zueinander geraten. Die aufsteigende neue Klasse hingegen und jene, die mit ihr zusammen kämpfen, haben es mit Vernunft und Gefühl in großem produktiven Widerspruch zu tun. Uns drängen die Gefühle zur äußersten Anspannung der Vernunft und die Vernunft reinigt unsre Gefühle.“ In einer Welt der *Entfremdung*, in der wir leben, müsse durch die „*Verfremdung*“ des Stoffes und der Gestalten die gesellschaftliche Wirklichkeit überraschend, in unerwartetem

Licht und eben dadurch als erkennbar und veränderbar hervortreten. Nicht durch passive Identifizierung, sondern durch den Appell an die Vernunft, der zur Aktivität und Entscheidung nötigt, müsse das Kunstwerk sich des Publikums bemächtigen. Die Regeln des menschlichen Zusammenlebens sollen in der dramatischen Darstellung „als vorläufige und unvollkommene behandelt“ werden, um den Zuschauer über das Schauen hinaus produktiv zu machen, ihn zum Mitdenken und schließlich zu dem Urteil anzuregen: „So darf man es nicht machen. – Das ist höchst auffällig, fast nicht zu glauben. – Das muß aufhören ...“ Und so möge der Zuschauer, der ein arbeitender Mensch ist, in seinem Theater „seine schreck-[9]lichen und nie endenden Arbeiten, die ihm den Unterhalt geben sollen, genießen als Unterhaltung, samt den Schrecken seiner unaufhörlichen Verwandlung. Hier produziere er sich in der leichtesten Weise; denn die leichteste Weise der Existenz ist in der Kunst.“

Ohne das „epische Theater“ des genialen *Brecht* für die einzig mögliche künstlerische Methode in einer Welt der kämpfenden Arbeiterklasse zu halten, habe ich mich auf diese bedeutende Theorie bezogen, um die Dialektik der Kunst und ihren Funktionswandel in einer sich wandelnden Gesellschaft sichtbar zu machen.

In der Entwicklung der Kunst hat sich ihr Wozu in mancher Hinsicht gewandelt, ihre Funktion in einer differenzierten Gesellschaft der Klassen und Klassenkämpfe unterscheidet sich vielfach von ihrer ursprünglichen, elementaren Funktion – doch etwas ist da, was in allen gesellschaftlichen Formationen das Wesen ihrer Wirkung ausmacht und uns, den Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts, auch die Anteilnahme an uralten Felsenbildern und Gesängen ermöglicht. Das Epos als Kunstform einer unentwickelten Gesellschaft charakterisierend, hat Karl *Marx* hinzugefügt: „Aber die Schwierigkeit liegt nicht darin, zu verstehn, daß griechische Kunst und Epos an gewisse gesellschaftliche Entwicklungsformen geknüpft sind. Die Schwierigkeit ist, daß sie für uns noch Kunstgenuß gewähren und in gewisser Beziehung als Norm und unerreichbare Muster gelten.“ Seine Antwort auf die Schwierigkeit war: „Warum sollte die gesellschaftliche Kindheit der Menschheit, wo sie am schönsten entfaltet, als eine nie wiederkehrende Stufe nicht ewigen Reiz ausüben? Es gibt ungezogene Kinder und altkluge Kinder. Viele der alten Völker gehören in diese Kategorie. Normale Kinder waren die Griechen. Der Reiz ihrer Kunst für uns steht nicht im Widerspruch zu der unentwickelten Gesellschaftsstufe, worauf sie wuchs. Ist vielmehr ihr Resultat und hängt vielmehr unzertrennlich damit zusammen, daß die unreifen gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen sie entstand und allein entstehen konnte, nie wiederkehren können.“ Man mag daran zweifeln, ob unter allen Völkern die Griechen „normale Kinder“ waren – und *Marx* und *Engels* haben in anderem Zusammenhang die Problematik der griechischen Antike zu bedenken gegeben, die Verachtung der Arbeit, die Entwürdigung der Frau, den Eros, der nur den Knaben und den Hetären vorbehalten war. Wir haben seither noch mancherlei von dieser Problematik erfahren, von der Nachtseite griechischer Schönheit, Heiterkeit, Harmonie, und [10] unsere Vorstellungen von der Antike stimmen mit den von *Winckelmann*, *Lessing*, *Goethe*, *Hegel* herausgebildeten nur zum Teil überein. Die archäologischen; ethnologischen, kulturgeschichtlichen Entdeckungen und Erkenntnisse unsres Jahrhunderts gestatten uns nicht mehr, die klassische griechische Kunst als Ursprung und Kindheit aufzufassen, sondern wir sehn in ihr etwas relativ Spätes und Reifes und in ihrer Vollendung zur Zeit des *Perikles* die leisen Zeichen von Abstieg und Verfall. Viele der als „klassisch“ gepriesenen Werke von Bildhauern, die nach dem gewaltigen *Phidias* kamen, viele dieser Heroen, Athleten, Diskuswerfer, Wagenlenker muten uns heute im Vergleich mit ägyptischen oder mykenischen Schöpfungen als gehaltlos, nichtssagend an. Doch in solchen Erwägungen fortzuschreiten würde uns zu weit von der Frage entfernen, die Marx gestellt, von der Antwort, die er gegeben hat.

Als großer revolutionärer europäischer Denker hat *Marx* sich tief und vielseitig mit der Antike auseinandergesetzt. In der griechischen Philosophie den Anbruch des freien, dialektischen, wissenschaftlichen Denkens erkennend, die fast unbegreifliche Vollkommenheit der griechischen Literatur bewundernd (welch ein Phänomen ist die Fülle, Prägnanz, dichterische Konzentration und Abgewogenheit der homerischen Epen!), hat Marx die eminente Bedeutung der Antike für den Aufstieg der Menschheit gewürdigt, und das von ihm entwickelte Geschichtsbild wurde durch neue Züge zwar bereichert, doch nicht umgestoßen. Und dieses humanistisch-revolutionäre Geschichtsbild gegen

moderne Mystiker zu verteidigen, die unartikuliertes Stammeln höher schätzen als artikulierte Sprache, die Fetisch-Maske höher als das Menschen-Antlitz, ist zur wichtigen Aufgabe geworden.

Für unser Problem ist es das Wesentliche, daß Marx die zeitbedingte Kunst einer unentwickelten Gesellschaftsstufe als ein *Moment der Menschheit* sieht und darin ihre Kraft erkennt, über den geschichtlichen Augenblick hinauszuwirken, ewigen Reiz auszuüben.

Offenkundig ist es so, daß Kunst zwar jeweils zeitbedingt ist, die Wirklichkeit darstellt, wie sie den Auffassungen und Forderungen, Bedürfnissen und Hoffnungen einer gesellschaftlichen Formation entspricht, daß sie aber zugleich über diese Begrenztheit hinausgeht, im geschichtlichen Augenblick zugleich ein Moment der Menschheit, ihrer fortschreitenden Entwicklung gestaltet. Wir sollen in all den Klassenkämpfen, all den sprunghaften Über-[11]gängen, den Metamorphosen der gesellschaftlichen Struktur die Kontinuität nicht übersehen; so wie die Welt ist auch die Geschichte der Menschheit nicht nur ein widerspruchsvolles *Diskontinuum*, sondern auch ein *Kontinuum*. Uraltes, scheinbar Verschollenes ist in uns aufbewahrt, wirkt weiter, vielfach unsrem Bewußtsein entrückt, bricht plötzlich auf und spricht zu uns, wie die Schatten des Hades, denen Odysseus von seinem Blut zu essen gab. In verschiedenen Zeitaltern wird, gemäß der gesellschaftlichen Situation und dem Bedürfnis aufsteigender oder absteigender Klassen, verschiedenes, das zugedeckt und verschollen war, wieder ans Licht gebracht, neu zum Leben erweckt; und wie es kein Zufall war, daß *Lessing* und *Herder* in ihrer Revolte gegen alles Feudale, Höfische, in Perücke und Alexandriner pathetisch sich Blähende den *Shakespeare* entdeckten, so ist es kein Zufall, daß die spätbürgerliche Welt in ihrer Negation des Humanismus, im Fetischcharakter ihrer Institutionen, literarisch und künstlerisch zu den Fetischen der Urzeit zurückgreift, falsche Mythen konstruiert, um echten Problemen auszuweichen.

So wie verschiedene Klassen, verschiedene gesellschaftliche Systeme zwar ihre eigene Ethik herausbildeten, doch damit zur Herausbildung einer allgemeinen menschlichen Ethik beitrugen, so wie der Freiheitsbegriff jeweils den Voraussetzungen und Zielsetzungen einer Klasse, eines gesellschaftlichen Systems entsprach, jedoch die Tendenz hat, sich zu einem allumfassenden Freiheitsbegriff zu erweitern, so werden auch in zeitbedingter Kunst dauerhafte Züge der Menschheit herausgearbeitet. Insofern *Homer*, *Aischylos*, *Sophokles* eine auf Sklaverei beruhende Gesellschaft mit ihren einfachen Verhältnissen widerspiegelten, sind sie zeitbedingt und veraltet; insofern sie in dieser Gesellschaft die Größe des Menschen entdeckten, seine Konflikte und Leidenschaften gestalteten, seine unendlichen Möglichkeiten ahnen ließen, haben sie nichts von ihrer Frische eingebüßt. Prometheus, der das Feuer zur Erde holt, Odysseus in seiner Irrfahrt und Heimkehr, das Schicksal des Tantalos und seines Geschlechts, das alles hat für uns die Kraft des Ursprungs bewahrt. Und mag man den *Stoff* der Antigone, den Kampf um würdige Beerdigung des Blutsverwandten, für nicht mehr zeitgemäß halten, zu seinem Verständnis historischer Kommentare bedürfen – die *Gestalt* der Antigone ist heute so ergreifend wie eh und je, und solang es Menschen gibt, wird das Wort sie rühren: „Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da." Und je mehr an scheinbar verschollener Kunst wir kennenlernten, [12] desto deutlicher wurde uns das fortwirkend Gemeinsame in all dem Verschiedenartigen, und Fragment an Fragment fügt sich zur Menschheit zusammen.

Aus einem immer reicher werdenden Material dürfen wir schließen, daß die Kunst in ihrem Ursprung *Magie* war, magisches Hilfsmittel zur Bewältigung einer unerkannten Wirklichkeit. In der Magie waren unaufgeschlossen, in ihrer Keimform gleichsam, Religion, Wissenschaft und Kunst vereinigt; sie haben sich in einer differenzierteren Gesellschaft differenziert. Die magische Funktion der Kunst wurde mehr und mehr durch die Funktion verdrängt, gesellschaftliche Zusammenhänge aufzudecken, die Menschen in einer undurchsichtig werdenden Gesellschaft aufzuklären, ihnen zu helfen, die gesellschaftliche Wirklichkeit zu erkennen und zu verändern. Eine reicher gegliederte Gesellschaft mit ihren mannigfaltigen Beziehungen und Klassenkämpfen ist nicht mehr in der Weise des Mythos darstellbar; in ihr, die realistische Erkenntnis, allumfassendes Bewußtsein erfordert, setzt die Tendenz sich durch, die gebundenen und geschlossenen Formen zu sprengen, diese Formen, in denen das Magische weiterwirkt, und zur offenen Form, zur Ungebundenheit etwa des Romans überzugehen. Doch mag in den Transformationen der Gesellschaft, im Aufstieg oder in der Dekadenz einer Klasse, jeweils das eine oder das andere Element der Kunst sich stärker geltend machen, das magisch Suggestive oder

das vernunftvoll Aufklärende, das Rauschartige oder das nach Erkenntnis Strebende, das Betäubende oder das Erweckende, das Verwölkende oder das Erhellende – niemals ist Kunst nur wissenschaftliche Beschreibung der Wirklichkeit; immer ist es ihre Funktion, den *ganzen* Menschen zu ergreifen, die Teilnahme des Ich an fremdem Dasein und Schicksal zu ermöglichen, es zu befähigen, sich mit dem *anderen* zu identifizieren, sich zu eigen zu machen, was es nicht ist und dennoch zu sein vermag. Und auch ein großer Aufklärer wie Bertolt *Brecht* wirkt nicht nur durch Ratio und Argument, sondern auch durch Gefühl und Suggestion, nicht nur dadurch, daß er das Publikum dem Kunstwerk „gegenübersetzt", sondern auch dadurch, daß es sich in das Kunstwerk „hineinversetzt". Er war sich dessen bewußt und hat vermerkt, es handle sich nicht um absolute Gegensätze, sondern lediglich um Akzentverschiebungen. „So kann innerhalb eines Mitteilungsvorgangs das gefühlsmäßig Suggestive oder das rein rationell Überredende bevorzugt werden." Sosehr für eine Klasse, deren Bestimmung es ist, die Welt zu verändern, die wesentliche Funktion der Kunst nicht in [13] *Verzauberung*, sondern in *Aufklärung* besteht und in Anleitung zum Handeln – sosehr ist ein „magischer" Rest der Kunst nicht auszutreiben, denn ohne diesen Hauch vom Ursprung her hörte sie auf, Kunst zu sein.

In allen Formen ihrer Entwicklung, in ihrer Würde und ihren Späßen, in ihrem Überreden und ihrem Übertreiben, in ihrem Unfug und ihrer Vernunft, in ihrer Darstellung der Wirklichkeit und ihren phantastischen Illuminationen hat es die Kunst ein wenig mit Zauberei zu tun.

Sie ist unentbehrlich, damit der Mensch imstande sei, die Welt zu erkennen und zu verändern – aber auch unentbehrlich durch die ihr immanente Zauberei.

[14]

II. Vom Ursprung der Kunst

Die Kunst ist fast so alt wie der Mensch. Sie ist eine Form der *Arbeit*, dieser spezifisch menschlichen Tätigkeit. Arbeit ist, wie Karl *Marx* definierte: „Aneignung des Natürlichen für menschliche Bedürfnisse, allgemeine Bedingung des Stoffwechsels zwischen Mensch und Natur, ewige Naturbedingung des menschlichen Lebens und daher unabhängig von jeder Form dieses Lebens, vielmehr allen seinen Lebensformen gleich gemeinsam.“ Der Mensch eignet sich das Natürliche an, indem er es in neue Formen überführt, Arbeit ist Umformung, Umwandlung des Natürlichen. Der Traum von der Verzauberung der Natur durch den Menschen, von der Macht, Dinge zu bannen, ihnen neue Gestalt zu geben, ist ein phantastischer Reflex dessen, was in der Arbeit wirklich getan wird. Der Mensch ist von Anfang an ein Zauberer.

Das Werkzeug

Der Mensch ist durch das *Werkzeug* zum Menschen geworden. Er hat sich selbst gemacht, sich selbst produziert, indem er Werkzeuge machte, produzierte. Es ist eine rein scholastische Frage also, wer zuerst gewesen sei, der Mensch oder das Werkzeug. Es gibt kein Werkzeug ohne Menschen und keinen Menschen ohne Werkzeug, sie sind, gemeinsam entstanden, unauflöslich miteinander verbunden. Ein relativ hochentwickeltes Lebewesen wurde dadurch zum Menschen, daß es Gegenstände der Natur als Arbeitsmittel verwendete, und eben durch diesen Gebrauch, durch diese Funktion, wurden solche Gegenstände zu Werkzeugen. Karl *Marx* definiert:

„Das *Arbeitsmittel* ist ein Ding oder ein Komplex von Dingen, die der Arbeiter zwischen sich und den Arbeitsgegenstand schiebt und die ihm als *Leiter* seiner Tätigkeit auf diesen Gegenstand dienen. Er benutzt die mechanischen, physikalischen, chemischen Eigenschaften der Dinge, um sie als Machtmittel auf andere Dinge, *seinem Zweck gemäß*, wirken zu lassen. Der Gegenstand, dessen sich der Arbeiter *unmittelbar* bemächtigt – abgesehen von der Ergreifung fertiger Lebensmittel, der Früchte z. B., wobei seine eige-[15]nen Leibesorgane allein als Arbeitsmittel dienen –, ist nicht der Arbeitsgegenstand, sondern das Arbeitsmittel. So wird das Natürliche selbst zum *Organ* seiner Tätigkeit, ein Organ, das er seinen eigenen Leibesorganen hinzufügt, seine natürliche Gestalt verlängert, trotz der Bibel ... Der Gebrauch und die Schöpfung von Arbeitsmitteln, obgleich im Keim schon gewissen Tierarten eigen, charakterisieren den *spezifisch menschlichen Arbeitsprozeß*, und *Franklin* definiert daher den Menschen als ein ‚toolmaking animal‘, ein Werkzeug fabrizierendes Tier ...“

Das vormenschliche Lebewesen, das sich zum Menschen entwickelte, *konnte* diese Entwicklung durchmachen, weil es durch ein besonderes Organ, durch die *Hand*, befähigt war, Gegenstände zu ergreifen und festzuhalten. Die Hand ist das eigentliche Kulturorgan, der Initiator der Menschwerdung. Damit soll nicht gesagt sein, daß es *nur* die Hand war, die den Menschen machte: in der Mannigfaltigkeit der Natur, und vor allem der lebenden Natur, gibt es keine so einfachen und einseitigen Kausalreihen, es ist immer ein reicher Komplex von Wechselwirkungen, aus dem ein System komplizierter Beziehungen, eine neue *Qualität*, hervorgeht. Der Übergang bestimmter Arten von Lebewesen in ein Stadium des Baumlebens und die dadurch begünstigte Entwicklung des Gesichtssinns auf Kosten des Geruchssinns, die Reduktion der Schnauze und die dadurch ermöglichte Veränderung der Augenlage, das neugierige Umsichblicken des nun mit einem schärferen, exakteren Gesichtssinn ausgestatteten Lebewesens und die dadurch bedingte aufrechte Körperhaltung, das Freiwerden der vorderen Gliedmaßen und die Ausdehnung des Gehirns infolge der aufrechten Körperhaltung, die Veränderung der Ernährungsweise und eine Reihe anderer Umstände haben zusammengewirkt und die Voraussetzungen für die Menschwerdung hervorgebracht – aber das unmittelbar *entscheidende* Organ war die Hand. Schon *Thomas von Aquino* hat diese einzigartige Bedeutung der Hand, dieses „organum organorum“, festgestellt und in seiner Definition des Menschen ausgesprochen: „Habet homo rationem et manum!“ (Der Mensch hat Vernunft und Hand!) In der Tat haben die Hände die menschliche Vernunft entbunden, das menschliche Bewußt-Sein produziert.

Der englische Gelehrte Gordon *Childe* hat in seiner „Geschichte der Werkzeuge“ hervorgehoben: „Die Menschen *können* Werkzeuge herstellen, weil ihre Vordergliedmaßen sich in Hände verwandelt haben, weil sie die Gegenstände mit beiden Augen sehen und daher Entfernungen und Abstände

schätzen können und weil [16] ihr verfeinertes Nervensystem sowie ihr kompliziertes Gehirn sie befähigen, ihre Hand- und Armbewegungen in genauer Übereinstimmung und Anpassung an das Gesehene zu lenken. Aber einen angeborenen Instinkt, der ihnen sagen würde, wie man Werkzeuge macht und gebraucht, besitzen sie nicht; das müssen sie erst durch Experimentieren erlernen."

Durch den Gebrauch von Werkzeugen ist ein System vollkommen neuer Beziehungen zwischen einer Gattung von Lebewesen und der gesamten übrigen Welt entstanden, das natürliche Verhältnis von Ursache und Wirkung wurde im Arbeitsprozeß gleichsam umgekehrt, die vorweggenommene, vorausgesehene Wirkung wurde als „Zweck" zum Gesetzgeber des Arbeitsprozesses. Als spezifisch menschliches Charakteristikum wurde jenes Verhältnis zwischen Ereignissen herausgebildet, das in dem Begriff der „*Finalität*", der „Final-Ursache", so viele Philosophen außer Rand und Band brachte. Um welches Problem geht es? Ich möchte noch einmal die klaren Definitionen von Karl *Marx* heranziehen:

„Wir unterstellen die Arbeit in einer Form, worin sie dem *Menschen* ausschließlich angehört. Eine Spinne verrichtet Operationen, die denen des Webers ähneln, und eine Biene beschämt durch den Bau ihrer Wachszellen manchen menschlichen Baumeister. Was aber von vornherein den schlechtesten Baumeister vor der besten Biene auszeichnet, ist, daß er die Zelle in seinem Kopf gebaut hat, bevor er sie in Wachs baut. Am Ende des Arbeitsprozesses kommt ein Resultat heraus, das beim Beginn desselben schon in der *Vorstellung* des Arbeiters, also schon *ideell* vorhanden war. Nicht daß er nur eine Formveränderung des Natürlichen *bewirkt*; er verwirklicht im Natürlichen zugleich *seinen Zweck*, den er *weiß*, der die Art und Weise seines Tuns als Gesetz bestimmt und dem er seinen Willen unterordnen muß."

Hier wird das Wesen der schon vollkommen entwickelten, vollkommen menschlichen Arbeit definiert, aber es war ein weiter Weg bis zu dieser endgültigen Form der Arbeit und damit zur endgültigen Menschwerdung eines vormenschlichen Lebewesens. Das durch den Zweck bestimmte Tun, und damit die Geburt des Geistes, des Bewußtseins als der ureigensten Menschenschöpfung, ist das Ergebnis eines langwierigen Prozesses. *Bewußt-Sein heißt Bewußt-Tun*. Das ursprüngliche Sein des Menschen ist das Sein eines Säugetiers; er *ist* ein Säugetier, aber er beginnt etwas anderes zu *tun* als alle übrigen Säugetiere. Auch das Tier handelt aus „Erfahrung", das heißt aus einem System bedingter Reflexe; was wir [17] den „Instinkt" eines Tieres nennen, ist ein solches System bedingter Reflexe, ein solches System von „Erfahrungen". Das Lebewesen, das sich zum Menschen entwickelt, erwirbt eine neue Erfahrung, die zu einem einzigartigen Wendepunkt wird, so unscheinbar sie anfangs aussehen mag: die Erfahrung nämlich, daß man Dinge der Natur als *Mittel* verwenden kann, um etwas zu „erreichen". (Das Wort „erreichen" ist ein ausgezeichnetes Wort, in ihm wird noch der ursprüngliche Sinn aufbewahrt, die Hand reicht nicht so weit, um diese Frucht zu ergreifen, aber mit einem Stock, mit einem Werkzeug, kann man das Gewünschte „erreichen".) Jedes Lebewesen tritt mit seiner Umwelt in Stoffwechsel, es eignet sich Dinge der Umwelt an, aber das ist stets eine unmittelbare, nicht eine mittelbare Aneignung: nur die menschliche Arbeit ist *vermittelter Stoffwechsel*. Das *Mittel* ist dem Zweck vorangegangen, aus dem Gebrauch des Mittels hat sich sein Zweck herausgeschält.

Das *Organ* ist nicht auswechselbar; es ist zwar aus der Anpassung des Lebewesens an die Bedingungen der Außenwelt entstanden, aber das Tier muß mit seinen Organen auskommen, es kann sie nicht auswechseln, es muß sich ihren Gegebenheiten anpassen. Das *Mittel* jedoch, das nicht meinem Organismus angehört, ist *auswechselbar*, man kann ein weniger brauchbares durch ein besser funktionierendes ersetzen. Das Organ läßt niemals die Frage nach seiner „Zweckmäßigkeit" aufkommen; es ist so, wie es ist, das Tier muß so leben, wie seine Organe es gestatten, es muß sich der Umwelt in der Weise anpassen, in der seine Organe ihr angepaßt sind. Das Lebewesen aber, das sich eines nichtorganischen Gegenstandes als Mittel bedient, muß nicht auf die Dauer seine Bedürfnisse diesem Mittel, sondern es kann dieses Mittel seinen Bedürfnissen anpassen. Nur aus dieser Möglichkeit ergibt sich überhaupt erst die Frage nach der *Zweckmäßigkeit*.

Die Entdeckung des Menschen, daß es mehr und weniger brauchbare Mittel gibt, daß man das eine gegen das andere austauschen kann, führt unabweisbar zu der Entdeckung, daß man ein vorhandenes,

nur unvollkommen brauchbares Mittel brauchbarer machen kann, das heißt, daß man ein solches Mittel nicht unbedingt der Natur entnehmen muß, sondern daß man es *produzieren* kann. Allein schon die Feststellung der größeren oder geringeren Brauchbarkeit erfordert eine eigentümliche Naturbeobachtung. Auch das Tier beobachtet die Natur, auch im Gehirn des Tieres werden natürliche Zusammenhänge reflektiert, reproduziert; aber für das Tier ist die Natur gegeben und unabänderlich, so wie sein Organis-[18]mus gegeben und durch keinen Willensakt abzuändern ist. Erst durch die Anwendung nichtorganischer, auswechselbarer und abzuändernder Mittel wird es möglich, die Natur in einem neuen Zusammenhang zu beobachten, Ereignisse vorauszusehen, vorwegzunehmen und herbeizuführen.

Eine Frucht soll vom Baum geholt werden. Das Lebewesen greift nach dieser Frucht, aber sein Arm ist zu kurz. Es versucht alles mögliche, kann jedoch die Frucht nicht erreichen, und nach wiederholtem vergeblichem Greifen muß es auf dieses Objekt seiner Begierde verzichten und sich einem andern zuwenden. Wenn das Lebewesen jedoch einen Stock nimmt, verlängert es seinen Arm, und wenn auch dieser Stock zu kurz ist, kann es einen zweiten und dritten Stock wählen, bis es schließlich den geeigneten gefunden hat. Was ist das Neue daran? Die Entdeckung der verschiedenen Möglichkeiten, *die Auswahl unter verschiedenen Möglichkeiten*, und damit die Möglichkeit, ein Ding mit dem andern zu vergleichen, seine größere oder geringere Brauchbarkeit festzustellen. Durch den Gebrauch des Werkzeugs ist im Prinzip nichts mehr unmöglich, man muß nur das geeignete Werkzeug finden, dann kann man alles erreichen, was bisher unerreichbar war. Eine neue Macht über die Natur wurde gewonnen, und diese Macht ist *potentiell grenzenlos*; in dieser Entdeckung liegt eine der Wurzeln der Magie und damit der Kunst.

In dem Gehirn des höheren Säugetiers ist zwischen dem Zentrum, das den Hunger, den Mangel des Organismus an den notwendigen Nährstoffen, signalisiert, und dem Zentrum, das durch den Anblick oder den Geruch einer Frucht gereizt wird, eine traditionelle Wechselwirkung entstanden, durch die Reizung des einen Zentrums wird das andere mitgereizt, der Mechanismus ist eingespielt, wenn das Tier Hunger hat, sucht es die Frucht. Durch die Zwischenschaltung des Stockes, des Mittels, das die Frucht herunterholt, entsteht ein neuer Kontakt zwischen Gehirnzentren, ein *neuer* Gehirnprozeß, der durch hundertmalige Wiederholung des Vorgangs gefestigt wird. Anfangs verläuft der Prozeß nur nach einer Richtung: durch den Komplex „Hunger-Frucht“ wird ein Erregungszustand auch auf jenes Zentrum fortgepflanzt, das, grob gesagt, auf „Stock“ reagiert. Das Tier sieht die Frucht, die es haben will, es blickt um sich: Wo ist der Stock, der dazugehört? Dieser Prozeß kann kaum schon „Denken“ genannt werden, es fehlt noch die Zwecksetzung, die den Arbeitsprozeß, den Schöpfer des Denkens, charakterisiert. In diesem Verlauf der Gehirnreaktion [19] ist es noch nicht der *Zweck* des Stockes, die Frucht herunterzuholen, sondern der Stock ist nur das *Mittel*, das die Frucht herunterholt. Dieser einseitige Verlauf der Gehirnreaktion, der Wechselwirkung zwischen Gehirnzentren, kann sich jedoch, wenn der Mechanismus durch häufige Wiederholung eingespielt ist, *umkehren*; es kann also, grob gesagt, die Kette entstehen: Hier ist der Stock – wo ist die Frucht, die herunterzuholen er imstande ist?

Auf diese Art wird der Stock, das Mittel, zum Ausgangspunkt; das Mittel dient nun dem Zweck, die Frucht herunterzuholen. Der Stock ist nicht schlechthin ein Stock, in ihn ist etwas Neues hineingezaubert, eine *Funktion*, die nun zu seinem wesentlichen Inhalt geworden ist. Das Interesse wendet sich also mehr und mehr diesem Mittel zu, es wird geprüft, wieweit es geeignet ist, seine Funktion zu erfüllen, die Frage steigt auf, ob man es nicht handlicher, brauchbarer, zweckmäßiger machen kann, ob man es nicht in einer Weise verändern kann, daß es seinem Zweck besser diene. Die Spontaneität des *Experimentierens*, des „Denkens mit der Hand“, das jedem eigentlichen Denken vorangeht, ihm den Weg bereitet, beginnt nun allmählich in zweckbestimmte Überlegung überzugehen. Die Umkehrung der Gehirnreaktion, von der wir gesprochen haben, ist der Anfang dessen, was wir Arbeit nennen, Bewußt-Tun, Bewußt-Sein, Vorwegnahme des Ergebnisses durch eine Gehirntätigkeit. Jedes Denken ist nichts anderes als ein abgekürztes, aus den Händen in das Gehirn übertragenes Experimentieren, wobei die ungezählten vorhergegangenen Experimente zur „Erinnerung“, zur „Erfahrung“ geworden sind.

Vielleicht kann ein anderes Beispiel diesen Gedankengang besser veranschaulichen: Gordon Childe schreibt in seiner schon erwähnten „Geschichte der Werkzeuge“: „Die ältesten erhaltenen, die

neolithischen Werkzeuge, sind aus Stein gefertigt – meist aus Feuerstein oder Flint, der z. B. vom Pekingmenschen mit Bedacht gesammelt und in seine Höhle getragen wurde. Nur vereinzelte dieser Steine waren künstlich in eine Form gebracht worden, die den Bedürfnissen des Sinanthropus entsprochen hatte. Und auch die zugerichteten Stücke zeigen keine einheitliche Norm und haben wohl vielerlei Zwecken gedient. Man hat das Gefühl, daß jedesmal, wenn ein Werkzeug notwendig war, ein geeigneter Stein bearbeitet wurde, der den augenblicklichen Bedarf decken sollte. Man könnte hier also von *Gelegenheitswerkzeugen* sprechen ...

Dann tauchten *einheitliche Werkzeugformen* auf. In der großen Vielfalt von Gelegenheitswerkzeugen der verschiedensten [20] Form aus der frühpaläolithischen Zeit fallen zwei oder drei Formen auf, die mit nur ganz geringen Abweichungen in sehr vielen Gegenden Westeuropas, Afrikas und Südasiens wieder und immer wieder vorkommen; ihre Erzeuger haben offenbar versucht, ein erprobtes und bewährtes Normalmuster nachzubilden ...“

Hier wird etwas ungemein Wichtiges ausgesagt: Ursprünglich hat der Mensch, oder das vormenschliche Lebewesen, in seiner Sammlertätigkeit nur entdeckt, daß etwa ein scharfkantiger Stein geeignet ist, die Funktion von Zähnen und Nägeln zu übernehmen, als Mittel zu dienen, um eine Beute zu zerreißen, zu zerteilen, zu zermalmen. Der Stein, der zufällig zuhanden ist, wird zum *Zufallswerkzeug*, wenn er seine augenblickliche Funktion erfüllt hat, wird er wieder weggeworfen; auch Menschenaffen verwenden gelegentlich solche Zufallswerkzeuge. Durch häufige Verwendung solcher Zufallswerkzeuge entsteht im Gehirn ein festerer Zusammenhang zwischen dem Stein und seiner Brauchbarkeit; der werdende Mensch beginnt, solche handliche, brauchbare Steine zu sammeln und aufzubewahren, ohne daß mit dem einzelnen Stein schon eine bestimmte Funktion, ein konkreter Zweck verbunden ist; diese Steine sind Gelegenheitswerkzeuge, Mittel von allgemeiner Brauchbarkeit, mit denen man von Fall zu Fall experimentiert, sie auf ihre besondere Brauchbarkeit überprüfend. Aus diesem wiederholten, mannigfaltigen Experimentieren, aus diesem „Denken der Hände“, ergibt sich schließlich zweierlei: erstens die Entdeckung, daß Steine von einer bestimmten Form besser geeignet sind als andere, daß man also imstande ist, unter den Zufallsgaben der Natur *auszuwählen*, wobei sich mehr und mehr der Hinblick auf den Zweck geltend macht; und zweitens die Entdeckung, daß man nicht auf die Zufallsgaben der Natur warten muß, sondern imstande ist, die Natur zu korrigieren. Wasser, Verwitterung, natürliche Einwirkungen können einen Stein so formen, daß er „handlich“ wird; wenn nun einmal der werdende Mensch Naturdinge „in die Hand genommen“ hat und sie als Mittel anwendet, entdecken seine tätigen Hände, daß man den Stein auch selber formen, selber ändern kann, daß im Feuerstein die „Möglichkeit“ ruht, scharfkantig zu sein und zum Werkzeug zu werden.

Diese „Möglichkeit“ ist gar nichts Geheimnisvolles, sie wurde nicht als „Potenz“ in den Stein hineingelegt, ist nicht wie Pallas Athene einem schöpferischen Bewußtsein entsprungen, sondern umgekehrt: das schöpferische Bewußtsein entwickelt sich als spätes Ergebnis aus der *manuellen* Entdekkung, daß man Steine brechen, [21] spalten, schärfen, ihnen diese oder jene Form geben kann. Die Form des *Faustkeils* etwa, den die Natur gelegentlich hervorbringt, hat sich als besonders geeignet erwiesen, eine Reihe nützlicher Tätigkeiten auszuüben: der Mensch beginnt nun, diese von der Natur gelieferten Faustkeile nachzuahmen. Er gehorcht nicht einer „schöpferischen Idee“, wenn er zur Produktion von Werkzeugen übergeht, sondern er ahmt die Natur nach, sein Vorbild sind jene Steine, die er schon wiederholt gefunden und deren Brauchbarkeit er experimentell erprobt hat. Er produziert aus der Erfahrung, die er aus der Natur geschöpft hat. Was ihm also im ersten Zeitalter dieser Produktion vorschwebt, ist nicht das Resultat als Vorstellung, als *ideelles* Projekt, sondern er sieht vor sich den höchst realen Faustkeil, dem er einen anderen Stein ähnlich macht, sein Urbild ist nicht eine *Idee*, sondern ein zuhandener *Gegenstand*. Nur sehr allmählich entfernt er sich vom Vorbild der Natur: in der Anwendung des Mittels, des Werkzeugs, aus der Erfahrung seiner Arbeit, seines dauernden Experimentierens, gestaltet er das Mittel, das Werkzeug handlicher, brauchbarer, zweckmäßiger. Die Zweckmäßigkeit ist älter als der Zweck, lange Zeit ist nicht sosehr das *Gehirn* als die Hand erfindungsreich. (Man muß nur ein Kind beobachten, wie es einen Knoten aufschnürt; es „denkt“ nicht nach, sondern es bastelt, und nur allmählich entsteht aus der Erfahrung seiner Hände die Erkenntnis, wie der Knoten zusammenhängt, wie man ihn am besten entwirrt.)

Erst aus einer konzentrierten Erfahrung des Hantierens, aus dem *Rückblick* auf das Naturprodukt und auf die mannigfaltigen, mehr oder minder geglückten Experimente im Werkzeuggebrauch entsteht das *Vorwegnehmen* des Resultats, der Zweck des Arbeitsprozesses als ideelle Vorstellung. Es ist nicht ein Vorausschauen, sondern ein Zurückschauen, das den Zweckbegriff hervorbringt. Das Bewußt-Tun und Bewußt-Sein entwickelt sich in der Arbeit, mit der Arbeit, und erst in einem späten Stadium ist es der klar erkannte Zweck, der das Werkzeug gestaltet und differenziert. Nur allmählich erhebt sich der Mensch über die Natur, tritt er ihr als Schöpfer gegenüber.

Die neue Beziehung zur Natur, zur Umwelt besteht nun darin: in seinem langwierigen und verschiedenartigen Hantieren mit Werkzeugen hat der Mensch gelernt, die Natur besser zu beobachten als das Tier, den Zusammenhang von Dingen und Ereignissen tiefer und richtiger zu erfassen. Sein Gehirn reflektiert jetzt nicht nur ein Nebeneinander und Nacheinander, sondern aus [22] der Erfahrung der Arbeit reflektiert es Naturgesetze, *kausale* Zusammenhänge der Wirklichkeit (etwa von der Art: die Energie der Muskeln überträgt sich auf das Arbeitsmittel und auf den Arbeitsgegenstand, Reiben erzeugt Wärme usw.). Er tritt an die Stelle der Natur, er wartet nicht, was sie ihm gibt, sondern er zwingt sie mehr und mehr, ihm zu geben, was er braucht. Er macht sich die Natur mehr und mehr *zuhanden* und *zu eigen*, und aus der zunehmenden Handlichkeit und Eigenart der Werkzeuge, durch ihre immer bessere Anpassung an die Menschenhand und an das Naturgesetz, durch ihre fortschreitende Vermenschlichung entstehen Dinge, die man in der Natur nicht vorfindet, entfernt sich das Werkzeug mehr und mehr von der Ähnlichkeit mit Naturdingen. Die *Funktion* des Werkzeugs verdrängt seine ursprüngliche Naturähnlichkeit, und durch die wachsende Zweckmäßigkeit tritt der Zweck, die intellektuelle Vorwegnahme des Arbeitsprodukts, mehr und mehr in den Vordergrund. Nur in einer relativ hochentwickelten Form der Arbeit ist ihr Wesen voll entfaltete Finalität.

Die Sprache

Der Übergang zur Arbeit, zu dieser gesellschaftlichen Tätigkeit des werdenden Menschen, erfordert *ein System neuer Ausdrucks- und neuer Verständigungsmittel*, die über die wenigen primitiven Ansätze in der Tierwelt hinausgehen. Die Arbeit *erfordert* jedoch nicht nur, sie *ermöglicht* auch erst ein solches System der Mitteilung: die Tiere haben einander nicht viel mitzuteilen, in ihnen spricht der Instinkt, für sie genügt ein karges System von Nachahmung, Brunstschrei, Warnungsruf usw. Erst in der Arbeit und durch die Arbeit haben Lebewesen einander etwas mitzuteilen, die *Sprache* wird mit dem *Werkzeug* hervorgebracht.

In vielen Theorien von der Entstehung der Sprache wird der wesentliche Anteil des Werkzeugs, der Arbeit übersehen oder nicht genügend gewürdigt. Auch *Herder* hat in seinen bahnbrechenden Untersuchungen, in seiner genialen Polemik gegen den „göttlichen Ursprung“ der Sprache zwar höchst bedeutende Zusammenhänge aufgedeckt, doch nicht den Anteil der Arbeit an der Geburt der Sprache wahrgenommen. Ergebnisse späterer Forschung vorwegnehmend, sah er den Menschen der Urzeit vor sich: „Der Mensch trat in die Welt hin: von welchem Ozean wurde er auf einmal [23] bestürmt! Mit welcher Mühe lernte er unterscheiden! Sinne erkennen! Erkannte Sinne allein gebrauchen!“ Ahnungsvoll wird dargestellt, was die Forschung bestätigt hat: daß der Urmensch die Welt als unbestimmte Einheit erlebte und daß es darum ging, aus ihren vielfältigen Veränderungen das für das Lebewesen Wichtigste auszusondern, hervorzuheben, zu unterscheiden, um dadurch das zur Selbstbehauptung erforderliche Gleichgewicht zwischen Lebewesen und Umwelt herzustellen. Mit Recht sagt *Herder*: „Schon als Tier hat der Mensch Sprache. Alle heftigen und die heftigsten unter den heftigen, die schmerzhaften Empfindungen seines Körpers sowie alle starken Leidenschaften seiner Seele äußern sich unmittelbar durch Geschrei, durch Töne, durch wilde unartikulierte Laute.“ Diese schon den Tieren eigenen *Ausdrucksmittel* sind ein Element der Sprache. „In allen ursprünglichen Sprachen tönen noch Reste dieser Naturtöne.“ Doch *Herder* versteht, daß diese Naturtöne „nicht die eigentlichen Wurzeln“ der Sprache sind, „aber die Säfte, die die Wurzeln der Sprache beleben“.

Die Sprache ist nicht sosehr *Ausdrucks*- als Verständigungsmittel. Allmählich wurde der Mensch mit den Gegenständen vertraut „und gab ihnen Namen, die von der Natur abgezogen waren und ihr soviel möglich in Tönen nachahmte ... Man pantomimisierte und nahm Körper und Gebärden zu Hilfe ...“ Die ursprüngliche Sprache ist eine Einheit von Wort, musikalischem Tonfall und nachahmender

Gebärde. Mit bewunderungswürdiger Feinheit sagt *Herder*: „Das erste Wörterbuch war aus den Lauten der Welt gesammelt. Der Gedanke an die Sache selbst schwebte noch zwischen dem Handelnden und der Handlung: der Ton mußte die Sache bezeichnen, so wie die Sache den Ton gab; aus den Verbis wurden also Nomina und Nomina aus den Verbis ...“ Der frühe Mensch unterscheidet noch nicht genau zwischen seiner Tätigkeit und dem Gegenstand, auf den sie sich bezieht, es ist eine unbestimmte Einheit; das Wort wird zwar zum *Zeichen* (bleibt also nicht einfach *Ausdruck* oder *Abbild*), doch in dieses Zeichen wird noch eine Vielheit hineingestopft, und nur allmählich bildet sich die reine *Abstraktion* heraus. „Sinnlich wurden sinnliche Gegenstände bezeichnet – und von wie vielen Seiten, aus wie manchen Gesichtspunkten lassen sie sich bezeichnen! So ward die Sprache voll toller und ungezähmter Wortumkehrungen, voll Unregelmäßigkeit und Eigensinn. Bilder wurden so viel wie möglich als Bilder eingetragen, und so entstand ein Vorrat von Metaphern, von Idiotismen, von sinnlichen Namen,“ *Herder* erinnert daran, [24] daß der Araber fünfzig Wörter für den Löwen hatte, zweihundert für die Schlange, achtzig für den Honig, mehr als tausend für das Schwert (daß also die sinnlichen Namen noch nicht vollkommen zur Abstraktion konzentriert waren). Ironisch fragt er die Erfinder eines „göttlichen Ursprungs“ der Sprache: „Warum erfand Gott einen unnötigen Wortschatz?“ Und weiter: „Eine solche Sprache ist reich, weil sie arm ist, weil ihre Erfinder noch nicht Plan genug hatten, arm zu werden – und der müßige Erfinder eben der unvollkommensten Sprache wäre Gott?“ Und schließlich: „Es war lebende Sprache. Da gab die große Einstimmung der Gebärden gleichsam den Takt und die Sphäre, wohin das, was man sprach, gehörte, und der große Reichtum der Bestimmungen, der im Wörterbuch selbst lag, ersetzte die Kunst der Grammatik.“ Je mehr nun der Mensch Erfahrungen sammelt, verschiedene Dinge von verschiedenen Seiten kennenlernt, desto reicher wird seine Sprache. „Je öfter er diese Erfahrungen und die ihm daher gegebenen Merkmale bei sich wiederholt, desto fester und geläufiger wird seine Sprache. Je mehr er unterscheidet und untereinander ordnet, desto geordneter wird seine Sprache.“

Humboldt hat die bahnbrechenden Erkenntnisse Herders entwickelt und verfeinert, in mancher Hinsicht allerdings dessen dem Wesen nach materialistische und dialektische Auffassungen ins Idealistisch-Metaphysische umgebogen. Deutlich hebt *Humboldt* hervor, daß die Sprache „*zugleich Abbild und Zeichen*, nicht ganz Produkt des Eindruckes der Gegenstände, und nicht ganz Erzeugnis der Willkür des Redenden ist“. Ebenso klar stellt er fest, daß das *Denken* „nicht bloß abhängig von der Sprache überhaupt ist, sondern, bis auf einen gewissen Grad, auch von jeder einzelnen bestimmten“. Man mag in diesem Zusammenhang an das Wort *Goethes* erinnern: „Die Menschen werden weit mehr von der Sprache bestimmt denn die Sprache von den Menschen.“ Die Bedeutung der *Artikulation* (ohne die es nur Ausdruck, doch keine Sprache gibt) hervorhebend, gerät *Humboldt* zu einer fast mystischen Auffassung der Sprache: „Damit der Mensch nur ein einziges Wort wahrhaft, nicht als bloß sinnlichen Anstoß, sondern als artikulierten, einen Begriff bezeichnenden Laut verstehe, muß schon die Sprache ganz und im Zusammenhang in ihm liegen. Es gibt nichts Einzelnes in der Sprache, jedes ihrer Elemente kündigt sich nur als Teil eines Ganzen an. So natürlich die Annahme allmählicher Ausbildung der Sprache ist, so konnte ihre Erfindung nur mit *einem* Schlage geschehen. Der Mensch ist nur Mensch [25] durch Sprache, um aber die Sprache zu erfinden, müßte er schon Mensch sein.“ So weit sich in dieser Auffassung die Ahnung manifestiert, daß der Mensch der Urzeit die Welt als unbestimmte Einheit erlebte und Stück für Stück die Sprache aus dieser Einheit schöpfte, kann man damit einverstanden sein; doch die *dialektische* Lösung des Problems, daß sich der Mensch mit der Arbeit und mit der Sprache herausbildete, daß also weder zuerst der Mensch oder zuerst die Arbeit und die Sprache da waren, fehlt bei *Humboldt*. Der dialektische Prozeß der Mensch- und Sprachwerdung wird nur nebenher und idealistisch verkleidet angedeutet: „Durch die gegenseitige Abhängigkeit des Gedankens und des Wortes voneinander leuchtet es klar ein, daß die Sprachen nicht eigentlich Mittel sind, die schon erkannte Wahrheit darzustellen, sondern weit mehr, die vorher unerkannte zu entdekken.“ Es geht in der Tat um eine fortschreitende Entdeckung, nicht der Wahrheit, sondern der Wirklichkeit, die sich in der Arbeit und durch sie, in der Sprache und durch sie vollzieht.

Von den vielen Sprachtheorien, die seither aufgestellt wurden, möchte ich nur noch die anregende Mauthners erwähnen. *Mauthner* spricht von „*Reflexlauten*“, von denen die Sprache herkommt. Zu diesen Reflexlauten müsse noch Nachahmung treten, damit sich die Sprache bilde. In der Sprache

werden nicht nur die eigenen Reflexlaute (des Schmerzes, der Freude, des Staunens), sondern auch andere Laute der Natur, der Umwelt nachgeahmt. Doch Sprache sei nicht einfach als Nachahmung aufzufassen, sondern müsse artikuliert sein, also zum Zeichen werden, das mit der Sache selbst, auch in den Fällen der Klangnachahmung, nur entfernte „konventionelle" Ähnlichkeit hat. Bei allen Onomatopoien (Klangnachahmungen) handle es sich in Wahrheit um Zeichen, um *Metaphern*. In diesen Metaphern finde sich oft eine geheimnisvolle Übereinstimmung mit den Dingen der Wirklichkeit, so daß man durch sie an Blitz, Donner, Tod usw. erinnert werde. „In dieser Gegend", sagt *Mauthner*, „muß sich die werdende Sprache bewegt haben, nicht in den legendären Sprachwurzeln."

Das *Doppelwesen der Sprache* als Ausdrucks- und Verständigungsmittel, als Abbild und als Zeichen der Wirklichkeit, als „sinnliches" Ergreifen des Gegenstands und als Abstraktion, war stets ein Problem der Dichtung in ihrem Widerspruch zur Prosa des Alltags, in ihrer Tendenz, zum „Ursprung" zurückzukehren. *Schiller* spricht von diesem Problem: „Die Sprache stellt alles vor den Verstand, und der Dichter soll alles vor die Einbildungskraft [26] bringen (darstellen); die Dichtkunst will Anschauungen, die Sprache gibt nur Begriffe. Die Sprache beraubt also den Gegenstand, dessen Darstellung ihr anvertraut wird, seiner Sinnlichkeit und Individualität und drückt ihm eine Eigenschaft von ihr selbst (Allgemeinheit) auf, die ihm fremd ist; und so wird er entweder nicht frei dargestellt oder gar nicht dargestellt, sondern bloß beschrieben." In jedem Dichter wirkt die Sehnsucht nach einer ursprünglichen, „magischen" Sprache.

In durchaus anderem Zusammenhang als *Mauthner*, der „Reflexlaute" für den Ursprung der Sprache hielt, hat *Pawlow* die Sprache als ein *System bedingter Reflexe*, als ein umfassendes *Signalsystem* charakterisiert. Die „Reflexlaute", von denen Mauthner spricht, sind elementare, unartikulierte Ausdrucksmittel der Freude, des Schmerzes usw. Die bedingten Reflexe, die Pawlow untersucht, sind die Entsprechungen regelmäßig aufeinanderfolgender Ereignisse der Außenwelt im Nervensystem der Lebewesen (der Hund, dem der Speichel fließt, wenn er den zum Signal für die Fütterung gewordenen Gongschlag vernimmt). Das Wort gilt als Signal, die Sprache als höchstentwickeltes Signalsystem. Das Wesen der Hypnose untersuchend, stellt Pawlow fest: „Das Wort als solches ist ja natürlich für den Menschen ein ganz ebenso reeller bedingter Reiz, wie alle anderen bedingten Reize, die er mit der Tierwelt gemein hat, aber dazu ist das Wort noch ein so bedeutender und vielumfassender Reiz wie kein anderer, und für die Tierwelt gibt es überhaupt keine Reize, die in quantitativer oder qualitativer Hinsicht dem Wort des Menschen auch nur annähernd gleichkommen könnten ... Der weite Umfang und reiche Inhalt des Wortes macht es verständlich, daß die Möglichkeit besteht, bei einem hypnotisierten Menschen durch Suggestion so viele verschiedenartige Tätigkeiten hervorzurufen, die sowohl die Außen- als auch die Innenwelt der gegebenen Person betreffen können."

Ohne die Arbeit, ohne seine Erfahrung mit Werkzeugen wäre der Mensch nicht fähig gewesen, die Sprache als Nachahmung der Natur und als Zeichen der Tätigkeiten und Gegenstände, als Abstraktion herauszubilden. Nicht als Schmerz, Freude, Staunen Empfindender allein, sondern als *Arbeitender* ist er zum unterscheidenden, zum artikulierten Wort vorgedrungen.

Es ist kaum möglich, die hundertfältig verschiedenartigen „Gelegenheitswerkzeuge" durch ein aussonderndes Kennzeichen zu unterscheiden; wenn aber aus dieser Vielheit einzelne *typisierte* Werkzeuge hervortreten, wird ein solches *Kennzeichen*, ein solcher [27] *Name*, ebenso möglich wie notwendig. Durch die fortlaufende Nachahmung eines Standardwerkzeuges entsteht etwas durchaus Neues: in all den vielen, einander ähnlich gemachten Werkzeugen ist ein und dasselbe Werkzeug enthalten, das Urbild in seiner Funktion, in seiner Gestalt, in seiner auf den Menschen bezogenen Zweckmäßigkeit: es sind *viele* Faustkeile und dennoch nur *einer*. Der Mensch kann jedes dieser vielen Werkzeuge für das eine nehmen, denn sie dienen alle demselben Zweck, ergeben denselben Effekt, sind in ihrer Funktion *gleichartig, identisch*. Es ist immer *dieses* bestimmte Werkzeug gemeint, wobei es nicht entscheidend ist, welches einzelne Exemplar des typisierten Faustkeils dem Arbeitenden in die Hand gerät. Aus den Werkzeugen selbst erhebt sich also die erste *Abstraktion*, die erste *Begriffsbildung*: der Urmensch „abstrahiert" von den einzelnen Exemplaren des Faustkeils auf das ihnen Gemeinsame, nämlich ein Faustkeil zu sein, er bildet den „Begriff" des Faustkeils, er weiß es nicht, aber er tut es.

Das Ähnlichmachen

Er selber hat das eine Werkzeug dem andern ähnlich gemacht, und durch dieses *Ähnlichmachen* ein neues, ebenso brauchbares, ebenso wertvolles Werkzeug gewonnen; dieses Ähnlichmachen verleiht also *Macht über Dinge*, es bringt zuwege, daß ein bisher wertloser Stein einen Gebrauchswert erhält, daß er dem Menschen zuhanden, zu eigen wird, daß er seinen Zwecken dienen muß. In dem Ähnlichmachen, in der Ähnlichkeit verbirgt sich etwas Zauberhaftes, Herrschaft über die Natur. Andere Erfahrungen bestätigen diese erstaunliche Entdeckung: wenn man ein Tier nachahmt, sich einem Tier ähnlich macht, sich gleichsam in dieses Tier verwandelt, kann man es herbeilocken, sich leichter an die Beute heranpirschen, leichter die Beute überwältigen, auch hier ist Ähnlichkeit ein Machtmittel, ein Zaubermittel. Uralter Gattungsinstinkt gestaltet diese Entdeckung noch eindrucksvoller: der Gattungsinstinkt gebietet dem Tier, unähnliche, von der Gattungsnorm abweichende Tiere, Mißgeburten, Albinos usw. auszumerzen, als ein individualistisches Attentat gegen die Gattung umzubringen oder aus dem natürlichen Kollektiv auszustoßen. Überall erweist sich Ähnlichkeit als bedeutungsvoll, und der am Vergleichen, am Auswählen, am Ähnlichmachen von Werkzeugen geschulte Urmensch beginnt, jeder *Ähnlichkeit* höchstes Augenmerk zuzuwenden.

[28] Von Ähnlichkeit zu Ähnlichkeit vorwärtsschreitend, gelangt der Urmensch zu einer immer größeren Fülle von Abstraktionen, zur Kennzeichnung zusammengehöriger Dinge durch einen Namen. Das Wesen dieser Abstraktionen besteht nun darin, daß sie häufig (nicht immer) etwas *Tatsächliches* ausdrücken, einen wirklichen *Zusammenhang*. So wie die vielen gleichen Werkzeuge von dem einen abstammen, dessen Nachahmung, dessen Wiederholung sie darstellen, so ist es auch mit vielen anderen Abstraktionen: *der* Wolf, *der* Apfel usw. Die Natur wird in neu entdeckten Zusammenhängen reflektiert; es ist nicht mehr das immer neue und einzigartige Zufallswerkzeug, nicht mehr die immer neue und einzigartige Muschel, die das Gehirn reflektiert, sondern es hat sich ein *Zeichen* herausgebildet, das alle gleichartigen Werkzeuge, alle gleichartigen Gegenstände und Lebewesen in einem zusammenfaßt. Durch diese Aussonderung und Zusammenfassung in einer Zeichengebung, in einer Sprache, kann man sich immer besser über die gemeinsame Außenwelt verständigen.

Ähnlich ist es mit Vorgängen, mit Prozessen, und vor allem mit dem gesellschaftlichen *Arbeitsprozeß*. Das werdende menschliche Kollektiv wiederholt hundert- und hundertmal denselben Vorgang, dieselbe Prozedur; es findet für diese gemeinsame Tätigkeit ein Zeichen, ein Ausdrucksmittel. Es ist anzunehmen, daß dieses Ausdrucksmittel aus dem Arbeitsprozeß selber hervorgegangen ist, daß es eine rhythmische Gesetzmäßigkeit widerspiegelte. Dieses Ausdrucksmittel oder Signal oder Zeichen bedeutete eine bestimmte Tätigkeit, es war mit dieser Tätigkeit so unmittelbar verbunden, daß es bei seinem Ertönen (oder Sichtbarwerden) alle Gehirnzentren in Erregung versetzte, in denen sich diese Tätigkeit reflektiert. Dieses Zeichen war für den werdenden Menschen von ungeheurer Wichtigkeit; es wurde zum Organisator der Arbeitsgruppe, des Kollektivs, es bedeutete für alle dasselbe, eine für den Daseinskampf wesentliche Tätigkeit. Diese ersten Sprachzeichen für den Arbeitsprozeß sind wohl vor allem als ein suggestives *Befehlssignal*, als ein Befehl aufzufassen, als eine Verpflichtung für das gesamte Kollektiv; sie wurden gewiß nicht leichtfertig ausgesprochen, sondern ihr Lautwerden galt als gebieterische Notwendigkeit (etwa so, wie der Warnungspfiff sofort die Flucht der Herde hervorruft). In jedem sprachlichen Ausdrucksmittel war also *Macht* aufgespeichert. Macht über die Natur, Macht über die Menschen.

Es war nicht etwa eine Einbildung des Urmenschen, daß das sprachliche Ausdruckmittel ein machtvolles Werkzeug war, sondern [29] es gab ihm handgreiflich Macht über die Wirklichkeit. Die Sprache gestattete nicht nur, die kollektive menschliche Tätigkeit sinnvoll zu koordinieren, Arbeitserfahrungen festzuhalten und weiterzugeben und dadurch den Arbeitseffekt zu steigern, sondern sie gestattete auch, Dinge durch ein Kennzeichen aus allen andern Dingen auszusondern, sie aus der schützenden Anonymität der Natur herauszureißen und den Menschen zu eigen zu machen. Wenn ich mitten in einem Wald einen Baum durch eine Kerbe kennzeichne, ist er damit verfallen; ich kann irgendeinen andern beauftragen, den so gekennzeichneten Baum zu schlagen, er wird hingehen und den Baum an der Kerbe erkennen. Der Name, der einem Ding gegeben wird, hat eine ähnliche Wirkung wie diese Baumkerbe; das Ding wird dadurch „*gezeichnet*“, von andern Dingen unterschieden und

dem Menschen überantwortet. Von der Formung des Werkzeugs zu einer verstärkenden Kennzeichnung und Aneignung (etwa durch eine Kerbe oder eine Reihe von Kerben, durch ein primitives Ornament) und zur Namengebung, wodurch es für jedes Mitglied des Kollektivs erkennbar und greifbar wird, geht eine ungebrochene Linie der fortschreitenden Entwicklung.

Das Standardwerkzeug wurde durch Nachahmung, durch Ähnlichmachung fortgepflanzt, aus bisher nur der Natur unterworfenen Steinen herausgezaubert; die Annahme liegt nahe, daß auch die ersten sprachlichen Ausdrucksmittel nichts anderes waren als Nachahmung, Ähnlichmachung. Das Wort galt als weitgehend *identisch mit dem Gegenstand*. Durch das Wort hatte man das Ding erfaßt, begriffen, in die Macht des Menschen gegeben. In der Tat finden wir bei fast allen primitiven Völkern die Vorstellung, daß man durch die Namennennung über ein Ding, einen Menschen, einen Dämon Macht ausübt (oder auch seinen magischen Widerstand heraufbeschwört), und in zahllosen Volksmärchen wird diese Vorstellung aufbewahrt; man denke nur an das Märchen von dem tückischen Rumpelstilzchen, das um das Feuer tanzt und triumphierend singt: „O wie gut, daß niemand weiß, daß ich Rumpelstilzchen heiß!“ Das sprachliche Ausdrucksmittel, als Gebärde, als Bild, als Klang, als Wort, war ebenso ein *Werkzeug* wie der Faustkeil und das Messer – ein Mittel der Machtergreifung des Menschen über die Natur.

Durch den Gebrauch von Werkzeugen, durch den kollektiven Arbeitsprozeß hat sich ein Lebewesen aus der Natur herausgelöst, im vollen Sinne des Wortes *herausgearbeitet*; zum erstenmal tritt ein Lebewesen, der Mensch, der gesamten Natur als tätiges Sub-[30]jekt gegenüber. Ehe der Mensch sich selber zum *Subjekt* wird, wird die Natur ihm zum *Objekt*. Ein Naturgegenstand wird zum Objekt nur dadurch, daß er zum Arbeitsgegenstand oder zum Arbeitsmittel wird; *nur durch die Arbeit entsteht eine Subjekt-Objekt-Beziehung*.

Aus dieser allmählichen Loslösung des Menschen aus der Natur, deren Geschöpf er bleibt, obwohl er ihr mehr und mehr als Schöpfer entgegentritt, ergibt sich eine tiefe Fragwürdigkeit des Menschendaseins. Man kann mit vollem Recht von einer „*Doppelnatur*“ *des Menschen* sprechen; er bleibt der Natur verhaftet und produziert zugleich eine „Gegen-Natur“, eine „*Über-Natur*“. Der Mensch hat durch seine Arbeit eine neue Wirklichkeit hervorgebracht, eine *sinnlich-übersinnliche Wirklichkeit*.

Wirklichkeit ist niemals eine Anhäufung einzelner Dinge, die beziehungslos nebeneinander existieren, sondern jedes materielle Etwas steht zu jedem andern materiellen Etwas in Wechselwirkung, zwischen den Dingen gibt es mannigfaltige *Beziehungen*. Diese Beziehungen sind ebenso wirklich wie die materiellen Dinge; nur die Dinge in ihrem Aufeinander-Bezogensein sind Wirklichkeit: Das deutsche Wort „Wirklichkeit“ ist darum so schätzenswert, weil in ihm das *Wirken* der Dinge, dieses Aufeinander-Bezogensein enthalten ist. Je reicher, je komplizierter diese Beziehungen werden, desto reicher und komplizierter wird die Wirklichkeit. Nehmen wir das Arbeitsprodukt: In der *mechanischen* Wirklichkeit ist es nichts als „Masse“, die zu andern Massen gravitiert (wobei „Masse“ der Ausdruck für eine Beziehung ist). In der *physikalisch-chemischen* Wirklichkeit ist es ein Stück konkreter Materie, die sich aus bestimmten Atomen und Molekülen in einer bestimmten Konfiguration zusammensetzt und bestimmten, diesen Stoffen eigentümlichen Prozessen unterliegt. In der Wirklichkeit der *menschlich-gesellschaftlichen* Beziehungen ist es ein Werkzeug, ein Gebrauchswert, und, wenn es in den Austausch eingeht, ein Tauschwert: die neuen Beziehungen eines Lebewesens, des Menschen, zur Natur und zu seinen Mitmenschen sind in dieses Stück Materie eingeströmt und haben ihm einen neuen Inhalt, eine neue, bisher nie dagewesene Qualität gegeben. Der Mensch, das arbeitende Lebewesen, ist also *der Schöpfer einer neuen Wirklichkeit*, einer Über-Natur, deren merkwürdigstes Produkt der Geist ist. Das arbeitende Lebewesen erhebt sich durch die Arbeit zum denkenden Lebewesen, das Denken, der Geist, ist das notwendige Ergebnis des vermittelten Stoffwechsels mit der Natur.

[31] Der Mensch verwandelt, verzaubert durch seine Tätigkeit die Umwelt: ein Stück Holz, einen Knochen, einen Feuerstein durch Ähnlichmachung mit einem Vorbild in eben dieses Vorbild, in das gewünschte Werkzeug, materielle Gegenstände in Zeichen, Namen, Begriffe, sich selbst aus einem Tier in einen Menschen.

Diese ursprüngliche, mit dem Bewußtsein der Macht auch das Gefühl der Ohnmacht hervorbringende, mit der Bändigung der Natur auch die Angst vor ihr entfachende Zauberei ist *die Wurzel und das Wesen der Kunst*. Der erste *Werkzeugmacher* ist der erste Künstler, der schöpferische Gestalter, der einem Stein eine neue Form gibt, damit er in dieser Form dem Menschen diene. Der erste Namengeber ist der große Künstler, der durch ein Zeichen, durch Klang und Wort und Bild, einen Gegenstand festhält, aus der Natur heraushebt und das Sprachgeschöpf als machtvolles Werkzeug den Menschen überantwortet. Der erste *Organisator*, der durch ein rhythmisches Geheul den Arbeitsprozeß synchronisierte und dadurch die kollektive Kraft des Menschen steigerte, ist ein Ahnherr der Kunst. Der erste Jäger, der sich in ein Tier verkleidete und durch diese Identifizierung mit seiner Beute das Jagdglück mehrte, der erste Steinzeitmensch, der ein Werkzeug, eine Waffe durch eine besondere Kerbe, ein besonderes Merkmal noch besonders kennzeichnete, der erste Häuptling, der ein Tierfell über einen Felsblock oder Baumklotz spannte, um durch diese Ähnlichmachung die Tiere gleicher Art zu beeinflussen, sie alle sind die Schöpfer der Kunst.

Die Macht der Magie

Verführt durch die Entdeckung, daß man aus Naturdingen Werkzeuge machen kann und durch Werkzeuge die Umwelt beeinflussen, verändern, dem menschlichen Bedürfnis anpassen kann, mußte der experimentierende und zu dumpfem Denken erwachende Mensch auf den Gedanken verfallen, man könne mit Werkzeugen auch das Unmögliche vollbringen und die Natur auch ohne anstrengende Arbeit verzaubern. Überwältigt von der ungeheuren Bedeutung der Ähnlichkeit und der Ähnlichmachung, mußte in ihm die Idee aufdämmern, daß alles Ähnliche zusammengehöre, daß alles Ähnliche identisch sei, daß man durch *Ähnlichkeit* und *Ähnlichmachung* imstande sei, den Einfluß über die Natur grenzenlos auszudehnen. Erschüttert von der neugewonnenen Kraft, [32] durch Zeichen und Namen, durch Bild und Wort, Dinge auszusondern, festzuhalten, dem Menschen zuzueignen, gesellschaftliche Tätigkeit zu provozieren, Ereignisse heraufzubeschwören, mußte er von der bannenden, zwingenden, *beschwörenden Macht der Sprache* unendliche Wirkung erwarten. Fasziniert von der Stärke des Willensakts, der das vorwegnimmt und herbeiführt, was noch nicht ist, was nur als Vorstellung im Gehirn des Menschen existiert, mußte er dem *Wollen* eine ins Ferne wirkende, unabsehbare Kraft zuschreiben. Von der Zauberei des Werkzeugmachens zu dem Versuch, die Zauberei ins Uferlose fortzusetzen, wurde der Mensch der Urzeit unaufhaltsam hingerissen.

Ein schönes Beispiel für die magische Vorstellung, man könne durch Nachahmung, durch Ähnlichmachung Macht ausüben, entnehme ich dem Buch „Urformen der Kultur“ von Ruth *Benedict*. Ein Zauberer auf der Insel *Dobu* will in einen Feind eine tödliche Krankheit hineinzaubern. „Bei der Übertragung des Zaubers auf das ‚Medium‘ kopiert er im voraus die fürchterlichen Schmerzen, welche im letzten Stadium der Krankheit, die er anhängen will, auftreten, windet sich auf dem Boden und stößt konvulsivische Schreie aus. Nur so nach getreuer Reproduktion seiner Wirkung wird der Zauberer seinen Zweck erfüllen ...“ Und weiter: „Die Zaubersprüche sind fast ebenso genau festgelegt wie die sie begleitenden Handlungen ... Ich gebe hier einen Zauberspruch, der Gangosa bewirken soll, jene furchtbare Krankheit, welche das Fleisch ebenso wegfrißt wie der Nashornvogel, ihr Schutzpatron, mit seinem wuchtigen Reißschnabel von den Baumstümpfen das Holz abreißt.

Nashornvogel, der auf Sigasiga wohnt,
in der Spitze des Lowana-Baumes,
er schneidet,
er schneidet,
er reißt weg
von der Nase,
von den Schläfen,
von der Kehle,
von der Hüfte,
von der Zungenwurzel,
vom Nacken,
vom Nabel,

von den Lenden,
von den Nieren,
von den Eingeweiden [33]
reißt er das Fleisch weg,
reißt er beständig weg.
Nashornvogel, der auf Tokuku wohnt
in der Spitze des Lowana-Baumes,
er (das Opfer) kriecht zusammengekrümmt dahin,
er kriecht und hält sich den Rücken,
er kriecht und hält sich dabei die Nierengegend,
er kriecht, den Kopf in den verschlungenen Armen haltend,
er kriecht vollkommen verkrümmt dahin.
Jammernd, schreiend
fliegt sie (die Macht des Zaubers) herbei,
fliegt sie schnell herbei."

Die Kunst war ein magisches Werkzeug und diente dem Menschen zur Bewältigung der Natur und zur Festigung des gesellschaftlichen Kollektivs. Es wäre jedoch nicht richtig, die Kunst nur aus diesem *einen* Element abzuleiten; jede neuentstehende Qualität entspringt einem mitunter sehr verwikkelten Komplex neuer Beziehungen. So mag die Anziehungskraft des Leuchtenden, Glänzenden, Glitzernden (nicht nur auf Menschen, sondern auch auf Tiere) die unwiderstehliche Anziehungskraft des Lichtes an der Geburt der Kunst mitgewirkt haben. Die Lockmittel der Sexualität, grelle Farben, intensiver Geruch, Prunk der Federn und Felle, der Schmuckstücke und Gewänder, werbende Stimme und Gebärde mögen stimulierend gewesen sein. Die Rhythmen der Natur, der anorganischen und organischen, der Herzschlag, das Atmen, die sexuelle Vereinigung, die rhythmische Wiederkehr desselben Vorgang oder Formelements, und die Lust daran, mögen die Kunst zur Nachahmung aufgefordert haben, und nicht zuletzt der Rhythmus des Arbeitsprozesses mag für sie bedeutsam gewesen sein. Die rhythmische Bewegung erleichtert den Arbeitsprozeß, koordiniert die Kräfte, vergesellschaftet die Einzelwesen. Jede Störung des Rhythmus ist unangenehm, stört den Lebens- und Arbeitsprozeß, und so finden wir den Rhythmus als Wiederholung des Ewig-Gleichen, als Symmetrie, als Proportion usw. in die Kunst aufgenommen. Und schließlich ist das Erschreckende, das Furchteinflößende, das über den Gegner Macht Verleihende ein wesentliches Element der Kunst. Das Entscheidende der Kunst war offenkundig, Macht auszuüben, Macht über die Natur, über den Feind, über den Geschlechtspartner, die Wirklichkeit zu beeinflussen, das menschliche Kollektiv zu stärken und zu festigen. Die Kunst in der Morgendämmerung des werdenden Menschen hatte wenig mit [34] „Schönheit" zu tun, nichts mit einem ästhetischen Schönheitsbedürfnis: sie war ein magisches Werkzeug, eine magische Waffe des menschlichen Kollektivs in seinem Daseinskampf.

Es wäre durchaus verfehlt, diese magischen, abergläubischen Vorstellungen des Urmenschen zu belächeln, seinen Versuch, durch Nachahmung, Identifizierung, Bild- und Sprachgewalt, Verzauberung, rhythmische Bewegungen des Kollektivs usw. die Natur zu bändigen. Sosehr der Urmensch, der begonnen hatte, gesetzmäßige Zusammenhänge der Außenwelt zu beobachten, das Gesetz der Kausalität zu entdecken, eine Über-Natur von gesellschaftlichen Zeichen, Worten, Begriffen, Konventionen aufzurichten, zu unzähligen Fehlschlüssen gelangte, in seinem Gehirn phantastische Zusammenhänge produzierte, durch Analogie verführt, grundfalsche Begriffe bildete (die wir zum großen Teil noch heute in der Sprache und in der Philosophie mitschleppen), so hat er sich dennoch in der magischen Kunst ein Werkzeug *realer* Machtsteigerung und Lebensförderung geschaffen. Die fanatischen, bis zur Konvulsion fortgesetzten Kollektivtänze vor einem Beutezug haben tatsächlich das Kraftgefühl des Stammes gesteigert; die Kriegsbemalungen und das Kriegsgeheul haben tatsächlich die eigene Entschlossenheit erhöht und waren geeignet, den Gegner in Schrecken zu versetzen; die Tiermalereien in Zauberhöhlen haben tatsächlich die innere Sicherheit des Jägers, das Bewußtsein seiner Überlegenheit über das Beutetier gefestigt; die kultischen Zeremonien, die strengen Konventionen der Zauberei haben tatsächlich dazu beigetragen, dem Mitglied des Stammes gesellschaftliche

Erfahrungen einzuprägen und jeden einzelnen aufs innigste mit der Gesamtheit zu vereinigen, dem Kollektiv einzuverleiben; durch die Magie hat tatsächlich der schwache Mensch, der einer schwer zu durchschauenden, gefahrvollen, ungeheuerlichen Natur gegenüberstand, seine Entwicklung vielfältig gefördert. Die Kunst war nicht individuelle, sondern *kollektive* Produktivität und Produktion, wenn auch im Zauberer schattenhaft die erste Individualität sich ankündigte. Das Wesen der Urgesellschaft war ein dichter, festverknoteter *Kollektivismus*, und nichts war schrecklicher, als ein einzelner zu werden, ein Ausgestoßener aus dem Kollektiv. Vereinzelung, Loslösung des Individuums aus der Sippen- und Stammesgemeinschaft, war der Tod, das Kollektiv war Leben und Lebensinhalt. Und gerade die Kunst in allen ihren Formen, Sprache, Tanz, rhythmisches Geheul, magische Zeremonie, war *das* Kollektive, *das* Gesellschaftliche par excellence, das allen Gemeinsame und alle gemeinsam über die Natur, über [35] das Tierreich Hinaushebende. Die Kunst hat diesen ihren *Kollektivcharakter* niemals völlig aufgegeben, auch als das urwüchsige Kollektiv schon längst zerfallen und aus ihm eine Gesellschaft der Klassen und Individualitäten hervorgegangen war.

Kunst und Klassengesellschaft

Es scheint mir in diesem Zusammenhang nicht notwendig, den seit *Marx* und *Engels* wohlbekannten und wiederholt bis ins Detail dargestellten *Zersetzungsprozeß der kollektivistischen Stammesgesellschaft* zu schildern, das allmähliche Anwachsen der Produktivkräfte, die fortschreitende Arbeitsteilung, das Aufkommen des Tauschhandels, den Übergang zum Vaterrecht, die Entstehung des Privateigentums, der Klassen und des Staates; ich möchte hier nur auf das Buch „Aeschylus and Athens“[*] des englischen Gelehrten George *Thomson* hinweisen, der nicht nur die neuesten Ergebnisse der Wissenschaft berücksichtigt, sondern die Wissenschaft auch um eine Fülle neuer Gedanken bereicherte.

In der *Klassengesellschaft* geht die Funktion der Kunst, Ausdrucksmittel, Machtmittel, Werkzeug und Waffe eines Kollektivs zu sein, keineswegs verloren, aber es sind die Klassen, die sich weitestgehend dieses Mittels bemächtigen. Wir finden auf der einen Seite die *apollinische* Verherrlichung der herrschenden Mächte und Zustände, der Könige, der Fürsten, der aristokratischen Geschlechter, der durch sie „hervorgebrachten“ Gesellschaftsordnung, die sich in der Ideologie als Weltordnung widerspiegelt, und auf der anderen Seite die *dionysische* Revolte von unten, die Stimme des zertrümmerten alten Kollektivs, das sich in Geheimkulte und Geheimbünde hineinrettete, im Namen dieses zertrümmerten Kollektivs die Anklage gegen die frevelhafte Vergewaltigung und Zerstückelung der Gesellschaft erhebend, gegen die Hybris des Privateigentums, gegen das Unrecht der Klassenherrschaft, bis zur aufrüttelnden Prophezeiung einer Wiederkehr der alten Zustände und Gottheiten, eines kommenden goldenen Zeitalters des Gemeineigentums, der Gerechtigkeit, des Kollektivismus. Diese widerspruchsvollen Elemente sind häufig in ein und demselben Künstler vereinigt, besonders in Zeiten, in denen der alte Kollektivismus noch nicht allzu weit zurückliegt, in denen er noch im Bewußtsein des [36] Volkes weiterlebt; auch dem apollinischen Künstler und Künder der jungen Herrenklasse ist jenes dionysische Element, jenes trotzige oder klagende Emporsteigen der alten Kollektivität, nicht fremd.

Der Zauberer der ursprünglichen Stammesgesellschaft war im tiefsten Sinne des Wortes ein Repräsentant, ein Funktionär des Kollektivs, und mit seiner Zaubermacht war das Risiko verbunden, umgebracht zu werden, wenn er die Erwartungen des Kollektivs wiederholt nicht erfüllte. In der Klassengesellschaft hat sich der Zauberer in den Priester und in den Künstler gespalten, zu denen sich später der Arzt, der Gelehrte, der Philosoph gesellte. Die enge Verflochtenheit von Kult und Kunst hat sich auch in der Klassengesellschaft nur sehr allmählich gelockert und schließlich mehr und mehr aufgelöst; doch selbst in dieser Auflockerung und Auflösung ist *der Künstler ein Repräsentant, ein Beauftragter der Gesellschaft* geblieben. Man erwartete von ihm nicht, daß er seine Mitmenschen mit individuellen Angelegenheiten belästigte; seine Persönlichkeit war irrelevant und wurde nur danach bewertet, wieweit sie imstande war, das *Allgemeine*, die großen Ereignisse und Ideen seines Volkes, seiner Klasse, seines Zeitalters stärk und ergreifend widerzuspiegeln, widerzutönen; der Künstler hatte nicht *sein* Schicksal, sondern das Schicksal der *Gesellschaft* auszusagen. Dieser *gesellschaftliche*

[*] Deutsche Übersetzung unter dem Titel „Aischylos und Athen“, Berlin 1958.

Auftrag war unabweisbar, stand jenseits jeder Diskussion, wie die Funktion des Zauberers, der die Macht und den Willen des Kollektivs verkörperte. Es war dem Künstler aufgetragen, seinen Mitbürgern den tiefen Zusammenhang der Ereignisse klarzumachen, ihnen das Schicksal, die Notwendigkeit, die Gesetzmäßigkeit der gesellschaftlichen Entwicklung und des Weltenlaufs aufzudecken, ihnen die wesentlichen Beziehungen zwischen Mensch und Mensch, zwischen Mensch und Natur, zwischen dem einzelnen und der Gesellschaft zu enträtseln; es war sein Amt, das Selbstbewußtsein, das Lebensgefühl der Menschen seiner Stadt, seiner Klasse, seines Volkes zu steigern, die aus dem Schoß des urwüchsigen Kollektivs in eine Welt der Arbeitsteilung und Klassenspaltung hinausgetretenen Menschen von dem Unbehagen einer fragwürdigen und fragmentarischen Individualität, von der Furcht und dem Schrecken einer ungeborgenen Existenz zu reinigen, das Einzelleben in ein Kollektivleben, das Persönliche in das Allgemeine zurückzuführen und *die Zerstörte Einheit des Menschen wieder herzustellen*.

In der Tat zahlte der Mensch für seinen Aufstieg zu komplizierteren, produktiveren, höheren Formen der Gesellschaft einen un-[37]geheuren Preis; durch die Differenzierung in verschiedene Berufe, durch die Arbeitsteilung und Klassenspaltung wurde die alte Stammeseinheit gesprengt, wurde der Mensch nicht nur der Natur, sondern auch sich selbst *entfremdet*. Die vielfältige Gliederung der Gesellschaft war zugleich eine Zerstückelung des menschlichen Zusammenseins, die fortschreitende gesellschaftliche Bereicherung in mancher Hinsicht eine fortschreitende menschliche Verarmung. Die Individualisierung wurde insgeheim als eine tragische *Schuld* empfunden, die Sehnsucht nach einer ursprünglichen Einheit war unauslöschlich, der Traum von einem „goldenen Zeitalter", von einem unschuldigen „Paradies" verklärte eine ferne und dunkle Vergangenheit. Damit soll nicht gesagt sein, diese rückwärtsgewandte Utopie sei der einzige oder wesentliche Inhalt der Dichtung in einer sich widerspruchsvoll entwickelnden Klassengesellschaft gewesen. Auch das Gegen-Motiv, die Bejahung der neuen gesellschaftlichen Zustände, der „neuen Götter", macht sich kraftvoll geltend und ist zum Beispiel in der „Orestie" des *Aischylos* das Entscheidende. In der Dichtung werden, zumeist in mythologischer „Verfremdung" und mit wechselndem Akzent, alle gesellschaftlichen Probleme und Konflikte reflektiert. Es sind vor allem die Unterdrückten oder Benachteiligten, die das vergangene als das „goldene" Zeitalter heraufbeschwören: in der verfallenden Antike wird das Thema auch von privilegierten Dichtern aufgegriffen (*Vergil, Horaz, Ovid*) und, wie in der „Germania" des *Tacitus*, polemisch gegen den Verfall angewandt. Was jedoch von Anfang an und immer wieder im Prozeß der Klassenspaltung und Differenzierung hervortritt, ist das Erschrecken vor der „hybris", das Gefühl, der Mensch habe Maß und Gleichgewicht verloren, die Herausbildung der Individualität bringe tragische Schuld mit sich.

Die unaufhaltsame *Individualisierung* des Menschen mußte schließlich auch die Kunst infizieren – als eine neue Gesellschaftsklasse heranwuchs, die Klasse der seefahrenden *Handelsleute*, diese mächtige Produzentin der menschlichen *Persönlichkeit*. Auch die Klasse der aristokratischen Gutsbesitzer, dieser Totengräber des alten Stammeskollektivs, hatte vereinzelte Persönlichkeiten hervorgebracht, aber das Element dieser Persönlichkeiten war der Krieg, das Abenteuer, das Heldentum, nur losgelöst von der Heimatscholle konnten sich ein Achilles, ein Odysseus heranbilden, daheim waren sie nicht die *individuellen* Heroen, sondern nur die *Repräsentanten* ihres adeligen Geschlechts, das sterbliche Zubehör des unsterblichen Gutsbesitzers, unpersönliche Glieder in [38] einer langen Kette von Ahnen und Erben. Völlig anders der seefahrende Handelsmann: er mußte stets aufs neue sein ganzes Dasein aufs Spiel setzen, er, der verwegene Emporkömmling, hatte nicht die konservative Erde zum Eigentum mit ihrem ewigen Rhythmus von Saat und Ernte, sein Eigentum war beweglich, unbeständig, launenhaft, die Woge konnte ihn ebenso tief hinabschleudern, wie sie ihn hoch emportrug. Alles hing ab von seiner individuellen Tüchtigkeit, von seiner Tatkraft, Entschlossenheit und Beweglichkeit – und von der Geneigtheit des Zufalls, von der Gunst des Augenblicks, der schnellfüßigen Fortuna. Und noch tiefer war der Unterschied: der Gutsherr und sein Boden standen einander nicht als Fremdes gegenüber, es war eine unauflösliche *Verbundenheit*, das eigene Land war gleichsam die erweiterte Körperlichkeit des Landbesitzers, alles kam aus dieser Erde und wurde dieser Erde zurückgegeben; durchaus anders geartet war die Beziehung des Handelsmannes zu seinem Eigentum. Er und sein

Eigentum waren einander *entfremdet*, es war das Wesen dieses Eigentums, sich selber nicht gleichzubleiben, sondern sich im *Austausch* unausgesetzt zu verwandeln. In der gesamten, die Einbrüche der Geldwirtschaft in die Naturalwirtschaft als Unheil empfindenden Antike hat der Tauschwert nie so vollkommen über den Gebrauchswert triumphiert wie in der kapitalistischen Warenwelt: dennoch wurde für den Kaufmann das Konkrete des Tauschobjekts, seine jeweilige Erscheinungsform als Metall, Leinen oder Spezerei zum großen Teil das Sekundäre, und das Abstrakte, der Wert, und die abstrakteste Form des Eigentums, das Geld, zum Wesentlichen. Dadurch aber, daß ein Produkt zur Ware wurde, zu einem fremden, ungebundenen Ding, stand der Kaufmann ihm als souveräne Individualität gegenüber. Gerade die Entpersönlichung des Eigentums gestattete ihm, sich zur Persönlichkeit zu befreien. Wir sehen in den handeltreibenden Seestädten der Antike überall den großen Kaufherrn, den individuellen „Tyrannen", den aristokratischen Geschlechtern entgegentreten, sich im Kampfe gegen ihre traditionellen Privilegien auf das Recht der starken, tüchtigen, erfolgreichen Persönlichkeit berufend. Der Reichtum in seiner Geldform kannte keine Gebundenheit an Althergebrachtes, keinen Adel und keine Treue, er gab sich dem in die Hand, der kecker, kühner und glücklicher war.

Durch den Einbruch des Handels, der Ware, des Geldes in die konservative Welt des Gutsbesitzers, durch die fortschreitende Versachlichung, Verdinglichung der menschlichen Beziehungen [39] wurde die Gesellschaft noch weiter aufgelockert, und der Vereinzelte, das *Einzelwesen*, das Einzelschicksal, das auf sich selber gestellte Ich, trat Schritt für Schritt in den Vordergrund. In einem Land wie Ägypten, in dem die Arbeit geachtet, der arbeitende Mensch nicht diskriminiert war wie in Griechenland, hat sich schon früh neben der sakralen eine profane, neben der vom Kollektivschicksal eine vom Einzelschicksal berichtende Dichtung herausgebildet. Es sei nur eines aus vielen ägyptischen Liebesgedichten herausgegriffen:

> Mein Herz ist dir gewogen.
> Ich tue dir, was du wünschst,
> wenn ich in deinen Armen liege.
> Mein Wunsch danach ist meine Augenschminke.
> Erblicke ich dich, so strahlen meine Augen.
> Ich schmiege mich dir an, damit ich deine Liebe sehe.
> Du, der Gemahl in meinem Herzen.
> Überaus schön ist diese Stunde.
> Möge die Stunde zur Ewigkeit anschwellen.
> Seit ich mit dir geschlafen habe,
> hast du mein Herz erhoben.
> Ob es klagt oder frohlockt,
> entferne dich nicht von mir!
> (Aus dem Buch „Altägyptische Liebeslieder", herausgegeben von Siegfried *Schott*)

In anderen Ländern der Antike ist es der Handel, mit dem der Subjektivismus in der Dichtung emporkommt. Das individuelle Erlebnis wird so wichtig, daß es in der Dichtung neben die Stammeschronik, das Heldenepos, den sakralen Gesang und das Kriegslied tritt. Man mag im „Hohenlied", das die Legende dem König *Salomo* zuschreibt, den Ausdruck eines solchen neuen Zeitalters erblicken. In der handeltreibenden griechischen Welt dichtet *Sappho* Gesänge individueller Leidenschaft, klagt sie den Göttern und Menschen ihr *eigenes* Schicksal, ihr *eigenes* Leid; und später zerbricht *Euripides* das großartige Kollektivdrama seiner Vorgänger, gestaltet nicht Masken eines Kollektivgeschicks, sondern individuelle Menschen: der Mythos, diese Widerspiegelung eines den einzelnen verschlingenden Kollektivs, wird mehr und mehr zum Kostüm des Einzelschicksals.

Dennoch steht dieser neue Individualismus noch immer in einem großen kollektiven Zusammenhang. Die Einzelpersönlichkeit ist das Erzeugnis neuer gesellschaftlicher Verhältnisse, die Ver-[40]einzelung ist nicht ein Einzelschicksal, sondern ein Schicksal, das vielen gemeinsam ist. Dieses Schicksal ist daher *mitteilbar*, denn jede Mitteilung setzt ein Gemeinsames voraus; gäbe es in der Welt nur ein einziges selbstbewußtes „Ich", das unvermittelt einem Kollektiv gegenübersteht, dann wäre jeder Versuch einer Mitteilung widersinnig. Wenn Sappho ihr eigenes Schicksal mitteilt, dann kann sie es

eben darum, weil es nicht *nur* ihr eigenes Schicksal ist, weil sie in ihrer Subjektivität etwas auszusagen hat, das auch in andern, bisher unausgesprochen, existiert. Sie drückt das vielen *gemeinsame* Erlebnis der vereinsamten, verwundeten, zurückgestoßenen Persönlichkeit in einer allen Griechen gemeinsamen Sprache aus; es ist nicht einfach ein unartikulierter Klageruf, sondern ihr subjektives Erlebnis wird in der gemeinsamen Sprache *objektiviert* und eben dadurch als ein *allgemein-menschliches* Erlebnis kundgetan. Und weiter: das berühmte Gedicht an Aphrodite ist seinem Wesen nach ein Gebet, das heißt aber, ein magisches Mittel, die Götter, das Schicksal zu beeinflussen, über die Wirklichkeit Macht auszuüben, es ist ein Zauberakt, eine Opferhandlung. Es ist der *Zweck*, die *Funktion* solcher Gedichte, auf Götter oder auf Menschen zu wirken, nicht einen Zustand wirkungslos auszudrücken, sondern wirkungsvoll seine Änderung herbeizuführen. Eben darum unterwirft sich der subjektive Dichter dem objektiven Zwang des Metrums, der Strophe, der zauberhaften Zeremonie, der keltischen Konvention: es wäre doch an sich unerklärlich, daß ein Mensch in der Qual und Leidenschaft seiner Individualität nicht zucht- und regellos aufschreit, sondern sich strengster Sprachzucht und kollektiven, aus dem Kult hervorgegangenen Regeln beugt – wenn man nicht die Erklärung fände, daß er *durch die Kunst aus dem individuellen in das Kollektive zurückkehrt*.

Das neue Ich ist aus dem alten Wir hervorgetreten, die Einzelstimme, die Einzelseele, hat sich vom Chor losgelöst, aber etwas von diesem Chor hallt nach, lebt fort in jeder Individualität. Dieser Chor, das Kollektive, das Gesellschaftliche, hat sich im Ich subjektiviert, *der wesentliche Inhalt der Persönlichkeit ist und bleibt das Gesellschaftliche*. Das höchst subjektive Gefühl „*Liebe*“ ist das allgemeinste *Gattungsprinzip*; in den besonderen Formen und Ausdrucksweisen des Liebesgefühls spiegelt sich jedoch der *gesellschaftliche* Zustand wider, die gesellschaftliche Atmosphäre, in der die Sexualität sich zu komplizierteren, reicheren, höheren Beziehungen erhebt, die Atmosphäre der Sklavenhaltergesellschaft [41] oder des Rittertums oder des Bürgertums, der jeweilige Grad der Unterdrückung oder der Gleichberechtigung der Frau, die Struktur der Ehe, der Familie, des Eigentums usw. usf. Auch der Künstler kann nur etwas erleben, was das Zeitalter, was die gesellschaftlichen Verhältnisse ihm an Erlebnis gestatten; seine *Subjektivität* besteht also nicht darin, daß sein Erlebnis von Grund auf *anders* ist als das Erlebnis seiner Mitmenschen und Zeitgenossen (oder Klassengenossen), sondern daß es stärker, wacher und *wesentlicher* ist, daß es die neuentstandenen und neuentstehenden menschlichen Beziehungen aufdeckt, sie den Mitlebenden zum Bewußtsein bringt, daß es ihm zuruft: Hic tua res agitur! (Es geht hier um deine Sache!) Auch der subjektivste Künstler ist ein *Beauftragter der Gesellschaft*: dadurch, daß er bisher unausgesprochene Erlebnisse, Beziehungen, Zustände ausspricht, läßt er sie aus dem scheinbar isolierten Ich in ein Wir überströmen, und dieses Wir erkennt sich in der überströmenden Subjektivität einer künstlerischen Persönlichkeit. Diese *Vergesellschaftung* der Erlebnisse, Eindrücke und Gefühle durch die gesteigerte Subjektivität des Künstlers ist jedoch niemals Rückführung in ein dumpfes Kollektiv der Vergangenheit, sondern in ein differenziertes und spannungsreiches Kollektiv, in dem die Einzelstimme nicht untergeht in einem alles verschlingenden Unisono. In jedem echten Kunstwerk wird die Spaltung der menschlichen Wirklichkeit in Einzelwesen und Gesamtwesen, in das Besondere und in das Allgemeine aufgehoben, aber es bleibt als aufgehobenes Moment in der wiederhergestellten Einheit enthalten.

Die Kunst, die solches bewirkt, die den Menschen aus einem zerstückelten in ein ganzes Dasein emporhebt, die ihm hilft, die Wirklichkeit zu durchschauen, ihn nicht nur darin bestärkend, sie zu ertragen, sondern seinen Willen steigernd, sie menschlicher, menschenwürdiger zu gestalten, ist *eine gesellschaftliche Notwendigkeit*. Die Gesellschaft *braucht* diesen großartigen Zauberer, den Künstler, und sie hat das *Recht*, von ihm zu fordern, daß er sich seiner gesellschaftlichen Funktion bewußt sei. In keiner Gesellschaft, die noch im Aufstieg, nicht im Verfall ist, wurde dieses Recht angezweifelt; der Künstler, von den Erlebnissen und Ideen seines Zeitalters durchdrungen, setzte seinen Ehrgeiz darein, die Wirklichkeit nicht nur darzustellen, sondern auch schöpferisch zu beeinflussen. Der *Moses* des *Michelangelo* war nicht nur der künstlerisch reflektierte Mensch der Renaissance, die steinerne *Gestalt* dieser neuen, selbstbewußten Persönlichkeit, sondern er war auch [42] das steinerne *Gebot* an seine Zeitgenossen und Auftraggeber: „So sollt ihr sein! So will euch die Zeit, in der wir leben, so braucht euch die Welt, an deren Geburt wir teilhaben!“

Es war zumeist ein *zweifacher* gesellschaftlicher Auftrag, den der Künstler anerkannte: der *direkte* Auftrag einer Stadt, einer Korporation, einer gesellschaftlichen Instanz – und der *indirekte* Auftrag, der aus dem ihm wesentlichen Erlebnis, aus seinem gesellschaftlichen Bewußtsein hervorging. Die beiden Aufträge mußten nicht unbedingt übereinstimmen – und wenn sie einander allzu häufig widersprachen, kündigte dies einen zunehmenden Antagonismus innerhalb der Gesellschaft an. Im allgemeinen jedoch empfand es der Künstler einer noch ungebrochenen Gesellschaft, einer noch nicht zum Hemmnis der Entwicklung gewordenen Klasse nicht als Einschränkung seiner künstlerischen Persönlichkeit, wenn die Thematik ihm vorgezeichnet war, denn diese Thematik entsprang nur selten den Launen eines skurrilen Auftraggebers, sondern zumeist den allgemeinen, tief ins Volk hinabreichenden Tendenzen und Traditionen. In der originellen Gestaltung der gegebenen Thematik konnte der Künstler seine Individualität und zugleich neue Prozesse ausdrücken, die in der Gesellschaft vor sich gingen. Es war seine Größe, auch in der gegebenen Thematik wesentliche Elemente seines Zeitalters darzustellen und neue Wirklichkeiten zu entdecken.

Für die großen *Kunstperioden* war es fast immer charakteristisch, daß die Ideen der herrschenden oder einer aufsteigenden revolutionären Klasse mit der Entwicklung der Produktivkräfte, mit der allgemeinen gesellschaftlichen Notwendigkeit übereinstimmten. In solchen Zuständen des Gleichgewichts schien eine neue Einheit, eine harmonische Totalität sich anzukündigen, und die Interessen einer Klasse stellten sich als gesellschaftliche Gesamtinteressen dar. Der Künstler ahnte ein allumfassendes Kollektiv und lebte und webte in zauberhafter Illusion. Je mehr das Illusionäre des Zustands hervortrat, die scheinbare Einheit zerfiel, der Kampf der Klassen sich wieder Bahn brach, je mehr der Widerspruch, die Ungerechtigkeit der neuen Zustände das schlechte Gewissen herausforderte, desto problematischer wurde die Situation des Künstlers und der Kunst.

In einer verfallenden Gesellschaft muß auch die Kunst, wenn sie nicht lügt, den Verfall reflektieren – und, wenn sie ihrer gesellschaftlichen Funktion nicht untreu werden will, die Welt als veränderbar darstellen und zu ihrer Veränderung beitragen.

[43]

III. Kunst und Kapitalismus

In einer höchst sonderbaren Situation findet sich der Künstler des kapitalistischen Zeitalters. Wie der sagenhafte Midas alles in Gold, so hat der Kapitalismus alles in Ware verwandelt. Mit einer bisher unvorstellbaren Steigerung der Produktion und Produktivität, mit einer explosiven Ausdehnung der neuen Verhältnisse auf alle Gebiete der Erde und des menschlichen Daseins hat er die alten Zustände verdampft, in eine Wolke wirbelnder Moleküle aufgelöst, hat er jede unmittelbare Beziehung zwischen dem Produzenten und dem Konsumenten zerstört und jedes Produkt als reinen Tauschwert auf einen anonymen Markt hinausgeschleudert. Der Handwerker arbeitete auf Bestellung für einen bestimmten Auftraggeber, der Warenerzeuger der kapitalistischen Welt arbeitet für einen unbekannten Käufer, sein Erzeugnis gerät in den reißenden Strom der Konkurrenz, wird ins Unbestimmte hinausgerissen. Die allumfassende Warenproduktion, die zunehmende Arbeitsteilung, die Zerstückelung des Arbeitsprozesses, die Anonymität der ökonomischen Mächte vernichtet die Unmittelbarkeit aller menschlichen Beziehungen, führt zur *Entfremdung* des Menschen von der gesellschaftlichen Wirklichkeit und von sich selbst. In dieser Welt wird auch das Kunstwerk zur *Ware*, der Künstler zum *Warenerzeuger*; der Auftraggeber von einst hat sich mehr und mehr in einen undurchsichtigen freien Markt, in ein Konglomerat namenloser Konsumenten, in das sogenannte „Publikum“ verflüchtigt. Das Kunstwerk wird mehr und mehr dem Gesetz der Konkurrenz preisgegeben.

Zum erstenmal in der Geschichte der Menschheit ist der Künstler ein „freier“ Künstler, eine „freie“ Persönlichkeit, frei bis zur Absurdität, bis zur kältesten Einsamkeit. Die Kunst wird eine halb romantische, halb kommerzielle Beschäftigung.

Der Kapitalismus hat lange Zeit die Kunst als etwas Anrüchiges, Verdächtiges, Unernstes angesehen; sie war die „brotlose“ Kunst. Die vorkapitalistische Gesellschaft neigte zur Verschwendung, zur unbekümmerten Großartigkeit, zur Festivität und Kunstförderung, der Kapitalismus hat den puritanischen Rechenstift, die nüchterne Kalkulation, die strenge Sparsamkeit [44] aufgebracht. Der Reichtum in seiner vorkapitalistischen Form war flatterhaft und überströmend, der kapitalistische Reichtum bedarf der ständigen Akkumulation und Konzentration, der ununterbrochenen Selbstvermehrung. „Als Fanatiker der Verwertung des Werts“, so kennzeichnet Karl *Marx* den Kapitalisten, „zwingt er rücksichtslos die Menschheit zur Produktion um Produktion willen, daher zur Entwicklung der gesellschaftlichen Produktivkräfte und zur Schöpfung von materiellen Produktionsbedingungen, welche allein die reale Basis einer höheren Gesellschaftsform bilden können, deren Grundprinzip die volle und freie Entwicklung jedes Individuums ist. Nur als Personifikation des Kapitals ist der Kapitalist respektabel. Als solche teilt er mit dem Schatzbildner den absoluten Bereicherungstrieb. Was aber bei diesem als individuelle Manie erscheint, ist beim Kapitalisten Wirkung des gesellschaftlichen Mechanismus, worin er nur ein Triebrad ist. Außerdem macht die Entwicklung der kapitalistischen Produktion ein fortwährende Steigerung des in einem industriellen Unternehmen angelegten Kapitals zur Notwendigkeit, und die Konkurrenz herrscht jedem individuellen Kapitalisten die immanenten Gesetze der kapitalistischen Produktionsweise als äußere Zwangsgesetze auf. Sie zwingt ihn, sein Kapital fortwährend auszudehnen, um es zu erhalten, und ausdehnen kann er es nur vermittelst progressiver Akkumulation.“ Und weiter: „Akkumuliert, Akkumuliert! Das ist Moses und die Propheten! ‚Die Industrie liefert das Material, welches die Sparsamkeit akkumuliert.‘ Also spart, spart, d. h., rückverwandelt möglichst großen Teil des Mehrwerts oder Mehrprodukts in Kapital! Akkumulation um der Akkumulation, Produktion um der Produktion willen, in dieser Formel sprach die klassische Ökonomie den historischen Beruf der Bourgeoisperiode aus.“ Gewiß: auch die Bereicherung des Kapitalisten bringt neuen Luxus hervor, aber, so stellt Karl *Marx* fest, die Verschwendung des Kapitalisten erreicht nie „den bona fide (gutgläubigen d. V.) Charakter der Verschwendung des flotten Feudalherrn“, vielmehr lauern in ihrem Hintergrund „stets schmutzigster Geiz und ängstliche Berechnung“. Der Luxus des Kapitalisten ist zum Teil rein private Bedürfnis-Befriedigung, zum Teil wohlüberlegte Schaustellung des Reichtums aus Reklamegründen. Der Kapitalismus ist im wesentlichen keine kunstfreundliche, kunstfördernde Gesellschaftsmacht, und soweit der durchschnittliche Kapitalist der Kunst bedarf, dient sie der Ausschmückung seines Privatlebens oder der Kapitalanlage. [45] Andererseits ist festzustellen, daß der Kapitalismus nicht nur in der ökonomischen, sondern auch

in der künstlerischen Produktion enorme Kräfte freigesetzt hat, daß das Zerreißen alter Bindungen den Künstler zwar in eine problematische Situation gebracht, in ihm aber auch neue Ausdrucksbedürfnisse hervorgerufen, ihn zu neuen Ausdrucksmitteln befähigt hat. Das Erstarren in einem festen, nur allmählich sich ändernden Stil war nicht mehr möglich, die lokale Borniertheit, in der sich ein Stil herausbildete, war überwunden, in einem erweiterten Raum, in einer beschleunigten Zeit entwickelte sich die Kunst. Obwohl also der Kapitalismus kunstfremd war, hat er dennoch die Entfaltung einer vielseitigen, ausdrucksreichen, originellen Kunst begünstigt.

Außerdem trat die Problematik der Kunst in der kapitalistischen Welt nicht in voller Schärfe hervor, solange das Bürgertum eine aufsteigende Klasse war und der Künstler in der Bejahung der bürgerlichen Ideen mit den besten Kräften des Volkes und mit dem Gang der gesellschaftlichen Entwicklung übereinstimmte.

In der ersten Woge des bürgerlichen Aufschwungs, in der *Renaissance*, sind die gesellschaftlichen Beziehungen noch relativ durchsichtig, die Arbeitsteilung hat noch nicht enge und starre Formen angenommen, die Fülle der neuen Produktivkräfte ist gleichsam noch als Potenz in der bürgerlichen Persönlichkeit angestaut, die zur Macht durchgebrochenen bürgerlichen Emporkömmlinge (und die mit dem Bürgertum kooperierenden Fürsten) sind großzügige Auftraggeber, der schöpferische Mensch greift ins Volle hinein, er ist Naturforscher, Erfinder, Ingenieur, Architekt, Bildhauer, Maler, Schriftsteller oft in einer Person, leidenschaftlich bejaht er sein Zeitalter, und seine Grundstimmung schwingt in dem Jubelruf: „Es ist eine Lust, zu leben!“ In einer zweiten Woge des Aufschwungs erhob sich das Bürgertum in der *bürgerlich-demokratischen Revolution*, die in Frankreich ihren einzigartigen Höhepunkt erreichte: abermals spricht der Künstler in stolzem Subjektivismus die Ideen seines Zeitalters aus, denn dieser Subjektivismus der freien Persönlichkeit, vereinigt mit dem Bekenntnis zur Humanität, zur Einigung der Nation und des Menschengeschlechts im Geiste der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit, ist ja die Flamme der Zeit, das ideologische Programm des aufsteigenden Bürgertums.

Allerdings beginnt schon für diese Generation die Problematik der inneren Widersprüche des Kapitalismus, der die Freiheit proklamierte und seinen spezifischen Freiheitsbegriff in der Lohn-[46]sklaverei verwirklichte, der den angekündigten Wettbewerb aller menschlichen Fähigkeiten dem Wolfsgesetz der kapitalistischen Konkurrenz unterwarf und den allseitigen Menschen zu einem einseitigen Spezialisten verkrüppelte. Tiefste Enttäuschung mußte den aufrichtigen humanistischen Künstler angesichts der höchst prosaischen, höchst ernüchternden, höchst beunruhigenden Ergebnisse der bürgerlich-demokratischen Revolution ergreifen, und nach dem Zusammenbruch dieser Revolution in Mitteleuropa, nach 1848, können wir einen wahren *Katzenjammer der Kunst* konstatieren. Die glanzvolle „Kunstperiode“ des Bürgertums war zu Ende gegangen: der Künstler und die Kunst traten in die vollentfaltete Welt der kapitalistischen Warenproduktion mit ihrer vollen Selbstentfremdung des Menschen, mit ihrer Veräußerung und Verdinglichung aller menschlichen Beziehungen, mit ihrer Arbeitsteilung, Zerstückelung ins Detail, Versteinerung in der Spezialität, Verdunkelung der gesellschaftlichen Zusammenhänge, mit ihrer zunehmenden Isolierung und Nullifizierung des Individuums.

Der aufrichtige humanistische Künstler kann diese Welt nicht mehr bejahen, er kann mit gutem Gewissen nicht mehr annehmen, daß die siegreiche Bourgeoisie den Sieg der Menschheit verkörpere.

Die Romantik

In der *Romantik* bricht der *Protest* auf, der leidenschaftliche, widerspruchsvolle Protest gegen die kapitalistische Bürgerwelt, gegen die Welt der „verlorenen Illusionen“, gegen die Prosa von Erwerb und Geschäft, Versachlichung und Verdinglichung. Die schroffe Kritik, die *Novalis* an „Wilhelm Meisters Lehrjahren“ übte, ist charakteristisch (trotz dem Lob, den *Friedrich Schlegel* diesem großen Roman spendete). *Goethe* hatte mit seinem Roman das Bürgertum bejaht, die Wendung vom schönen Schein zum tätigen Sein, zur Bewährung in der prosaischen Bürgerlichkeit vollzogen; und eben darum griff *Novalis* ihn an: „Aventuriers, Komödianten, Mätressen, Krämer und Philister sind die Bestandteile des Romans. Wer ihn recht zu Herzen nimmt, liest keinen Roman mehr.“ Das Bekenntnis zur bürgerlichen Lebensform, zur gesellschaftlichen Wirklichkeit des bürgerlichen Zeitalters, so

meint *Novalis*, sei das Ende der Kunst; aber auch *Heine* sprach von einer „Kunstperiode", deren letzter und größter Repräsentant Goethe gewesen sei.

[47] Wenn wir das Wesen der Romantik analysieren, dieser faszinierend widerspruchsvollen Bewegung, müssen wir zunächst erkennen, daß sie in verschiedenen Ländern höchst verschieden war, daß hier das eine, dort das andere ihrer Elemente überwog. Der Heros der Romantik, Lord *Byron*, verband mit dem Ekel an einer prosaisch gewordenen Welt, der sich als „Weltschmerz" gebärdete, mit dem Verlangen, aus dieser Welt auszubrechen, mit einem extremen Individualismus und Subjektivismus die echte Revolte, die Bereitschaft, am Freiheitskampf der Völker teilzunehmen; er stellte eine Mischung von aristokratischem Hochmut und verwegenem Rebellentum, von ritterlicher „Fronde" und bürgerlichen Tendenzen dar. „Viel Geld, viel Freiheit!" sagte *Goethe* von ihm. In Frankreich nannte sich der revolutionäre, das Vermächtnis der französischen Aufklärung und Revolution bewahrende *Stendhal* einen „Romantiker" und hatte damit in mancher Hinsicht recht; auch der ihn bewundernde Goethe empfand das „romantische" Element in seinem literarischen Werk. In seiner vehementen Polemik gegen die Romantische Schule in Deutschland (aus der er selber kam) stellte *Heine* fest, sie sei „ganz etwas anderes, als was man in Frankreich mit diesem Namen bezeichnet", ihre Tendenzen seien „ganz verschieden von denen der französischen Romantiker". Auch die Romantik in Frankreich, das Mittelalter als „Kostüm" zur Verkleidung moderner Tendenzen entdeckend, konnte das Vermächtnis einer großen Revolution nicht verleugnen. Victor *Hugo*, der große Repräsentant der französischen Romantik, hat sich vom Apologeten des Mittelalters zum Ankläger gegen Napoleon III. und zum Verteidiger revolutionärer Traditionen entwickelt. In Osteuropa schließlich, in dem der Kapitalismus noch nicht durchgebrochen war, in dem das verwesende Mittelalter auf den Völkern lastete, war die Romantik unzweideutige Revolte, Berufung auf das Volk gegen einheimische und fremdländische Unterdrücker, Appell an das nationale Selbstbewußtsein, an das „Volkstümliche" gegen Feudalordnung, Absolutismus und Fremdherrschaft. Die Dichtung *Byrons* schlug dort wie ein Blitz ein, die romantische Rückkehr zum „Ursprünglichen", zur Folklore, zur Volkskunst wurde dort zur Aufrüttelung des Volkes gegen entwürdigende Zustände, der romantische Individualismus zur Befreiung der Persönlichkeit aus den Fesseln des Mittelalters. In der romantischen Dichtung und Kunst der Russen, der Polen, der Ungarn erkennt man das Wetterleuchten der noch nicht vollzogenen bürgerlich-demokratischen Revolution.

[48] So verschieden sich also die Romantik in verschiedenen Ländern manifestierte, so waren ihr doch wesentliche Züge gemeinsam: das Unbehagen in einer Welt, mit der übereinzustimmen der Künstler nicht imstande war, ein Gefühl der Zerrissenheit und Zerrüttung, aus dem die Sehnsucht nach einer neuen gesellschaftlichen „Totalität" hervorging, eine Hinwendung zum Volk, zu seinen Sagen und Liedern (wobei man in das „Volk" eine fast mystische Einheit hineindichtete), ein Bekenntnis zur absoluten Originalität des Individuums, zu einem schrankenlosen Subjektivismus, dessen Prototyp Lord *Byron* war. In der Romantik tritt zum erstenmal der „freie" Schriftsteller auf, der jede Bindung ablehnt, damit gegen die Bürgerwelt opponierend und zugleich, ohne daß es ihm bewußt wird, das bürgerliche Prinzip der Produktion für den Markt anerkennend; in seinem romantischen Protest gegen die Bürgerlichkeit, in seiner Emanzipation, in der er schließlich zum „Bohémien" wird, macht er aus seinem Werk eben das, was er verneint: eine Ware für den Markt. Die Romantik ist, trotz ihrem Rückgriff auf das Mittelalter, eine eminent *bürgerliche* Bewegung, und alle Probleme, die als „modern" gelten, sind in ihr angekündigt.

Am widerspruchvollsten war die *deutsche* Romantik – infolge der Mittelstellung Deutschlands zwischen der kapitalistischen Welt des Westens und der feudalen des Ostens, und infolge der deutschen „Misere", die das Ergebnis einer verpfuschten geschichtlichen Entwicklung war. Der kapitalistische Katzenjammer war schon da, bevor die bürgerlich-demokratische Revolution Deutschland ergriff, Illusionen gingen verloren, bevor sie noch gewonnen waren, und so wandte sich die deutsche Romantik in ihrem Abscheu vor dem kapitalistischen Ergebnis revolutionärer Umwälzungen gegen diese Umwälzungen selbst, gegen ihre Ideen und Postulate. *Heine* hat in der deutschen Romantik den antikapitalistischen Protest erkannt: „Vielleicht", so schrieb er, „war es der Mißmut ob dem jetzigen Geldglauben, der Widerwille gegen den Egoismus, den sie überall hervorgrinsen sahen, was in

Deutschland einige Dichter von der romantischen Schule, die es ehrlich meinten, zuerst bewogen hatte, aus der Gegenwart in die Vergangenheit zurückzuflüchten und die Restauration des Mittelalters zu befördern."

Die deutschen Romantiker sagten „Nein!" zu der sich herausbildenden gesellschaftlichen Wirklichkeit. Das nackte „Nein!" ist keine dauerhafte künstlerische Position; es muß, um produktiv zu sein, ein „Ja!" ankündigen wie der Schatten den Gegenstand. Dieses „Ja!" kann jedoch in letzter Instanz nur Bejahung einer [49] Gesellschaftsklasse sein, in der sich das Werdende verkörpert. In den westlichen Ländern begann hinter der Bourgeoisie das Proletariat aufzusteigen, in den östlichen Ländern stand das gesamte Volk, Bürger, Bauern, Arbeiter, Intellektuelle, im Widerspruch zum herrschenden System – die deutschen Romantiker sahen schon den Geschäftsbürger als abstoßende Gestalt vor sich, konnten im verelendeten Proletariat noch keine zukunftsbildende Kraft wahrnehmen und flüchteten daher zurück in ein phantastisches Mittelalter, in einen traumhaft verklärten Feudalismus. Sie haben in der Tat einige positive Züge dieser Vergangenheit gegen dementsprechende negative Züge des Kapitalismus ausgespielt, die Verbundenheit des Produzenten, des Handwerkers, des Künstlers mit dem Konsumenten, die größere Unmittelbarkeit gesellschaftlicher Beziehungen, die stärkere Kollektivität, die dichtere Einheit des Menschen in der geringeren und stabileren Arbeitsteilung, in der es noch nicht zur Entfremdung gekommen war – doch diese Elemente wurden aus ihrem Zusammenhang herausgerissen, fetischisiert, idealisiert und so den mit Recht kritisierten Scheußlichkeiten des Kapitalismus entgegengehalten. Die nach Totalität des Lebens dürstenden Romantiker waren nicht fähig, die wirkliche Totalität gesellschaftlicher Prozesse zu durchschauen, und waren eben darin echte Kinder der kapitalistischen Bürgerwelt. Sie verstanden nicht, daß der Kapitalismus gerade durch die Sprengung aller stabilen Zustände, durch die Zerreißung aller urwüchsig menschlichen Beziehungen, durch die Atomisierung der Gesellschaft die Möglichkeit einer neuen Einheit heraufbeschwöre – wobei der Kapitalismus nur die Vorarbeit zu leisten vermochte, selbst aber niemals imstande ist, die zerstückelte Welt zu einer neuen Einheit zusammenzufügen.

Der originellste deutsche Romantiker, *Novalis*, der ein großes Talent mit einer ungewöhnlichen Intelligenz vereinigte, hat die positiven Züge des Kapitalismus geahnt und die erstaunlichen Sätze notiert: „Der Handelsgeist ist der *Geist der Welt*. Er ist der *großartige* Geist schlechthin. Er setzt alles in Bewegung und verbindet alles. Er weckt Länder und Städte – Nationen und Kunstwerke. Er ist der Geist der Kultur – der Vervollkommnung des Menschengeschlechts." Doch diese Ahnungen wurden durch das Entsetzen vor der Mechanisierung des Daseins, vor der *Maschine* in allen ihren Aspekten überdeckt. Er wandte sich gegen die (in Deutschland erst in den frühesten Anfängen steckende) Verbürgerlichung des Staats: „Die gemäßigte Regierungsform ist halber Staat [50] und halber Naturzustand; es ist eine künstliche, sehr zerbrechliche *Maschine* – daher allen genialischen Köpfen höchst zuwider –, aber das Steckenpferd unsrer Zeit. Ließe sich diese Maschine in ein lebendiges autonomes Wesen verwandeln, so wäre das große Problem gelöst." Es ist der Begriff des „Organischen", den alle Romantiker gegen das „Mechanische" ausspielen: „Aller Anfang des Lebens muß antimechanisch – gewaltsamer Durchbruch – Opposition gegen den Mechanismus sein." Diese Antithese steigert sich bei E. T. A. *Hoffmann* in die gespenstische Gegenüberstellung von Mensch und Automaten, und seine Werke sind, wie *Heine* sagte, „nichts anderes als ein entsetzlicher Angstschrei in zwanzig Bänden". Das romantische Bekenntnis zum „Organischen", Gewachsenen, Gewordenen wird zum reaktionären Protest gegen das aus der Revolution Hervorgegangene; als „organisch" gelten die alten Gesellschaftsklassen und Verhältnisse, als frevelhaft „mechanisch" die von neuen Klassen hervorgerufenen Bewegungen und Zustände. Man soll nicht an den „Schlaf der Welt" rühren, man soll die alte Nacht durch neuen Tag nicht stören: In seinen „Hymnen an die Nacht" fragt *Novalis*:

> Muß immer der Morgen wiederkommen?
> Endet nie des Irdischen Gewalt?
> Unselige Geschäftigkeit verzehrt
> den himmlischen Anflug der Nacht.

Friedrich *Schlegel* polemisiert gegen das Wort „Finsternis des Mittelalters" und fügt hinzu, man möge immerhin jene „merkwürdige Periode der Menschheit" mit der Nacht vergleichen: „... aber eine

sternenhelle Nacht war es! Jetzt scheint es, befinden wir uns noch in einem verworrenen und trüben Mittelzustande der Dämmerung. Die Sterne, welche jene Nacht erleuchteten, sind erblaßt, und größtenteils schon verschwunden, aber noch ist der Tag nicht angebrochen. Wohl hat man uns mehr als einmal die bevorstehende Erscheinung einer neuen Sonne allgemeiner Erkenntnis und Glückseligkeit verkündet. Der Erfolg indessen hat die übereilte Verheißung keineswegs bestätigt, und wenn irgendein Grund vorhanden ist, um zu hoffen, daß sie bald in Erfüllung gehen soll, so ist es wohl nur die empfindliche Kälte, welche in der Morgenluft dem Aufgang des Lichtes voranzugehen pflegt.“ Neben dem Motiv der „verlorenen Illusionen“ finden wir das Motiv der „Kälte“, das Gefühl, daß es kalt und einsam geworden sei – und dieses Motiv, in der Romantik aufklingend, verstummt nicht mehr, tritt in der Entwicklung der kapitalistischen Welt, in der zu-[51]nehmenden Entfremdung, immer deutlicher hervor. Mit diesem Gefühl verschränkt sich das Verlangen nach Rückkehr in warme Geborgenheit, in einen als Mutterschoß geahnten Zustand, die Wollust des Todes, die der deutschen Romantik eigene Todessehnsucht. Vereinigung, allumfassende Totalität wird mit dem Tod identifiziert:

> Einst ist alles Leib,
> *Ein* Leib,
> In himmlischem Blute
> Schwimmt das selige Paar. –
> O! daß das Weltmeer
> Schon errötete,
> Und in duftiges Fleisch
> Aufquölle der Fels!“

In der Pan-Sexualität und dem Todestrieb der Romantik werden Motive Siegmund *Freuds* vorweggenommen – so wie Friedrich *Schlegel* in seinem Begriff des „Dionysischen“ und „Apollinischen“ Friedrich *Nietzsche* vorwegnimmt. „Die Denkorgane“, sagt *Novalis*, „sind die Weltzeugungs-, die Naturgeschlechtsteile.“ Oder: „Gefühl der *Weltseele* usw. in der Wollust ...“ Oder die frappierende Bemerkung: „Es ist sonderbar, daß nicht längst die Assoziation von Wollust, Religion und Grausamkeit die Leute aufmerksam auf ihre innige Verwandtschaft und ihre gemeinschaftliche Tendenz gemacht hat.“

Die gesellschaftliche Wirklichkeit wird im Bewußtsein der Romantiker zwar nicht „abgeschafft“, doch phantastisch zersetzt und in Ironie aufgelöst. „Deutsche Poesie“, schreibt Friedrich *Schlegel*, „senkt sich mehr und mehr in die Vergangenheit zurück und wurzelt in der Sage, wo die Wellen der Phantasie noch frisch aus der Quelle strömen; die Gegenwart der wirklichen Welt kann sie höchstens nur im humoristischen Witz ergreifen ...“ Und *Novalis*: „*Die* Welt muß romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder ... Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es ... Es liegt nur an der Schwäche unserer Organe und der Selbstberührung, daß wir uns nicht in einer Feenwelt erblicken.“ Diese „Feenwelt“ hinter der wirklichen kann nicht mit realistischen Mitteln dargestellt, sondern nur mit ausgeschaltetem Bewußtsein, in traumhaften Assoziationen, aufgefaßt werden; und so deutet *Novalis* ein neues [52] Kunstprinzip an: „Erzählungen, ohne Zusammenhang, jedoch mit Assoziationen, wie *Träume*, Gedichte – bloß *wohlklingend* und voll schöner Worte –, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang – höchstens einzelne Strophen verständlich –, sie müssen lauter Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen sein.“ Dieses Gefühl, in einer gebrochenen Welt, in einer Welt der Bruchstücke zu leben, diese Flucht aus der Realität in Assoziationen ohne Sinn und Zusammenhang, als Ahnung einer mystischen Wirklichkeit – dies alles, von der Romantik zum erstenmal proklamiert, ist in der spätbürgerlichen Welt zum Kunstprinzip geworden.

Dieser romantische Protest gegen die bürgerlich-kapitalistische Gesellschaft und diese Flucht aus ihr ins Vergangene, diese Nachtseite der Romantik hat jedoch ihre Tagseite in einem tiefen Verlangen nach Totalität und Kollektivität, in einem hochfliegenden Glauben an die Möglichkeit des Menschen, Herr seines Schicksals zu werden. „Gemeinschaft“, so schreibt *Novalis*, „*Pluralism* ist unser innerstes Wesen ... Das Fatum, das uns drückt, ist die Trägheit unseres Geistes. Durch Erweiterung und Bildung

unserer Tätigkeit werden wir uns selbst in das Fatum verwandeln... Wenn wir unsre Intelligenz und unsre Welt harmonieren – so sind wir *Gott gleich*.“ Und die Vision taucht auf: „*Weltgericht* – Anfang der neuen, gebildeten, poetischen Periode.“

Die rückwärtsgewandte Rebellion der deutschen Romantik hat schließlich viele Schriftsteller der romantischen Schule zu bigotten Katholiken und „christlich-germanischen“ Reaktionären gemacht. Friedrich *Schlegel* predigte eine Kunst in „rein christlicher Schönheit der Gefühle“ und verdammte den „falschen Zauber einer dämonischen Begeisterung, wie Lord Byrons Muse sich stets mehr zu solchem Abgrunde hinneigt“. *Byron* starb im griechischen Freiheitskampf, *Stendhal* unterstützte die italienischen Freiheitskämpfer, *Puschkin* sympathisierte mit den Dekabristen – indes nicht wenige deutsche Romantiker, zu Ministranten Metternichs geworden, die Züchtigung *Heines* hundertfach verdienten: „Es ist die Partei der Lüge, es sind die Schergen der heiligen Alliance, die Restauratoren aller Misere, aller Greuel und Narretei der Vergangenheit.“

Man muß, um dem Wesen der deutschen Romantik und ähnlicher Bewegungen gerecht zu werden, ihren inneren Widerspruch, die Züge der Revolte gegen die kapitalistische Bürgerwelt sowie der Mystifikation der Wirklichkeit, der reaktionären Parteinahme für die Mächte der Vergangenheit herausarbeiten. In vielen späteren Richtungen der Kunst und Literatur ist derselbe Zwiespalt [53] wahrzunehmen, der Protest gegen die Bürgerlichkeit, gegen die kapitalistische Maschinerie, doch zugleich die Angst vor revolutionären Konsequenzen, die Flucht in romantische Scheinlösungen, deren Ende die Reaktion ist. Die deutsche Romantik ist ein Prototyp all der zwiespältigen Richtungen, die sich in der Intelligenz der kapitalistischen Welt herausbildeten – bis zum Expressionismus, Futurismus und Surrealismus. Diese Zwiespältigkeit erweist sich auch daran, daß durchaus nicht alle deutschen Romantiker den Weg der Reaktion gingen, sondern daß Heinrich *Heine* und Nikolaus *Lenau* sich zur Revolution hin entwickelten, andere, wie *Uhland* und *Eichendorff*, sich immerhin nicht der „Partei der Lüge“ anschlossen.

Die romantische Kritik ist zum Teil zur realistischen fortgeschritten. Man darf nicht übersehen, in wie vielen großen Schriftstellern, *Byron* und *Scott*, *Kleist* und *Grillpanzer*, *Hoffmann* und *Heine*, aber auch in *Stendhal* und *Balzac*, *Puschkin* und *Gogol*, Romantik und Realismus dicht ineinander geflochten sind, wobei zum Teil das romantische, zum Teil das realistische Element überwiegt. Ein großer realistischer Schriftsteller der spätbürgerlichen Welt, Thomas *Mann*, wurzelt tief in den Traditionen der deutschen Romantik, in der flimmernden Vieldeutigkeit ihrer Ironie, die er als „Gebrochenheit der Grundinstinkte“ charakterisierte.

Volk und Volkskunst

Ein wesentliches Element nicht nur der deutschen, sondern der gesamten Romantik ist der von ihr entwickelte Begriff „Volk“ und „Volkstümlichkeit“. In ihrer Suche nach einer verlorengegangenen Einheit, nach einer Synthese von Persönlichkeit und Kollektiv, in ihrem Protest gegen die kapitalistische Entfremdung haben die Romantiker das Volkslied entdeckt, die Volkskunst, die Folklore und haben das Evangelium des „organisch“ gewachsenen, des „homogenen“ Volkes verkündet. Dieser romantische Begriff des Volkes, das gleichsam eine Substanz jenseits der Klassen sein soll, Träger einer kollektiv schöpferischen „Volksseele“, hat bis in die jüngste Zeit Verwirrung angerichtet, und häufig spricht man von „Volk“, ohne sich etwas Konkretes darunter vorzustellen. Die Volkskunst wurde als das „Gewordene“ dem „Gewollten“ jeder anderer Kunst entgegengesetzt, und man hielt sie in ihrer „Anonymität“ für die spontane Schöpfung eines mystifizierten Kollektivs, un-[54]abhängig von Individualität und Bewußtsein. Man ließ sich durch Verse solcher Art täuschen:

> Wer hat das schöne Liedel erdacht?
> Es haben’s drei Gäns’ übers Wasser gebracht,
> Zwei graue und eine weiße.

Das ist zauberhaft dichterisch – doch weder als Wahrheit noch als Symbol annehmbar. Unbestreitbar drückt die Volkskunst etwas vielen Gemeinsames aus, kündigt in ihr ein Kollektiv sich an – aber das gilt nicht nur für sie, sondern für jede Kunst. Aus einem kollektiven Bedürfnis ist die Kunst hervorgegangen: doch schon in der Steinzeit waren es Einzelne, die Zauberer, die, wessen das Kollektiv

bedurfte, zum Wort und zur Gestalt brachten. Und nicht nur die Felsenbilder, die Epen ferner Vergangenheit, auch die Volkslieder sind das Produkt Einzelner, die freilich mannigfaltige Traditionen und Schablonen vorfanden. Die Romantiker haben sich zum Volkslied äußerst unkritisch verhalten. Die von *Brentano* und *Arnim* herausgegebene Sammlung „Des Knaben Wunderhorn" ist ein Kunterbunt von schönen und originellen neben platten und unbedeutenden Gedichten.

Viele dieser Gedichte sind geeignet, der antiromantischen Theorie Vorschub zu leisten, die Volkskunst sei nur ein Derivat, nur eine Rückbildung der „hohen" Kunst (so wie viele moderne Naturforscher den Virus nicht als den Übergang von der unbelebten zur belebten Materie, sondern als das Ergebnis einer Rückbildung auffassen). Ich halte diese Theorie für ebenso einseitig wie die romantische; nicht selten mag das Volkslied Ergebnis einer Rückbildung sein, einer Umwandlung von Bruchstücken des ritterlichen Heldenepos, religiöser Dichtungen und der Troubadourlyrik ins „Volkstümliche" – doch damit allein kommt man nicht aus. Man darf nicht vergessen, daß auch das ritterliche Heldenepos aus alten Mythen und Sagen geschöpft war, aus gesellschaftlichen Zuständen also, in denen es noch keine herrschenden Klassen, daher auch nicht das „Volk" als ihre Antithese gab, sondern die Kunst aus einem relativ homogenen Kollektiv hervorging. Offenkundig hat auch das Volkslied, die Volkskunst aus diesem Ursprung geschöpft, vielfach ohne die Vermittlung der „hohen", dem Ausdrucksbedürfnis herrschender Klassen dienenden Kunst. Volkslied und Volkskunst sind zum Teil (in manchen Ländern mehr, in anderen weniger) Erzeugnisse des Bauerntums, in dessen konservativem Milieu uralte Überlieferungen fortwirkten, zum großen Teil jedoch Produkt der Landstraße mit ihren fahrenden Gesellen, [55] entlaufenen Klerikern, streunenden Studenten, wandernden Handwerksburschen, aber auch Gauklern und Zauberkünstlern aller Art.

Das Volkslied sowie das volkstümliche Theaterspiel haben niemals eine endgültige, „authentische" Form, sondern werden in der Weitergabe hundertfach abgewandelt, zum Teil um originelle Elemente bereichert, zum Teil jedoch verflacht, verhunzt, grob oder süßlich trivialisiert. Bela *Bartók* hat den Versuch unternommen, ungarische Volksmusik von späterem Beiwerk zu reinigen, aus vielfältiger Deformierung auf die ursprüngliche Gestalt zurückzuführen, sie in alter Kraft, Herbheit und Wildheit wiederherzustellen. Ähnliches wäre für die gesamte Volkskunst zu leisten – wobei man freilich in Betracht ziehen muß, daß man nur selten einwandfrei behaupten kann, diese oder jene Form sei die „ursprüngliche", weil es im Wesen der Volkskunst liegt, verschiedene Varianten hervorzubringen. Wohl aber ist es möglich – und darin besteht die Leistung *Bartóks* –, die Volkskunst von dem in sie hineingetragenen „Kitsch", von Roheit und Sentimentalität zu befreien (obwohl auch dieses Element durchaus „volkstümlich" ist).

Im Volkslied mischt sich das Erbe eines uralten Kollektivismus (der in fragmentarischen Einrichtungen und Überlieferungen fortwirkt) mit dem Gegensatz, in den das „Volk", die Masse der Bauern, Gesellen und Deklassierten zu den herrschenden Klassen geraten ist. Als charakteristisches Beispiel solcher Mischung des Überlieferten, alter magischer Vorstellungen, deren Inhalt das Blutopfer des Korngeistes ist, mit bäuerlichem Klassenkampf gegen die Gutsherren, möchte ich ein Lied anführen, das James George *Frazer* in seinem Buch „Der goldene Zweig" mitteilt. *Frazer* berichtet: „In manchen Gegenden Pommerns wird (zur Erntezeit) jeder Vorübergehende angehalten und der Weg mit einem Kornseil versperrt. Die Schnitter bilden einen Kreis um ihn und wetzen ihre Sensen, während der Vorschnitter spricht:

> Die Männer sind bereit,
> die Sensen sind gebogen,
> das Korn ist groß und klein,
> der Herr muß gemäht werden.

Hierauf wird der Vorgang des Wetzens der Sensen wiederholt. In Ramin im Bezirk Stettin wird der Fremde, der im Kreis der Schnitter steht, auf folgende Weise angeredet:

> Wir wollen den Herrn streicheln
> mit unserem nackten Schwert, [56]
> mit dem wir Wiesen und Felder scheren.

Wir scheren Fürsten und Herrn.
Landleute sind oft durstig.
Wenn der Herr Bier und Branntwein stiftet,
ist der Schmerz bald zu Ende.
Gefällt ihm aber unsre Bitte nicht,
dann hat das Schwert ein Recht, zuzuschlagen.“

In der Herbheit und Frische dieses Lieds sind deutlich drei Elemente zu erkennen: die Zauberei der Vorzeit, die in einem noch urwüchsigen, nicht kapitalistisch entwickelten Bauerntum weiterlebt, der Klassenhaß, die Revolte der Bauern gegen die Fürsten und Herrn, die gemäht werden sollen, und die Gebrochenheit nach gescheiterten Bauernaufständen, die Bereitschaft, sich durch Bier und Branntwein weitergehende Forderungen abkaufen zu lassen, der derbe, unterirdisch drohende Wunsch nach materieller Begünstigung. In vielen Volksliedern haben sich um einen urzeitlichen Kern spätere Schichten herausgebildet, deren Wesen zum Teil Klassenkampf und Revolte, zum Teil jedoch Abdämpfung, Deformierung, Korrumpierung durch das System der herrschenden Klasse ist. Wieviel ungebrochene Rebellion in den Balladen von *Robin Hood*, wieviel Aufsässigkeit in manchen deutschen Volksliedern etwa im Lied vom armen Schwartenhals:

Ich nahm mein Schwert wohl in die Hand
und gürt es an die Seiten,
ich Armer mußt’ zu Fuße gehn,
weil ich nicht hatt’ zu reiten.
Ich hob mich auf und ging davon
und macht mich auf die Straßen,
da kam ein reicher Kaufmannssohn,
sein’ Tasch’ mußt’ er mir lassen.

Oder das Lied von der widerspenstigen Braut:

Ich ess’ nicht gerne Gerste,
steh auch nicht gern früh auf,
Eine Nonne soll ich werden,
Hab’ keine Lust dazu;
ei so wünsch’ ich dem
des Unglücks noch so viel,
der mich armes Mädel
ins Kloster bringen will.

Doch wieviel Weihrauch und Unterwürfigkeit, wieviel Unfug und Mystizismus, wieviel Abfall vom Tische der Herrn in anderen [57] Liedern, die in „Des Knaben Wunderhorn“ aufgenommen wurden! Etwa das Lied von der „Mystischen Wurzel“ mit den kahlen Versen:

O Wunderwerk! In Gottes Sohn
sind zwei Naturen in Person.

Oder das Lied von der Ewigkeit:

Hör, Mensch: So lange Gott wird sein,
so lang wird sein der Höllen Pein,
so lang wird sein des Himmels Freud,
o lange Freud, o langes Leid!

Oder das manierierte, aus aristokratischen Schäfer-Romanen abgeleitete Lied von der „Zierlichkeit des Schäferlebens“:

Nichts kann auf Erden
verglichen werden
der Schäfers Lust,

auf grünen Heiden, verblümten Weiden,
gibt's wahre Freuden,
mir ist's bewußt.

Die höchst verschiedenartige Grundhaltung und Qualität der Volkslieder widerlegt die romantische Theorie von der einheitlichen „Volksseele" und beweist, daß sie nicht nur ein Ausdruck verschiedener Klassen und gesellschaftlicher Zustände, sondern auch das Werk verschieden begabter Individualitäten sind. Das Volk hat höchst Verschiedenartiges in sich aufgenommen und hervorgebracht, höchst Verschiedenartiges ist „volkstümlich" geworden, Gutes und Schlechtes, Originelles und Minderwertiges – und so kann man die kritiklose romantische Bewunderung aller und jeder Volkskunst nicht teilen, kann man sie mit keinem anderen Maß messen als jegliche Kunst, nach ihrem gesellschaftlichen Inhalt und ihrer Qualität.

Und weiter muß man sich bewußt sein, daß die fortschreitende Industrialisierung, die Verdampfung „alles Ständischen und Stehenden" die Volkskunst unaufhaltsam zerstört, daß nicht oder nur zum geringsten Teil aus dem Inhalt und den Ausdrucksmitteln des Bauerntums, der fahrenden Gesellen die Kunst sich erneuern kann, daß die Großstadt, daß die Arbeiterklasse einen neuen Inhalt darstellt und neuer Ausdrucksmittel bedarf. Aus revolutionären Bewegungen haben sich neue „Volkslieder" herausgebildet, die *Marseillaise*, die *Internationale*, die Lieder der Partisanen in ihrem Freiheitskampf. Und höchst kunstvoll ersonnene und geformte [58] Lieder von Bertolt *Brecht* und Hanns *Eisler* sind zu neuen „Volksliedern", zu Liedern der revolutionären Arbeiterklasse geworden. Das homogene „Volk" mit einer geheimnisvoll schöpferischen „Volksseele" ist in der kapitalistischen Welt ein romantischer Begriff, denn hier stehen Klassen einander antagonistisch gegenüber, und nur im Klassenkampf gegen die Herrenklasse wird aus einer zerstückelten Gesellschaft, aus diesem Kessel der Medea, allmählich wieder ein Volk hervorgebracht. Die Berufung der deutschen Romantiker auf das „Volk" war nicht nur eine Illusion, sondern in ihren Konsequenzen reaktionär; sie richtete sich nicht nur gegen die moderne Bourgeoisie, sondern gegen alle Tendenzen des Klassenkampfes, und mündete in das Geschwätz von „Sozialpartnerschaft", in die Predigt eines verlogenen, scheinheiligen „Solidarismus".

Der romantische Protest gegen die kapitalistische Bürgerwelt kehrt, wie schon gesagt, immer wieder; er ist jedoch nur *eine* der möglichen Reaktionen des Künstlers auf eine nicht mehr zu bejahende Wirklichkeit. Mit erstaunlicher Kraft haben Künstler und Schriftsteller des Bürgertums die *Methode des Realismus* herausgearbeitet, die Methode der kritischen Darstellung einer in ihren Widersprüchen erkannten Gesellschaft. Der Versuch, diese gesellschaftliche Wirklichkeit ohne Mystifikation, in ihrer dialektischen Totalität darzustellen, hat vor allem in England und Frankreich, in Rußland und Amerika großartige Leistungen ergeben; doch ebenso wie in Deutschland und Österreich die Romantik ihren besonderen Charakter hatte, war auch die Entwicklung des Realismus in diesen Ländern gehemmt, und seine Ergebnisse waren dürftiger als dort, wo der Kapitalismus früher und in revolutionären Formen durchgebrochen war, oder dort, wo gerade die extreme ökonomische und gesellschaftliche Rückständigkeit alle Klassen und Schichten des Volkes gegen das herrschende System aufbrachte, unter dem unerträglichen Druck explosive Spannungen entstanden, revolutionäre Energien sich zusammenballten.

L'art pour l'art

Neben dem die Gesellschaft erforschenden, an ihr Kritik übenden *Realismus* hat sich in der nachrevolutionären Bürgerwelt ein der Romantik verwandtes Phänomen herausgebildet, das „*l'art pour l'art*", die Kunst um der Kunst willen. Auch diese Haltung, die ein so großer und au fond [im Grunde] realistischer Dichter wie *Baudelaire* [59] einnahm, ist ein Protest gegen den platten Utilitarismus, den öden Geschäftsbetrieb der Bourgeoisie. Es war der Entschluß: In einer Welt, die alles zur Ware macht, möge der Künstler nicht für den Markt produzieren. Walter *Benjamin* hat allerdings in seiner originellen Deutung Baudelaires das Gegenteil zu beweisen versucht. Er sagt: „Baudelaires Verhalten auf dem literarischen Markt: Baudelaire war – durch seine tiefe Erfahrung von der Natur der Ware – befähigt oder genötigt, den Markt als objektive Instanz anzuerkennen ... Baudelaire wollte für seine

Gedichte Platz schaffen und mußte zu diesem Zweck andere verdrängen ... Seine Gedichte enthielten besondere Vorkehrungen zur Verdrängung der mit ihnen konkurrierenden."

Ich möchte trotzdem, was ich vor Jahren schrieb, aufrechthalten: „*Baudelaire* hat gegen die selbstzufriedene Bürgerwelt das Götterbild der Schönheit aufgerichtet. Für den verlogenen Spießer, für den blutarmen Ästheten ist Schönheit die Flucht aus der Wirklichkeit, ein süßliches Gnadenbild, ein wohlfeiles Beruhigungsmittel – die Schönheit jedoch, die aus der Dichtung Baudelaires hervortritt, ist eine steinerne Riesengestalt, eine strenge, unerbittliche Schicksalsgöttin. Sie gleicht dem zürnenden Engel mit dem Flammenschwert. Ihr Blick entblößt und verdammt eine Welt, in der das Häßliche, das Banale, das Unmenschliche triumphiert. Vor ihrer strahlenden Nacktheit enthüllt sich die verschleierte Not, die verborgene Krankheit, das geheime Laster. Es ist, als stehe die kapitalistische Zivilisation vor einem eigenartigen Revolutionstribunal: die Schönheit hält Gericht und fällt in erznen Versen ihr Todesurteil."

Benjamin ergänzt jedoch seine frappierende Analyse durch die Darlegung: in Wahrheit werde das Bild Baudelaires dadurch bestimmt, „daß er zuerst und auf die folgenreichste Art der Tatsache inne ward, daß das Bürgertum im Begriffe stand, seinen Auftrag an den Dichter zurückzuziehen. Welcher gesellschaftliche Auftrag konnte an seine Stelle treten? Er war bei keiner Klasse zu erfragen; er war am ehesten dem Markt und seinen Krisen zu entnehmen. Nicht die offenkundige kurzfristige, sondern die latente und langfristige Nachfrage beschäftigte Baudelaire ... Aber das Medium des Marktes, in dem sie sich zu erkennen gab, bedingte eine Produktions- und auch eine Lebensweise, die von der früherer Poeten sehr unterschieden war. Baudelaire war genötigt, die Würde des Dichters in einer Gesellschaft zu beanspruchen, die keinerlei Würde mehr zu vergeben hat ..."

[60] Als wesentlich wird hier hervorgehoben, daß das Bürgertum für *Baudelaire* auch im indirekten Sinn des Wortes nicht mehr Auftraggeber war, daß er für einen anonymen, durchaus nicht gegenwärtigen „Markt" produzierte, also „Kunst um der Kunst willen", jedoch in Erwartung eines unbekannten, unzeitgemäßen Konsumenten. In vielen Äußerungen Baudelaires erkennt man seine ambivalente Haltung, die sowohl die Auffassung Benjamins wie die gegenteilige bestätigt: Kunst, die nichts mit dem Bürger zu tun haben will, ihn hochmütig abweist, abstößt und zugleich bemüht ist, ihn durch bestürzende Schockwirkung dennoch zu faszinieren. Baudelaire spricht von seinem „Ekel am Wirklichen" und zugleich vom „aristokratischen Vergnügen, zu mißfallen", also vom Rückzug in ein „l'art pour l'art" und zugleich vom Wunsch, durch eine Schönheit voll Schrecken, durch funkelnde Marterwerkzeuge den verachteten Bürger seelisch zu terrorisieren. Ablehnung also der Produktion für den bürgerlichen Käufer und dennoch Produktion für einen literarischen „Markt als objektive Instanz". Man erinnert sich, daß Karl *Marx* auf den von kapitalistischen Nationalökonomen aufgestellten Grundsatz hinwies: „Produktion um der Produktion willen!" Und diesem Grundsatz entspricht: „Wissenschaft um der Wissenschaft willen!" – „Kunst um der Kunst willen!" Und hier wie dort steht der Markt im Hintergrund. So gibt sich im „l'art pour l'art!" der illusorische Versuch zu erkennen, auf eigene Faust aus der kapitalistischen Bürgerwelt auszubrechen und eben dadurch mit ihrem Grundsatz übereinzustimmen: „Produktion um der Produktion willen!"

In der Dichtung Baudelaires ist der romantische Protest, das Pathos der Anklage unverkennbar, und in seinen Kunsttheorien kehrt vielfach wieder, was *Novalis* als erster aussprach. Ein anderer Dichter, *Mallarmé*, der konsequenteste Repräsentant des „l'art pour l'art", hat in seinen Gedichten erfüllt, was *Novalis* als romantisches Prinzip andeutete: „... bloß *wohlklingend* und voll schöner Worte ... höchstens einzelne Strophen verständlich ..." In einer subtilen Analyse der Dichtung Mallarmés stellt Hugo *Friedrich* in seiner Untersuchung über „Die Struktur der modernen Lyrik" zusammenfassend fest: „Mallarmés Lyrik verkörpert völlige Einsamkeit. Sie hat kein Verlangen nach der christlichen, der humanistischen, der literarischen Überlieferung. Sie verbietet sich jede Einmischung in die Gegenwart. Sie weist den Leser ab und versagt sich selber, menschlich zu sein." *Mallarmé* will, wie er sagt, dem „Fluß der Banalität" entrinnen: „In den Augen anderer ist [61] mein Werk, was die Wolken in der Dämmerung sind und die Sterne: nutzlos ... Verweise aus deinem Lied das Wirkliche, denn es ist gemein ... Der Dichter hat nur dies zu tun, daß er geheimnisvoll arbeitet im Hinblick auf das Niemals." In dieser „poésie pure", Dichtung, rein von jeder faßbaren Wirklichkeit, ist nichts mehr von

der Revolte Baudelaires; aus dem Protest ist der stille Rückzug geworden, und war im Werk Baudelaires der Ruf nach dem Tod, dem „alten Kapitän“, der Sprung in das Nichts noch als Aufbruch in das „Neue“ gemeint, so haucht aus dem Werk Mallarmés das pure Nichts uns an, von geisterhaften Schleiern, magischen Arabesken kaum verhüllt, nicht mehr die „Feenwelt“, in der sich zu erblicken *Novalis* für möglich hielt, sondern eine so abgekältete Welt, daß auch Feen in ihr nicht bestehen können. Hier wendet sich das „l’art pour l’art“ ins Leere, und so wie das negative Element der zwiespältigen deutschen Romantik sich immer deutlicher durchsetzte, vollzieht sich derselbe Prozeß im „l’art pour l’art“ – in der verhauchenden Melodie Mallarmés, in der Ausgerauchtheit *Hérédias* und schließlich in dem reaktionären Aristokratentum Stefan *Georges*.

Der Impressionismus

Eine künstlerische Revolte war auch der *Impressionismus*, geniale Attacke gegen die offizielle, die akademische Kunst, gegen das aufgeblähte Epigonentum in der bildenden Kunst. Francis *Jourdain* hat eine Sammlung preisgekrönter Gemälde herausgegeben, unter dem Titel „Zwanzig Jahre der Großen Kunst oder Die Lehre der Albernheit“. Dem amüsant beunruhigenden Buch, das von der offiziellen Kunst im letzten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts handelt, ist eine Liste jener französischen Maler beigefügt, die weder gefördert noch mit Preisen ausgezeichnet wurden. In dieser Ehrentafel französischer Malerei findet man die Namen: *Degas, Sisley, Pissarro, Cézanne, Monet, Renoir, Rousseau, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Bonnard, Matisse, Rouault, Dufy* – also die Namen fast aller Maler, deren Werk das Zeitalter überlebt hat. Die Sammlung der Akademiker jedoch, der Geförderten und Gefeierten, ist ein komfortables Inferno der selbstgefälligen Saturiertheit, der aufgespreizten Nichtigkeit, der wohlgenährten Verlogenheit. Da sieht man protzige Historienbilder neben neckischen Genreszenen, den brav salutierenden Soldaten neben nackten Weibern, deren Fleisch so glatt und glitschig ist wie Gelatine, die geschniegelten [62] Porträts der von Amt und Würde triefenden Präsidenten neben Gemälden, in denen vollbärtige Autoritäten von Musen bedrängt werden, die der Parnaß dem Moulin Rouge abgetreten hat, schelmische Nuditäten geben Gekreuzigten und Heiligen, die in einem Schönheitssalon auf ein elegantes Martyrium vorbereitet wurden.

Dieses *Epigonentum* in seiner entleerten Klassizität, in seinem schwindelhaften Mißbrauch alter Formen, deren Inhalt längst passé ist, in seinem auf Bestellung fabrizierten „Idealismus“ und seiner Sentimentalität, deren Blick von Tränen feucht ist, während sie Beine und Busen entblößt, ist das widerlichste Ergebnis der sich zersetzenden Bürgerwelt. Sein Wesen ist die Lüge, die Phrase, die heuchlerische Berufung auf Renaissance und klassische Vergangenheit in einem Zeitalter, in dem die gesättigte Respektabilität mit dem nackten Geschäft Unzucht treibt. Wir finden es nicht nur in der Kunst, sondern überall: der reaktionäre Politiker, der feiertags von „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit“ spricht, die Trikolore der Revolution als Serviette um den Bauch gewunden, unterscheidet sich nur durch derbere Unverfrorenheit von dem Künstler, der sich von den Klassikern den Tonfall und die Formen ausborgt, um sein Publikum über eine völlig geänderte Welt hinwegzuschwindeln. Es sind dies die Helden der Akademie, die *Tizian* und *Racine* zur Schablone degradieren, die das „Schöne“, das „Edle“ täglich im Munde führen, auf die Leinwand pinseln, in die Welt hinausposaunen, die von Entrüstung gegen die Dekadenz überfließen und selber die schlimmste, die schmählichste Dekadenz verkörpern. Denn es ist ganz und gar dekadent, in einer brüchig gewordenen Welt so zu tun, als sei alles in bester Ordnung, als komme es nur darauf an, in gesetzter und gesitteter Form als Floskel zu wiederholen, was die Klassiker als Erlebnis eines Zeitalters in kraftvoller Originalität aussprachen.

Gegen dieses mit Orden dekorierte, seine Schande mit Lorbeer bedeckende Epigonentum hat der Impressionismus sich aufgebäumt. Es war wie ein Auftakt, daß der proletarische, von Vitalität strotzende, schließlich an der Pariser Commune teilnehmende *Courbet* das ihm angebotene Kreuz der Ehrenlegion mit einem stolzen Brief an den Minister der schönen Künste zurückwies. Der Orden der Ehrenlegion: „Zu keiner Zeit, in keinem Fall, aus keinem Grunde hätte ich ihn angenommen. Noch weniger würde ich es heute tun, wo der Verrat sich von allen Seiten mehrt und das menschliche Gewissen über so viel eigennützige Gesinnungslosigkeit betrübt sein muß ... Mein künstlerisches Gewissen sträubt [63] sich nicht weniger dagegen, eine Belohnung anzunehmen, die mir von der Hand der Regierung aufgedrängt wird. Der Staat ist in Kunstfragen nicht kompetent.“ Und weiter

heißt es in diesem Brief, es sei verhängnisvoll für die Kunst, wenn man sie „in offizielle Wohlanständigkeit einzwängt und sie zu unfruchtbarer Mittelmäßigkeit verdammt“. Es war eine Kriegserklärung an die offizielle, die akademische Kunst, an das staatserhaltende Epigonentum. Der aus „offizieller Wohlanständigkeit“ ausbrechende, in kräftigem Naturalismus, mit einem wie eine Kelle gehandhabten Pinsel Bauern und Proletarier, Landschaften, Früchte, Blumen malende *Courbet* ist keineswegs Impressionist, doch sein Sprung aus den Museen in die Natur, in das Volk, in die Frische des Lichtes und der Farbe hat den Impressionisten das Beispiel gegeben. Von ihm sagt *Cézanne*: „Ein Maurermeister. Ein wüster Gipskneter. Ein Farbenstampfer ... Es gibt keinen anderen, der ihn in diesem Jahrhundert ausstechen könnte. Er mag sich die Ärmel aufstreifen, den Hut schief aufs Ohr setzen, die Vendômesäule umstürzen, sein Pinselstrich ist der eines Klassikers ... Er ist tief, heiter, weich. Es gibt von ihm Akte, golden wie reifes Getreide, in die bin ich vernarrt. Seine Farbe duftet nach Korn ... Diese Mädchen! Ein Schwung, eine Breite, eine glückliche Ermattung, ein Hinlagern, das *Manet* in seinem ‚Frühstück‘ nicht gegeben hat.“

Courbet war der Maler des Volkes und der Natur – doch auch die auf ihn folgenden Impressionisten sind Entdecker einer neuen Wirklichkeit, besessen von dem Verlangen, die Menschen und die Dinge ihres Zeitalters zu malen. Der elegante *Manet*, der Freund *Baudelaires* und später *Zolas*, schlägt dem Präfekten von Paris vor, die Sitzungssäle des Rathauses nicht mit akademischen Historiengemälden zu bedecken, sondern auf sie die Gestalten und die Motive einer neuen Zeit malen zu lassen, Markthallen, Bahnhöfe, Seinebrücken, öffentliche Gärten mit ihrem Gewimmel von Volk. Es ist wie in dem gleichzeitig aufkommenden *Naturalismus* die Wendung in den Alltag der Gegenwart, ohne Scheu vor dem Gewöhnlichen, und sei es das Häßliche, die der Impressionismus vollzieht. *Manet* hat es formuliert: „Der Künstler sagt heute nicht: sehen Sie sich fehlerlose, sondern sehen Sie sich aufrichtige Werke an. Die Aufrichtigkeit ist es, die den Bildern den Charakter eines Protestes verleiht, obwohl dem Maler nur darum zu tun war, seinen Eindruck wiederzugeben.“ *Manet* fügt hinzu, es sei nicht seine Absicht gewesen, zu protestieren, doch der Protest der Akademiker [64] und des von ihnen verdorbenen Publikums gegen den Impressionismus habe ihn zum Protest gegen solche Unduldsamkeit gemacht. Im Jahre 1874 stellte Claude *Monet* im „Salon der Zurückgewiesenen“ ein Bild aus, dem er den Namen gab: „Soleil levant. Impression.“ [Sonnenaufgang. Impression] Von diesem Bild, das ein Wutgeschrei der Albernheit hervorrief, stammt der Name „Impressionismus“ (siehe Abbildung[*]). Der revoltierende Charakter der neuen Richtung war offenkundig.

Dennoch war auch der Impressionismus eine *zwiespältige* Erscheinung – und der ebenso intelligente wie geniale *Cézanne*, der die neue Richtung zum Gipfel und zugleich zum Ende führte, war sich des inneren Widerspruchs bewußt. Er sagte von den alten Meistern: „Sie können das Einzelne betrachten. Das ganze übrige Bild wird Ihnen immer folgen, wird immer gegenwärtig sein. Sie werden gleichsam seine Melodie in Ihrem Kopfe spüren, welches Einzelstück Sie auch studieren. Sie können nichts aus dem Ganzen herausreißen ... Sie haben nicht *Stückwerk* gemalt wie wir ...“ Und in Betrachtung der „Frauen von Algier“ (siehe Abbildung) ruft er aus: „Wir stecken alle in diesem *Delacroix* drin! ... Alles ist verbunden, *vom Ganzen her* gearbeitet.“ Nur mehr Stückwerk, nicht mehr vom Ganzen her – das war die Erkenntnis, daß die Totalität, der große Zusammenhang, verlorenging, nicht nur in der Kunst, sondern in der gesellschaftlichen Wirklichkeit. *Delacroix*, in dem die Flamme der Revolution noch nicht erloschen war, in dessen romantischem Pathos ein großes Gefühl von Gemeinschaft und kämpfender Humanität sich aussprach, war der letzte Künstler, in dem auf originelle Art und mit der Heftigkeit eines Fiebers die in der Renaissance sich manifestierende Gesamtkonzeption des Menschen weiterwirkte. Von ihm hat *Baudelaire* gesagt: „Manchmal erscheint mir das Werk von *Delacroix* wie eine Art von Erinnerungskunst an die Größe und natürliche Leidenschaft des Menschen an sich ... Ein gutes Bild, treu dem Schauen, das es geboren, muß wie eine Welt hervorgebracht werden ... Das Hauptmerkmal des Genies von Delacroix ist es gerade, daß es den Verfall nicht kennt; es zeigt nur Fortschritt ... Eugène *Delacroix* hat die Spuren seiner revolutionären Herkunft immer bewahrt.“ Schließlich vergleicht *Baudelaire* den großen Maler mit *Stendhal*, in dem Aufklärung, Revolution und Romantik dicht ineinandergriffen, in dem Leidenschaft und Vernunft, Hochmut der

[*] Siehe ab Seite 105 der PDF-Datei.

Individualität und gesellschaftliches Bewußtsein, Hitze des Gefühls und Kälte der Form eine spannungsreiche Einheit bildeten. Die Einheit geht mit *Delacroix* verloren, und im Stückwerk der Kunst, [65] von dem Paul *Cézanne* spricht, wird eine zerstückelte Welt sichtbar. Vielfach formuliert Cézanne das neue, das impressionistische Kunstprinzip: „Der Künstler ist nur ein Aufnahmeorgan, ein Registrierapparat für Sinnesempfindungen ... Keine Theorien! Werke ... Die Theorien verderben den Menschen ... *Wir sind ein schillerndes Chaos*. Ich komme vor mein Motiv, ich verliere mich darin ... Die Natur spricht zu allen. Ach! Niemals hat man die Landschaft gemalt. *Der Mensch soll nicht da sein*, aber ganz eingegangen in die Landschaft. Die große buddhistische Erfindung, das Nirwana, der Trost ohne Leidenschaften, ohne Anekdoten, die Farben! ... Der Impressionismus, was heißt das? Es ist die optische Mischung der Farben, verstehen Sie? Die Zerlegung der Farben auf der Leinwand und ihre Wiedervereinigung im Auge ... Nichts ist gefährlicher für den Maler, wissen Sie, als sich mit der Literatur einzulassen ... (mit der noch *Delacroix* sich leidenschaftlich eingelassen hat! d. V.) Ein Bild stellt nichts dar, soll zunächst nichts darstellen als Farben ...“ (So wie *Mallarmé* gesagt hat: „Ein Gedicht besteht nicht aus Gedanken, sondern aus Wörtern.“ d. V.)

Der Impressionismus, die Welt in Licht auflösend, in Farben zerlegend, sie als eine Folge von Sinneseindrücken registrierend, wurde mehr und mehr zum Ausdruck einer sehr komplizierten, sehr kurzatmigen Subjekt-Objekt-Beziehung. (Eine vorüberziehende „Weltminute“ im Bild festzuhalten ist der Traum Cézannes.) Die einsam gewordene, auf sich selbst konzentrierte Individualität erlebt die Welt als ein Bündel von Nervenreizen, Eindrücken, Stimmungen, als „schillerndes Chaos“, als *mein* Erlebnis, *meine* Sensation. Der *Impressionismus* in der Malerei entspricht dem *Positivismus* in der Philosophie, der ebenfalls die Welt nur als *mein* Erlebnis, *meine* Sensation gelten läßt und nicht als objektive unabhängig von meinen Sinnen existierende Wirklichkeit. Das revoltierende Element des Impressionismus wird durch ein anderes konterminiert, durch einen skeptischen, ausweichenden, unkämpferischen Individualismus, durch die Haltung eines den Eindrücken hingegebenen Beobachters, der nicht die Absicht hat, die Welt zu verändern, und für den ein Blutfleck nicht mehr bedeutet als ein Farbfleck, eine rote Fahne nicht mehr als ein roter Mohn in einem Weizenfeld.

Der Impressionismus kündigt also auch den Verfall an, auch die Zerstückelung und Entmenschlichung der Welt – zugleich aber ist er, in der großen „Schonzeit“ der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft zwischen 1871 und 1914, ein großartiges Aufleuchten [66] bürgerlicher Kunst, ein goldener Herbst, eine späte Ernte, und eine enorme Bereicherung der künstlerischen Ausdrucksmittel. Und beide Seiten muß man sehen, den Zwiespalt, den inneren Widerspruch, um dem Impressionismus gerecht zu werden, seine gesellschaftliche Bedingtheit zu erkennen und seine unvergängliche Leistung zu würdigen.

Der Naturalismus

Der *Naturalismus* ist mit größerer Entschiedenheit Protest und Revolte als der Impressionismus, doch ein ähnlicher Zwiespalt und innerer Widerspruch ist auch ihm zu eigen. Der Begriff „Naturalismus als einer besonderen und radikalen Ausdrucksform des Realismus wurde von *Zola* geprägt, damit sich die neue Richtung gegen allerlei honette Holzköpfe abgrenze, die ihre literarischen Erzeugnisse als „realistisch“ ausgaben. Der eigentliche Urheber des Naturalismus ist jedoch *Flaubert*, dessen „Madame Bovary“ der neuen Richtung Bahn brach. „*Flaubert*“, so sagt *Zola*, „hat in der Literatur dem richtigen und wahren Wort, auf das alle Welt gewartet hat, zum Durchbruch verholfen, ‚Madame Bovary‘ ist von solcher Klarheit und Vollkommenheit, daß dieser Roman einen Typ darstellt, das unvergängliche Vorbild dieser Kunstgattung.“ Es mag zunächst wunderlich scheinen, daß *Flaubert*, der die Schönheit liebte wie *Baudelaire*, für den das Thema seines Romans eine quälende Aufgabe war, mit solcher Präzision und künstlerischen Aufopferung die dumpfe, stumpfsinnige Wirklichkeit des provinziellen Kleinbürgertums gestaltete. Doch in seiner „impassibilité“ [Unerschütterlichkeit] wirkte derselbe Haß gegen die Banalität, Dummheit und Niedertracht der Bürgerwelt, der *Baudelaire* dazu hinriß, in Versen von höchster Schönheit das Häßliche und Niedrige vor Gericht zu rufen. *Flaubert* schrieb an George *Sand*, der Künstler habe nicht das Recht, „seine Ansicht über irgend etwas, was es auch sei, auszudrücken. Hat der liebe Gott jemals seine Meinung gesagt? ... Ich glaube, daß die große Kunst wissenschaftlich und unpersönlich ist ... Ich will weder Liebe noch Haß noch Mitleid

noch Zorn ... Ist es nicht Zeit, die Gerechtigkeit in die Kunst einzuführen? Die Unparteilichkeit der Schilderung würde dann der Majestät des Gesetzes gleichkommen.“ Diese scheinbare Unparteilichkeit war jedoch ein ungeheurer Haß gegen die bürgerliche Gesellschaft in ihrer *Gesamtheit*, gegen Reaktion und Demokratie, gegen Krämer-[67]tum und Proletariat, gegen *alle* gesellschaftlichen Kräfte seines Zeitalters. Das Ergebnis war totale Verzweiflung an den Menschen, an der Menschheit. „Die unabänderliche Barbarei der Menschheit erfüllt mich mit schwarzer Trauer ... Der ungeheure Ekel, den mir meine Zeitgenossen einflößen, stößt mich in die Vergangenheit zurück ...“ Und übrig bleibt: „Für einen Künstler gibt es nur eins: alles der Kunst opfern. Das Leben muß er als Mittel ansehen, als sonst nichts, und der erste Mensch, auf den er scheißt, ist er selber ... Die Erde hat Grenzen, aber die Dummheit der Menschen ist grenzenlos.“ Aus dieser Haltung ergibt sich die Ausweglosigkeit, die Hoffnungslosigkeit der Madame Bovary; in romantischer Hysterie versucht sie, eine Traumwelt zu erreichen, doch das Milieu gibt sie nicht frei, erstickt sie mit grausamer Gründlichkeit. Der Roman in seiner Unerbittlichkeit und Genialität ist der Prototyp des Naturalismus.

Auch *Zola* bekennt sich zur „Wissenschaftlichkeit“ des Romans, wenn er auch hinzufügt, daß „eine leidenschaftslose Betrachtung der Welt nicht wünschenswert – ja geradezu unmöglich“ sei. „Unser Jahrhundert“, so sagt er, „steht im Zeichen der Wissenschaft“. Der Schriftsteller habe „die Entdeckungen Darwins und Claude Bernards“ anzuwenden: „Abstammungslehre, Gesetz vom bestimmenden Einfluß des Milieus, Gesetz der Vererbung, Entwicklung der Arten ...“ *Marx* und *Engels* kannte er nicht: und so sieht er zunächst nicht den Kampf der Klassen, nicht die Tendenz der gesellschaftlichen Entwicklung, sondern den Menschen als animalisches Wesen, bewußtlos der Erbmasse, dem Milieu preisgegeben, unfähig, einem vorbestimmten Schicksal zu entrinnen; der Mensch ist nicht so sehr Subjekt als Objekt vorgefundener Verhältnisse. Es ist nicht ohne Reiz und Sinn, daß *Mallarmé*, der Repräsentant der „poésie pure“, den Roman „Der Totschläger“ und die „Entpersönlichung“ des Autors bewunderte und seine Betrachtung mit den Worten schloß: „Wir leben in einem Zeitalter, in dem die Wahrheit zum volkstümlichen Ausdruck der Schönheit wird.“ Trotz dem Gegensatz von Naturalismus und „l’art pour l’art“ gibt sich eine geheime Beziehung zwischen den Extremen zu erkennen.

Zola, der soziales Elend schonungslos aufdeckt, das zweite Kaiserreich bis ins Eingeweide bloßlegt, weigert sich lange Zeit, politische *Konsequenzen* zu ziehen. „Wir halten erst bei der Analyse, von der Synthese sind wir noch fern ... Es ist Sache des Gesetzgebers, einzugreifen, mag er nachdenken und die Dinge in Ordnung bringen. Uns aber geht das nichts an.“ Erst in späten Jahren, [68] nach seinem gewaltigen „J’accuse!“ [Ich klage an!], nach dem Dreyfusprozeß, wandelt sich die Haltung Zolas. Nun sagt er, ein Leitmotiv des sozialistischen Realismus vorwegnehmend: „Auf eine eingehende Untersuchung der heutigen Wirklichkeit muß ein Ausblick auf die Entwicklung von morgen folgen.“ Und nun erst erkennt er die Notwendigkeit des Sozialismus, schreibt er in seinen Arbeitsnotizen: „Das Bürgertum verrät seine revolutionäre Vergangenheit, um seine kapitalistischen Privilegien zu schützen und sich als herrschende Klasse zu behaupten. Nachdem es die Macht erobert hat, ist es nicht gewillt, sie dem Volke abzutreten. Und so muß das Bürgertum allmählich erstarren. Es verbündet sich mit der Reaktion, dem Klerikalismus und dem Militarismus. Ich muß ausdrücklich und unerläßlich darauf hinweisen, daß das Bürgertum seine Rolle ausgespielt hat und zur Erhaltung seiner Macht und seines Reichtums zur Reaktion übergegangen ist und daß alle Hoffnung auf die Kräfte von morgen beim Volke ruht.“

Er hat dies alles, die Verluderung des Bürgertums, das Elend des Volkes, den Widerstand des Proletariats, in seinen Romanen dargestellt – doch ohne Hoffnung auf einen Ausweg, als einen Alpdruck, der endlos auf den Menschen lastet. In dieser „objektiven“ Schilderung schrecklicher gesellschaftlicher Zustände, ohne sie als veränderbar zu beschreiben, liegt die Kraft und die Schwäche des Naturalismus, sein Zwiespalt und innerer Widerspruch. Es kommt ein Augenblick der Entscheidung, in dem der Naturalist entweder zum Sozialismus durchbricht – oder in Fatalismus, Symbolismus, Mystizismus, Religion und Reaktion versinkt. *Zola* ging den ersten Weg – viele seiner Gefährten wandten sich dem anderen zu. *Taine* wurde in seinem Entsetzen vor der Commune zum Fürsprecher respektabler und religiöser Kunstwerke, *Huysmans* flüchtete zunächst ins Pathologische und schließlich in den Schoß der katholischen Kirche, *Bourget* in die Dämmerung eines sentimentalen Christentums.

Wenn wir ferner bedenken, daß Henrik *Ibsen* und Gerhart *Hauptmann* zum Symbolismus und Mystizismus übergingen, August *Strindberg* in Neoromantik und wüsten Aberglauben hineingeriet, erkennen wir die tiefe Problematik des Naturalismus, seine zweideutige Position, aus der man hierhin oder dorthin, vorwärts oder rückwärts geht. [69]

Symbolismus und Mystizismus

Das Umschlagen des Naturalismus in Symbolismus und Mystizismus hat gesellschaftliche Ursachen, ist aber auch durch die ihm eigene Methode bedingt. Für alle intellektuellen und künstlerischen Revolten innerhalb der Bürgerwelt ergibt sich stets *die Situation der Entscheidung,* wenn eine nicht nur protestierende, sondern revolutionäre Bewegung die Massen ergreift, wenn also Klassen in Aktion treten. Die bürgerlich-demokratische Revolution in Frankreich, die Revolution des Jahres 1848 und die Pariser Commune waren Wendepunkte auch für Kunst und Literatur; jedesmal galt es, Partei zu nehmen, sich für progressive oder reaktionäre Tendenzen zu entscheiden. Die erste proletarische Revolution, die erste vorübergehende Machtergreifung des Proletariats in der Pariser Commune hat eine nachhaltende Wirkung ausgeübt; die Panik, die sich des Bürgertums bemächtigte, hat ebenso den alten Hippolyte *Taine* erfaßt wie den jungen Friedrich *Nietzsche,* für den die Commune ein unvergeßlicher Schock war. Je entschiedener das Proletariat hervortrat, desto schwieriger war es, mit der Zwiespältigkeit von Revolten *innerhalb* des Bürgertums auszukommen, desto schneller nötigte der Klassenkampf die intellektuell Revoltierenden, sich mit der Arbeiterklasse zu verbünden oder zur Reaktion überzugehen oder in der scheinbaren Unabhängigkeit eines gesellschaftlichen Nihilismus faktisch das Bestehende gegen das Werdende zu unterstützen.

Der Naturalismus hat gemeint, mit „wissenschaftlicher Objektivität“ gesellschaftliche Zustände darzustellen; doch diese „Objektivität“ war trügerisch. Gleich dem Impressionismus sah er diese Zustände nicht als Widerstreit von Zukunft und Vergangenheit, sondern als unveränderliche Gegenwart, nicht in ihrem dialektischen Zusammenhang, sondern als geronnenen Augenblick. Als *Taine* noch ein Mann des Fortschritts war, schrieb er dem jungen *Zola*: „Wenn man sich luftdicht abschließt und dem Leser die hoffnungslose Geschichte eines Scheusals, eines Wahnsinnigen oder Kranken vorsetzt, schreckt man ihn nur ab ... Der wahre Künstler muß über ein umfassendes Wissen und eine überlegene Haltung verfügen, wodurch ihm die großen Zusammenhänge klar werden. Die heutigen Schriftsteller spezialisieren sich allzusehr, schließen sich von der Welt ab und stellen mikroskopische Untersuchungen über einzelne Teile an, anstatt den Blick auf das Ganze gerichtet zu halten.“ Dem Künstler war, wie auch *Cézanne* feststellte, die [70] „Ganzheit“ verlorengegangen, der große Zusammenhang; in der naturalistischen Darstellung der Wirklichkeit gab es keine *Rangordnung,* das unwesentliche und das charakteristische Detail beanspruchten dieselbe Aufmerksamkeit, eine summende Biene oder die ins Zimmer tretende Eierfrau, die zufällig ein entscheidendes Ereignis oder Gespräch unterbrechen, galten als ebenso wichtig, weil ebenso „wirklich“ wie die nicht-zufällige, sondern charakteristische Beziehung zwischen menschlichen Gegenspielern. Das Photographieren von Zuständen, die als stationär, also undialektisch, aufgefaßt wurden, ergab das Gefühl der Sinnlosigkeit, die drückende, entmutigende Atmosphäre der Passivität. Im Naturalismus ist die dumpfe und verzweifelte Kapitulation vor den *Dingen* (die das „Milieu“ bilden), vor den unmenschlichen Gesetzen der kapitalistischen Produktion, diese Verdinglichung und Entmenschlichung, die später in der Kunst noch krasser zum Ausdruck kam, vorweggenommen. Der Naturalismus sieht vor allem das Fragmentarische, Fratzenhafte, Widerwärtige, die schmutzige Oberfläche der kapitalistischen Bürgerwelt, ohne in ihre Tiefe einzudringen, den Aufstieg neuer Kräfte wahrzunehmen, die den Sieg des Sozialismus vorbereiten.

Dieses Verharren im Fragmentarischen, im Stückwerk und seiner Sinnlosigkeit mußte, sofern der Naturalist nicht zum Sozialismus vorwärtsschritt, den Symbolismus, den Mystizismus heraufbeschwören, den Wunsch, *hinter* den Dingen und *jenseits* der gesellschaftlichen Wirklichkeit eine geheimnisvolle Totalität, den *Sinn* des Daseins zu entdecken.

Der Psychologismus

Zu den Merkmalen des Rückzugs ins Detail, das Stückwerk, das private „Interieur“ gehört auch die Selbstbespiegelung der dem Milieu unterworfenen, zu hoffnungsloser Passivität verurteilten Unhelden

des Naturalismus – also der *Psychologismus*. Gewiß: Jeder große Schriftsteller des Bürgertums hat sein Interesse seelischen Vorgängen, den inneren Entwicklungsprozessen der Persönlichkeit zugewandt – denn ohne Psychologie kann man den Menschen einer komplizierten gesellschaftlichen Wirklichkeit nicht darstellen. Für die Literatur des progressiven Bürgertums war jedoch Psychologie niemals Selbstzweck: die Menschen wurden in eine wesentliche Handlung hineingestellt, die zu charakteristischer [71] Haltung nötigte. An den aus der Handlung hervorgehenden, der Bürgerwelt immanenten Konflikten enthüllte, erprobte sich die Persönlichkeit. Die Situation, in der die Persönlichkeit sich entscheiden mußte, die Tätigkeit, mit der sie auf die Umwelt reagierte, waren das den Menschen „analysierende" Element. Die Analyse wurde also nicht durch den Beobachter und nicht durch „innere Monologe" vollzogen, sondern durch objektive Umstände, auf die der Held des Romans, des Dramas subjektiv reagierte, wobei in seiner Reaktion tiefe und echte Widersprüche des Zeitalters hervortraten.

In der Literatur der verfallenden Bürgerwelt bildet sich ein andersgearteter *Psychologismus* heraus. Die zunehmende Passivität des von den Dingen überwältigten Menschen führt zu einer zunehmenden Reduktion der Handlung. Der Unheld wird gleichsam auf den Diwan gelegt und seelisch abgetastet, analysiert. In dieser Analyse verschränkt sich das Wesentliche mit dem Unwesentlichen, das charakteristische mit dem zufälligen Detail. Die gesellschaftliche Perspektive geht verloren, der vors Auge gehaltene Finger wird so groß, daß er die Welt hinter dem Fenster verdeckt, jede belanglose Seelenblähung macht sich als wichtiger geltend als die großen Konflikte des Zeitalters. Was in der Gestalt des tatlos auf dem Diwan liegenden *Oblomow* noch ein Mittel kritischer Stellungnahme zur Gesellschaft ist, wird vielfach zum Zweck – so daß es vor allem darum geht, ein von der Gesellschaft abgetrenntes Nervenbündel bis in die letzte Faser zu analysieren. Dieser Psychologismus hat zu merkwürdigen Konsequenzen geführt. Gerade das, was man entdeckt zu haben meinte, den „Menschen an sich", die hintergründige menschliche Persönlichkeit, verflüchtigt sich zur wesenlosen Schattengestalt. Die menschliche Persönlichkeit, ihre Originalität, ihr „So-und-nicht-anders-Sein", erweist sich in der Aktion, in der gesellschaftlichen Bewährung, im Augenblick der Entscheidung. *Hamlet* wird zur fortwirkenden Persönlichkeit, weil von ihm eine ungewöhnliche Tat gefordert wird; in seiner Gestaltung durch einen nur analytischen Psychologen hätten wir vielleicht mehr von seinem Verhältnis zur Mutter und zu Ophelia erfahren – doch seine Persönlichkeit, seine charakteristische Haltung zwischen zwei Zeitaltern wäre nicht sichtbar geworden. Übrig geblieben wäre ein junger Mann mit Komplexen, und so ist es vielen der extrem psychologisierenden Schriftsteller mit ihren Gestalten ergangen. Je mehr psychologische Details sie zusammentrugen, desto unpersönlicher, un-[72]wirklicher, gespenstischer wurde der abgründige Herr X, das komplizierte Fräulein Y, und schließlich war nichts mehr da als eine symbolische Menschenhülse, angefüllt mit einem amorphen Nervenbrei. Aus der originellen menschlichen Persönlichkeit wurde *der* Vater, *der* Sohn, *die* Dame, *die* Hure, *der* Fremde usw.

Entfremdung und Dekadenz

In dieser *Entpersönlichung der Person*, die mit dem Symbolismus, dem Mystizismus verknüpft ist, gibt sich eine allgemeine Tendenz zu erkennen. Wenn man mit der Gesellschaft nicht mehr übereinstimmt, doch vor ihrer revolutionären Veränderung zurückschreckt, verfällt man in Kunst und Literatur einer fortschreitenden Entgesellschaftung. Den Menschen seines gesellschaftlichen Inhalts entleerend, kommt man nicht um die Frage herum: Was aber ist nun sein Inhalt? Das scheinbar der Gesellschaft entgegengesetzte „Ich" wird in seiner Isolierung fragwürdig und unbestimmt – und so meint man dann, daß es nur Maske sei, hinter der sich das „reine Dasein", ein rätselhaftes, unwandelbares, mythisches „Sein" verbirgt. Der Mensch wird zur Hieroglyphe, die auf ein Absolutes hindeutet, zum Zeichen, zum Symbol, hinter dem eine „Ganzheit" und Einheit nicht gesellschaftlicher, sondern „kosmischer" Natur aufdämmert. Was im gesellschaftlichen Diesseits verlorenging, wird in ein mystisches Jenseits hineinprojiziert. In der ungeheuren *Entfremdung*, die das Ergebnis verdinglichter und daher undurchsichtiger gesellschaftlicher Beziehungen ist, verwandelt sich die Wirklichkeit in eine Traumwelt, ein Traumspiel: in symbolische Gestalten aufgelöst, erlebt das Ich stets aufs neue das ihm entfremdete Selbst, das ihm aus hundert Spiegeln verzerrt entgegengrinst. Die gesellschaftliche

Wirklichkeit wird mystifiziert, das Gesetz der warenproduzierenden kapitalistischen Welt wird als dämonisch, als düsteres Mysterium hingenommen, als ein Fatum, an dem nichts zu ändern ist. Die Entwicklung August *Strindbergs* vom Naturalismus zum Mystizismus, das salto mortale eines Genies in Absurdität und Aberglauben, ist ungemein charakteristisch: „Es ist schade um die Menschen!“ sagt im „Traumspiel“ die Indra-Tochter. Ausdruck der äußersten Resignation: die Welt *ist* eben so, die Dinge *sind* eben so, das gesellschaftlich Bedingte wird zum kosmischen Verhängnis, jeder Kampf, jede Auflehnung ist hoffnungslos, „es ist schade um die Menschen“. Am Anfang des [73] Naturalismus die Worte *Flauberts*: „Die Dummheit der Menschen ist grenzenlos!“, an seinem Ende das passive Mitleid mit ihnen, der Ausruf, es sei schade um sie.

Symbolismus und Mystizismus sind zum Teil mit einem ausgelaugten *Ästhetentum* vereinigt (wie überhaupt das „l’art pour l’art“, Impressionismus, Naturalismus, Symbolismus, Mystizismus in ihrer Verschiedenheit Phänomene sind, deren geheime Verwandtschaft unverkennbar und durch den gemeinsamen Nährboden, das verfallende Bürgertum, bedingt ist). Ahnungsvoll hat Friedrich *Schlegel* die Entwicklung einer dem Gesellschaftlichen entfremdeten, in Ästhetizismus sich zurückziehenden Kunst vorausgesagt. In einer solchen (von der Romantik angebahnten) Kunst müsse „der Geschmack, der alten Reize mehr und mehr gewohnt, nur immer heftigere und schärfere begehren. Er wird schnell genug zum *Pikanten* und *Frappanten* übergehen. Das *Pikante* ist, was eine stumpf gewordene Empfindung krankhaft reizt, das Frappante ist ein ähnlicher Stachel für die Einbildungskraft. Dies sind die Vorboten des nahen Todes. Das Ende ist die dünne Nahrung des Ohnmächtigen, und das *Chokante* [Schockierende], sei es abenteuerlich, ekelhaft oder gräßlich, die letzte Konvulsion des sterbenden Geschmacks ...“ Wenn man, was *Schlegel* als Geschmack definiert, als das Gesellschaftliche begreift, hat die Wirklichkeit diese Voraussage des Romantikers hundertfach bestätigt.

Die „Konvulsionen des sterbenden Geschmacks“, von denen Schlegel sprach, sind Konvulsionen einer sterbenden Gesellschaft. All das, was *Lenin* als Imperialismus, als sterbenden Kapitalismus charakterisierte, wird in Kunst und Literatur reflektiert. Nun darf man sich freilich diesen Prozeß nicht als unkompliziert und dieses Reflektiertwerden gesellschaftlicher Zustände durch Kunst und Literatur nicht als unvermittelt vorstellen. Die wesentliche Dialektik unsres Zeitalters ergibt sich aus dem *Klassenkampf* zwischen Proletariat und Bourgeoisie – aber auch *innerhalb* der Bürgerlichkeit gibt es dialektische Prozesse, die zum Teil dazu führen, daß sich bürgerliche Künstler und Schriftsteller der Arbeiterklasse anschließen, zum Teil jedoch nicht unmittelbar dies zum Ergebnis haben. Der Verfall, die *Dekadenz* der kapitalistischen Bürgerwelt ist evident, und die gesamte bürgerliche Kunst und Literatur ist davon infiziert. Das heißt aber nicht, daß mit der Formel „Dekadenz“ alle Bemühungen und Leistungen bürgerlicher Kunst und Literatur abzutun sind; denn erstens gibt es auch in der Dekadenz nicht nur verächtliche, sondern bedeu-[74]tende Leistungen, und zweitens vollzieht sich im Fühlen, Denken und Wirken vieler Künstler und Schriftsteller innerhalb der Bürgerwelt ein Kampf zwischen Dekadenz und Gegenkräften. Auch auf Künstler und Schriftsteller, die sich von der Arbeiterbewegung distanzieren, wirkt die Arbeiterklasse ein, direkt und indirekt – und auch sie sind vielfach nicht bereit, mit dem Kapitalismus übereinzustimmen, geraten in Widerspruch zu ihm, protestieren und revoltieren in manchmal vertrackter, verworrener Form. Bewegungen wie der *Expressionismus*, *Futurismus*, *Surrealismus* hatten nicht nur unverkennbare Züge der Dekadenz, sondern auch der Auflehnung, der Empörung, der Revolte – und in entscheidenden Augenblicken sind aus all diesen Richtungen nicht nur Antikommunisten, sondern auch Kommunisten hervorgegangen.

Der vom Surrealismus kommende *Aragon* schreibt in seinem Essai „Un pérpetuel printemps“, in dem er sich mit dem Erstlingsbuch eines jungen bürgerlichen Schriftstellers auseinandersetzt: „Man wird vielleicht erstaunt sein, daß ich mit solcher Hartnäckigkeit ‚die Meinen‘ sage, wenn ich von den Surrealisten spreche. Man weiß genau, was uns getrennt hat: die Gewalt, die Ungerechtigkeiten, die Angriffe. Ja! Nicht von meiner Seite, haben Sie das bemerkt? Nicht ein einziges Mal seit dreißig Jahren. Halten Sie das für einen Zufall? ... Ich erinnere mich, daß einer von ihnen, André *Bréton* ... in diesen tragischen Stunden, als die Dinge zwischen uns in Brüche gingen, weil ich Kommunist geworden war, weil ich dem gegebenen Wort treu bleiben wollte, mir mit herausfordernder Bitterkeit sagte: ‚Und wenn sich dir die Frage stellt, *Rimbaud*, *Lautréamont*, wirst du imstande sein, sie vor der Partei

zu verteidigen?‘ Das hatte damals, so schien es, die Evidenz der Unmöglichkeit ... Aber nach dreißig Jahren kann man sehen, und das gilt nicht nur für *Rimbaud, Lautréamont*, daß dies in meiner Partei (ein wenig hab’ ich dazu beigetragen) *leicht* geworden ist; ich habe stets den Himmel meiner Jugend verteidigt ... Ich gehe heute so weit zu sagen, da nun der Surrealismus seinerseits, wie jede Sache sich ‚eingeordnet‘ hat, in Mode gekommen, in Anthologien eingegangen ist, daß man André *Bréton* bisher nicht gerecht wurde, nicht seiner Dichtung und nicht der Prosa, die er schrieb ...“ In demselben Essai, in dem ein Buch gelobt wird, das nichts mit Klassenkampf zu tun hat, sagt *Aragon*: „In der Tat, Philippe *Sollers* (der Autor) ist ein junger Bürger und kein Metallarbeiter. Fabrice del Dongo oder Frédéric Moreau waren auch nicht gewerkschaftlich organisiert. Es ist wahr, daß es [75] immer noch Leute gibt, deren Überzeugung sie hindert, ‚La Chartreuse de Parme‘ (Stendhal) oder ‚l’Education Sentimentale‘ (Flaubert) zu lesen. Mag es Sie wundern, zwischen diesen Leuten und Ihnen oder mir gibt es keine gemeinsame Sprache.“

Und der vom Expressionismus kommende Johannes R. *Becher* schrieb: „Ich hatte die Wahl, Becher oder Benn zu werden, und auch Benn konnte wählen. Wir haben uns für die entschieden, die wir geworden sind. Damit soll gesagt sein, daß Benn ebenso die Möglichkeit hatte, ein Becher zu werden, wie umgekehrt, was allerdings nicht bedeutet, daß wir beide unsere Personen in dem Sinne hätten vertauschen können, daß sie exakt einander gleich geworden wären. Aber was mich betrifft, so lag in mir durchaus die Möglichkeit, zu einem Sänger der Sintflut, des Weltuntergangs zu werden, einer ‚großartigen‘ nihilistischen Konzeption mit Verzweiflungsausbrüchen, menschlichen Vulkaneruptionen vergleichbar – einem aprèslude, wie es noch niemals gewagt, noch nie erträumt wurde ...“ Und an anderer Stelle: „... Aber Benns Entscheidung ist nicht nur sein Versagen. *Wir haben mit versagt*. Wir haben den Dichter am Scheidewege allein gelassen, im Gegenteil, durch unser oft unsinniges Verhalten einer so bedeutenden poetischen Erscheinung wie der Benns gegenüber haben wir ihn noch weiter in das ‚Nihil‘ hineinforciert ...“

Aragon und *Becher* wurden zitiert, um zu bekräftigen, daß das *Problem der Dekadenz* nicht so einfach ist, wie manche meinen, daß Richtungen wie Expressionismus, Futurismus, Surrealismus, die durchaus mit dem Verfall der Bourgeoisie zusammenhängen, in sich widerspruchsvoll sind, daß das in ihnen revoltierende Element die Möglichkeit der revolutionären Entscheidung in sich birgt.

Die Kunst und Literatur der spätbürgerlichen Welt überblickend, finden wir in dem „schillernden Chaos“ gemeinsame Grundzüge; die wichtigsten scheinen mir: Nihilismus, Enthumanisierung, Zerstückelung, Mystifikation, Flucht aus dem Gesellschaftlichen in ein vorgetäuschtes „reines Sein“, Sehnsucht nach einem Kollektiv, einer „Totalität“, die meist ins Archaische, Mythische verlegt wird.

Der Nihilismus

Den *Nihilismus* hat schon der in Fragen der Dekadenz kompetente *Nietzsche* als wesentliches Element erkannt. Er hat „die Heraufkunft des Nihilismus“ angekündigt: „Unsere ganze euro-[76]päische Kultur bewegt sich seit langem schon mit einer Tortur der Spannung, die von Jahrzehnt zu Jahrzehnt wächst, wie auf eine Katastrophe los: unruhig, gewaltsam, überstürzt ...“ Er sprach von der Zeit, in die wir „*geworfen*“ sind (ein Begriff, der zum Leitmotiv des Existentialismus wurde) – „die Zeit eines großen inneren Verfalles und Auseinanderfalles ...“ Er formulierte: „Der *radikale Nihilismus* ist die Überzeugung einer absoluten Unhaltbarkeit des Daseins ... Der Nihilismus stellt einen pathologischen *Zwischenzustand* dar (pathologisch ist die ungeheure Verallgemeinerung, der Schluß auf *gar keinen Sinn*): sei es, daß die produktiven Kräfte noch nicht stark genug sind – sei es, daß die décadence noch zögert und ihre Hilfsmittel noch nicht erfunden hat ... Der Nihilismus ist keine Ursache, sondern nur die Logik der décadence ...“ Der Nihilismus als Ergebnis, als eine Ausdrucksform der Dekadenz wird hier deutlich diagnostiziert; der für gesellschaftliche Dialektik blinde *Nietzsche* hat ihn allerdings nicht als für den überlebten Kapitalismus symptomatisch erkannt.

Der Nihilismus, dessen Schatten schon *Flaubert* vorauswarf, ist eine echte Haltung vieler Künstler und Schriftsteller in der spätbürgerlichen Welt. Man darf jedoch nicht übersehen, daß er es vielen beunruhigten Intellektuellen erleichtert, sich mit verwerflichen Zuständen abzufinden, daß sein Radikalismus nicht selten *dramatisierter Opportunismus* ist. Der nihilistische Schriftsteller ruft uns zu:

„Die kapitalistische Bürgerwelt ist miserabel. Ich spreche das schonungslos aus, bis zur letzten Konsequenz. Die Barbarei ist grenzenlos. Und wer da meint, in dieser Welt sei irgend etwas lebenswert und menschenwürdig, der ist ein Dummkopf oder ein Betrüger. Alle Menschen sind dumm und böse, die Unterdrückten ebenso wie die Unterdrücker, die Freiheitskämpfer ebenso wie die Tyrannen. Man muß den Mut haben, das zu sagen.“ Ich setze diese Deklaration mit Worten fort, die von Gottfried *Benn* stammen: „Nein, mir kommt der Gedanke, ob es nicht weit radikaler, weit revolutionärer und weit mehr die Kraft eines harten und fiten Mannes erfordernder ist, die Menschheit zu lehren: so bist du, und du wirst nie anders sein, so lebst du, so hast du gelebt und so wirst du immer leben. Wer Geld hat, wird gesund, wer Macht hat, schwört richtig, wer Gewalt hat, schafft das Recht. Das ist die Geschichte! Ecce historia! ... Wer diesen Gedanken nicht erträgt, steht unter den Würmern, die nisten im Sand und im Feuchten, das die Erde ihnen auferlegt. Wer sich noch einer Hoffnung rühmt, indem er seinen Kindern ins Auge [77] blickt, deckt den Blitz mit seinen Händen und kann sich doch der Nacht nicht entziehen, die die Völker wegnimmt von ihren Stätten ... Alle diese Katastrophen aus Fatum und Freiheit –: nutzlose Blüten, machtlose Flammen und dahinter das Undurchdringliche mit seinem grenzenlosen Nein.“

Das alles klingt viel radikaler als jedes Kommunistische Manifest – und dennoch, die herrschende Klasse hat gegen solchen „Radikalismus“ zumeist nichts einzuwenden. Ja, noch mehr: dieser Nihilismus wird in Zeiten revolutionärer Erschütterungen nahezu unentbehrlich, wichtiger als *direkte* Verherrlichung der Bürgerwelt. Die direkte Verherrlichung provoziert Mißtrauen – doch der radikale Ton der nihilistischen Anklage findet Widerhall und ist geeignet, Revolten ins Ziellose abzulenken, passive Verzweiflung heraufzubeschwören. In dem Augenblick freilich, in dem sich die Herrenklasse sicher wähnt, und besonders wenn sie einen Krieg vorbereitet, verflüchtigt sich ihr Wohlgefallen an dem antikapitalistischen Nihilismus; dann braucht sie die *direkte* Apologetik, die Berufung auf „ewige Werte“, und der nihilistische Radikalismus läuft Gefahr, als „entartete Kunst“ gebrandmarkt zu werden.

Der nihilistische Künstler ist sich zumeist nicht bewußt, daß er faktisch vor der kapitalistischen Bürgerwelt kapituliert, daß er sie, indem er *alles* verneint und verwirft, als der totalen Misere gemäß rechtfertigt. Es ist für viele dieser subjektiv aufrichtigen Künstler durchaus nicht leicht, das Werdende zu erkennen und zum künstlerischen Erlebnis zu machen. Zwei der wesentlichen Schwierigkeiten bestehen darin, daß auch die Arbeiterklasse in der Welt des Kapitals von imperialistischen Einflüssen nicht unberührt bleibt – und daß die Überwindung des Kapitalismus, nicht nur als Wirtschaftsform, als Gesellschaftssystem, sondern auch als seelischer Bodensatz, ein qualvoller, langwieriger Prozeß ist, daß die neue Welt nicht in attraktiver Vollkommenheit hervortritt, sondern bedeckt von den Narben der Vergangenheit. Es bedarf eines hohen gesellschaftlichen Bewußtseins, um zwischen den Todeskämpfen der alten und den Geburtswehen der neuen Welt, zwischen der Ruine und dem unfertigen Gebäude zu unterscheiden, das Werdende in seiner Gesamtheit darzustellen, ohne das häßliche Detail zu übersehen oder gar zu idealisieren. Es ist bequemer, nur das Erschreckende, das Unmenschliche, den verwüsteten Vordergrund des Zeitalters zur Kenntnis zu nehmen und zu verdammen als in das Wesen des Werdenden einzudringen – um so mehr, als der Verfall farbiger ist, frappanter, schillernder als der [78] mühsame Aufbau einer neuen Welt. Und schließlich: der Nihilismus verpflichtet zu nichts, der Künstler bleibt mit ihm *innerhalb* der Bürgerwelt, auch wenn er sie verflucht und dadurch sein Gewissen beruhigt.

Die Enthumanisierung

Ein weiteres Element spätbürgerlicher Kunst ist *die Enthumanisierung* in all ihren Ausdrucksformen. Es ist keineswegs ein marxistisches Vorurteil, wenn man diese Kunst als antihumanistisch charakterisiert; antimarxistische Kunsttheoretiker weisen darauf hin und feiern nicht selten die Enthumanisierung als Vorzug und Gewinn. „Die Kunst“, so schreibt André *Malraux*, „darf uns, will sie wieder Leben gewinnen, keine Kulturidee aufdrängen, weil alles Humanistische von vornherein ausgeschlossen bleiben muß ... Humanistische Kunst war ein Aufputz für die sie tragende Kultur; mit dem Erscheinen einer nicht humanistischen Kunst ... schlossen sich die Künstler um so enger zusammen, als ihre Trennung von Kultur und Gesellschaft ihrer Zeit sich mehr und mehr ausprägte.“ Hier also wird

sowohl die Entfremdung des Künstlers als auch seine Abwendung von Gesellschaft und Humanität anerkannt, nicht mit Unbehagen, sondern nahezu mit Genugtuung. Die Ideen der Renaissance und der bürgerlich-demokratischen Revolution, Vernunft und Humanismus, der Mensch als „Maß aller Dinge", als Schöpfer seiner selbst und einer sich entwickelnden gesellschaftlichen Wirklichkeit, werden mit Widerwillen zurückgewiesen. Von einer „Wiederkehr der Dämonen" spricht *Malraux* und fügt hinzu: „Das dämonische Reich: das ist alles, was im Menschen auf dessen Vernichtung drängt. Die Dämonen der Kirche, *Freuds* und *Bikinis*, tragen alle die gleichen Züge. Je mehr neue Dämonen in Europa auftauchen, desto mehr mußte Europas Kunst ihre Ahnen in den Kulturen wiedererkennen, die von den alten Dämonen wußten ... Wie Parzen hocken die prophetischen Fetische in ihren brennend vergehenden Museen und blicken auf ein ihnen brüderlich nahes Abendland ..."

Der Mensch in einer Welt der Entfremdung und Verdinglichung ist zum *Ding unter Dingen* geworden, und scheinbar von all diesen Dingen das ohnmächtigste und verworfenste. Schon der Impressionismus hat den Menschen vielfach in Licht und Farbe aufgelöst, in eine Erscheinung, die sich von anderen Erscheinungen [79] der Natur nicht qualitativ unterscheidet. „Der Mensch soll nicht da sein", sagte *Cézanne*. Mehr und mehr schwindet der Mensch dahin, wird zum Farbfleck unter anderen Farbflecken, oder ist nicht mehr da, in den einsamen Landschaften und verlassenen Großstadtstraßen. Oder der Mensch wird deformiert, nicht ekstatisch wie in der gotischen Kunst (an die zum Teil der Expressionismus anknüpfte), sondern als ein zerlegbarer Mechanismus, als ein den Konstruktionen der Technik verwandtes Wesen, als ein absurdes und dämonisches Ding. Der sich selbst entfremdete Mensch wird seiner als Fetisch und Maske, als Stückwerk und Fratze gewahr. Der „Fetischcharakter der Ware", von dem *Marx* sprach, ist auf den Menschen übergegangen, hat sich seiner total bemächtigt.

Die Enthumanisierung gibt sich auch in der *Entpersönlichung* zu erkennen, die von vielen Literaturkritikern als ein Merkmal vor allem der modernen Lyrik hervorgehoben wird. Das Subjekt des Dichters zieht sich aus der Dichtung zurück (ein Rückzug, den schon *Flaubert* zum Prinzip gemacht hat), und das Gedicht gewinnt einen unpersönlichen, scheinbar „objektiven" Charakter. Es ist jedoch nicht die Objektivität von Gedichten, in denen ein gesellschaftliches Kollektiv, eine Gruppe, eine Klasse, sich ausdrückt, und nicht als Instrument einer solchen lebenden Gemeinschaft fühlt sich der Dichter – sondern er erfindet ein dem Bewußtsein entrücktes „Ich" als ein „Es", wie *Freud* es genannt hat, und dieses im Archaischen, im Chthonischen wurzelnde „Es" wird zum Träger dessen, was das Gedicht enthüllt. *Ortega y Gasset* sprach von der „Enthumanisierung der Kunst" (La deshumanización del arte). Von *Rimbaud* wird der Ausspruch überliefert: „Meine Überlegenheit besteht darin, daß ich kein Herz habe." Und vom Subjekt der Dichtung sagt *Rimbaud*: „Denn Ich ist ein anderes. Wenn das Blech als Trompete aufwacht, dann ist nicht ihm das anzurechnen. Ich bin beim Aufblühen meines Denkens zugegen, ich schaue ihm zu, ich höre ihm zu. Ich mache einen Strich mit dem Bogen: schon regt sich die Symphonie in der Tiefe. Es ist falsch, zu sagen: ich denke. Es müßte heißen: man denkt mich."

Die Entpersönlichung operiert mit der Illusion, man könne, wenn man dem „Es" vertraut, die stummen Dinge selbst zur Sprache bringen – ein Versuch, den *Joyce* in seinem abstrusen „Finnigans Wake" gewagt hat, eine Sprache konstruierend, die als Sprache des Windes, des Wassers, der Elemente gelten soll. Es sind jedoch nicht die Dinge, die sprechen, sondern es ist der verdinglichte Mensch, der nicht mehr sein Bewußtsein, sondern den [80] Assoziationen des Unterbewußtseins vertraut. Gottfried *Benn* beruft sich auf die Theorie *Lévy-Brühls*, daß die logische Denkweise nicht an die prälogische Geistesart heranreiche, denn diese sei „tiefer und kommt von weiter her", und spricht von einem „archaisch erweiterten, hyperämisch sich entladenden Ich" als Träger des Dichterischen. „Herab, o Ich, zum Beischlaf mit dem All; heran zu mir, Ihr Heerschar der Gebannten: Visionen, Räusche, Völkerschaft der Frühe." An Stelle eines *gesellschaftlichen* Kollektivs, an das der Dichter der Dekadenz nicht mehr glaubt, wird ein *mythisches*, archaisches, kosmisches Kollektiv erfunden, das der Urquell der Dichtung sein soll.

Die Enthumanisierung der Kunst und Literatur manifestiert sich nicht nur im Verschwinden oder der Deformierung des Menschen, nicht nur in der Degradierung des „Ich", in der gewaltsamen Entpersönlichung, sondern auch in einer antihumanen Haltung, die manchmal den Charakter einer brutalen Gesellschaftskritik hat. Ich möchte als grelles Beispiel den amerikanischen Kriminalroman heranziehen.

Es soll hier nicht die Funktion des Kriminalromans untersucht werden, der vielfach Ersatz für das fehlende Heldenepos ist, der den „positiven“ erfolgreichen Helden erregende Abenteuer bestehen läßt, von Handlung strotzt und keinerlei psychologische Analyse kennt – sondern er soll nur als typisch für die Enthumanisierung erwähnt werden. Ich spreche gar nicht von den Scheußlichkeiten *Spilanes*, sondern von einem so originellen Schriftsteller wie Dashiell *Hammett*, der eine neue Art von Kriminalroman erfunden hat. Sein Roman „Der Malteser Falke“ endet damit, daß ein durchaus nicht idealisierter Detektiv seine Geliebte an den elektrischen Stuhl liefert. Mit kalter Logik setzt er ihr auseinander, warum er dies tut – denn Leben, Erfolg und Dollar sind wichtiger als jedes Gefühl. Auf ihre Frage, ob er sie nicht liebe, antwortet er: „Ich weiß es nicht ... Weiß man das überhaupt jemals? Aber selbst, angenommen, ich liebe dich – was tut das? Nächsten Monat liebe ich vielleicht nicht mehr ... Und was dann? Dann werde ich denken, daß ich den Narren gespielt habe. Und wenn ich’s täte und die Strafe dafür einsteckte, dann wüßte ich genau, daß ich der Narr gewesen bin. Nun, wenn ich dich hochgehen lasse, dann wird’s mir schrecklich leid tun, ich werd’ ein paar schlechte Nächte haben – aber das geht vorbei.“ In diesem und in anderen Romanen zeichnet Dashiell *Hammett* den amerikanischen Kapitalismus mit unerbittlicher Aufrichtigkeit, ja, mit Haß und Ekel – doch in seinem „So ist es eben!“ wird das Antihumane [81] als das Gegebene hingenommen, und ohne beschönigende Philosophie vollzieht sich die Enthumanisierung. Und das gilt nicht nur für den Kriminalroman, sondern für viele Werke der spätbürgerlichen Literatur. Der Mensch ist nichts. Der Erfolg ist alles!

Die Zerstückelung

Charakteristisch ist ferner *die Zerstückelung der Welt und des Menschen*, die mannigfaltigen Ausdruck findet. Es gibt keine Einheit mehr, keine Totalität. In einer Betrachtung über das amerikanische Drama der Gegenwart schrieb Arthur *Miller*: „Ich glaube, daß wir in Amerika an das Ende einer Entwicklung gelangt sind, weil wir uns Jahr für Jahr wiederholen, wenn das auch niemandem aufzufallen scheint ...“ Er spricht von einer „Einschränkung des Gesichtsfeldes“, von einem „Nachlassen der Spannkraft“, worin sich „eine Unfähigkeit anzeigt, die Welt in ihrer Ganzheit auf die Bühne zu bringen und in ihren Grundfesten zu erschüttern, wie es immer die Aufgabe des großen Dramas gewesen ist ... Wenn wir zur Zeit unfähig sind, zwischen einem hohen und niedrigen Gegenstand, zwischen einer breiten oder relativ engen Sicht zu unterscheiden, so bleiben wir ... ganz den angesprochenen Affekten überlassen ...“ Es ist die Unfähigkeit, „die Dinge in der richtigen Größenordnung zu sehen ...“ Dieser Verlust der richtigen Größenordnung ist ein wesentliches Merkmal der Dekadenz, einer Geisteshaltung, in der man nicht wagt, im Kampf zwischen einer alten und einer neuen Welt, im werdenden Sozialismus trotz allen Schwierigkeiten dieses Werdens das Entscheidende, „die Grundfesten Erschütternde“ wahrzunehmen.

Doch nicht nur darin besteht das Problem der Zerstückelung. Es hängt aufs engste mit der enormen Technisierung, Mechanisierung, Spezialisierung der modernen Welt zusammen, mit der Übermacht anonymer Apparate und der Verklemmtheit der meisten Menschen in eine bornierte Teilfunktion, von der aus weder Zusammenhang noch Sinn zu erkennen ist. Schon den Romantikern war das „Fragmentarische“ des Daseins in der Bürgerwelt bewußt geworden, und *Heine* hatte gedichtet: „Zu fragmentarisch sind Welt und Leben ...“ Dieses Bewußtsein des Fragmentarischen nahm mit der Entfaltung und der Problematik des Kapitalismus überhand, und Bruchstücke aller Art, dingliche und menschliche, Hebel und Hände, Räder und Nerven, Alltagstrott und Sensation [82] schienen chaotisch ineinandergekeilt. Die Phantasie, von heterogenen Details bedrängt, war nicht mehr imstande, sie als Ganzes in sich aufzunehmen. Die ersten Dichter der Großstadt, Edgar Allan *Poe* und Charles *Baudelaire*, paßten ihre Phantasie der zerlegten Wirklichkeit an und ließen auch sie die Dinge zerlegen, um sie mit souveräner Willkür zusammenzufügen. „Die Phantasie“, schrieb *Baudelaire*, „zerlegt die ganze Schöpfung; nach Gesetzen, die dem tiefsten Innern der Seele entspringen, sammelt und gliedert sie die Teile und erzeugt daraus eine neue Welt.“ Trotz diesem konstruktiven; synthetischen Verfahren bewahrten die Gedichte Baudelaires noch scheinbare Klassizität: ihre Struktur war fest, ihre Gestalt homogen. Erst *Rimbaud* zertrümmerte das traditionelle Gedicht, sprengte Struktur und Gestalt. „Ein Sturm“, so schrieb er, „schlägt Breschen in die Wände, sprengt die Grenzen der Wohnungen.“ Es war der Ausbruch aus der gewohnten Wirklichkeit, und das neue Gedicht baute sich

selbst eine Welt. Im „Trunkenen Schiff“ überstürzen einander Katarakte von Bildern, ein Strom ohne Anfang und Ende reißt alles mit sich, Trümmer und Petzen einer zerstörten Wirklichkeit.

„Ich sah die Sümpfe gären, Schilf und Rohr wie Reusen,
in denen riesengroß ein Leviathan veraast,
verweste Wasser brodeln träg durch moosige Schleusen
in einen Abgrund, der von Katarakten rast.
Wohlan, verlorenes Boot, ich, ab vom Weg geraten,
durch vogellose Himmel wirbelnd im Orkan,
ich, den kein Monitor, kein Schiff der Hanseaten
auffischt im Nirgendwo, von Wassern trunkner Kahn;
frei, rauchend, rings umwallt von violettem Nebel,
den Himmel schlag ich ein mit grobem Keil und Klotz,
und mische, süße Kost für edle Dichterschnäbel,
die Sonnenflechte und den Sternenrotz

So war noch nie gedichtet worden, und auch das ungeheure „Le voyage“ *Baudelaires* verhielt sich zu solchem Übermaß wie ein Vermächtnis *Ronsards*, *Racines*. Die Zertrümmerung des Gedichts durch *Rimbaud*, die von ihm erfundene Methode, Bruchstücke einer zerhackten Welt, schöne und häßliche, glänzende und vulgäre, reale und sagenhafte, in traumhaften Assoziationen, mit der kalten Verwegenheit eines Experimentators zu einem faszinierenden Konglomerat zusammenzufügen, war ein Umsturz dessen, was man bisher Dichtung nannte. Das moderne Gedicht, diese Montage von heterogenen Bruchstücken, dieser intellektuelle [83] Irrationalismus, der immer wiederkehrt, im späten *Rilke*, in Gottfried *Benn* und Ezra *Pound*, in *Eliot* und *Éluard*, in *Auden* und *Alberti*, stammt von *Rimbaud*. Es wäre akademische Pedanterie, diese Zertrümmerung des traditionellen Gedichts, diesen Verzicht auf seine Gestalt, diese Entfesselung der assoziierenden Phantasie, unentwegt zu beklagen; so unbestreitbar es ist, daß die Dekadenz der Nährboden dieser Entwicklung war, so unbestreitbar ist es auch daß daraus eine Fülle neuer Ausdrucksmittel und -möglichkeiten hervorgegangen ist. Und schließlich: auch *Majakowski* war ein Zerstörer alter Formen, und seine Methode, zu dichten, hat sich als höchst geeignet erwiesen, die neue Wirklichkeit der Revolution auszudrücken. Und auch *Brecht*, wenngleich mit größerer formaler Zurückhaltung, hat die Methode der konstruierenden Phantasie angewandt – nur daß sein dichterischer Intellekt nicht dem Irrationalen, sondern dem Vernünftigen dient. Dies aber ist kein Problem der Form, sondern eine Frage der Haltung; *Majakowski* und *Brecht* haben den neuen Ausdrucksmitteln das Thema des Klassenkampfes, der Revolution gegeben und dadurch die Zerstückelung und Sinnlosigkeit überwunden.

Die Mystifikation

Die Kunst und Literatur der spätbürgerlichen Welt neigt zur *Mystifikation der Wirklichkeit*. Das wächst aus denselben Wurzeln, stammt aus denselben Beweggründen wie der Nihilismus. Die gesellschaftlichen Zustände werden als kaum erträglich, als dämonisch empfunden – doch sie zu ändern, bedarf es einer revolutionären Entscheidung. Wer dieser ausweichen will, wer vor der Revolution zurückschreckt, tut am besten daran, aus dem, was ist, einen Mythos zu machen, reale Erscheinungen und Konflikte des Zeitalters ins Zeitlose, Irreale zu transponieren, in einen ewigen, göttlichen, unwandelbaren „Urgrund“ zu verlegen. Das „So-Sein“ des geschichtlichen Augenblicks wird in ein schlechthin „Seiendes“, das gesellschaftlich Bedingte in ein kosmisch Unbedingtes umgefälscht. Eine solche Mystifikation, die der gesellschaftlichen Misere das Zeugnis aussteht, sie sei nur Schattenbild eines kosmischen Urprinzips, und nicht den Schatten könne man verscheuchen, sondern zum Urprinzip müsse man vordringen, ist dem Wesen nach *reaktionär*; die Reaktion wird in den Adelsstand einer mystischen Philosophie erhoben, es ist ein Haus der Lords und [84] nicht der Gemeinen, in dem die vornehmen Leute der Kunst und Literatur einander von ihren Ausflügen in den „göttlichen Urgrund“, an den „mythischen Urquell“ berichten. Doch nicht unter allen Umständen ist diese Umwandlung der gesellschaftlichen in eine traumhaft gespenstische Wirklichkeit Ergebnis reaktionärer Auffassungen. Die beängstigenden Visionen *Kafkas* etwa entsprechen einer gesellschaftlichen Wirklichkeit, haben den Charakter einer verzweifelt anklagenden Satire. Es ist das der spätbürgerlichen Welt immanente

Gefühl der *Angst und Einsamkeit*, des hilflosen Ausgeliefertseins an undurchschaubare Mächte, die sich in Apparaten verdinglichen, entpersönlichen, was in den Büchern *Kafkas* und manchen anderen Werken intensiven Ausdruck fand. *Kafka* kannte die leidende, verstand jedoch nicht die kämpfende Arbeiterklasse – und das ist seine Unzulänglichkeit, daraus ergibt sich sein Gefühl der Ausweglosigkeit. Doch sein Werk ist nicht totale Mystifikation, sondern unheimlich übersteigerte Realität – und nicht zu vergleichen mit den albernen und langweiligen Mystifikationen, die man jetzt vielfach fabrizierte.

Die Flucht aus der Gesellschaft

Die Entgesellschaftung der Kunst und Literatur bringt das immer wiederkehrende *Fluchtmotiv* mit sich: Desertion aus einer katastrophal empfundenen Gesellschaft in einen Zustand, der als das „reine", das „nackte Sein" gelten soll. Wenn etwa Gertrude *Stein* wie eine monotone Zauberformel den Satz wiederholt: „Die rose ist die rose ist die rose ist die rose ..." soll eben dies erreicht werden: Das Heraustreten aus jeder gesellschaftlichen Wirklichkeit, die Lösung aller Zusammenhänge, die Konzentration auf einen einzigen, zum „Ding an sich" verzauberten Gegenstand. Ernest *Hemingway*, der erfolgreiche Schüler der Gertrude *Stein*, läßt in seinen fünfzehn Stories „In unserer Zeit" die Technik dieser Flucht mit besonderer Deutlichkeit erkennen. In den kurzen Absätzen zwischen den einzelnen Stories werden die katastrophalen Ereignisse unsres Zeitalters angedeutet: Krieg, Mord, Folter, Blut, Angst, Grausamkeit, all das, was die modernen Mystiker als „Sinnlosigkeit der Geschichte" abzutun bemüht sind – und die Stories selber sind die scheinbar ereignislosen, inhaltslosen Begebenheiten abseits und jenseits dessen, was die Welt bewegt, und dies Abseits und Jenseits wird als das eigentliche Dasein aufgefaßt. [85] In einer dichterisch einprägsamen Erzählung wird berichtet, wie der einsame Nick sein Zelt aufschlägt: „Er war unter Dach. Nichts konnte ihm etwas anhaben. Es war ein guter Platz zum Lagern. Und er war da an dem guten Platz. Er war in seinem Heim, wo er es gemacht hatte ... Draußen war es ganz dunkel. Im Zelt war es heller." Das ist zum Teil nichts anderes als der angewandte Satz: „Die rose ist die rose ist die rose ...", die Lebensphilosophie des aus der Gesellschaft Flüchtenden: Schlag dein Zeit auf, fern der Welt! Anderes lohnt sich nicht. Die Welt ist dunkel. Kriech ins Zelt. Dort ist es heller.

Die Haltung Hemingways entspricht einem weitverbreiteten Phänomen der spätbürgerlichen Welt: Aus unbefriedigender Arbeit, aus einem als leer empfundenen Dasein, aus der schon in der Dichtung Baudelaires entdeckten Langeweile, aus gesellschaftlichen Verpflichtungen und Ideologien flüchten Massen vor allem der Jugend auf dröhnenden Motorrädern, im Rausch der jedes Gefühl, jeden Gedanken verzehrenden Geschwindigkeit aus der Umwelt ihres Zeitalters, aus dem eigenen Ich in einen Sonntag oder Urlaub, in dem sich der Sinn des Lebens konzentriert. Wie von nahendem Unheil gehetzt, wie von einem aufsteigenden Gewitter beunruhigt, flüchten in der kapitalistischen Welt Generationen vor sich selbst, um irgendwo im Unbekannten ein unbeständiges Zelt aufzuschlagen, in dem es heller ist als draußen in der Dunkelheit.

Die Entgesellschaftung und Enthumanisierung einer entfremdeten Kunst und Literatur ist um so problematischer, da zu gleicher Zeit die *Reproduktion*, die mit Photographie und Schallplatte ihren Anfang nahm, zum Aufkommen einer gigantischen Vergnügungsindustrie geführt hat, die Massen von Kunstkonsumenten bedient. Der barbarische Charakter, der antihumanistische Inhalt, die brutalen Reiz- und Schockwirkungen vieler kapitalistischer Kunstfabrikate für den Massenkonsum sind bekannt; diese Produktion und ihre Wirkung zu analysieren würde ein eigenes Buch erfordern. Ich möchte nur zweierlei hervorheben: Erstens, daß nicht wenige Künstler und Schriftsteller von Niveau die Modelle liefern, die dann von der Kunstkonfektion in grober Form und billiger Herstellung nachgeahmt werden, und daß auf diese Art die Haute-Couture des Antihumanismus die Massenkonfektion beeinflußt; und zweitens, daß eine Kunst, die hochmütig das Bedürfnis der Massen ignoriert und ihren Ruhm darin sieht, nur von wenigen verstanden zu werden, dem Dreck der Vergnügungsindustrie freie Bahn gibt. Je mehr sich der Künstler aus dem Gesellschaftlichen [86] zurückzieht, desto mehr wird das Publikum mit dem Pofel [Wertloses] barbarischer Massenware abgefüttert. Die „*Re-Barbarisierung*", die von einigen Talmi-Mystikern als eine Qualität moderner Kunst angepriesen wird, hat sich in der spätbürgerlichen Welt ungeheuerlich durchgesetzt.

Formalismus und Realismus

Man hat als wesentliches Symptom des Verfalls in der spätbürgerlichen Kunst und Literatur den *Formalismus* hervorgehoben und ihm den *Realismus* gegenübergestellt. Obwohl der Formalismus in vielen Werken dieser Kunst und Literatur unverkennbar ist, halte ich dies nicht für das schlechthin Entscheidende; es ist das *Inhaltliche*, das Ineinanderwirken von Nihilismus, Enthumanisierung, Zerstükkelung, Mystifikation, Flucht aus dem Gesellschaftlichen, was vor allem das Wesen der Dekadenz ausmacht. Man soll, wenn man dies feststellt, nicht übersehen, daß auch die spätbürgerliche Welt große realistische Schriftsteller hervorgebracht hat, zu denen ich nicht nur Thomas *Mann*, Heinrich *Mann*, Lion *Feuchtwanger*, Theodore *Dreiser*, Sinclair *Lewis*, Roger *Martin du Gard*, sondern auch Marcel *Proust* und Robert *Musil* zähle. Und ferner soll man nicht vergessen, daß gerade die für den Massenkonsum fabrizierten und das Bewußtsein vieler Menschen deformierenden Produkte durchaus nicht formalistisch sind, denn formalistische Kriminalromane und Gangsterfilme oder eine formalistische Propaganda gegen den Sozialismus wären wirkungslos. Nicht die unbestreitbar formalistischen Gedichte *Mallarmés* oder der formalistische Lyrismus in den Bildern von *Klee*, sondern die höchst handfesten, keineswegs formalistischen Erzeugnisse, die der Massenbetäubung und -verblödung dienen, sind die Gefahr.

Der sozialistische Realismus

Die Kunst und Literatur, in der die Arbeiterklasse zum Wort und zur Gestalt kommt, *die sozialistische Kunst* mit ihrem durchaus neuen Inhalt, hat den sozialistischen Realismus proklamiert. Dieser von *Gorki* geprägte Begriff wurde dann und wann mißverstanden. Es geht nicht darum, einen einheitlichen Stil herauszuarbeiten, sondern darum, einen neuen gesellschaftlichen Inhalt künstlerisch [87] zu bewältigen. Der sozialistische Realismus ist kein *Stil*, er ist eine *Haltung*. Er ist die Haltung, die der sozialistische, mit den Erkenntnissen von *Marx*, *Engels* und *Lenin* vertraute Künstler und Schriftsteller zu den gesellschaftlichen Tendenzen und Erscheinungen unsres Zeitalters einnimmt, Reflex der gesellschaftlichen Dialektik in Kunst und Literatur, bewußte Parteinahme für die Arbeiterklasse, für ihren Kampf, für den Aufbau einer neuen Welt. Man mag den sozialistischen Realismus auch als *Methode* definieren, wenn man sorgsam darauf achtet, daß dieser Begriff nicht zu eng gefaßt wird. Methode kann ungefähr dem entsprechen, was ich Haltung nenne – es kann aber auch die spezifische künstlerische und literarische Methode gemeint sein, mit der man arbeitet und seinen eigenen Stil herausbildet. Durch diese spezifische Methode unterscheiden sich *Gorki* und *Brecht*, *Majakowski* und *Becher*, *Makarenko* und *Scholochow*, *Pogodin* und *O'Casey* – und gerade der Reichtum an solch spezifischen Methoden, die Mannigfaltigkeit des Stils ist für den sozialistischen Realismus unentbehrlich. Der sozialistische Realismus sieht, weil er dem Gesetz der Dialektik gehorcht, im Heute auch das Gestern und das Morgen, dem Werdenden zugewandt, entdeckt er in ihm nicht nur die Herkunft, sondern nimmt auch die Zukunft vorweg. Johannes R. *Becher* hat dies dichterisch formuliert: „Wenn man über den sozialistischen Realismus spricht und sich um eine Definition bemüht, soll man nicht überkomplizieren und auf diese Weise verwirren. Die Konzeption des sozialistischen Realismus ist in sehr vielen Äußerungen enthalten, die vor seiner eigentlichen theoretischen Geburt entstanden sind. So finden wir bei *Schiller* eine sozialistisch-realistische Perspektive in den Versen:

> Erhebet euch mit kühnem Flügel
> Hoch über euren Zeitenlauf,
> Fern dämmre schon in eurem Spiegel
> das kommende Jahrhundert auf!

Und bei *Brecht* heißt es:

> Träume! Goldnes Wenn!
> Sieh die schöne Flut der Ähren steigen!
> Säer, nenn,
> Was du morgen schaffst, schon heut dein Eigen!

Diese beiden Äußerungen allein schon könnten uns genügen, das Wesen des sozialistischen Realismus darzustellen ...“

Daß der sozialistische Realismus mannigfaltiger Formen bedarf, daß er nicht an alten festhalten, sondern neue entwickeln muß, hat [88] Bertolt *Brecht* in einer Auseinandersetzung mit dem Formalismus dargelegt. Er schrieb: „Es wäre barer Unsinn zu sagen, man müsse auf die Form und die Entwicklung der Form in der Kunst kein Gewicht legen. Ohne Neuerungen formaler Art einzuführen, kann die Dichtung die neuen Stoffe und neuen Blickpunkte nicht bei den neuen Publikumsschichten einführen. Wir bauen unsere Häuser anders als die Elisabethaner und wir bauen unsre Stücke anders. Wollte man an der Bauweise des Shakespeare festhalten, so müßte man etwa das Entstehen des ersten Weltkrieges auf das Geltungsbedürfnis eines Einzelnen (des Kaisers Wilhelm, und bei ihm verursacht durch seinen zu kurzen Arm) zurückführen. Das wäre aber absurd. In der Tat wäre das Formalismus: man verzichtete so auf einen neuen Blickpunkt in einer veränderten Welt nur um eine bestimmte Bauweise festzuhalten. Dann ist es ebenfalls formalistisch, alte Formen einem neuen Stoff aufzuzwingen wie neue ...

Es ist klar, daß man Scheinneuerungen bekämpfen muß in einem Augenblick, wo alles darauf ankommt, daß sich die Menschheit den Sand aus den Augen reibt, der da eingestreut wird. Es ist ebenso klar, daß man nicht zum Alten zurückkehren kann, sondern zu den wahren Neuerungen fortschreiten muß. Was für immense Neuerungen gehen gerade jetzt um uns her vor sich. In Territorien so volkreich wie Frankreich und England zusammengenommen, eroberten neue Klassen den Boden und die Produktionsmittel, das alte China, so groß wie das englische Weltreich zur Zeit seiner höchsten ‚Blüte', tritt mit neuen sozialen Prinzipien in die Weltgeschichte ein usw. usw. – wie sollen die Künstler mit den alten Kunstmitteln Abbilder von all dem herstellen?"

Der sozialistische Realismus, das heißt die dialektische Darstellung einer Welt, in welcher der Klassenkampf der Arbeiter zugleich zum Kampf zweier Gesellschaftssysteme geworden ist und einer sich in Widersprüchen entwickelnden neuen Gesellschaft mit all ihren Reflexen im Dasein und Bewußtsein der Einzelnen, fordert vom Künstler ungleich mehr, als von jedem Künstler innerhalb der Bürgerlichkeit gefordert wird. Es ist unvermeidlich, daß manches diesen Anforderungen nicht entspricht, daß manches mißlingt, manches im Inhalt zu simpel, in der Form zu wenig differenziert ist. Damit sich auseinanderzusetzen ist Aufgabe der konkreten Kritik am konkreten Kunstwerk; in diesem Zusammenhang aber scheint es mir geboten, die bedeutenden Leistungen sozialistischer Kunst und Literatur hervorzuheben. Wenn wir uns zu den Leistungen bürgerlicher Kunst und Literatur gerecht verhalten, [89] wenn wir mit uns selbst unzufrieden sind, sollen wir nicht in den Fehler verfallen, das schon Erreichte zu unterschätzen. Ich spreche hier gar nicht von *Gorki*, *Majakowski*, *Makarenko*, Alexei *Tolstoi*, Michail *Scholochow*, Konstantin *Fedin*, von *Schostakowitsch* und *Prokofjew*, sondern möchte mich darauf beschränken, auf die literarische und musikalische Leistung in der *Deutschen Demokratischen Republik* hinzudeuten. Ohne zu übertreiben und ohne das Unzulängliche zu übersehen, darf man feststellen: welch ein Reichtum im Vergleich zur Deutschen Bundesrepublik! Da gab es nicht nur den größten Dramatiker unsres Zeitalters, Bertolt *Brecht*, den bedeutenden Dichter Johannes R. *Becher*, eine so reine und schöne Gestalt wie Erich *Weinert*, dessen Gedichte weit mehr als Agitation sind, uns gerührt, ermutigt und mitgerissen haben, einen Schriftsteller wie Friedrich *Wolf*, der die Bühne zum Forum machte. Da gibt es nicht nur den großen Komponisten Hanns *Eisler*, der höchste musikalische Ausdruckskraft mit höchster Intelligenz, Fülle des Inhalts mit Strenge der Form vereinigt; abgestoßen vom bürgerlichen Konzertbetrieb, der ihm alle Chancen bot, hat er sich schon in früher Jugend der Arbeiterklasse zugewandt. Da steht vor uns Ludwig *Renn* in seiner edlen und originellen Größe; Arnold *Zweig*, der kämpferische Humanist, aus dessen Romanen wir Wesentliches über die Problematik und den Zusammenbruch des imperialistischen Deutschlands erfahren; Anna *Seghers* mit ihrer intuitiven und sensiblen Art, Menschen und Schicksale zu gestalten; Willi *Bredel*, der sich die große Aufgabe gestellt hat, seine Arbeiter-Generation und die seiner Väter in ihrer Entwicklung widerzuspiegeln; der liebenswerte Lyriker Stephan *Hermlin*; der aus kräftigem Erzählertalent vielseitig vorwärtsschreitende Erwin *Strittmatter*; der eindrucksvoll, spannend und farbig erzählende Bodo *Uhse*; der proletarisches Schicksal mit großer Unmittelbarkeit gestaltende Hans *Marchwitza*; der aus reicher Welt- und Menschenkenntnis schöpfende Stefan *Heym*; der hohe Kultur verkörpernde Peter *Huchel*; der begabte *Kuba*; der ungewöhnliche junge Dramatiker Peter Hacks und

andere. Wie sehr unterscheiden sie sich durch Tonfall und Gebärde, Stil und Temperament. Wie sehr ist ihnen die Haltung, der Sinn ihrer Kunst gemeinsam. Den sozialistischen Realismus nicht als eine Summe von Regeln, sondern in seiner Bewegung und Entwicklung als vielfältige und formenreiche sozialistische Kunst erkennend, rühmen wir die Leistung, die schon vollbracht ist, sehen wir zuversichtlich der noch zu vollbringenden entgegen.

[90] Ich habe versucht, sine ira et studio [ohne Zorn und Eifer] die Problematik der Kunst in der kapitalistischen Welt darzustellen. Der Inhalt der beiden Welten, die einander im Wettbewerb gegenüberstehen, spricht sich überzeugend in Werken aus, die formal von gleicher Qualität sind. Ich konfrontiere Verse aus zwei bedeutenden Gedichten. Zunächst Verse aus „The Waste Land“ von T. S. *Eliot*:

> Was ist dies Wurzelwerk, das greift, der Ast, der sproßt
> Aus diesem Steingeröll? O Menschensohn,
> Du kannst nicht sagen, raten, denn du kennst nur
> Gehäuf zerbrochner Bilder unterm Sonnenbrand,
> Der tote Baum gibt Obdach nicht, die Grille Trost nicht,
> Der trockne Stein kein Wasserrauschen. Aber
> Es schattet unter dem roten Stein
> (Komm unter den Schatten des roten Steins),
> Und ich will dir weisen ein Ding, das weder
> Dein Schatten am Morgen ist, der dir nachfolgt,
> Noch dein Schatten am Abend, der dir begegnet;
> Ich zeige dir die Angst in einer Handvoll Staub ...

Und, Antwort auf dieses dunkle Lied zerbrochner Bilder und einer Handvoll Staub, Verse aus dem „Lob der Dialektik“ von Bertolt *Brecht*:

> Wer noch lebt, sage nicht: niemals!
> Das Sichere ist nicht sicher.
> So, wie es ist, bleibt es nicht.
> Wenn die Herrschenden gesprochen haben,
> Werden die Beherrschten sprechen.
> Wer wagt zu sagen: niemals?
> An wem liegt es, wenn die Unterdrückung bleibt? An uns.
> An wem liegt es, wenn sie zerbrochen wird? Ebenfalls an uns.
> Wer verloren ist, kämpfe!
> Wer seine Lage erkannt hat, wie soll der aufzuhalten sein?
> Denn die Besiegten von heute sind die Sieger von morgen,
> Und aus Niemals wird: heute noch!

Mehr als jede Analyse sagt die Dichtung aus. Das Versinkende hat gesprochen. Das Werdende spricht. Wer vor der Wahl steht, wähle!

[91]

IV. Inhalt und Form

In der Kunst, und nicht nur in ihr, ist die Wechselwirkung von Inhalt und Form ein Zentralproblem. Seit *Aristoteles*, der das Form-Inhalt-Problem aufgerollt und ebenso geistvoll wie unrichtig beantwortet hat, gibt es nicht wenige Philosophen und philosophierende Künstler, die in der Form das Wesentliche, das Höhere, das geistige Sein, im Inhalt, im Stofflichen das Untergeordnete, Unvollkommene, nicht zur vollen Wirklichkeit Geläuterte erblicken. Die reine Form sei der Inbegriff der Wirklichkeit, und jede Materie sei von dem Streben beseelt, sich maximal in Form aufzulösen, zur Form zu werden, zur Formvollendung und dadurch zur Vollkommenheit aufzusteigen. Alle Dinge der Welt seien gleichsam aus Form und Stoff zusammengesetzt, und je mehr die Form überwiege, je weniger Stoff ihr anhafte, desto vollkommener sei die Daseinsweise; so sei die Mathematik die vollkommenste Wissenschaft, die Musik die vollkommenste Kunst, denn in beiden sei die Form sich selber zum Inhalt geworden. Die Form wird, ähnlich wie die „Idee“ Platos, als etwas Primäres, Ursprüngliches angesehen, in das die Materie sehnsuchtsvoll hineinwächst, als ein geistiges Ordnungsprinzip, das der Gesetzgeber der Materie ist. Es ist die Erfahrung des primitiven Töpfers, die sich in dieser Anschauung widerspiegelt: „Zuerst habe ich die Form gemacht, und in die vorbereitete Form habe ich den formlosen Inhaltsbrei gegossen.“

Diese Anschauung hat in der Scholastik, in der Philosophie des *Thomas von Aquino*, eine sehr eindrucksvolle Gestalt angenommen. Es wird hier der Gedanke der Weltordnung, eines metaphysischen Ordnungsprinzips, vorgetragen. Jedes Sein handle um eines metaphysisch letzten Zweckes willen. Ordnung, „einheitlich gegliederte Vielheit“, setze Finalität voraus; die Ordnungsidee sei ein Finalprinzip. Alles Sein strebe seinem Endziel zu; alle Geschöpfe seien untereinander geordnet, weil Gott sie geschaffen hat. Jedes Sein, außer Gott, sei unvollkommen; es trage in sich das Streben nach Vollkommenheit. Diese Vollkommenheit sei den Dingen potentiell, als Potenz, eingegeben: es sei das Wesen der Potenz, daß sie zum Akt werden wolle. Das Unvollkommene [92] müsse daher aktiv sein, um zur Vollkommenheit aufzusteigen. Der Akt jedes stofflichen Ganzen sei die Form: sie sei das Aktionsprinzip, das Tätigkeitsprinzip. Durch die Form vollziehe sich jede Tätigkeit, auf Wesensvervollkommnung ziele jede Tätigkeit. Jedes Geschöpf erreiche, ordnungsbedingt, die eigene Höchstvollkommenheit durch wesensentsprechende Eigentätigkeit, durch eine Tätigkeit also, die seiner Wesensform entspricht. Die Formal-Ursache sei identisch mit der Final-Ursache, die Form sei Zielstrebigkeit, Finalität, der Urquell der Wesensvervollkommnung. Die Form also wird zum Wesen der Dinge gemacht, das Materielle zum Wesenlosen degradiert.

Aus solchen Anschauungen, die in Kunst, Wissenschaft, Philosophie mannigfach weiterwirken, schöpfen viele Kunsttheoretiker der spätbürgerlichen Welt ihre Zuversicht, ihre Rechtfertigung. Wenn die gesamte Natur dem Gesetz der Form gehorcht, wie sollte nicht in der Kunst die Form das schlechthin Entscheidende sein und das Stoffliche, das Inhaltliche als das Unwesentliche erscheinen! Wir können also nicht umhin, ehe wir das Form-Inhalt-Problem in der Kunst untersuchen, unsere Aufmerksamkeit der Natur zuzuwenden und zu fragen, was eigentlich gemeint ist, wenn man von der „Form“ natürlicher Dinge spricht, und ob es richtig ist, daß jeder Stoff seiner endgültigen Form entgegenstrebt.

Kristalle

In der anorganischen Natur gelten die Kristalle als das höchst Formvollendete. Wenn man diese wunderbar geordneten, durchsichtig-strahlenden Gebilde vor Augen hat, wenn man sich in ihre faszinierende Gesetzmäßigkeit vertieft, sich ihrer strengen und keuschen Schönheit hingibt, könnte man in der Tat auf den Gedanken verfallen, hier habe das Anorganische sich gleichsam vergeistigt, hier habe es sich zu einer makellosen Vollkommenheit durchgerungen. Der naive, unwissenschaftliche Betrachter mag der Verführung erliegen, diese Gebilde für Kunstwerke der schöpferischen Natur oder einer göttlichen Schöpferkraft zu halten, das heißt in den Kristallformen etwas Beabsichtigtes, Vorbedachtes, den Elementen als Ziel Gesetztes zu erblicken. Diese Verführung ist um so größer, da die Aufmerksamkeit des Schönheitsfreundes nicht der oft sehr unscheinbaren kristallinen Struktur der festen Stoffe, sondern nur einer kleinen Elite erlauchter Kristalle gilt. [93] Wir hören denn auch von

modernen Jüngern der Scholastik, der Kristall sei „verkörperte Mathematik“, die Struktur des Atoms sei „für den Kristall belanglos“, nicht aus den Eigenschaften der Atome, die den Kristall bilden, sondern aus dem immateriellen, metaphysischen Kristallgitter ergebe sich die Symmetrie, das Kristallgitter stehe „jenseits der Substanz“, es sei das „gestaltende Ordnungsprinzip“, in jedem Kristall sei die Gestalt als „Idee“ vorhanden, als ein „Wille zur Vollkommenheit“. Der Stoff, die Substanz, werde durch den Kristall gleichsam „aufgezehrt“, der vollkommene Kristall stelle im Realen den „idealen“ Kristall so rein dar, als es in der Realität möglich sei, er sei in Wirklichkeit völlig homogen, „nach außen eine klare Gestalt, im Innern eine unterschiedene Einheit“, in der die Atome bloß als „Potenz“, als „Möglichkeit“, aber nicht als Wirklichkeit aufgenommen sind. Entspricht diese metaphysische Konstruktion den Tatsachen, ist es wirklich ein eigenmächtiges „Formprinzip“, dem die anorganische Natur sich unterwirft, ist es wirklich die Form, die den Kristall hervorbringt, oder sind es nicht die materiellen Atome mit ihren bestimmten Eigenschaften, aus denen die Form des Kristalls sich ergibt?

Es würde über den Rahmen dieser Untersuchung weit hinausgehen, wollten wir die Ergebnisse der Kristallforschung erschöpfend darlegen, wir müssen uns damit begnügen, einige charakteristische Beispiele herauszugreifen. Zunächst: Die Struktur der Atome, aus denen sich der Kristall zusammensetzt, ist für die Struktur des Kristalls nicht nur nicht belanglos, sondern schlechthin entscheidend. Die Kristallchemiker, die Erforscher der Kristallstruktur, sind heute schon häufig imstande, die Kristallstruktur einer bestimmten chemischen Verbindung nach den Eigenschaften der Atome vorauszusagen. Nehmen wir etwa den Diamanten, diese strahlende Apotheose des merkwürdigsten und schöpferischsten aller Elemente, des Kohlenstoffs: Die Struktur des Diamanten, in dem jedes Kohlenstoffatom von vier Nachbaratomen tetraedrisch umgeben ist, entspricht genau der Struktur des Kohlenstoffatoms mit seinen vier Valenzelektronen. Auch in anderen Fällen ist die von der modernen Chemie angenommene Gruppierung der Atome in den Molekülen für den Kristall experimentell nachgewiesen worden; man kann den Kristall als ein im Prinzip unendliches Molekül oder das Molekül als einen Kristall auffassen. Und weiter: Es ist nicht irgendein metaphysisch vorausbestimmtes Raumgitter, das den Atomen ihren Platz im Kristall anweist, um sie dann zur Unwirklichkeit, zur reinen „Potenz“ zu verflüchtigen, sondern [94] im Gegenteil: nur aus den Eigenschaften der Atome ergibt sich ihre gesetzmäßige Anordnung, und was man Raumgitter nennt, ist nichts anderes als ein Ausdruck für die bestimmten Beziehungen zwischen bestimmten Atomen. Jede Veränderung der Materie macht sich in Veränderungen des Raumgitters bemerkbar.

Das Raumgitter, genauer gesagt, der geordnete Komplex vergesellschafteter Atome, ist keineswegs unbeweglich, keineswegs ein starres metaphysisches Ordnungsprinzip. Die Atome sind im Kristall durchaus nicht zur Ruhe gekommen, sondern befinden sich in schwingender Bewegung. Jedem Bewegungszustand entspricht eine bestimmte Temperatur. Jede Temperaturveränderung bewirkt in den Raumgittern der Kristalle eine gegenseitige Entfernung oder Annäherung der Atome, eine beschleunigte oder verminderte Bewegung. Diese Veränderung des Bewegungszustands macht sich als Ausdehnung oder Zusammenziehung des Raumgitters, des gesamten Kristallsystems bemerkbar, und zwar in verschiedenen Richtungen, gemäß der Struktur des Kristalls, mit verschiedener Intensität. Daraus ergeben sich Deformationen, Formveränderungen des Kristalls; in einem bestimmten Augenblick, im Umwandlungspunkt oder im Schmelzpunkt, schlägt Quantität in Qualität um, die Kristallstruktur ändert sich oder sie löst sich völlig auf, bricht in sich zusammen.

Was also ist das für ein metaphysisch vorausbestimmtes Ordnungsprinzip, das sich je nach den Eigenschaften der Materie, nach der Temperatur usw. ändert, das nicht Bedingungen stellt, sondern von materiellen Bedingungen abhängig ist?

Unter bestimmten Bedingungen geht die Materie aus ungeordneten in geordnete Zustände über und umgekehrt; außerdem ändern die Atome ihren Ordnungszustand unter bestimmten, durchaus nicht geistigen, sondern höchst materiellen Bedingungen. Diese Übergänge, durch einen allmählichen Prozeß vorbereitet, vollziehen sich sprungartig: die Materieteilchen gehen aus einem chaotischen Zustand sprunghaft in einen geordneten Zustand, und aus einem Ordnungszustand sprunghaft in einen andern Ordnungszustand über. Beobachten wir zum Beispiel das Kristallisieren von Flüssigkeiten. Allen Flüssigkeiten ist ein Schwebezustand zwischen Flüssigkeit und Kristall eigentümlich, sofern

die kleinsten Materieteilchen elektrisch nicht neutralisiert sind. Im Methylalkohol sowie in manchen andern Benzolderivaten entstehen ununterbrochen geregelte Gruppierungen, die ebenso ununterbrochen wieder zerfallen: es ist ein Prozeß der Kristallisation, [95] aus dem keine dauerhaften Kristalle hervorgehen. Ähnlich ist es beim Wasser: Schon die geringe Dichte des Wassers ist ein Beweis dafür, daß hier bestimmte Energien einer möglichst dichten Packung der Moleküle (die das charakteristische Merkmal der Flüssigkeit ist) entgegenwirken. Durch röntgenologische Beobachtungen wurde in der Tat festgestellt, daß im Wasser eine Tendenz zur tetraedrischen Anordnung der Moleküle besteht, ähnlich der Anordnung der Silizium-Atome im Quarz. Wenn das Wasser jedoch in einen dauerhaften Kristall, in das Eis, übergeht, ordnen sich seine Atome nach einem andern Strukturprinzip.

Der Kristall ist also nichts „Fertiges“, nichts „Endgültiges“, nicht die Verkörperung einer starren „Formidee“, sondern das vorübergehende Ergebnis fortschreitender Veränderungen materieller Zustände. Solche Prozesse des Übergangs von nichtkristalliner zu kristalliner Materie und umgekehrt kann man sehr gut an Kohlendioxyd beobachten. Dieses Gas kristallisiert bei niedriger Temperatur. Jedoch die Moleküle, die ein Kristallgitter bildeten, befinden sich auch bei niedriger Temperatur in rotierender Bewegung, sind also gleichsam auf dem Sprung, ihre geordneten Beziehungen aufzulösen. In einer Verbindung von Kohlenstoff mit vier Wasserstoffatomen nehmen die Wasserstoffatome bei Temperaturen unter 18 Grad bestimmte Stellungen ein, wobei sie aber ruhelos hin- und herschwingen. Bei Temperaturen von mehr als 22,8 Grad vollführen diese Wasserstoffatome Drehbewegungen, die, je mehr sie zunehmen, desto mehr die Ordnung des Kristallgitters zerrütten und sie schließlich zum Einsturz bringen.

Welche Eigenschaft der Atome ist es nun, die geordnete Beziehungen ermöglicht und unter bestimmten Bedingungen hervorruft? Jedes Atom im Kristall hat seinen konstanten Wirkungsradius, seinen Raumbedarf. Dieser Aktionsradius, dieser Raumbedarf, ist nicht unter allen Umständen gleichbleibend, also nicht ein metaphysisches „Ordnungsprinzip“; er ändert sich unter geänderten Umständen, gehorcht dem dialektischen Gesetz der Wechselwirkung. Eine wesentliche Rolle spielt die jeweilige elektrische Ladung des Atoms; außerdem wächst der Wirkungsradius mit der sogenannten Koordinationszahl. Durch die Koordinationszahl wird ausgedrückt, von wie vielen nächstgelegenen Nachbaratomen oder Nachbarionen das Atom in gleichem Abstand umgeben ist. Es kann dies jeweils nur ein Nachbaratom, es können [96] aber auch bis zu 12 Nachbaratome sein. Eine Einkreisung durch mehr als 12 Nachbaratome ist unbekannt, die Koordinationszahl 12 ist der Ausdruck für die dichteste „Atompackung“, die für die metallischen Elemente charakteristisch ist. Je höher die Koordinationszahl, desto größer ist der Wirkungsradius der Atome; das heißt also, von je mehr Nachbaratomen ein Atom bedrängt wird, desto mehr Energie wird aufgewandt, um sich die Nachbarn vom Leibe zu halten. Die Koordinationszahl, also die Anzahl der Atome, die sich zu einem Komplex zusammenballen, ist von entscheidender Bedeutung für die Kristallstruktur. Mit andern Worten, nicht ein formschöpferisches Kristallgitter, sondern die Eigenschaften und Wechselwirkungen der Atome formen den Kristall. Es sind die Atome und Ionen mit ihrem Raumbedarf, die das Kristallgitter hervorbringen, es ist die Materie, die sich das Gitter und mit dem Gitter den Kristall baut.

Doch die Symmetrie der Kristalle – will man sie anders erklären als durch einen geheimnisvollen „Formwillen“, durch ein metaphysisches Ordnungsprinzip? Man muß zur Enttäuschung der Metaphysiker feststellen, daß auch die Symmetrie nicht eine „Schöpfung des Kristallgitters“ ist, sondern daß die jeweilige Symmetrie von den Eigenschaften des jeweiligen Stoffes abhängig ist. Ohne auf alle in der Kristallwelt möglichen Symmetrien einzugehen, möchten wir nur darauf hinweisen, daß jeder Stoff in einer bestimmten Symmetrieklasse, deren es 32 gibt, kristallisiert, daß also die Symmetrie aufs engste mit der Struktur des Atoms zusammenhängt. Man könnte nun einwenden: Mag ein solcher Zusammenhang existieren, allein schon die Tatsache strenger Symmetrien in der Kristallwelt berechtigt zu der Auffassung, daß wir es hier mit „verkörperter Mathematik“, mit einem immateriellen Formgesetz zu tun haben! In der Tat walten in den Kristallen gesetzmäßige Zahlenverhältnisse, in gleichen Abständen finden wir immer gleichgeartete Atome, nur bestimmte Symmetrien sind möglich, und alle Symmetrien sind in einfachen Zahlenverhältnissen auszudrücken. Wer das geheimnisvoll findet und sich dadurch bemüßigt fühlt, „Finalität“, Zweckursachen, künstlerische Absichten der

Natur oder „Übernatur“ anzunehmen, möge einmal versuchen, sich eine Welt ohne Gesetzmäßigkeit, ohne ein bestimmtes System von Wechselwirkungen vorzustellen. Er wird entdecken, daß eine solche Welt allenfalls in seiner Phantasie, sonst aber nirgend existieren kann, daß jedes „Dasein“ eo ipso ein bestimmtes Dasein, das heißt ein System bestimmter [97] Wechselwirkungen ist. Irgendeine Anordnung von Atomen kann es nur darum geben, weil eben jedes Atom einen bestimmten Raum beansprucht, einen bestimmten Wirkungsradius hat, der von seinem Energiegehalt abhängig ist.

Aus der Existenz bestimmter Atome geht hervor, daß sie sich in einem bestimmten Gleichgewicht von Anziehung und Abstoßung in bestimmten Abständen gruppieren, daß diese Abstände den mathematischen Charakter von Vektoren haben, daß sie also in natürlichen Zahlen auszudrücken sind; nicht die Natur fügt sich den Gesetzen mathematischer Vektoren, sondern umgekehrt, die Vektoren sind ein Ausdruck naturhafter Beziehungen. Was wir Symmetrien nennen, sind ja eben gleichgeartete Abstände, also bestimmte Beziehungen bestimmter Atome. Diese Symmetrien gelten für die Kristallwelt, nicht weil die Mathematik es so gebietet, sondern weil es die natürliche Eigenschaft der Atome ist, sich unter bestimmten Bedingungen in bestimmten Abständen zu gruppieren. Ehe es noch eine Gruppenmathematik gegeben hat, die alle möglichen Symmetrien errechnete, hat es eine Natur gegeben, die aus der Eigenschaft der Atome alle diese Symmetrien hervorbrachte. Nicht die Mathematik, sondern die Natur ist das Ursprüngliche.

Ornamente

Was der Kristall in der Natur, ist das Ornament in der Kunst. Das Ornament ist jene erstaunliche Kunstform, in der man nur mit Vektoren, mit gleichartigen Abständen arbeitet. Die Ornamentik wurde von den in der Mathematik höchst schöpferischen und bahnbrechenden Ägyptern entwickelt, und zwar in solcher Vollkommenheit, daß alle späteren Ornamente auf ägyptische Konstruktionen zurückgehen. Der englische Ägyptologe Flinders *Petrie* hat festgestellt, daß es praktisch sehr schwer, ja geradezu unmöglich sei, irgendeine ornamentale Dekoration ausfindig zu machen, die unabhängig entstanden ist und sich nicht als Kopie ägyptischer Grundformen erweist. Diese Ornamentik ist offenkundig anschauliche Mathematik und den Ziffern vorangegangen so wie die Bilderschrift den Buchstaben; sie scheint in einem gewissen Sinn Kunst gewordene Mathematik. Die Gruppenmathematik hat sich den Ornamenten ebenso zugewandt wie den Kristallen und für beide dieselben möglichen Symmetrien er-[98]rechnet; aber nicht dies ist verwunderlich, sondern nur die Tatsache, daß der Mensch, ohne die Gesetze der Kristallwelt zu kennen, in seiner Ornamentik sämtliche Symmetrien der Natur gleichsam auf eigene Faust entdeckte. Wenn man Kristallstrukturen photographiert und solche auf eine Fläche projizierte Strukturen miteinander zur Deckung bringt, ergeben sich die schönsten, aus der ägyptischen Kunst wohlbekannten Ornamente. Hier und dort sind es Vektoren, aus denen die Gesetzmäßigkeit hervorgeht. In der Natur sind die Vektoren der Ausdruck natürlicher Beziehungen zwischen den Atomen. Was aber mag den Menschen dazu zu bewegen, in der ornamentalen Kunst mit Vektoren zu arbeiten? Unzweifelhaft ist es die Landvermessung, die Mutter der Geometrie, die den Anstoß dazu gab, und auch das menschliche Wohlgefallen an der Ordnung hängt zum Teil damit zusammen. Dieses Wohlgefallen, diese Tendenz, das Geordnete als „schön“ zu empfinden, hat jedoch tiefere Ursachen; ich habe schon darauf hingewiesen, daß und warum der Rhythmus, die Wiederholung des Gleichen, als arbeitsfördernd und lebensfördernd erkannt wurde, und möchte nur noch die Frage aufwerfen, ob nicht im menschlichen Bewußtsein, das die „Ordnung“ der menschlichen Gesellschaft widerspiegelt, auch die „Ordnung“ der Natur reflektiert wird. Ebenso wie das Ornament gilt der Kristall uns als „schön“, und zwar als um so schöner, je mehr Symmetrie er darbietet. Daß uns (im Ornament wie im Kristall) als schöner gilt, was einen höheren Grad von Symmetrie erreicht, die Steigerung der „Schönheits“-Intensität durch Steigerung der Symmetrie, entspricht einer Naturtendenz der Kristalle, die höchstmögliche Symmetrie zu verwirklichen.

Diese Naturtendenz wird von den Metaphysikern als ein „Streben nach oben“, als ein „Wille zur Gestalt“ ausgedeutet. Was wir jedoch an den Kristallen (und nicht nur an ihnen, sondern in gleicher Weise an den Atomen und Molekülen, an jeglicher Materie) wahrnehmen, ist nicht ein solches ideales „Streben“, ein solcher geheimnisvoller „Wille“, sondern die Tendenz nach Energieersparung, nach höchstmöglichen Gleichgewichtszuständen. Je höher die Symmetrie eines Kristalls, desto stärker ist seine

Energie gebunden, desto gefestigter ist sein Gleichgewicht, seine Struktur. Was wir Symmetrie nennen, ist also nichts anderes als der Ausdruck eines mehr oder minder stabilen Energiezustands. Es ist die Tendenz der Atome, die „Sättigung", die dauerhafte Konfiguration der Edelgase zu erreichen, und eine gleichgeartete Tendenz finden wir in [99] der Kristallwelt. Die kubischen und die hexagonalen Kristallstrukturen repräsentieren die höchstmöglichen Gleichgewichtszustände der geordneten, vergesellschafteten Atome; in der Tat sind die wichtigsten Strukturtypen teils kubisch, teils hexagonal.

Es gibt keinen „Willen zur Gestalt", keinen „Willen zur Form". Man könnte ebensogut einen gegensätzlichen „Willen zur Gestaltlosigkeit, zur Formlosigkeit, zum Chaos" proklamieren. Beides ist trügerisch. Man soll Worte nicht mißbrauchen.

Goethe hat einmal gesagt: „Die Idee der Metamorphose ist eine höchst ehrwürdige, aber zugleich höchst gefährliche Gabe von oben. Sie führt ins Formlose, zerstört das Wissen, löst es auf. Sie ist gleich der vis centrifuga [Zentrifugalkraft] und würde sich ins Unendliche verlieren, wäre ihr nicht ein Gegengewicht zugegeben: ich meine den Spezifikationstrieb, das zähe Beharrlichkeitsvermögen dessen, was einmal zur Wirklichkeit gekommen, eine vis centripeta [Zentripetalkraft], welcher in ihrem tiefsten Grunde keine Äußerlichkeit etwas anhaben kann."

In dichterischer und wohl auch bedenklicher Verkleidung werden hier die beiden einander widersprechenden Grundtendenzen der Natur, der Wirklichkeit, ausgesprochen. Was *Goethe* die „vis centrifuga", *Hegel* die „Repulsion" nennt, ist die Tendenz der Materieteilchen, mit gleichbleibender Geschwindigkeit ins Grenzenlose hinauszufliegen, die Tendenz der Abstoßung, der Auflösung, der Verflüchtigung, der Ungebundenheit. Dieser Tendenz wirkt die „vis centripeta", die Hegelsche „Attraktion", entgegen, die Tendenz der Anziehung, der Gruppierung, der Vereinigung, der Vergesellschaftung, der Zusammenballung von Energie. In jeder Zusammenballung von Energie, in jeder organisierten, geordneten Materie wirken beide Tendenzen fort: die konservierende Tendenz, das zähe Beharrlichkeitsvermögen, das Festhalten an einer einmal erreichten Organisationsform, die „Trägheit" der Energie, und die revolutionierende Tendenz, die ewige Bewegtheit, das Nie-zur-Ruhe-kommen-Können, die fortschreitende Zustandsänderung. Ohne den unendlichen Widerspruch dieser beiden Tendenzen und ohne die fortwährende Aufhebung dieses Widerspruchs in den relativen Gleichgewichtszuständen der Materie, der Energie, gäbe es keine Wirklichkeit – denn Wirklichkeit ist ja dieses gespannte Schweben zwischen Sein und Nichtsein, wobei das Sein wie das Nichtsein unwirklich sind und nur ihr unaufhörliches Ineinanderverschlungensein, nur das unendliche Werden Wirklichkeit.

Wir können also an den Kristallen, an der Struktur der festen, geordneten Materie sehr genau die dialektische Beziehung von [100] Form und Inhalt beobachten. Was wir jeweils die Form nennen, ist nichts anderes als eine bestimmte Gruppierung, eine bestimmte Anordnung, ein relativer Gleichgewichtszustand der Materie; sie ist der Ausdruck der konservierenden, konservativen Grundtendenz, die vorübergehende Stabilisierung materieller Verhältnisse. Sie leistet jeder Änderung Widerstand – aber der Inhalt ändert sich ununterbrochen, mitunter nur unmerklich, mitunter in ungestümer Bewegtheit, gerät mit der Form in Widerspruch, sprengt die Form und bildet neue Formen, in denen der gewandelte Inhalt sich wieder für eine Weile stabilisiert.

In der Form manifestiert sich ein jeweils erreichtes Gleichgewicht, dem Inhalt ist Bewegung, Veränderung immanent. Man könnte daher, nicht ohne zu vereinfachen, die Form als das *Konservative*, den Inhalt als das *Revolutionäre* definieren.

Lebewesen

Die Grundtendenzen der Natur treten uns in den relativeinfachen Beziehungen der anorganischen Materie am einfachsten, am durchsichtigsten entgegen, sie komplizieren sich, je komplizierter, je mannigfaltiger die Beziehungen sind, denen wir unser Augenmerk zuwenden. In der Welt des Organischen ist die *Vererbung* die konservative, die *Variation* die revolutionäre Tendenz. In der menschlichen Gesellschaft, die sich über die Natur hinaushebt und eine eigene Gesetzmäßigkeit hervorbringt, erkennen wir die konservative Tendenz im allgemeinen in den *Produktionsverhältnissen*, also in den Formen, in denen die Produktion sich vollzieht, die revolutionäre in den *Produktivkräften*, also in

dem sich entwickelnden und vorwärtsdrängenden ökonomischen Inhalt jeder gesellschaftlichen Formation. Überall leistet die jeweils erreichte Form, Struktur, Organisation dem Neuen Widerstand, überall ist es der neue Inhalt, der alte Formen sprengt und neue herbeiführt.

In der *Formentwicklung der Lebewesen* können wir feststellen, daß die verschiedenartigen Formen und Gestalten Ergebnisse der Anpassung an die Außenwelt sind. Es ist also nicht, wie die „Vitalisten" annehmen, „Finalität" und „Entelechie", nicht „Wille zur Gestalt" oder „Streben nach Vollkommenheit", sondern es ist die Außenwelt mit ihren wechselnden Bedingungen, es ist der Stoffwechsel des Lebewesens mit der Außenwelt, wodurch der unendliche Reichtum von Formen sich herausbildet. Der Biologe Dr. Max [101] *Hartmann* hat in seinem Werk über „Allgemeine Biologie" den Vitalisten kühl und nüchtern geantwortet:

„Wir haben bei unserer Schilderung der allgemeinen Biologie keine einzige Erkenntnis kennengelernt, die mit vitalistischen Begriffen erzielt worden wäre. Mit den ‚außerräumlichen Naturfaktoren', mit ‚Entelechien' und ‚Psychoiden' vermag der Naturforscher schlechterdings nichts anzufangen. Mit diesen Begriffen kann prinzipiell keine Erkenntnis erlangt werden."

Der Organismus verleibt sich in mannigfaltiger Weise die Umweltbedingungen ein. Diese Einverleibung äußerer und ihre Umwandlung in innere Bedingungen, diese Aufsaugung und Verdauung der Außenwelt (nicht nur der Nahrung, sondern auch eines ganzen Systems von Beziehungen) ist eines der wesentlichen Merkmale der lebenden Materie. So hat zum Beispiel die Pflanzenwurzel die Schwerkraft aus einer äußeren in eine innere Bedingung umgeformt. Die Wurzel gehorcht wie jede Masse dem Gesetz der Schwerkraft, sie „fällt" gegen den Erdmittelpunkt; aber sie „fällt" nicht einfach, sondern sie drängt zum Erdmittelpunkt mit einer Kraft, die um ein Vielfaches die Schwerkraft übersteigt. Die Schwerkraft ist für sie zum „Reiz" geworden, der eine Kette von Reaktionen, von inneren Prozessen hervorruft. Die unmittelbare Wirkung der Schwerkraft wird zu einer mittelbaren.

Die Gestaltung der Pflanze ist eine Summe von Formveränderungen. Jede einzelne dieser Formveränderungen kommt durch ungleichmäßiges Wachstum zustande, das oft sehr unscheinbar, sehr geringfügig ist. Es kann zum Beispiel darin bestehen, daß eine Zellwand lokal wächst, daß ein Organ an der einen Seite stärker wächst als an der andern usw. Durch wechselnde Bedingungen, Ernährung, Bestrahlung usw. kann man den einen Prozeß hemmen, den andern fördern, und dadurch die Gestalt der Pflanze wesentlich beeinflussen. Wie tiefgreifend die Bedingungen dies Stoffwechsels nicht nur die Gestaltung von Pflanzen, sondern auch von Tieren mitbestimmen, möge ein einziges merkwürdiges Beispiel illustrieren: *Hartmann* hat experimentell festgestellt, daß alle jungen Tiere des Meerwurms Ophryotrocha puerilis Männchen sind; wenn ihr Körper über 15 bis 20 Segmente hinauswächst, werden sie zu Weibchen, wobei die Gestalt sich wesentlich verändert. Wenn man die Tiere hungern läßt, bleiben nicht nur alle Männchen dauernd Männchen, sondern auch die Weibchen schrumpfen wieder zu Männchen zusammen. Dasselbe Ergebnis erzielt man durch einen erhöhten Gehalt von Kaliumionen in der [102] nahrungsspendenden Flüssigkeit. Die Bedingungen des Stoffwechsels entscheiden in diesem Fall also nicht nur über die Gestalt, sondern sogar über das Geschlecht des Lebewesens.

Dieser außerordentlichen Formbarkeit und Anpassungsfähigkeit der lebenden Materie, ihrer Veränderlichkeit, wirkt eine konservative, formerhaltende, gestaltwahrende Tendenz entgegen. Hat ein Lebewesen sich relativ stabilen Verhältnissen angepaßt und eine Form des relativen Gleichgewichts mit der Außenwelt gefunden, dann wird diese Form in jedem Zellkern gleichsam konserviert und durch Vererbung weitergegeben. Ohne solche relative Stabilität, ohne relativ gefestigte Form, könnte kein Lebewesen existieren. Das hat nichts mit Zweckstrebigkeit zu tun, sondern besagt nur: Jede lebende Materie, die kein Beharrungsvermögen, keinen Widerstand gegen die Umwelt entwickelte, hat sich nach flüchtigem Dasein wieder aufgelöst, so wie viele chemische Verbindungen, kaum entstanden, auch schon wieder zerfallen. Nur jene in komplizierter Wechselwirkung vergesellschafteten Moleküle, nur jene Organismen existieren, die existenzfähig, also zugleich anpassungsfähig und widerstandsfähig sind. Die Zellkerne, in denen die Struktur des Organismus, das gesamte System seiner Beziehungen, seine „Form" aufbewahrt wird, bekunden eine große Widerstandskraft gegen Einflüsse

der Außenwelt, einen hartnäckigen Konservativismus. Dennoch ist diese „Erbmasse“ nicht, wie *Weismann* angenommen hat, unveränderlich und jeder Wechselwirkung mit der Außenwelt entzogen, genausowenig wie die Kristallgitter „jenseits der Substanz“ stehen und ein „außerräumliches Ordnungsprinzip“ darstellen.

Die „Form“ des Lebewesens ist nicht unwandelbar. Wenn man etwa der Pflanze einen neuen „Inhalt“ gibt (durch geänderte Ernährung im weitesten Sinn, durch Pfropfung oder Kreuzung, die ja beide nichts anderes sind als ein Stoffwechsel besonderer Art, durch neue, konzentriert einwirkende Umweltbedingungen), dann wandelt sich auch die Form. Und so sehr die Tendenz besteht, wieder zur alten Form zurückzukehren, lassen sich neue Formen dennoch festigen, sind unter bestimmten Bedingungen auch erworbene Eigenschaften vererbbar. Es gelten die Worte *Goethes* zum Ruhm der Natur: „Sie verwandelt sich ewig, und ist kein Moment Stillestehn in ihr. Fürs Bleiben hat sie keinen Begriff und ihren Fluch hat sie ans Stillestehn gehängt ...“ Die Form, das Stillestehn in einem relativ stabilen Gleichgewicht, wird immer wieder durch die Bewegung und Veränderung des Inhalts gesprengt. [103]

Gesellschaft

Auf einer höheren Stufe, unter ungleich komplizierteren Bedingungen, doch prinzipiell nicht anders geartet, stellt sich *das Form-Inhalt-Problem in der gesellschaftlichen Wirklichkeit* dar. In letzter Instanz ist es die Wechselwirkung von Produktivkräften und Produktionsverhältnissen mit ihrem vielfältigen rechtlichen, politischen, ideologischen Überbau, in der sich die Dialektik von Inhalt und Form manifestiert – wobei der Überbau, die Formen der Gesellschaft, des Lebens und des Denkens, stets auf die Basis, auf den Inhalt zurückwirken. Karl *Marx* hat im Vorwort zu seinem Buch „Zur Kritik der politischen Ökonomie“ festgestellt:

„Auf einer gewissen Stufe der Entwicklung geraten die materiellen Produktivkräfte der Gesellschaft in Widerspruch mit den vorhandenen Produktionsverhältnissen oder, was nur ein juristischer Ausdruck dafür ist, mit den Eigentumsverhältnissen, innerhalb deren sie sich bisher bewegt haben. Aus Entwicklungsformen der Produktivkräfte schlagen diese Verhältnisse in Fesseln derselben um. Es tritt dann eine Epoche sozialer Revolution ein ...“

Marx und *Engels* haben davor gewarnt, ihre grundlegende Erkenntnis mechanisch-dogmatisch zu vereinfachen. „Nach materialistischer Geschichtsauffassung“, schrieb *Engels* an Joseph *Bloch*, „ist das *in letzter Instanz* bestimmende Moment in der Geschichte die Produktion und Reproduktion des wirklichen Lebens. Mehr haben weder Marx noch ich behauptet. Wenn nun jemand das dahin verdreht, das ökonomische Moment sei das *einzig* bestimmende, so verwandelt er jenen Satz in eine nichtssagende, abstrakte, absurde Phrase. Die ökonomische Lage ist die Basis, aber die verschiedenen Momente des Überbaus – politische Formen des Klassenkampfes und seine Resultate – Verfassungen, nach gewonnener Schlacht durch die siegende Klasse festgestellt usw. – Rechtsformen, und nun gar die Reflexe aller dieser wirklichen Kämpfe im Gehirn der Beteiligten, politische, juristische, philosophische Theorien, religiöse Anschauungen und deren Weiterentwicklung zum Dogmensystem, üben auch ihre Einwirkung auf den Verlauf der geschichtlichen Kämpfe aus und bestimmen in vielen Fällen vorwiegend deren *Form*.“ Und weiter heißt es in einem Brief an *Starkenburg*: „Die politische, rechtliche, philosophische, religiöse, literarische, künstlerische usw. Entwicklung beruht auf der ökonomischen. Aber sie alle reagieren auch aufeinander und auch auf die ökonomische Basis. Es ist nicht so, daß [104] die ökonomische Lage *Ursache*, allein aktiv ist und alles andere nur passive Wirkung. Sondern es ist Wechselwirkung auf der Grundlage der *in letzter Instanz* stets sich durchsetzenden ökonomischen Notwendigkeit.“

Die Wechselwirkungen innerhalb der Gesellschaft sind unendlich komplizierter als die Wechselwirkungen innerhalb der anorganischen und organischen Natur – und es wäre töricht, wollte man darauf ausgehen, in den Verhältnissen der Menschenwelt die Verhältnisse der Kristallwelt wiederzufinden. Im Prinzip jedoch entdecken wir auch in der menschlichen Gesellschaft die Gesetze des dialektischen Widerspruchs zwischen den konservativen Tendenzen der Form und den revolutionären des Inhalts – die Entstehung immer neuer relativ stabiler Gleichgewichtszustände, in denen die Produktionsverhältnisse mit den Produktivkräften, die Formen mit dem Inhalt übereinstimmen.

Der wesentliche Inhalt der Gesellschaft (die Produktivkräfte, die Menschen mit ihren Werkzeugen und Produktionserfahrungen, aber auch mit ihren materiellen und geistigen Bedürfnissen) ist stets in Bewegung, verändert und entwickelt sich ununterbrochen – die Formen der Gesellschaft bekunden die Tendenz, stabil zu bleiben, sich von Generation zu Generation fortzuerben. Es sind jeweils die herrschenden Klassen, ihre politischen und ideologischen Apparate, die an den überlieferten Formen festhalten und die größten Anstrengungen unternehmen, ihnen den Charakter des Ewigen, Endgültigen, Unveränderbaren anzudichten, es sind jeweils die unterdrückten Klassen, in denen der Aufruhr neuer Produktivkräfte gegen veraltete Produktionsverhältnisse wirksam ist, die in den überlieferten Formen nichts Heiliges, Unberührbares, vom Glorienschein einer „sittlichen Weltordnung" Umwobenes erblicken, sondern ein Hemmnis der menschlichen Entwicklung. Freilich ist es auch für die unterdrückten Klassen nicht leicht, sich dem Einfluß überlieferter Formen, ihrer Autorität, ihren Einwirkungen auf das Bewußtsein aller Mitglieder der Gesellschaft zu entziehen: die Herausbildung eines politischen und ideologischen Klassenbewußtseins gegenüber den herrschenden Anschauungen und Konventionen ist ein ungemein schwieriger Prozeß. Ein solches Klassenbewußtsein, stark genug, dem Druck der herrschenden Anschauungen und Konventionen standzuhalten, entsteht nicht spontan, sondern muß den unterdrückten Klassen „induziert" werden, so wie man einen Kristall in die übersättigte Lösung taucht, um ihre Kristallisation hervorzurufen.

[105] Jede herrschende Klasse, die sich gefährdet fühlt, trachtet den Inhalt ihrer Klassenherrschaft zu verdunkeln und ihren Kampf um die Rettung der überlebten Gesellschaftsform als einen Kampf um die „ewigen", endgültigen, unantastbaren Formen des menschlichen Zusammenlebens überhaupt zu sanktionieren. Die Verteidiger der Bürgerwelt sprechen daher nicht von ihrem *kapitalistischen Inhalt*, sondern von ihrer (hundertfach in Brüche gehenden) *demokratischen Form*. Sie trachten den Blick der Völker vom weltgeschichtlichen Kampf zwischen Kapitalismus und Sozialismus abzulenken, ihn im Bewußtsein der Menschen zu einem Kampf zwischen „Demokratie" und „Diktatur" umzufälschen. Ihnen kommt zu Hilfe, daß gesellschaftliche Formen auch den gesellschaftlichen Inhalt, den Lehensinhalt der Gesellschafts-Mitglieder beeinflussen. Der formale Charakter der bürgerlichen Demokratie ist evident – dennoch haben die unter faschistische Herrschaft geratenen Völker erlebt, daß auch die formale Demokratie, Formen des Rechts und des politischen Systems, zu einem nicht unerheblichen Teil des Lebensinhalts werden, daß also der Verlust solcher Formen auch einen inhaltlichen Verlust bedeuten kann. Die Schwierigkeit der Herausbildung neuer Formen, die nach dem Sieg der Arbeiterklasse dem neuen gesellschaftlichen Inhalt gemäß sind, der Herausbildung einer neuen nicht formalen, sondern faktischen, der sozialistischen Demokratie, erleichtert es vorübergehend den Verteidigern des Kapitals, das Festhalten an ihrem gesellschaftlichen Inhalt als einen Kampf um althergebrachte Formen des Zusammenlebens darzustellen und diese Formen als den einzigen menschenwürdigen Lehensinhalt zu glorifizieren. Ich führe dieses Beispiel an, um auf die komplizierte Wechselwirkung zwischen Basis und Überbau, zwischen gesellschaftlichem Inhalt und gesellschaftlichen Formen hinzuweisen, auf das zeitweilige Übergewicht, das althergebrachte Formen im Bewußtsein zahlloser Menschen gewinnen können.

Um einen überlebten gesellschaftlichen Inhalt zu retten, stellt sich die herrschende Klasse scheinbar schützend vor alte Formen (stets bereit, sie im kritischen Augenblick selber zu beseitigen und zur unverhüllten Diktatur überzugehen), trachtet sie neue, zum Teil noch unausgereifte Formen zu verdächtigen und damit den neuen gesellschaftlichen Inhalt zu diffamieren. Man wagt es immer weniger, den alten Inhalt, den katastrophalen Kapitalismus, direkt zu verherrlichen oder zu rechtfertigen, daher verteidigt man „nur seine gesellschaftlich-politischen Ausdrucksformen. Und dieses Ab-[106]sehn vom Inhalt, dieser Akzent, der auf die Form als das Wesentliche, allein der Beachtung Würdige gelegt wird, hat auch auf einen großen Teil der beunruhigten Intelligenz eingewirkt, hat in manchem Bereich der Kunst das Phänomen des „Formalismus" hervorgerufen. Es geht hier nicht sosehr um ein Problem der künstlerischen Ausdrucksmittel (da gegen das Experimentieren mit neuen Ausdrucksmitteln nichts einzuwenden ist), sondern um das tiefere, um das allgemeine Problem des „Formalismus" als Erscheinung einer nicht mehr zeitgemäßen Gesellschaftsform, als Symptom dafür, daß eine herrschende Klasse sich überlebt hat.

Thema, Inhalt, Sinn

Ich habe versucht, das Form-Inhalt-Problem als ein Problem nicht nur der Kunst darzustellen und die Auffassung, daß die Form das Primäre, der Inhalt das Sekundäre sei, als typische Reaktion jeder herrschenden Klasse auf die Gefährdung ihrer Herrschaft zu charakterisieren. Es gilt nun, *das für die Kunst spezifische Form-Inhalt-Problem* als einen Sonderfall der allgemeinen Problemstellung zu erkennen. Es ist dabei zu bedenken, daß auf die Kunst nicht allgemeine gesellschaftliche Formeln anzuwenden sind, sondern daß sie ihre eigenen (wenn auch gesellschaftlich bedingten) Probleme und Gesetze hat.

Wir haben zunächst den *Begriff des* „*Inhalts*“ *in Kunst und Literatur* zu untersuchen. Vielleicht ist dieser Begriff zu unbestimmt: ist mit „Inhalt“ der Stoff gemeint, das Thema, das Sujet des Kunstwerks, oder sein Sinn, sein Gehalt, seine Aussage? (Vielleicht aber sind auch Begriffe wie „Aussage“, „message“ zu sehr dem Bereich der Agitation entlehnt, vielleicht sollte man nur vom „Sinn“ eines Kunstwerks sprechen, von einem nicht im Detail sich enthüllenden, sondern der Gesamtheit des Kunstwerks immanenten Sinn.) Obwohl Thema und Sinn vielfach miteinander zusammenhängen, sind sie doch ein Verschiedenes. Derselbe Stoff, dasselbe Sujet können vom Künstler, vom Schriftsteller so verschieden aufgefaßt und gestaltet werden, daß ein Ergebnis dem anderen kaum mehr ähnlich ist. Gewiß ist auch die Stoffwahl von großer Bedeutung, und auch in ihr manifestiert sich zumeist die Haltung des Künstlers, des Schriftstellers. Mit großer Sicherheit hat *Goethe* den Stoff des „Faust“ und des „Götz“ ergriffen, als charakteristisch für ein entscheidendes Zeitalter der deutschen Geschichte, für den [107] Beginn einer das Mittelalter sprengenden Entwicklung. Dennoch kann derselbe Stoff einen durchaus anderen Inhalt gewinnen. (Man denke etwa an das Faust-Thema bei *Lessing*, *Lenau* und *Grabbe*, bei Thomas *Mann* und Hanns *Eisler*). Der Stoff allein fordert keineswegs eine bestimmte, ihm gemäße Form, wohl aber sind Gehalt und Form, Sinn und Form aufs engste miteinander verbunden, in dichter dialektischer Wechselwirkung.

Der Stoff, das Sujet wird erst durch die Haltung des Künstlers zum Inhalt erhoben, denn Inhalt ist nicht nur, *was*, sondern auch *wie* es dargestellt wird, in welchem Zusammenhang, mit welchem gesellschaftlichen und individuellen Bewußtsein. *Die Erntearbeit* etwa kann als liebliche Idylle dargestellt werden, als nichtssagendes Genrebild, als entmenschlichende Qual, als Sieg des Menschen über die Natur – immer vom Standpunkt aus, den der Künstler einnimmt, als Apologet der herrschenden Klasse, als sentimentaler Spaziergänger, als aufsässiger Bauer, als revolutionärer Sozialist.

Sinnwandlung eines Themas

In der Kunst des alten *Ägypten* ist der arbeitende Mensch, der *Arbeitsprozeß*, ein vielfach abgewandeltes Thema. Wandmalereien stellen pflügende und säende Bauern dar. Der Bauer, der sein Werk tut, wird zumeist vom Standpunkt des Herrn aus dargestellt. Mit Wohlgefallen ruht das Auge des Herrn auf den Scharen der für ihn Arbeitenden, der Bauer ist nicht Subjekt seines Tuns, sondern Objekt des ihn Betrachtenden, in dessen Vorratskammern die Ernte sich ergießt, und aus dieser Betrachtungsart ergibt sich die scheinbare „Objektivität“ der Darstellung. Für die herrschende Klasse, die ihre Betrachtungsart stets für „objektiv“, für übereinstimmend mit der Weltordnung hält, gibt es keinen individuellen Bauern mit seinen individuellen Bedürfnissen, sondern nur Bauern als gesellschaftliche Charaktere, denen kein Ausdruck ihrer selbst, sondern nur eine Funktion zukommt wie dem Zugtier und dem Pflug. Es ist keinerlei Geringschätzung der Arbeit (wie später bei den Griechen) in diesen Bildern wahrzunehmen, sondern die unbeirrbare Überzeugung, daß jeder seinen vorbestimmten Platz hat, seine vorbestimmte Funktion ausübt, die „prästabilierte Harmonie“ einer in Stände gegliederten Gesellschaft. Die Welt ist so gemacht, und siehe, es ist gut und wohlgetan. In der Entwicklung freilich stört ein neues (oder sehr altes, durch die herrschende Klasse ver-[108]drängtes) gleichsam „naturalistisches“ Element die ausdruckslose, „objektive“ Darstellung des Arbeitsprozesses, und der arbeitende Mensch beginnt in Bild und Plastik Züge der Individualität, des Bedrücktseins und Gequältseins anzunehmen. Soziale Bedenken machen sich geltend, die stilisierte wird zur kritischen, zur expressiven Darstellung. In einem Papyrus heißt es:

„Soll ich euch von dem Maurer erzählen, wie er das Elend erträgt? Allen Wettern ist er ausgesetzt, wenn er, bis auf den Gürtel unbekleidet, baut. Seine Arme sind von Arbeit erschöpft; seine

Nahrungsmittel liegen zwischen seinen Abfällen; er ißt sich selber auf, denn er hat kein anderes Brot als seine Finger. Er ist schrecklich entkräftet, denn da ist immer ein Block, der zu diesem oder jenem Gebäude geschleppt werden muß, ein Block von zehn zu sechs Ellen; da soll immer ein Block in diesem oder jenem Monat bis zu den Gerüstspitzen, an denen der Lotosblumenstrauß auf dem fertigen Hause befestigt ist, geschleppt werden. Wenn die Arbeit ganz fertig ist, kehrt er, falls er Brot hat, heim, und seine Kinder sind während seiner Abwesenheit unbarmherzig geschlagen worden."

Dieser Geist der sozialen Aufsässigkeit und Anklage bemächtigt sich zum Teil auch der bildenden Kunst Ägyptens und setzt sich zeitweilig in einem ausdrucksvollen Realismus durch. Es ist eine unvergängliche Leistung der ägyptischen Kunst, daß sie nicht nur Monumente der herrschenden Klasse schuf, sondern auch den arbeitenden Menschen, den Erniedrigten und Beleidigten in ihre Thematik einbezog, daß sie in früheren Jahrtausenden die von Bertolt *Brecht* dichterisch formulierten „Fragen eines lesenden Arbeiters" beantwortete: „Wer baute das siebentorige Theben? In den Büchern stehen die Namen von Königen. Haben die Könige die Felsbrocken herbeigeschleppt?" Das Thema des Arbeitsprozesses wird von der ägyptischen Kunst stets aufs neue aufgegriffen, doch der Inhalt, der Sinn des gleichen Stoffes wandelt sich, von der stilisierten „Objektivität" zur subjektiven Expression (und mit ihm der Stil, die Darstellungsweise, von feierlicher Gemessenheit zu plebejischem Realismus).

In der Kunst der klassischen Antike gilt der Arbeitsprozeß nicht als würdiger Gegenstand. In mittelalterlichen Miniaturen (Breviarium Grimani, Nürnberger Kleinmeister usw.) und in der Kunst der Renaissance (*Dürer*, *Grünewald*, *Riemenschneider* u. a.) wird das Thema der Arbeit wieder aufgegriffen, vor allem das mannigfaltig abgewandelte Thema der Landarbeit. In einer nicht mehr [109] auf Sklaverei beruhenden Gesellschaft melden sich in der Kunst die arbeitenden Klassen an, drängt der Arbeitsprozeß des Bauern und des Bürgers nach künstlerischer Gestaltung. Daneben besteht nun freilich die Tendenz (und nimmt im Barock überhand), das Landleben idyllisch zu idealisieren (im Gegensatz zu den Belustigungen und Lasten der großen Welt), von der schlafenden Schäferin des *Giorgione* bis zur aristokratischen eleganten Weinlese des sonst plebejisch revoltierenden *Goya*. Der Schäfer wird zum Sujet, weil er als Müßiggänger darzustellen ist, in nobler Lässigkeit die Herde überwachend (und nicht in seinem Elend, in seiner Verlaustheit und Verdrecktheit). Die „Rückkehr zur Natur" vollzieht sich im Maskenspiel gelangweilter Herzoginnen und Marquisen, in herablassender „Volkstümlichkeit", die Natur, in die man flüchtet, ist eine wohlerzogene, zurechtgestutzte, parfümierte Natur, der Wald kein echter Wald, die Welt keine echte Welt, und der Beruf des Schäfers ist es, die Flöte zu blasen, Reigen zu tanzen, als gesittetes und tugendhaftes „Volk" der herrschenden Klasse aufzuwarten. Die Jacquerien [Bauernaufstände] haben den Gutsbesitzern einen bösen Bauern vor Augen geführt, der gute Landmann der Schäferszenen dient der Beruhigung einer in Unruhe geratenen Gesellschaft. Die Kunst bewährt sich als Zaubermittel, das die Herrschenden über soziale Gefahren hinwegtäuscht.

Der arbeitende Mensch, der Bauer und der Handwerker, in der Kunst der Renaissance noch keineswegs Zentralgestalt, wird von den Niederländern in den Mittelpunkt gerückt. Ein selbstbewußtes Bürgertum gestaltet mit reichen künstlerischen Mitteln den tätigen Plebejer – nicht mehr den armen Lazarus, den passiven Bettler und Leidensmann der gotischen Kunst, nicht mehr den märchenhaften Schäfer als barocke Opernfigur, sondern den Bauern, den Handwerker in seiner Funktion als Produzenten, in seiner gesellschaftlichen Aktivität. In den Gemälden des Flamen *Pieter Brueghel* (siehe Abbildung) ist das arbeitende Volk allgegenwärtig. Man hat mit Recht auf die innere Verwandtschaft Brueghels mit *Rabelais*, *Cervantes* und vor allem *Shakespeare* hingewiesen; doch die zum Teil noch aristokratische Haltung Shakespeares, die sich in manchen Volks- und Rüpelszenen manifestiert, ist im Werk Brueghels nirgends wahrzunehmen. Durchaus richtig stellt Max *Dvořák* fest: „Brueghel war der erste, dem realistische Volksszenen nicht nur ein äußerer Inszenierungsapparat waren, sondern dem das Leben selbst als Maßstab des Menschlichen und als Quelle des Studiums und der Erkenntnis der die Menschen beherrschenden Triebe, Ge-[110]brechen, Leidenschaften, Sitten, Gewohnheiten, Gedanken und Empfindungen galt." Die künstlerische Darstellung der Landarbeit und arbeitender Menschen überhaupt in den Gemälden Brueghels ist ungebrochene Bejahung – ohne Idealisierung und Heroisierung, aber auch ohne soziale Anklage oder Rechtfertigung. Die kraftvoll dahinschreitenden

Bäuerinnen, die eine dichte, wie eine rötlich-goldene Mauer festgefügte Ährenmasse mähenden Bauern, die gewaltige Hitze des Erntetags und die unpathetische Tüchtigkeit der Erntenden – dies alles wirkt wie ein „So ist es und mag auch fürder so bleiben!“ und findet ohne Verklärung, ohne Sentiment in sich selber seinen Sinn und seine Bestätigung. Dem arbeitenden Volk wird nicht der Firnis falscher Schönheit verliehen, kein unsichtbarer Heiligenschein schwebt über ihm, das Derbe, Kräftige, Charakteristische wird unbekümmert herausgearbeitet, nicht selten bis zum Ausmaß der Karikatur. Doch diese Karikatur ist nicht (wie manchmal bei Shakespeare) ein Ausdruck von Geringschätzung des Plebejischen, sondern die Entschlossenheit des wahrhaften Realisten, das Volk in all seinen Zügen zu zeichnen, in seinen Leistungen und seinen Unarten, in seiner Kraft und seinen Gebrechen – also keine tugendhaften Schäfer und keine romantischen Edelmenschen. In der unsentimentalen, nicht idealisierenden, sondern die Wirklichkeit bejahenden Darstellung von Menschen im Arbeitsprozeß ist *Brueghel* der großartige Repräsentant des aufsteigenden und seiner Sache gewissen Bürgertums.

Vergleichen wir nun mit dem Inhalt und Sinn, den *Brueghel* in das Thema der Landarbeit hineinhebt, die radikale Veränderung, die dasselbe Thema in den Bildern Millets erfährt. *Millet*, von Herkunft ein Bauer, für die Revolution 1848 Partei nehmend, stellt die Landarbeit in der Welt des Kapitalismus dar, die Landarbeit als moderne Sklaverei, als schauerliche Entmenschlichung (siehe Abbildung). In seinem Buch „De l’esclavage moderne“ schrieb damals *Lamennais*: „Der Bauer trägt die ganze Wucht des Tages, setzt sich dem Regen, der Sonne, dem Winde aus, um durch seine Arbeit die Ernte vorzubereiten, die im Spätherbst unsre Scheunen füllt. Wenn es ein Volk gibt, das ihn deshalb geringer schätzt und ihm nicht Gerechtigkeit und Freiheit gewährt, so bauet eine hohe Mauer um dieses Volk, damit nicht sein stinkender Atem die Luft in Europa verpeste.“ Der Klassenkampf des Proletariats kündigt sich an – und was *Brueghel* mit den Augen des aufsteigenden Bürgertums sah, das sieht *Millet* mit bäuerlich-proletarischen Augen. Nicht von außen her, sondern als Bauer unter Bauern [111] lebend, malt er den Stumpfsinn, die Trauer, die Hoffnungslosigkeit der Bauernarbeit, des Bauerndaseins. Seine Schafhirtin hat keinerlei Ähnlichkeit mit den galanten Hirtinnen des Barock und Rokoko; in grobem Gewand steht sie da, erschöpft auf ihren Stab gestützt und brütet trüb vor sich hin, der kümmerliche Rest einer menschlichen Existenz. Oder die Ährenleserinnen: man sieht kein Gesicht mehr, nur Rücken, die sich krümmen, nur Köpfe, zur Erde gebeugt, nur Hände, am Boden haftend, degradierte Gestalten, jedes Menschentums entleert.

Und diese gekrümmten Rücken, diese noch schrecklicher, noch hoffnungsloser zur Erde gebeugten Köpfe kehren in Bildern *van Goghs* wieder, des proletarischen Malers, der mit Kopien Millets begann und in einsamer Genialität über Millet hinauswuchs. „Ich habe also“, schreibt er am 7. September 1880 seinem Bruder, „die zehn Blätter ‚Travaux des champs‘ [Feldarbeiten] von Millet skizziert und habe eines davon ganz ausgeführt. Außerdem habe ich das ‚Abendgebet‘ nach der Radierung gezeichnet, welche du mir geschickt hast.“ Und später, in einem Brief, der seine Zielsetzung charakterisiert: „Wenn du wieder einmal ins Atelier kommst, dann wirst du, vertraue ich, schnell genug sehen, daß ich meinen Plan in bezug auf Arbeiterfiguren in Lithographie immer im Kopfe behalten habe, wenn ich auch nicht mehr so viel darüber spreche. Ich habe einen Säer – einen Mäher – eine Frau am Waschfaß – eine Minenarbeiterin – eine Näherin – einen Grabenden – eine Frau mit der Schaufel – das Waisenmädchen – ein Tischgebet – einen Burschen mit einem Schiebekarren Mist, und, wenn es sein muß, noch mehr. Das Geheimnis Lhermittes wird, dünkt mich, kein anderes als dieses sein, daß er die Figur im allgemeinen, nämlich die trotzige, strenge Arbeiterfigur, durch und durch kennt und daß er seine Motive aus dem Herzen des Volkes nimmt. Um es so weit zu bringen wie er, darf man nicht darüber reden, sondern man muß *arbeiten* und dann sehen, wie weit man kommt.“ Und schließlich: „Dies eine besteht auch dann noch – der Glaube –, man fühlt instinktiv, daß enorm viel sich ändert und alles sich ändern wird – wir sind im letzten Viertel eines Jahrhunderts, das wieder mit einer gewaltigen Revolution enden wird. Aber angenommen auch, wir sehen am Ende unseres Lebens noch den Anfang davon – die besseren Zeiten klarer Luft und der Auffrischung der ganzen Gesellschaft *nach* diesem großen Sturme werden wir sicherlich nicht erleben.“

Aus all diesen Elementen zunächst formt sich das Werk [112] *van Goghs*, aus „dem Herzen des Volkes“ die Motive nehmend, enorme gesellschaftliche Änderungen ahnend, *vor* dem großen Sturm und

voll der bitteren Erkenntnis, daß ihm „die besseren Zeiten klarer Luft und der Auffrischung der ganzen Gesellschaft“ vorenthalten sind. In dieser Atmosphäre *vor* dem großen Sturm ist der arbeitende Mensch bedrückt und gequält (mit Ergriffenheit hat *van Gogh* die Romane Zolas, „Germinal“ und „Die Erde“ gelesen), und nur die karge Zeit jenseits der Produktion gestattet ihm, ein menschliches Wesen zu sein. Der „Schnitter“ van Goghs – um ein Bild herauszugreifen – unterscheidet sich von den Schnittern Brueghels weit mehr noch als jede Gestalt Millets (siehe Abbildung). Der im Arbeitsprozeß seinen Körper verrenkende, verzerrende junge Bauer ist allein; das Motiv der Einsamkeit kündigt sich an, das Preisgegebensein des Einzelnen, der um die Handvoll Existenz kämpft, die nie gesicherte, stets gefährdete. Sein Gesicht unter dem ährenblonden Haar drückt zugleich Anspannung und Erschöpfung aus; im nächsten Augenblick kann dieser Schnitter sich zu schwer werden und die Erde zieht ihn hinab, macht ihn zum Ding unter Dingen. Diese Dinge sind mächtiger als der Mensch und scheinen zu dämonischem Eigenleben erwacht: das ist nicht mehr die unbewegte Getreidemasse, die Brueghel gemalt hat, das ist ein Feld im Fieber, ein wunderlich erregtes, von Schauern geschütteltes Feld. Immer intensiver wird *van Gogh* dieses Eigenleben der Dinge entdecken, wird er die Dinge „auf frischer Tat ertappen“, den Sessel, auf dem kein Mensch mehr sitzt (einst saß *Gauguin* auf ihm), die Landschaft, in der kein Mensch mehr da ist, die verlassene, von Explosivstoff strotzende Welt – und hinter ihr die ungeheure Sonne, die vielleicht einmal nicht nur den Dingen, sondern den Menschen leuchten wird. Eine gewaltige Revolution wird kommen, doch die „besseren Zeiten“, davon ist van Gogh überzeugt, wird der Maler einer vulkanischen Welt nicht mehr erleben.

Gekrümmte Rücken, gebeugte Köpfe, Erniedrigung und Beleidigung der Arbeiter und Bauern – das malt auch der große Mexikaner Diego *Rivera*. Doch er malt auch jene, die sie erniedrigen und beleidigen, mit dem angreifenden Haß, mit dem *Daumier* die herrschende Klasse gezeichnet und gezüchtigt hat, er malt die spanischen Unterdrücker und das „Mahl der Reichen“, der amerikanischen Erdölräuber und Dollarraffer, der bibelfesten Bankinhaber und busenfesten Luxusweiber, und nicht mehr unsichtbare Mächte sind es, die den Rücken des Volkes krümmen, [113] seinen Kopf zur Erde beugen, sondern sichtbare Feinde, die man treffen und schlagen kann. Und mehr noch malt *Rivera*: die befreite Erde, Bauern, die das Land unter sich verteilen, zum eigenen Wohl den Boden bestellen, den Mais, das Zuckerrohr ernten, mit Agronomen vernünftige Methoden der Landwirtschaft besprechen, den ersten Traktor ins Dorf bringen, Feste feiern, wenn das Werk getan ist. Auf einmal hat der arbeitende Mensch, von dem man bisher nur den Rücken, Muskel und Mühsal sah, ein menschliches Gesicht gewonnen, voll ernster Entschlossenheit und heiterer Zuversicht. Der kühne und große Stil, mit dem *Rivera* den Kampf, den Sieg, die sinnvolle Arbeit des Volkes gestaltet, ist frei von allen genrehaften Elementen, von jedem unwesentlichen Detail, von jeder naturalistischen Borniertheit und jeder romantischen Gebärde – er ist wahrhaft sozialistischer Realismus (siehe Abbildung). Aus einer tiefen Kunsterfahrung, die von *Giotto*, *Michelangelo*, *Daumier*, den modernen Franzosen zu lernen verstand, ohne in Nachahmung zu verfallen, und aus einer elementaren Ursprünglichkeit bildete sich ein Werk höchster Originalität heraus. Das Thema der Landarbeit und des Arbeitsprozesses überhaupt wurde mit einem durchaus neuen Inhalt erfüllt, das alte Sujet empfing einen neuen Sinn und mit ihm einen neuen Stil – hervorgegangen aus einer revolutionären gesellschaftlichen Bewegung und dem aus ihr geschöpften revolutionären Bewußtsein eines genialen Künstlers.

Deutung eines Bildes

An einigen Beispielen wurde dargetan, daß Inhalt ungleich mehr ist als Sujet und Thema, daß, so wichtig die Wahl des Sujets, das Thema ist, der Inhalt eines Kunstwerks nicht sosehr dadurch bedingt ist, was, als wie es dargestellt wird, in welcher Weise der Künstler (bewußt oder unbewußt) gesellschaftliche Tendenzen seines Zeitalters gestaltet. Den „Inhalt“ eines Bildes zu deuten ist manchmal ein schwieriges Unterfangen, das widersprüchliche Ergebnisse nicht ausschließt. Ich möchte auch dies durch ein Beispiel illustrieren. Johannes R. *Becher* hat in einer schönen Deutung von *Grecos* „Gewitter über Toledo (siehe Abbildung) versucht, den „Inhalt“ des Bildes herauszuarbeiten. Er schreibt:

„Ein apokalyptischer Sturm zieht auf und türmt ungeheuerliche explosive Wolkenmassen am Horizont. Schon wirft er seine Schatten [114] auf den Stadtrand, und die Stadt erbleicht und erzittert

angesichts des Weltuntergangs, der ihr zu drohen scheint. Auch die grünen Hügel, auf denen Toledo erbaut ist, wechseln die Farbe, sie verfärben sich in ein gespenstisches Grün. Sie nehmen den Fluß in die Mitte, der wie gelähmt von dem anziehenden Entsetzen stillsteht, ein träge abwartende Masse bildend um eine kleine Insel, die nackt und bloß im Widerschein des Grauens daliegt. Aufgescheucht die Gräser und Bäume – aber wie bewegungslos erstarrt, es ist Stille vor dem Sturm. Und immer dunkler erscheinen die Wolken am Horizont, der Maler läßt uns den anrollenden Donner hören, die Blitze ahnen – ein Welt-Ungewitter ist es, das herannaht, wir spüren es. Auch Toledo selbst, in seinen Türmen, Palästen, in seinen Brücken und Bogen ist, schon bevor der Sturm in seiner vollen Gewalt losbricht, bis auf den Grund erschüttert, und diese Erschütterung wirkt zugleich wie ein Triumph: Toledo wird standhalten ...“

Das ist eine schöne und optimistische Deutung, doch ein anderer Deuter könnte vielleicht den Ausruf: „Toledo wird standhalten!“ zur Frage machen: „Wird es standhalten?“ (Es geht hier nicht um das „wirkliche“ Toledo, sondern um das Werk eines Malers, dessen Gemälde keineswegs zu einer optimistischen Weltanschauung einladen, sondern von einer apokalyptischen Erschütterung zeugen.) Stein und Fels und grüner Hügel, die dem Gewitter Antwort geben, scheinen durchaus nicht fest und unerschütterlich, und der die Stadt von oben her bedrohenden Elementargewalt scheint eine unterirdische zu entsprechen; es ist nicht nur der Reflex der Wolkenmassen, der Mauerwerk und Landschaft gespenstisch verfärbt, sondern in diesen Dingen selbst ist das Gespenstische wahrzunehmen, und manches gemahnt an die Verse *Brechts*: „Von diesen Städten wird bleiben: der durch sie hindurchging, der Wind.“ Ein ungeheures Drama wird dargestellt: das explosive Wesen nicht nur der Natur, sondern das Wohlgegründete selbst als das unendlich Gefährdete, den Atem verhaltend in einer Welt der Explosionen, in der Ordnung von heute den Trümmerhaufen von morgen ankündigend. Schreckliches wird geschehen und einst wird kommen der Tag, da auch Toledo hinstürzt – das vielleicht und nichts anderes ist es, was *Greco* mit einem Übermaß von Ausdruckskraft gestaltet hat.

Doch mag nun dies oder jenes der Sinn des Bildes sein (und viele Werke der Kunst gestatten im Wandel der Zeit eine sich wandelnde Interpretation) – auf keinen Fall ist es das Stoffliche [115] (Gewitterwolken ziehen über eine Stadt herauf), was den Inhalt, den Sinn des Bildes ausmacht. Ein naturalistischer Maler könnte denselben Stoff so gestalten, daß sein Bild nichts anderes bedeutet als ein reales, „natürliches“ Gewitter über einer realen, „natürlichen“ Stadt, daß dem Betrachter also nichts übrig bliebe, als anzuerkennen, mit welcher Genauigkeit der Künstler ein Gewitter beobachtet hat. Damit aber schrumpft der Inhalt, der Sinn des Bildes auf ein Minimum zusammen, auf die Ähnlichkeit des Dargestellten. Das Kunstwerk wird dadurch zum ideenlosen, zum inhaltslosen „Abbild“ einer von außen angeschauten Wirklichkeit, ohne selbst eine neue und wesentliche Wirklichkeit zu sein. Es kann noch immer ein gut gemaltes Bild sein und darin seine Berechtigung finden – doch welchen tieferen Sinn hat ein Kunstwerk, wenn es *nur* Erscheinungen der Natur widerspiegelt, wenn es *nur* eine Kopie der Natur und nicht Entdeckung, Aufdeckung, „Ertappung der Dinge auf frischer Tat“ ist? In seiner Untersuchung über „Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke“ schreibt *Goethe*, anknüpfend an die Anekdote, die von einem Gemälde des *Zeuxis* erzählt wird:

„Gewiß, erinnern Sie sich der Vögel, die nach des großen Meisters Kirschen flogen. – Nun beweist das nicht, daß diese Früchte vortrefflich gemalt waren? – Keineswegs, vielmehr beweist mir’s, daß diese Liebhaber echte Sperlinge waren. – Ich kann mich doch deswegen nicht erwehren, ein solches Gemälde für vortrefflich zu halten. – Soll ich Ihnen eine neuere Geschichte erzählen? – Ich höre Geschichten meistens lieber als Räsonnement. – Ein großer Naturforscher besaß, unter seinen Haustieren, einen Affen, den er einst vermißte, und nach langem Suchen in der Bibliothek fand. Dort saß das Tier an der Erde, und hatte die Kupfer eines ungebundenen naturgeschichtlichen Werkes um sich her zerstreut. Erstaunt über dieses eifrige Studium des Hausfreundes, nahte der Herr, und sah zu seiner Verwunderung und zu seinem Verdruß, daß der genäschige Affe die sämtlichen Käfer, die er hie und da abgebildet gefunden, herausgespeist habe ...“

Immerhin wird der genäschige Affe „zu seiner Verwunderung und zu seinem Verdruß“ entdeckt haben, daß wirkliche Käfer die gemalten an Nährwert und Geschmack übertreffen, daß also die Natur unter allen Umständen „natürlicher“ ist als die Kunst und daß in dieser Hinsicht die Kunst nicht zu

leisten vermag, was die Natur so wacker leistet. Offenkundig also ist es nicht das Um und Auf des Kunstwerks, die Natur zu reproduzieren, und sein Sinn [116] und Inhalt erschöpft sich nicht in der Ähnlichkeit des dargestellten Gegenstands.

Sosehr man herausarbeiten muß, daß Inhalt und Sinn eines Kunstwerks mehr sind als der Stoff, das Thema, das Sujet, sosehr soll man sich davor hüten, dem Stoff, dem Thema, dem Sujet keinerlei oder nur geringe Bedeutung beizumessen. In der Entwicklung der Kunst und Literatur ist *die Wandlung des Thematischen*, der neue Stoff, das neue Sujet von größter Bedeutung – denn auch in der neuen Thematik drückt sich ein neuer gesellschaftlicher Zustand, ein neues gesellschaftliches Bewußtsein aus. Der Übergang von Mythos zum „profanen" Thema, das Eindringen des Volkes in die Welt der Könige und Aristokraten, der Priester und der Götter, die Verweltlichung des Sakralen durch die Einbeziehung des bürgerlichen und bäuerlichen Lebens, des Landschaftlichen und Volkstümlichen, die Entdeckung des arbeitenden Menschen als Vorwurf künstlerischer Gestaltung, das „bürgerliche Trauerspiel" an Stelle der „Haupt- und Staatsaktion", die neue gesellschaftliche Thematik also kündigt den neuen Inhalt an und nötigt vielfach zu neuer Form – so zum Beispiel zur Form des Romans. Es gilt hier keine starre Formel und gibt hier kein mechanisches Aufeinanderfolgen von der Art: zunächst das neue Thema, dann der neue Inhalt, schließlich die neue Form, sondern in jedem Fall vollzieht sich mannigfaltige Wechselwirkung (wobei geniale Künstler wie *Giotto* oder *Cervantes* die Entwicklung sprungartig vorantreiben können). Das Beharrungsvermögen einer traditionellen Thematik (vor allem der religiösen), das Weiterwirken eines traditionellen Stils, vielfältige gesellschaftliche, technische und ideelle Bedingungen, die einander ergänzen oder vorübergehend paralysieren, der glückliche Zufall der großen künstlerischen Persönlichkeit – dies alles ist im Spiel, um die Entwicklung zu beschleunigen oder zu verzögern, um neuen Sinn und neue Form allmählich, fragmentarisch, widerspruchsvoll, oder in plötzlicher Fülle und Totalität hervorzubringen. In der konkreten Analyse jedes Kunstwerks, jeder Kunstrichtung und Kunstperiode ist größte Sorgfalt und Abstandnahme von vorgefaßten Meinungen geboten – doch wenn man die *gesamte* Entwicklung in ihren allgemeinen Zügen überblickt, kann man wohl kaum ignorieren, daß es in letzter Instanz ökonomische, gesellschaftliche Veränderungen sind, aus denen sich inhaltliche und formale Veränderungen in Kunst und Literatur ergeben. *In letzter Instanz ist es der neue Inhalt, der die neue Form bedingt*.

[117] Nicht selten drückt sich der neue Inhalt zunächst in alten Formen aus; doch ebenso kann er nahezu explosiv die alten Formen sprengen und neue hervorrufen. Als Beispiel dafür, wie sich ein neuer Inhalt zunächst in traditionellen Formen ausdrückt, hat Konrad *Farner* die christliche Kunst in der späten Antike angeführt. Diese Kunst – so schreibt er, „benutzte alte ‚heidnische' Formen, um einen neuen, nicht mehr heidnischen Inhalt darzustellen. Die christlichen Künstler mußten die alten Formen benützen, um den neuen Inhalt möglichst direkt vorzubringen, da diese Form dem gewohnten Sehen, dem ‚alten' Sehen entsprach – und der neue Inhalt war der Christenheit mit Recht das erste Anliegen, wie sie eine neue Welt aufbauen wollte. Es brauchte Generationen von Künstlern, bis eine neue, dem neuen Inhalt entsprechende Form gefunden war, denn neue Formen kann man nicht plötzlich schaffen, man kann sie auch nicht deklarieren – was übrigens ausdrücklich auch für den Inhalt gilt. Jedoch ist festzuhalten: neu ist immer zuerst der Inhalt, nicht die Form; der Inhalt ist es, der die Form zeugt, und nicht umgekehrt; der Inhalt ist nicht nur seinsmäßig, sondern auch zeitlich das Primäre, in der Natur, in der Gesellschaft wie damit auch in der Kunst. Dort aber, wo die Form wichtiger ist als der Inhalt, dort erweist es sich, daß der Inhalt veraltet ist: zur Zeit des sterbenden Rittertums – die skurrile Spätgotik; zur Zeit des sterbenden Absolutismus – das verspielte Rokoko; zur Zeit des sterbenden Bürgertums – die entleerte Abstraktion."

Man könnte gegen diese im Prinzip richtigen Feststellungen einwenden, daß das Christentum der ersten Jahrhunderte auch seinem Inhalt nach der antiken Gesellschaft angehörte, daß es mit ähnlichen Religionen, dem Mithras-, dem Isis-, dem Semapis-Kult wetteiferte, mit Religionen, die jede lokale Begrenztheit sprengten und sich anschickten, ein Bedürfnis des römischen Imperiums zu befriedigen, daß es keinen neuen gesellschaftlichen Inhalt hatte, sondern den gegebenen, wenn auch verfallenden hineinwuchs, daß es, vor allem in seiner alexandrinischen Prägung, den größten Wert darauf legte, sich als Strömung *innerhalb* der Antike kundzutun, sich nicht nur mit der antiken Kunst, sondern

auch mit der antiken Philosophie zu vereinigen – doch nicht auf solche Auseinandersetzung kommt es in diesem Zusammenhang an. Das Wesentliche, worauf Farner hinzielt, ist die Möglichkeit, daß neue Ideen (und solche waren im Christentum enthalten, das insofern auf einen neuen Inhalt hindeutete) alte Formen verwenden, um sich im Kunstwerk auszudrücken.

[118] Eine ungestüme Entstehung neuer Formen und Ausdrucksmittel, durch einen neuen gesellschaftlichen Inhalt, durch das Aufkommen neuer gesellschaftlicher Klassen hervorgerufen, ist in der frühen *Gotik* wahrzunehmen (wobei dies alles schon im Schoß des späten romanischen Zeitalters heranreifte). Die Formenwelt des hochfeudalen romanischen Zeitalters wird gesprengt, die starre Ordnung, in der es nur Ränge, nicht Menschen gibt, bricht entzwei, die unnahbare Feierlichkeit des thronenden Herren und seiner Vasallen, das Gold und Rot und Blau, das kalte Leuchten, die gemessene Gebärde des aristokratischen Übermenschen weicht dem ekstatischen Realismus frühgotischer (und spätromanischer) Kunst. Der leidende, mißhandelte, in seiner Not und Häßlichkeit dem armen Volk verwandte Christus verdrängt den feudalen Gebieter der himmlischen Heerscharen, die Magd Maria, die Fürsprecherin der Erniedrigten und Beleidigten, tritt an die Stelle der prangenden Himmelskönigin. Schon in spätromanischen Skulpturen wird der arme Lazarus zu einer zentralen Gestalt, anklagende Propaganda gegen den Hochmut der Reichen und Mächtigen, gegen die Schwelger und Prasser, gegen das üppige Fleisch und seine strotzende Verworfenheit. Hunde lecken an seinen Eiterbeulen, doch schon naht der Engel, ihn ins Paradies heimzuführen, und schon sind Tod und Teufel daran, dem Reichen ein gräßliches Ende zu bereiten. Das Sterben des reichen Mannes wird mit einem Furioso rächender Phantasie dargestellt: ein Dämon entreißt seinem Mund die Seele, ein anderer hält ihm den Geldsack vor, ein infernalisches Gewimmel von Ungeheuern, Vögeln, Drachen, Schlangen, stürzt über ihn herein, seinen zerfleischten Leib in die Hölle hinabzuschleppen. Friedrich *Heer* hat in seinem Buch „Aufgang Europas“ diese Lazarus-Symbolik eindringlich heraufbeschworen. „Andere benachbarte Bilder (am Portal von Moissac) schildern die Höllenstrafen der Reichen und anderer Sünder. Da windet sich der Geizige am Boden, wie ein Vierfüßler auf Armen und Beinen stehend, mit erdwärts gekrümmtem Rücken, neben ihm der Geldsack, während ein aus menschlichen und tierischen Gliedern zusammengesetzter Satan eine seiner Krallen in seinen Leib drückt und zwei andere Teufel assistieren ... Die femme aux serpents, die nackte Frau, von Schlangen und Kröten umsogen, als Verkörperung der Luxuria, des Lasters der Üppigkeit und Unkeuschheit, wird bald ein häufiges Motiv in der Propaganda dieser Volkskunst ...“

Der katholische Schriftsteller Friedrich *Heer* versteht durchaus, daß diese neue, inhaltlich und formal die romanisch-feudalen Tra-[119]ditionen sprengende Kunst *durch die sozialen Veränderungen und Erschütterungen des Zeitalters bedingt* ist. Die Massen landlos gewordener Bauern ziehen kreuz und quer durch das Elend, vermehrt um anderes „fahrendes Volk“, entlaufene Mönche, Pilger, Scholaren, Landstreicher aller Art. Die um sich greifende Geldwirtschaft zersetzt das Gefüge der Feudalordnung, ein selbstbewußtes städtisches Bürgertum beginnt heranzureifen, die neue Schicht der „Ritter“, des kleinen Adels, bildet sich heraus, in der frühmittelalterlichen Textilindustrie sind zum erstenmal Massen von Arbeitern zusammengeballt, die soziale Bewegung der Bürger und Ritter, der Bauern und Proletarier macht die Bibel zur Waffe gegen die Großen der Welt, formiert sich als streitbares Ketzertum, *Abälard* und andere berufen sich im Kampf gegen feudalen Konformismus auf den Heiligen Geist, auf das Recht der Vernunft und Persönlichkeit, beschwören gegen Dogmatik und Hierarchie das Vermächtnis der Antike herauf, der Einfluß arabischer Kultur trägt zur Gärung der Geister bei, die noch unausgetragene bürgerliche Revolution regt sich im Schoß des christlichen „Abendlands“.

Die Entstehung städtischer Baugenossenschaften ist eines der vielen Symptome des neuen Zeitalters; und diese Baugenossenschaften werden zu Trägern eines neuen Stils. Es mag übertrieben sein, wenn *Heer* behauptet: „In der Kreuzzugsbegeisterung der Baubewegung wird die alte Welt des feudalständischen Frühmittelalters ein- und umgeschmolzen!“ – doch die Bedeutung dieser Bewegung als Element der gesellschaftlichen Gesamtbewegung ist unverkennbar. Überzeugend wird dargelegt, daß „die große Wende in einzelnen Werken und auch Problemkreisen sichtbar“ werde. „In St. Julien in Brioude blicken uns zwei Maurer an; es sind derb realistische Gesichter mit groben Zügen ... Hier melden sich zum erstenmal in der Geschichte Europas neue Schichten zum Wort, zuerst zur Gestalt

an ... Die Dynamik eines neuen ‚Volkes', neuer Massen ringt nach Aussage. Richtige Massenszenen finden wir nun bereits dargestellt – etwa in der Krypta der Kathedrale von Clermont-Ferrand. ‚Volk' aller Art, groß und klein, drängt sich im Wunder der Brotvermehrung mit ausgestreckten Händen zu Christus, der ihm das Brot reicht. In drastisch realistischer Deutlichkeit wird hier das ‚Volk' ausgezeichnet – Gebärden und Gestalten wurden mit großen, starken Strichen skizziert, umrissen. Der derb-mild-gütige Christus hier ist bereits ein richtiger Volkschristus ..."

So hat sich hier, im Übergang von der Romanik zur Gotik, vom lückenlosen zum bürgerlich durchbrochenen Feudalsystem, ein neuer [120] gesellschaftlicher Inhalt der Kunst bemächtigt und neue Formen, neue ekstatisch-realistische Ausdrucksmittel hervorgebracht. Der langwierige Prozeß der Verweltlichung der Kunst hat angefangen – mit den Liedern der Troubadours, mit dem Einbruch eines plebejischen Realismus in die Plastik, mit der Vermenschlichung der Christus-Gestalt, mit dem Aufdämmern der Vernunft und des individuellen Protests in der christlichen Philosophie usw. Der die Feudalwelt idealisierende, verherrlichende, nur Rangordnungen, nicht menschliche Beziehungen anerkennende Stil wird mit den neuen gesellschaftlichen Bewegungen und Erregungen unvereinbar, und das Ausdrucksbedürfnis neuer Klassen und Schichten strebt nach neuen Ausdrucksmitteln. Man kann an der sich durchsetzenden Gotik beobachten, daß überall dort, wo die plebs in der Kunst zu sprechen beginnt, realistische, ja naturalistische Ausdrucksmittel bevorzugt werden; es scheint nach den Ergebnissen der neueren Forschung festzustehen, daß die Kunst der klassenlosen Urgesellschaft von einem primitiven Naturalismus ausgegangen ist, daß erst in der jüngeren Steinzeit die „Stilisierung", die Abstraktion überhand nahm, daß sie in aristokratischen Systemen dominierte und daß die Gegenwirkung stets von den plebejischen Schichten herrührte. In der Gotik, der ersten „bürgerlichen" Kunstrichtung innerhalb des weiterbestehenden Feudalsystems, ist das Ergebnis höchst widerspruchsvoll: einerseits ein heftiger, das Äußerste wagender Realismus, andererseits das inbrünstige Verlangen nach Entmaterialisierung, Spiritualisierung, Aufbruch aus irdischer Bedrängnis in das Jenseitige, ins Unendliche weisende Türme in ihrer Ambivalenz von himmelstürmendem Trotz und ekstatischer Sehnsucht nach Erlösung. Die von Befreiung träumenden Schichten sind zugleich noch gebunden an das Feudalsystem und seine mächtigen Traditionen – und daraus ergibt sich der zwiespältige Charakter, der die Gotik zu einem so erstaunlichen Phänomen macht, viel bewundert ob ihrer Kühnheit, viel gescholten ob ihrer „barbarischen" Absurdität. Die Vermenschlichung des Sakralen, die sie bedeutet, wird zum Teil durch eine finstre Dämonologie, zum Teil durch eine extreme Jenseitigkeit überdeckt.

Giotto

Die Wendung zum Humanen, zur Darstellung menschlicher Beziehungen an Stelle einer von Gott diktierten Rangordnung, hat [121] im Werk *Giottos* frühe Vollkommenheit erreicht. Hier ist Christus wahrhaft zum Menschen geworden, das Sakrale zum irdischen Ereignis, das Jenseits zum Diesseits – und selbst das leise Gold der Heiligenscheine erinnert nicht mehr an die Macht und Herrlichkeit golden prunkender Hintergründe, sondern hat sich zur Aura reiner Menschlichkeit umgewandelt. In diesen Fresken wird nicht ein starres, unveränderliches Sein proklamiert, sondern alles stellt sich in seiner Bewegung dar, als Begegnung von Menschen mit Menschen. Nicht mehr fordert geschichtslose Offenbarung zu Gehorsam und Unterwerfung auf, sondern Geschichte wird erzählt, als etwas so Nahes und Ergreifendes, daß der Betrachter zur Teilnahme eingeladen wird. Nicht mehr unveränderbare Zustände, sondern dramatische Situationen werden gestaltet, und die aufeinander bezogenen Gestalten sind nicht mehr in die Fläche des Bildes gebannt, sondern treten aus ihr hervor, wölben sich in den Raum, als wünschten sie sich aus jeder Gebundenheit zu befreien, sich mit den jetzt und hier Lebenden zu vereinigen. In dieser Verweltlichung, dieser Humanisierung, gibt eine neue gesellschaftliche Wirklichkeit, ein neues undogmatisches Bewußtsein sich zu erkennen.

Das eminent „Wirkliche" an den Gemälden *Giottos* hervorhebend, sollten wir nicht dem Irrtum Vorschub leisten, die byzantinische oder frühromanische Kunst habe „Unwirkliches" dargestellt oder die Wirklichkeit willkürlich deformiert. Die hochmütige Einsamkeit byzantinischer Kaiser und Kaiserinnen, Engel und Heiligen, von unnahbarem Gold umstarrt, die übergroßen Majestäten und Himmelsherren romanischer Bildwerke, von kleinen Vasallen umringt, repräsentierten durchaus eine

gesellschaftliche Wirklichkeit. Es war nicht schlechthin künstlerisches Unvermögen, auf die das Steife, unmenschlich Unbewegte der Gestalten, das „Unnatürliche" der Proportionen zurückzuführen ist, sondern den Künstlern der Herrenklasse ging es darum, eine „ewige" Weltordnung, erhabene gesellschaftliche Charaktermasken und nicht individuelle Menschen in ihren veränderbaren Beziehungen darzustellen. Die Attribute der Macht waren wichtiger als die mit ihnen ausgestatteten Menschen, nicht die „Natur", sondern die „Übernatur" von Zuständen und Gewalten galt es zu preisen, nicht auf natürliche Proportionen, sondern auf unverrückbare gesellschaftliche Rangordnungen kam es an. [122]

Gesellschaft und Stil

Wenn ich in knappen Zügen versucht habe, am Beispiel der Gotik das Aufkommen einer neuen künstlerischen Thematik, neuer Ausdrucksformen, eines neuen Stils aus Veränderungen des gesellschaftlichen Inhalts abzuleiten, bin ich mir durchaus bewußt, wie sehr ich genötigt war, zu vereinfachen. Das Gesellschaftliche, der neue Inhalt, setzt sich nicht unmittelbar, sondern höchst vermittelt durch, und jede Soziologie der Kunst muß, wenn sie nicht unernst und trivial werden will, diese vielfache Vermittlung berücksichtigen. In einer nur andeutenden Darlegung bleiben viele Fragen unbeantwortet; da wäre zu untersuchen, warum gerade *diese* Formen, Spitzbogen, Strebepfeiler, Kreuzgewölbe usw. aufgegriffen und angewandt wurden, warum das Flächenhafte des Bildes begann, ins Dreidimensionale überzugehen, warum eine neue Art des Sehens sich herausbildete, in welcher Weise gesellschaftliche, technische, ideologische Impulse zusammenwirkten, um einen neuen Stil hervorzubringen.

In seinem anregenden Buch „Philosophie der Kunstgeschichte" stellt Arnold *Hauser* eine Reihe solcher Fragen: „Woher kam der erste Anstoß zum gotischen Stilwandel? ... Was war zuerst da: das Kreuzgewölbe oder die Idee der vertikalen Gliederung? Wurde der Vertikalismus den Baumeistern der gotischen Kathedralen erst durch die vorhandenen Mittel zu seiner Verwirklichung nahegelegt, oder war es vielmehr die Vision der Höhe, die gotische Exaltiertheit, die dem Handwerk die Mittel zu seiner Übertragung in Stein und Glas abzwang?" Die Antwort auf solche Fragen ist speziellen Untersuchungen vorbehalten (wobei es auch mit größter Akribie nicht immer möglich sein wird, zu einer präzisen Aussage zu gelangen, da die mannigfaltigen Ursachen zu dicht und verdeckt ineinandergreifen und da man ohne Gewaltsamkeit kaum festzustellen vermag, an welchem Punkt quantitative Veränderungen in qualitative umschlagen). Man kann daher mit *Hauser* übereinstimmen, wenn er feststellt: „Die Einwände gegen die Sozialgeschichte der Kunst rühren in der Hauptsache daher, daß man ihr Bestrebungen zuschreibt, die sie weder verfolgen kann noch verfolgen will. Sie versucht namentlich nie, es sei denn in ihren rohesten Formen, die Kunst als einen homogenen, umfassenden und direkten Ausdruck der jeweiligen Gesellschaft darzustellen. Sozial homogen kann die Kunst einer historisch mehr oder weniger entwickelten Epoche schon deshalb nicht sein, weil die Gesellschaft [123] einer solchen Epoche selbst nicht homogen ist; sie kann immer nur der Ausdruck einer Schicht, einer Gruppe, einer Interessengemeinschaft sein und wird so viele gleichzeitige Stiltendenzen aufweisen, als die betreffende Gesellschaft kulturtragende Schichten besitzt." Da nun die dauerhaftesten und wirkungsvollsten Interessengemeinschaften gesellschaftliche *Klassen* sind, sind die jeweiligen Ausdrucksbedürfnisse und Ausdrucksmittel, die sich in der Kunst geltend machen, *klassenbedingt* (wobei man wiederum berücksichtigen muß, daß die Klasse nicht eine „fensterlose Monade" ist, daß auch die antagonistischen Klassen aufeinander einwirken, daß die von alten herrschenden Klassen entwickelten Formen und Konventionen auch die neuen aufsteigenden Klassen beeinflussen und daß auch innerhalb einer Klasse Veränderungen, Entwicklungen vor sich gehen). *Hauser* hat daher recht, wenn er sagt: „Die Sozialgeschichte der Kunst behauptet bloß – und das ist alles, was sie aufrechtzuerhalten vermag –, daß die künstlerischen Formen nicht nur optisch oder akustisch bedingte Erlebnisformen, sondern zugleich die Ausdrucksformen einer sozial bestimmten Weltanschauung sind." Man muß hinzufügen, daß sich auch die „optisch oder akustisch bedingten Erlebnisformen" nicht jenseits der gesellschaftlichen Entwicklung herausbilden, daß neues Sehen und Hören sich nicht einfach aus einer Veränderung oder Verfeinerung der Organe ergeben, sondern aus neuen gesellschaftlichen Wirklichkeiten (so daß zum Beispiel Tempo, Rhythmus, Geräusch der Großstadt ein neues

Sehen und Hören stimuliert, daß für den Bauern die Landschaft sich anders darstellt als für den Großstädter usw.). Festzuhalten ist jedoch, daß sich gesellschaftliche Bedingungen zumeist nicht direkt und unmittelbar in der Kunst widerspiegeln, daß neue künstlerische Auffassungen und Formen nicht exakt und vollkommen mit neuen gesellschaftlichen Inhalten übereinstimmen.

Doch ist nicht das, was wir „*Stil*“ nennen, der einheitliche Ausdruck eines Zeitalters, einer gesellschaftlichen Epoche in der Kunst? Ist nicht derselbe „Stil“ in einer *gesamten* Haltung, in Kleidung und Politik, in Sitten und Umgangsformen, in Architektur und Malerei, Musik und Poesie wahrzunehmen? Ist es nicht der „Stil“, in dem sich eine Gesellschaft unzweideutig zu erkennen gibt? Zunächst: wenn man das Phänomen des Stils untersucht, wird man darin ein System von Formen, Konventionen, Tendenzen feststellen, die Künstler verschiedener Art und Individualität als eine Gesetzmäßigkeit anerkennen, der sie sich freiwillig unterwerfen. Es setzt sich also in der Produktion des Einzelnen etwas *Kollektives* [124] durch, und sosehr sich die einzelnen Werke durch das Talent, die Besonderheit, die Originalität des Künstlers unterscheiden mögen, das Gemeinsame (oftmals nur schwer zu Definierende) ist unverkennbar. In metaphysischen Vorstellungen befangene Kunsttheoretiker haben daraus geschlossen, daß die Kunst ein geheimnisvoller „Organismus“ sei, ein von gesellschaftlichen Bedingungen unabhängiges „Lebewesen“, das sich nach eigener innerer Gesetzmäßigkeit entwickelt, entweder von einfachen zu immer komplizierteren Formen fortschreitend (quer durch alle sozialen Formationen) oder in seiner Dauer begrenzt, dem Zyklus von Jugend und Alter, Geburt und Tod verfallen, so daß jeder „Kulturkreis“ eine vollkommen neue, ihm eigentümliche Kunst hervorbringt, die jedoch dieselben Etappen durchmacht wie die Kunst vergangener „Kulturkreise“. Nach diesen Hypothesen hätten wir es in der Kunst nur mit einer Entwicklung von ihr immanenten Formen und Problemen zu tun, der jeweilige „Stil“ wäre nicht das Ergebnis gesellschaftlicher Veränderungen und individueller Leistungen, sondern etwas autonom Existierendes, das sich den Künstler unterwirft. Sowohl der Künstler also wie sein gesellschaftlicher Auftraggeber und wie das seine Kunst konsumierende „Publikum“ waren nur ausführende Organe der mit ihrer Hilfe sich verwirklichenden, ihnen ihr Gesetz diktierenden Kunst Nach dieser Auffassung müßte nun freilich jedes Zeitalter einen vollkommen einheitlichen Stil haben, als eine göttliche Substanz, deren Attribute die einzelnen Kunstwerke sind. Wenn man nun die einzelnen Kunstperioden überprüft, wird man entdecken, daß zwar die Entwicklung der Kunst in allen gesellschaftlichen Formationen der Vergangenheit nach einem solchen allumfassenden Stil tendierte, daß aber stets auch Gegentendenzen wirksam waren, daß einzelne Kunstgattungen vorangingen, andere zurückblieben, daß sie sich ungleichmäßig entwickelten, daß es Künstler von höchster, dem allgemeinen Stil widersprechender Eigenwilligkeit gab, daß verschiedene Strömungen einander durchkreuzten, heterogene Elemente einander bekämpften oder durchdrangen (der Realismus und die Jenseitigkeit der Gotik) – daß also das Bild viel bunter und widerspruchsvoller ist, als es nach dem Prinzip der absoluten Stileinheit sein dürfte.

Unbestreitbar ist das Beharrungsvermögen alter Formen und Konventionen, das legitime Bedürfnis, in der Kunst nicht stets von vorn zu beginnen, sondern das schon Erreichte fortzuführen und in Neues umzuwandeln, und wenn man den Stil, die künstlerische Formgebung einer Periode verstehen will, kann man sie nicht iso-[125]liert, sondern muß man sie im Zusammenhang mit dem Vergangenen betrachten, als ein Moment der geschichtlichen Entwicklung; das aber gilt nicht nur für die Kunst, sondern für jede gesellschaftliche Erscheinung. Es ist jedoch nicht möglich, den Aufbruch einer neuen Thematik und die daraus resultierenden künstlerischen Ausdrucksmittel (etwa die Einbeziehung des arbeitenden Menschen in die Kunst) oder die originelle Leistung von Künstlern wie *Giotto*, *Greco*, *Brueghel*, *Goya*, *Daumier* aus einer „organischen“ und autonomen Entwicklung der Kunst zu erklären. Und ebenso muß diese Theorie versagen, wenn sie das jeweilige Hervortreten des Realismus und seine jeweilige Zurücknahme in der Kunst erklären will, wenn sie hartnäckig übersieht, daß die „stilisierte“ Kunst mit aristokratischen Systemen, die realistische mit plebejischen Bewegungen verknüpft ist, daß das Epos mit dem Rittertum verfiel und mit dem Bürgertum der Roman emporkam, mit der ständisch gegliederten Feudalordnung die polyphone Musik zerbrach, mit dem bürgerlichen Zeitalter die monophone sich herausbildete usw. Es hieße das Wesen der Kunst mißverstehen, wollte man behaupten, daß es in ihr keinerlei Formprobleme gibt, die nicht unmittelbar mit gesellschaftlichen Situationen zusammenhängen, doch mit Recht hebt *Hause*? hervor: „Die größte Gefahr für die

Kunstgeschichte und zugleich diejenige, der sie seit der Begründung der modernen kunsthistorischen Methode, namentlich seit dem Historismus Riegls, immer wieder ausgesetzt ist, besteht darin, daß sie sich in eine bloße Form- und Problemgeschichte verwandelt ... Diese Probleme und Aufgaben sind durchaus real; sie sind keine bloße Erfindung, keine methodologische Fiktion, und ohne sie aufzuzeigen, ohne sie herauszuarbeiten, ist keine wissenschaftliche Kunstgeschichte denkbar ... Die Werke der Kunst werden jedoch nicht wegen der Lösung dieser Probleme geschaffen; die Probleme ergeben sich vielmehr, indem Werke geschaffen werden, um Fragen zu beantworten, die mit formalen und kunsttechnischen Problemen kaum etwas zu tun haben – Fragen der Weltanschauung, der Lebensführung, des Glaubens und des Wissens."

Wenn wir also die künstlerischen Leistungen eines Zeitalters analysieren, werden wir Stil- und Formprobleme berücksichtigen, den dominierenden Stil, aber auch das von ihm Abweichende, ihm Widerstrebende bedenken, in der Anschauung des Gesamten die Kunst nicht als anonyme Totalität, sondern als das Werk individueller Künstler mit ihrer Besonderheit, ihrem Wollen und Können auffassen, doch unter allen Umständen die gesellschaftlichen Be-[126]dingungen, Bewegungen und Konflikte, die Beziehungen und Kämpfe der Klassen, die daraus hervorgehenden Ideen, religiösen, philosophischen, politischen Leitsätze erforschen, um dadurch einen nicht imaginären, sondern realen Zusammenhang zu gewinnen. Wir werden uns davor zu hüten haben, in jedem Kunstwerk, jedem Stilelement den unmittelbaren und unzweideutigen Ausdruck einer Klasse, einer gesellschaftlichen Situation zu erblicken, oder die Leistung eines Schriftstellers, Musikers, Malers nur danach zu beurteilen, ob sie „fortschrittlich" oder „rückschrittlich" sei (denn beides kann ineinander verschränkt sein, wie *Lenin* in seiner genialen Analyse des Phänomens *Tolstoi* darlegte, und außerdem ist auch die Qualität in jedes Urteil einzubeziehen) – doch ohne Soziologie der Kunst, ohne in all ihren Themen und Formen, in ihren inhaltlichen und formalen Metamorphosen die gesellschaftlichen Voraussetzungen aufzudecken, geraten wir in ein Wolkenreich vertrackter Spekulationen, in einen der Wirklichkeit entfremdeten Ästhetizismus. Jede Stilanalyse, mag sie noch so geistreich sein und manches Problem, manches Detail verständnisvoll herausarbeiten, bleibt uns das Wesentliche schuldig, wenn sie nicht das Inhaltliche, in letzter Instanz also das Gesellschaftliche als das Stilbildende, das die Kunst Bestimmende anerkennt.

Gesellschaftliche Erfahrung und Form

Sosehr in der Kunst das Inhaltliche das Bestimmende ist, so borniert wäre es, nur dem Inhaltlichen Aufmerksamkeit zuzuwenden und die Form für ein Problem zweiten Ranges zu halten. Kunst ist Formgebung, und nur die Form macht ein Produkt zum Kunstwerk. Die Form ist nicht etwas Zufälliges, Willkürliches, Unwesentliches (so wenig wie die Gestalt des Kristalls), sondern in ihren Regeln, Konventionen, Gesetzmäßigkeiten gibt sich die Bändigung der Materie durch den Menschen zu erkennen, das Festhalten überlieferter Erfahrung, das alles Errungene sichernde Maß, die Ordnung, deren das Leben und die Kunst bedarf.

Um Erscheinungen der Natur oder der Gesellschaft zu verstehen, muß man erforschen, wie sie entstanden sind. Die *Form* eines gesellschaftlichen Gegenstands, eines Arbeitsprodukts, hängt unmittelbar mit seiner *Funktion* zusammen. Der Mensch der Urzeit „formt" ein Stück Holz, einen Stein, einen Knochen, damit er für seine Zwecke brauchbar werde: die Form ist also *der Ausdruck gesell*-[127]*schaftlicher Zweckmäßigkeit*. Aus einer Unsumme von Experimenten, Nachahmungen, Erfahrungen haben sich schließlich dauerhafte Formen herausgebildet, in denen die gesamten Versuchs- und Denkprozesse der Vergangenheit konserviert waren. Jahrtausende vor der standardisierten Töpferform hat es schon Töpfe gegeben, die von Fall zu Fall erzeugt wurden, nicht um einer Form, sondern um einer Funktion, um eines Zweckes willen. Schließlich wurde eine besonders brauchbare und erprobte Form nicht nur zum *Vorbild*, sondern auch zur *Schablone* für eine rationellere Produktion. *Die Form ist gefestigte gesellschaftliche Erfahrung*.

Die Form ist zum Teil euch *materialbedingt*. Das ist nicht so zu verstehen, wie manche Mystiker anzunehmen geneigt sind, als „schlummere" diese oder jene Form in diesem oder jenem Material, als strebe gleichsam das Material seiner Vollkommenheit oder seiner „Entmaterialisierung" entgegen,

ebensowenig wie der Mensch aus einem metaphysischen „Willen zur Gestalt“ das Material gestaltet, sondern jedes Material hat seine *spezifischen* Eigenschaften, die nur spezifische, wenn auch höchst mannigfaltige Formen gestatten. Die Formen der menschlichen Behausung etwa werden weitgehend durch das Material beeinflußt: ob das Haus aus Gräsern und Schilf geflochten, ob es aus Holz, aus Lehm oder Stein hergestellt wird, welches Material also den Menschen vor allem zur Verfügung steht, am leichtesten zu erreichen ist, war für die jeweilige Form des Hauses mitbestimmend. Auch die eigenartige *Symmetrie*, die *Proportionen* des Hauses (und anderer Arbeitsprodukte) waren nicht das Ergebnis eines ästhetischen „Formwillens“, sondern haben sich aus der *Struktur des Materials* und der Erfahrung der Menschen ergeben. Ein unordentlich gebautes, einseitig belastetes Haus ist weniger haltbar als ein geordnetes, bestimmte Symmetrien berücksichtigendes. So wie im Kristall die Symmetrie der Ausdruck von Energiesparung, von energetischem Gleichgewicht ist, so ist auch die Symmetrie eines Hauses und vieler anderer Arbeitsprodukte der Ausdruck eines solchen energetischen Gleichgewichts. Der Mensch der Urzeit kennt zwar theoretisch die Gesetze der Materie nicht, aber er hat sie in seiner Praxis kennengelernt und aus der Erfahrung den Wert von *Maß und Ordnung* geschöpft. Nimmt man dazu, daß seine Erfahrung auch auf andern Gebieten der kollektiven Tätigkeit den Wert von Rhythmus, von rhythmischer Wiederholung bekräftigt, so schwindet das Geheimnisvolle, das man in seine Ehrfurcht vor geordneten Zuständen hineingelegt hat.

[128] Solche aus dem kollektiven Arbeitsprozeß hervorgegangene Formen, solche gefestigte, kristallisierte gesellschaftliche Erfahrungen haben einen äußerst *konservativen* Charakter. Wir können in der Entwicklung des Produzierens, des Bauens usw. beobachten, daß die Tendenz besteht, an alten Formen festzuhalten, auch wenn man zu neuem Material übergeht. Nicht selten wird das neue Material durch die alte Form gleichsam vergewaltigt: wir erkennen in den Steinbauten späterer Zeitalter die Elemente, den „Stil“ der althergebrachten Schilf-, Holz- und Lehmbauten, und in den Werkzeugen der Bronze- und Eisenzeit hat sich mitunter hartnäckig die Form der alten Steinwerkzeuge erhalten, obwohl das neue Material praktischere, zweckmäßigere Formen gestattete. Diese konservative Tendenz der Form ist durchaus nicht verwunderlich; sie ergibt sich aus der Tendenz des *Kollektivs*, die schwererworbene gesellschaftliche Erfahrung nicht leichtfertig preiszugeben, das einmal Erreichte als Schatz und Schutz menschlicher Existenz von Geschlecht zu Geschlecht weiterzugeben. Diese Form, die das Kollektiv als zweckmäßig herausarbeitete, war etwas Ernstes, Strenges, Verpflichtendes und Geheiligtes, ein „So-und-nicht-anders-soll-es-Sein!“ An diesen Formen, an ihrer überlieferten Anordnung und Reihenfolge etwas zu ändern war frevelhaft und konnte die bedenklichsten, die gefährlichsten Folgen heraufbeschwören. Diesem Konservatismus der Form wirkte *die materielle Produktion* entgegen, die reichere Produktionserfahrung, die Tendenz, durch zweckmäßigere Werkzeuge und Materialien auf Grund verfeinerter Naturbeobachtung und gesteigerten Arbeitsgeschicks die Arbeit zu erleichtern und produktiver zu gestalten.

Wenn wir von der *Zweckmäßigkeit* sprechen, deren Ausdruck die Form ist, so meinen wir nicht nur jene materiellen Strukturen, die wir heute als zweckmäßig erkennen, sondern auch den großen Bereich des *Magischen*, der für den primitiven Menschen höchste Zweckmäßigkeit war. Wir haben schon wiederholt festgestellt, daß der Mensch, das produzierende, die Natur verwandelnde Lebewesen, ein *Zauberer* war und ist, daß er, die ungeheure Bedeutung der Ähnlichkeit, des Ähnlichmachens, der Bändigung der Natur durch Arbeit, durch Werkzeug und Willen entdeckend, die unmittelbaren Möglichkeiten seiner Machtergreifung über die Wirklichkeit überschätzte und den kühnen Versuch unternahm, die Wirklichkeit magisch zu beeinflussen. George *Thomson* sagt in seinem Buch „Aischylos und Athen“ (S. 14): „Primitive Magie beruht auf der Vorstellung, man könne durch Erzeugung der Illusion, daß man [129] die Wirklichkeit beherrsche, diese in der Tat beherrschen ... Aber zugleich verkörpert die Magie, da sie zum Handeln führt, die wertvolle Erkenntnis, daß die äußere Welt durch die subjektive Haltung des Menschen zu ihr tatsächlich verändert werden kann. Die Jäger, deren Kräfte durch den mimetischen Ritus belebt und organisiert wurden, sind tatsächlich bessere Jäger, als sie vorher waren.“

In seiner geistvollen Hypothese über die Entstehung und Entwicklung des *Totemismus*, der mannigfaltigen Formen des *Totem* und des *Tabu*, erklärt *Thomson*, das Totemtier sei ursprünglich das Tier

gewesen, von dem der Stamm sich nährte. Das gehe schon daraus hervor, daß der Häuptling z. B. des Wallaby-Clans in Australien bei der Initial-Zeremonie etwas von dem Totemtier essen muß, er muß „das Totem in sich aufnehmen“. Der primitive Mensch erlebte, wenn er eine Pflanze oder ein Tier verspeiste, eine Regeneration, eine Steigerung seiner Lebenskräfte; da ihm die Prozesse des Stoffwechsels unbekannt waren, war die Annahme naheliegend, daß die „Lebenskraft“ der Pflanze oder des Tieres in ihn übergehe, daß sein Leben mit dem Leben der Beute verschmelze, daß Leben und Leben sich vereinigten. Er „identifizierte“ sich durch den Stoffwechsel, den er nur magisch zu erklären vermochte, mit den Lebewesen, die er sich einverleibte. Wenn nun das bevorzugte Jagdtier infolge der fortschreitenden Jagdtechnik vor der Gefahr stand, allzu selten zu werden, wurde es durch Tabu geschützt, durch eine Reihe von strengen Verbotsregeln. Die ursprüngliche Horde teilte sich in Stämme mit bestimmten Futterplätzen, die Nahrungsmittel, Jagdtiere usw. wurden gleichsam aufgeteilt, jeder Stamm durfte eines der Tiere oder eine der Pflanzen, die bisher einen Teil seiner Nahrung ausmachten, nicht mehr essen, wodurch die Ernährung aller Clans leidlich gesichert war. Für jeden Stamm war also irgendein Tier oder irgendeine Pflanze „tabu“; vergriff er sich dennoch daran, so vergriff er sich am Leben des Kollektivs, denn die Existenz des Menschen war ja mit der Existenz der Nahrungsmittel identisch. In der Entwicklung der Produktivkräfte, durch die Erschließung neuer Nahrungsquellen, verloren das Totem und Tabu ihren ursprünglichen, *ökonomischen* Sinn, aber die Formen waren schon so tief eingewurzelt, daß man an ihnen festhielt und sie zum Teil mit einem neuen Inhalt erfüllte. Sie wurden nun zu magischen Regeln zur Sicherung der traditionellen Struktur der Gesellschaft, zur Sicherung der Stämme und ihres gesellschaftlichen Eigentums und damit auch zur Ordnung der sexuellen Beziehungen.

[130] Diese Hypothese ist bestechend, obwohl ich dazu neige, von Anfang an nicht nur eine ökonomische, sondern auch eine sexuelle Bedeutung des Totem und Tabu anzunehmen. Es scheint mir für das ursprüngliche Kollektiv charakteristisch, daß *Sexualität*, *Fütterung* und *Arbeitsprozeß* zu einer unauflöslichen *Einheit* verschmolzen sind, daß sie in dieser Einheit „das Leben“ sind, das kollektive, durch Arbeitsteilung noch nicht differenzierte Leben. Zahllose Riten deuten darauf hin, daß für den kollektiven Menschen der Frühzeit der Stoffwechsel mit der Außenwelt, der Stoffwechsel zwischen den Geschlechtern und der durch die Arbeit vermittelte Stoffwechsel zu einem einheitlichen Lehensprozeß zusammenfließen; jedenfalls werden in fast allen Initialriten den Jugendlichen, die man durch diese Riten dem Kollektiv, dem großen Gemeinschafts-Lebewesen, „einverleibt“, neben den wichtigsten Produktionserfahrungen auch die geschlechtlichen Erfahrungen übermittelt.

Wir haben von der Entwicklung des Totem und des Tabu gesprochen, weil sich aus diesen magischen Vorstellungen ein ungeheurer *Formenreichtum* herausbildete und weil wir in diesen Vorstellungen einen *Urquell der Kunst* erblicken. Nur wenn wir uns in die weitgehende Identifizierung des urzeitlichen Menschen mit der ihn ernährenden Natur, mit Tier und Pflanze, hineinversetzen und wenn wir uns vor Augen halten, welche entscheidende Bedeutung die Form und die Ähnlichkeit von Formen für diesen Menschen hatte, können wir manches verstehen, was sich sonst dem Verständnis entzöge. Wiederholt haben Forscher darauf hingewiesen; ich möchte nur einen Hinweis des anregenden Pater *Winthuis*, mit dessen Schlußfolgerungen ich keineswegs in allem übereinstimme, herausgreifen: „Infolge seines konkreten, auf die Gesamtheit gerichteten, nicht abstrakten und abstrahierenden, das Einzelne nicht würdigenden, nicht analysierenden Denkens ist beim Primitiven nicht das innere Wesen, sondern das Äußere, das, was ins Auge fällt, die *Form*, das Entscheidende. Alles, was gleiche Form hat, hat auch gleiche Bedeutung.“ Winthuis unterschätzt offenkundig das Abstraktionsvermögen des arbeitenden Lebewesens, aus dessen Arbeit unaufhaltsam die Abstraktion hervorgeht, wohl aber weist er mit Recht darauf hin, welch entscheidende Bedeutung die Form für den kollektiven Menschen der Urzeit hatte. [131]

Die magische Höhle

In diesem Zusammenhang scheint es mir geboten, auf eine Frage einzugehen, die häufig gestellt wird, auf die Frage nämlich: „Wenn die Form menschlicher Erzeugnisse ihrem Wesen nach konzentrierte gesellschaftliche Erfahrung, konservierte, überlieferte Zweckmäßigkeit ist – wie will man die großartigen Felsenbilder des mittleren Steinzeitmenschen, diese bewunderungswürdigen Kunstwerke

einer äußerst unentwickelten Gesellschaft, erklären? Man mag in den Werkzeugen, in den Geräten und Behausungen die Zweckmäßigkeit als Wesen der Form anerkennen – aber muß man angesichts der afrikanischen, südeuropäischen und skandinavischen Felsenbilder der Steinzeit nicht annehmen, daß eine geheimnisvolle metaphysische Schöpferkraft, eine göttliche ‚Ergriffenheit', Intuition oder Idee, den Menschen dazu nötigte und befähigte, solche Kunstwerke hervorzubringen?"

Ich möchte als Beispiel die von dem Grafen *Bégouen* entdeckte *Höhle der* „*Trois frères*" mit ihren berühmten Tierbildern und der berühmten Gestalt des „Zauberers" mit der Tiermaske, über die eine umfangreiche Literatur existiert, heranziehen und den Versuch unternehmen, an diesem Beispiel das Problem zu analysieren. In der Tat: Die Büffel in dieser dunklen Felsenhöhle sind meisterhaft gezeichnet, und auch der über ihnen thronende, als Elch verkleidete Zauberer ist ungemein eindrucksvoll. Man muß jedoch feststellen, daß es neben diesen (und noch stärkeren) künstlerischen Ergebnissen einer tiefen und richtigen Tierbeobachtung auch ungleich schwächere, minderwertige Felsenbilder gibt, über deren primitiven Dilettantismus auch das ehrwürdige Alter und die Sucht, alles Primitive anzubeten, nicht hinwegzutäuschen vermögen. Diese Feststellung ist darum notwendig, weil bei manchen Forschern die Tendenz besteht, in Stämme der Urzeit eine dämonische „Genialität" hineinzudichten, die den entwickelten Menschen abhanden gekommen sei; tatsächlich aber gibt es neben hervorragenden auch sehr unbeträchtliche Leistungen des mittleren Steinzeitmenschen.

Ein Vergleich mit *Kinderzeichnungen* ist in mancher Hinsicht aufschlußreich; auch hier finden wir neben hilflosem Gekritzel und tastender Unzulänglichkeit mitunter eine erstaunliche „Einfühlung" in Formen und Gestalten der Außenwelt, eine treffsichere Unbefangenheit in der Reproduktion von Dingen und Lebewesen, die an die Kunstwerke der Primitiven erinnert. Es mag dies mit der „Unverbrauchtheit" des Gehirns, mit der Ungestörtheit des Einzel-[132]eindrucks durch komplizierte Wechselwirkungen und gesellschaftliche Konventionen zusammenhängen; es wird nur ein kleiner Ausschnitt der Welt gesehen, aber mit großer *Intensität*. Trotzdem muß man mit solchen Vergleichen vorsichtig sein, denn der Mensch der Frühzeit lebte in einer durchaus anderen Welt als das Kind der Zivilisation, das auch in den Jahren seiner naivsten Unmittelbarkeit weitgehend durch die Struktur einer reichgegliederten Gesellschaft beeinflußt wird, und die Bedeutung eines Tieres zum Beispiel ist für das *Kind* des zwanzigsten Jahrhunderts weitaus geringer als für den *Jäger* der mittleren Steinzeit.

Ehe wir den Komplex von Erlebnissen und Erfahrungen anleuchten, der sich in den Bildern der Felsenhöhle widerspiegelt, müssen wir uns bewußt machen, daß diese Kunstwerke nicht aus einer unbefleckten Empfängnis der „Intuition" hervorgehen, sondern daß sie *Ergebnisse einer langen künstlerischen Entwicklung* sind. Ihnen sind viel primitivere Kunstwerke vorangegangen, plumpe Lehmblöcke, über die man das Fell eines Tieres spannte, um vorzutäuschen, als lebe das getötete Tier, und dadurch die Rache der Tiere abzuwenden. Der als Beobachter hervorragende, wenn auch als Kulturphilosoph anrüchige Leo *Frobenius* berichtet:

„Der Graf *Bégouen* hat mit N. *Casteret* zusammen eine Höhle bei Montespan in Haute-Garonne erschlossen und ist am Ende eines Ganges in eine Halle gelangt, in deren Mitte sich eine aus Lehm hergestellte Figur eines Tieres befand. Dieses war in grober Weise und ohne Berücksichtigung von Einzelheiten hergestellt, zeigte aber zusammengekauerte Stellung bei ausgestreckten Vorderbeinen und war besonders dadurch ausgezeichnet, daß der Kopf fehlte. Die ganze Arbeit war plump und etwa so angefertigt, wie Kinder im Winter ihre Schneemänner machen. Es war nichts von der Feinheit vorhanden, mit der z. B. die ebenfalls in Lehm hergestellten Bisonfiguren der Höhle von Tux d'Audoubert ausgeführt sind. Immerhin war mit der Grobheit der Arbeit das Fehlen des Kopfes nicht zu erklären ... Hierzu nun kommt, daß die ganze Gestalt im Gesamtumriß, mit der besonderen Formung der Beine, dem starken, hohen und gerundeten Widerrist, die Darstellung eines Bären vorsieht und daß man zwischen den Vorderfüßen – einen Bärenschädel fand."

Weiter berichtet *Frobenius* über den afrikanischen Stamm der Kulluballi: „Wenn ein Löwe oder ein Leopard Menschen gefressen hat, wird ein Buschopfer vorgenommen und er dann getötet. Im Busch wird alsdann ein Platz mit Namen „Kulikorre Nyama" her-[133]gerichtet. Dieser besteht aus einem kreisrunden Dorngehege, in dessen Mitte aus Lehm eine Raubtierfigur *ohne Kopf* aufgeführt wird.

Dem getöteten Löwen oder Leoparden wird dann das Fell abgezogen, der Kopf aber daran und der Schädel darin gelassen. Das Fell wird über die Lehmfigur gezogen. Danach umziehen alle Krieger das Dorngehege – das Tierbild innerhalb des Geheges aber der Jäger, und zwar tanzend. Mittlerweile wird der Kadaver bestattet."

Diese Lehmklumpen, über die das Tierfell gespannt wurde, sind offenkundig *die ersten Bildwerke der Menschheit*; sie haben mit dem, was wir heute „Kunst" nennen, wenig zu tun, sondern dienen ausschließlich dem Zweck, die Tierwelt zu beeinflussen, durch das Abbild *Macht über die Wirklichkeit* zu gewinnen. Hat man aber einmal begonnen, Tiere zu diesem Zweck abzubilden, dann mußte sich diese Produktion wie jede andere entwickeln und verfeinern. Es war aus magischen Gründen wichtig, die größte *Ähnlichkeit, ja*, die wesentliche „*Identität*" des Abbilds mit dem Urbild herzustellen; durch das Fell des getöteten Tieres war diese Identität von selber gegeben, ging man jedoch dazu über (vielleicht um eine Massenproduktion zu ermöglichen), Abbilder ohne Fell und Kopf des wirklichen Tieres herzustellen, dann wurde die größtmögliche Ähnlichkeit zum magischen Erfordernis. Es ist anzunehmen, daß Fell und Kopf durch das *Blut* von Tieren ersetzt wurde: in der magischen Vorstellung des frühen Menschen gilt nicht nur das Gesetz des „pars pro toto" (der Teil für das Ganze), die Meinung also, daß man Macht über ein Wesen auch dann gewinne, wenn man sich nur eines Teiles bemächtigt, sondern das Blut gilt außerdem als der eigentliche „Lebensstoff". Diese Annahme wird durch viele Mitteilungen gestützt, aus denen wir nur zwei herausgreifen: Der afrikanische Jägerstamm der Kordofaner meint sich unbeschränkte Macht über die Jagdbeute anzueignen, wenn der Jäger Blut der erlegten Tiere in ein Zauberhorn füllt. Über die Initialzeremonien, die Reifefeste solcher Jägerstämme, berichtet *Frobenius*: „Entweder als Beginn der Zeremonie oder in deren Verlauf oder nachher wird eine Antilope oder Gazelle zur Strecke gebracht, deren eines Horn abgebrochen und in Zukunft mit dem Blut des erlegten Wildes gefüllt wird. Dem Antilopenhorn tritt das Büffelhorn bei. Mit dem Blut der erlegten Antilope werden Höhlenbilder ausgemalt." Durch das *Blut* und durch die *Ähnlichkeit* werden die Abbilder „identisch" mit den Urbildern; und wenn man nun in das Abbild noch die Speerspitze einzeichnet, [134] an der Stelle, wo man das Wild zu treffen wünscht, so hat man, nach der Vorstellung des Steinzeitmenschen, das Tier faktisch dem Tode geweiht und gesichertes Jagdglück heraufbeschworen. In die Büffelbilder der Felsenhöhle „Trois frères" sind in der Tat solche Speerspitzen eingezeichnet. Wie aber will man die erstaunliche Ähnlichkeit des Abbilds mit dem Urbild erklären?

Diese Ähnlichkeit war ein magisches *Erfordernis*. Der Jäger der Steinzeit, der seine Jagdbeute mit gespannter Aufmerksamkeit beobachtete, war durchaus imstande, die größere oder geringere Ähnlichkeit festzustellen; je größer die Ähnlichkeit, desto *zweckmäßiger* das Kunstwerk. Man ist daher zur Annahme berechtigt, daß sich, ebenso wie bei der Werkzeugproduktion, *Schablonen* herausbildeten, daß der „Künstler" in der Felsenhöhle nicht frei gestaltete und waltete, sondern Formen, die sich als die zweckmäßigsten, das heißt also die ähnlichsten herausgebildet hatten, in seinem Kunstwerk anwandte; was wir den „Stil" nennen, ist ja nichts anderes als die Anwendung solcher gefestigter, konventioneller Formen. Und weiter: Der Jäger der Steinzeit war nicht nur naturgemäß ein guter *Beobachter* seiner Jagdbeute, sondern er hat sich in sie gleichsam „eingelebt"; was wir als künstlerische „Einfühlung" charakterisieren, ist nur ein Schatten dieser mächtigen „Einlebung". Der Jäger hat das Tier nachgeahmt, in seinen Jagdtänzen hat er, gehüllt in Tierfelle, jeden Schritt, jede Bewegung des Tieres reproduziert und sich dadurch in einem für uns kaum vorstellbaren Ausmaß mit dem Tier „identifiziert". Und schließlich: Die Grenze zwischen der Tierwelt und der Menschenwelt war für den werdenden Menschen keineswegs scharf und eindeutig gezogen, er lebte und webte vielfach noch in der Tierwelt, aus der er sich allmählich herausarbeitete. Die Forscher *Klaatsch* und *Heilborn* stellen fest: „Das Aufsäugen junger Tiere durch Frauen ist unter den Naturvölkern weitverbreiteter Brauch. Es ist gleichsam, als hätten diese Wilden noch nicht das Bewußtsein der Menschenwürde, sondern fühlten sich noch als Tiere unter Tieren ... So wie die Australierin dem Bingo ihre Brust reicht – und *Jung* bemerkt hierzu: Es werden Fälle berichtet, wo ein Vater sein neugeborenes Kind erschlug und der Mutter ein paar junge Hunde gab, damit sie für deren verlorene Ernährerin eintrete –, säugen vielfach die polynesischen Frauen Hunde auf. Das gleiche berichtet *Theodat* von den Frauen der

kanadischen Indianer von einst. Auf Hawaii reichten nach *Remy* ehedem die Mütter nicht nur ihren Kindern, sondern auch jungen Hunden und Schweinen die Brust. Schweine [135] säugen in gleicher Weise auch die Frauen der Papua von Neu-Mecklenburg und der neuseeländischen Maori. Die Frauen mancher südamerikanischer Indianerstämme säugen außerdem auch Affen, Beutelratten, Rehe usf."

Durch den Übergang des Mannes zur Jagd wurde zwischen Tierheit und Menschheit eine blutige Kluft aufgerissen: der Mann wurde zum *Mörder der Tiere*, in denen er seinesgleichen, in denen er seine Ahnen erblickte. Er sprengt die Einheit des Lebens, und wenn er auch immer wieder sich selbst über seine Freveltat hinwegtäuscht und die Verspeisung des Tieres nur als eine brüderliche „Einverleibung", als ein Fortleben des Tieres im menschlichen Organismus darstellt, so hat er offenkundig doch *Angst* vor drohender Vergeltung, vor der Rache des ermordeten Tierbruders und Tierahnen. Die Frau säugt die Tiere auf, der Mann tötet sie – und so entsteht bei sehr vielen Jägerstämmen die Vorstellung einer geheimnisvollen Verbundenheit der Frauen mit den Jagdtieren, ein ganzer Komplex von widerstreitenden Ahnungen und Befürchtungen.

Wir müssen dies alles in Betracht ziehen, um uns die ungeheure *Bedeutung* der Tierbilder für den Steinzeitmenschen zu vergegenwärtigen und den ungeheuren *Zwang* zu verstehen, unter dem die Zauberer bemüht waren, durch möglichst große Ähnlichkeit der Abbilder mit den Urbildern Macht über die Tierwelt zu gewinnen; das war keine Frage ästhetischer Bildnerfreude, das war etwas viel Ernsteres, Tieferes, Schrecklicheres, da ging es um Tod und Leben, um Sein und Nichtsein des Kollektivs. Über den Büffelbildern der Felsenhöhle thront, wie wir schon erwähnten, der *Zauberer* mit der Tiermaske und starrt mit unheimlichem Riesenauge dem Eintretenden entgegen. Die Felsenhöhle der „Trois frères" war, wenn nicht alle Anzeichen trügen, eine Stätte für jene Initialzeremonien, bei denen die jugendlichen Stammesmitglieder dem Kollektiv einverleibt wurden. Bei diesen Zeremonien wurden mit grausamer Gründlichkeit, mit einprägsamen Folterqualen die Erfahrungen der Produktion (der Jagd) und der Sexualität, die kollektivistischen Vorschriften und Verpflichtungen weitergegeben und die jungen Stammesmitglieder mit dem unsterblichen Kollektiv, mit dem von Geschlecht zu Geschlecht fortlebenden, häufig zweigeschlechtlichen Urahnen vereinigt. Über solche Zeremonien bei den afrikanischen Mahalbi berichtet *Frobenius*:

„Die jungen Burschen dürfen vor ihrer Weihe weder dem Geschlechtsgenuß frönen, noch aber größeres Wild erjagen. Zu Reife-[136]zeremonien werden sie in einen Busch gebracht. Dort werden Tänze veranstaltet, wird verwirrendes Geräusch gemacht, bis die Burschen in Exaltation geraten. Im Höhepunkt der Ekstase taucht ein Leopard (oder ein leopardenartiges Geschöpf) auf. Sein Eindruck ist schaudererregend. Die Burschen sind zu Tode erschrocken. Dieses Wesen stürzt sich auf die Burschen und verletzt sie, zumal an den Geschlechtsteilen, so daß sie für ihr ganzes Leben hiervon Spuren haben ... Es folgen Tage orgiastischer Natur. Dies ist die Zeit, in der gewisse Büffelhörner bereitet werden, die als wichtigste Zaubergeräte für die Jäger bis zu ihrem Tode Bedeutung haben. In diese Hörner füllen sie Blut der erlegten Tiere. Die Frauen dürfen mit ihnen nie in Berührung kommen, sonst verwandeln die gefährlichen und wilden Tiere sich in sehr schöne Frauen, denen der ahnungslose Jäger sich hingibt, worauf sie Blutrache an ihm nehmen." Bei andern Stämmen werden die jungen Burschen in einer *Höhle* im Gebirge eingeschlossen. Hier müssen sie an die Wände *Bilder* malen. Diese Bilder werden mit dem *Blut* der erlegten Antilope bestrichen. Angeblich wird den Burschen hierauf ein Hoden zerquetscht.

In Hunderten ähnlichen Beispielen erweist sich immer wieder die enge Verbindung zwischen *Jagdzauber* und *Sexualzauber*; die Jagdbeute und die Frau verschmelzen miteinander. Es gibt bei Jägerstämmen die Sitte, daß die Frauen, ehe die Männer auf die Jagd gehen, tanzen und eine Atmosphäre sexueller Erregung hervorrufen müssen; die Jäger dürfen jedoch in diesem Augenblick mit den Frauen nicht geschlechtlich verkehren, sondern müssen ihre sexuelle Erregung im Töten der Tiere befriedigen. So waren, wie *Frazer* berichtet, die Indianer des Nutka-Sundes verpflichtet, sich in der Woche vor dem großen Walfischfang jedes Umgangs mit ihren Frauen zu enthalten. Ein Häuptling, dem es nicht gelang, einen Walfisch zu fangen, wurde von seinen Leuten wegen Überschreitung des Keuschheitsgebotes zur Verantwortung gezogen. Die Identifizierung der Frauen mit der Jagdbeute hängt zum Teil mit dem beginnenden Kampf der Geschlechter zusammen, den man als ersten

Klassenkampf der Geschichte charakterisieren darf, zum Teil aber reicht sie zurück in die uralte Identifizierung alles Ähnlichen. *Bachofen* weist darauf hin, daß Jäger der Urzeit, wenn sie mit den Frauen geschlechtlich verkehrten, einen Stab oder einen Speer vor der Hütte oder dem Zelt oder der Höhle aufpflanzten, wobei der Speer das Sinnbild des Phallus war. Die Tänze von Negerstämmen analysierend, schreibt *Winthuis*: „Im [137] kollektivisch identifizierenden Denken eines jeden ist ferner der Speer, den er in der Hand hält, kein gewöhnlicher Speer, sondern das lebendige personifizierte membrum virile [männliches Glied] selbst, und die Grube vor ihm keine gewöhnliche Grube, sondern das lebendige personifizierte membrum muliebre [weibliches Glied; Klitoris] selbst. In dieser Überzeugung bestätigt wiederum einer den andern durch die Schaustellung seiner leidenschaftlichen Erregung.“ Der Geschlechtsakt und die Durchbohrung des Wildes, die blutende Frau und das blutende Tier vermischten sich in der Vorstellung des Frühmenschen zu ähnlichen oder identischen Vorgängen des Lebensprozesses, und diese sexuelle Atmosphäre hat wohl auch den Zauberer, den „Künstler“ angesteckt, der die Höhle der Initialzeremonie mit Tierbildern ausstattete.

Dies alles zusammen führt zu der immer wiederkehrenden Vorstellung primitiver Jägervölker, daß man sich gegen den *Blick* des sterbenden Tieres schützen müsse und daß dieser Blick vor allem die Geschlechtsteile infiziere, die Manneskraft vernichte. *Frobenius* stellt fest: „Das Besitzergreifen eines Teiles verleiht Herrschaft über das Ganze. Das Ergreifen kann nicht nur erfolgen durch Zugreifen mit den Händen, sondern auch durch Ruf und Anruf, vor allem auch durch den Blick. Der Blick ist das Unheimlichste. Das im Tode brechende Auge ist etwas Gefürchtetes.“ Im Auge des Lebewesens, in diesem Lichtorgan und Spiegel der Wirklichkeit, drückt sich das Leben am intensivsten aus. Im Auge des Menschen, das weit in die Welt hinausgreift, strahlt der Menschenwille, und Aug in Aug prüft Wille an Wille, wer der Stärkere ist. Im Auge des sterbenden Tieres empfindet der Jäger die ungeheure Anklage der Natur gegen den Mörder, den Vernichter der Natur-Einheit. Und diese *Einheit der Natur* wirkt in den Frauen länger fort, in den Gebärerinnen und Nährerinnen des Menschengeschlechts, das sterbende Tier verschmilzt mit der Frau, und das entweichende Leben rächt sich am Lebensorgan, am Geschlechtsorgan. Die *Gesamtheit* dieser Vorstellungen muß man berücksichtigen, um das Bildnis des Zauberers in der Felsenhöhle zu verstehen, den tief bedeutungsvollen und fürchterlichen *Blick*, mit dem er dem Eintretenden entgegenstarrt.

Wir fassen also zusammen: Die Felsenhöhle der „Trois frères“ war, wenn nicht alles trügt, eine Kult- und Zauberhöhle, die Stätte der Initialzeremonien. Die Pflege dieser Stätte war, wie man annehmen darf, dem Zauberer des Stammes und seinen Gehilfen anvertraut; der Zauberer und seine Gehilfen waren die „Künst-[138]ler“, die das magische Bilderwerk produzierten. Das „Ähnlichmachen“ der Bilder mit der Wirklichkeit war verpflichtende Forderung; je ähnlicher das Bild, als desto „zweckmäßiger“ wurde es angesehen. Die Künstler hatten schon eine Reihe überlieferter Formen, durch Ähnlichkeit und Zweckmäßigkeit ausgezeichnete „Schablonen“, einen traditionellen „Stil“ übernommen und waren daher in ihrer Tätigkeit nicht auf eine geheimnisvolle „Intuition“ angewiesen.

Ein Bericht, den ich dem Buch „Der Aufstieg der Menschheit“ von Herbert *Kühn* entnehme, bestätigt diese Annahme. Dort heißt es: „Es kann kein Zweifel sein, daß auch die Bilder Skandinaviens aus Gründen der Magie geschaffen worden sind. Es waren die Zauberer, die die Bilder gearbeitet haben. Noch jetzt schaffen die Zauberer der Lappen ganz ähnliche Bilder im gleichen Stil. Im Südwesten von Alaska, in einem Gebiet, das den Namen Coop Inlet trägt, und ferner auf den Inseln der Kodiak-Gruppe hat *Frederika de Laguna* Bilder der Eskimos gefunden, die den Gravierungen der späten Stufe der skandinavischen Gruppe sehr ähnlich sind. Es sind stilisierte Menschen dargestellt, Robben, Fische und Elche. In der Nähe wohnten noch die Eskimos, und sie konnten der Forscherin Auskunft geben, wer von den Eskimos die Bilder gemalt hatte, und sie erklärten, daß der Maler der Zauberer des Stammes sei. Die Forscherin hat weiter gefragt, warum die Zauberer diese Bilder malen, und die Eskimos haben ihr erklärt, daß die Bilder zu den geheimen Jagdriten gehören, und daß die Tiere durch die Bilder besprochen werden. Die Zauberer und Jäger gewinnen durch die Bilder Gewalt über die Tiere. – ... Es ist deutlich, daß die Zauberer Schulen bildeten, genau wie in der Eiszeit. Man kann manchmal die gleiche Hand erkennen, die an verschiedenen Stellen geschaffen hat.“ Außerdem aber kam ihnen wesentlich zu Hilfe, daß ihre „Identifikation“ mit dem Dargestellten, die kollektivische

Subjekt-Objekt-Verschmelzung, sehr intensiv war, daß eine Atmosphäre kollektivistisch sexueller Erregtheit diese „Identifikation“ noch steigerte, daß ihrer Arbeit vielleicht ein Zustand kollektivistischer Besessenheit voranging. Und wenn man sich schließlich vor Augen hält, daß die Aufmerksamkeit des primitiven Jägers in höchstem Grad auf das Jagdtier konzentriert war, und zwar nicht auf individuelle *Verschiedenheiten*, sondern auf das für ihn *Wesentliche* der Art von Tieren, die er jagte, daß also für ihn die einfachen *Konturen* und nicht die mannigfaltigsten Begleitumstände als entscheidend hervor-[139]traten, dann findet man eine zureichende Erklärung für die künstlerische Produktion des Steinzeitmenschen. Ich bin mir wohl bewußt, daß wir bei der Rekonstruktion von Zuständen und Prozessen, über die das vorhandene Material nicht allzu reichhaltig ist, dünnes Eis unter den Füßen haben, und es ist daher nur allzu leicht möglich, daß wir Wichtiges übersehen und manches unrichtig kombinieren – aber worauf es mir ankam, war der Nachweis, daß wir durchaus keiner mystischen, metaphysischen Annahmen bedürfen, um die Entstehung der frühen (und damit auch der späteren) Kunstformen dem Verständnis zu erschließen. Wir haben daher der Untersuchung eines einzigen Beispiels einen relativ großen Raum gewidmet.

Sehnsucht nach dem „Ursprung“

Solche Kunstformen, einmal herausgearbeitet, als das Erprobte und Bewährte überliefert, im vollen Sinne des Wortes „*sanktioniert*“, haben einen ungemein konservativen Charakter. Auch wenn ihr ursprünglicher magischer Sinn schon weitgehend in Vergessenheit geraten ist, hält man mit scheuer Ehrfurcht an ihnen fest: alle die Wortfiguren, Tanzfiguren, Bildfiguren usw., die einst eine ganz bestimmte, magisch-gesellschaftliche Bedeutung hatten, werden in der Kunst einer fortgeschrittenen, höher entwickelten Gesellschaft konserviert, und sehr allmählich nur verdünnt sich das *magisch-gesellschaftliche* in das „*ästhetische*“ Gesetz. Es bedurfte stets eines neuen gesellschaftlichen *Inhalts*, um alte Formen teils zu sprengen, teils zu modifizieren und neue Formen hervorzubringen. Erst in einer relativ entwickelten Klassengesellschaft, wie die athenische zur Zeit der Perserkriege es war, konnte die alte Kulthandlung in das neue *Drama* übergehen, konnte aus den Chören des alten Kollektivs mit ihren streng geregelten Tanzschritten, ihren magisch geordneten Sprech- und Singformen, Strophen und Gegenstrophen der Einzelmensch stärker hervortreten, konnte der Opferritus in die Darstellung neuer gesellschaftlicher Ereignisse hineinwachsen, bis schließlich das Kultische und Kollektive sich mehr und mehr in das freier Menschliche und Individuelle auflöste. Nur aus dem Konflikt der durch die Warenproduktion, den kaufmännischen Warenaustausch emporgekommenen Persönlichkeit mit dem privilegierten, kirchlichen und weltlichen aristokratischen Gutsbesitz konnte die bildende Kunst die Kühnheit schöpfen, die *archaischen*, [140] Zauberzwecken dienenden Formen aufzulockern und der gelockerten *Menschengestalt*, dem eigenmächtigen und eigenwilligen Menschen ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden. Aus demselben Konflikt ging die neue *Lyrik* hervor, das Eindringen menschlich-subjektiver Elemente in die alte Zauberformel, die alte kollektive Gebetsweise, Toten- und Götterbeschwörung; es wurde neuer Wein in die alten Schläuche gefüllt, und nur allmählich hat der neue Inhalt sich auch in neuen Formen ausgedrückt.

Die Formen der Kunst erweisen sich zumeist als konservativ, bewahren das Vergangene, leisten Veränderungen Widerstand. In manchen dieser Formen sind Reste der alten kollektiven Verbundenheit und Verbindlichkeit erhalten geblieben, nicht in der „offenen Form“ des Romans, kaum im modernen Theaterstück, zum Teil in der bildenden Kunst, am deutlichsten und bestimmtesten in der *Musik* und in der *Lyrik*. Längst ist die magische Funktion der Kunst erloschen, ihre Formen haben sich, widerspenstig und am Alten haftend, neuen gesellschaftlichen Formationen und Erfordernissen angepaßt, das jeweils neue Ausdrucksbedürfnis hat jeweils neue Ausdrucksmittel hervorgebracht – und dennoch geistert vor allem in Lyrik und Musik ein Hauch von ferner Magie der Urzeit. Ich spreche nicht von der gewaltsamen Rückkehr zum Archaischen, Mythischen, „Primitiven“ in vielen Werken und Richtungen spätbürgerlicher Kunst (denn diese im Laboratorium synthetisch hergestellte „Magie“ hängt mit dem Fetischcharakter nicht nur der Ware, sondern einer dem Künstler total entfremdeten Welt der technischen, ökonomischen, gesellschaftlichen Apparate, mit der Flucht aus einer als dämonisch empfundenen Gesellschaft zusammen) – ich spreche von dem künstlerischen Verlangen, den Menschen nicht nur durch inhaltliche „Aussage“, sondern durch die Faszination der Form zu ergreifen.

Der Romancier (mag er auch von dem Wunsch nach formaler Vollkommenheit besessen sein wie *Flaubert*) wirkt im Wesentlichen durch den energisch gestalteten Inhalt, durch die Kraft der Charaktere, das Spannungsmoment der Situation – der Lyriker durch die Verzauberung der Sprache aus einem Medium der Mitteilung in ein ursprüngliches Ausdrucksmittel. Wenn Karl *Kraus* in seiner Dichtung immer wieder das Wort „Ursprung“ heraufbeschwört, gibt sich darin die Tendenz jeder Lyrik zu erkennen – zum „Ursprung“ zurückzukehren, das Wort und die Kombination der Wörter von ihrer Abgebrauchtheit zu befreien, aus konventionellem Zusammenhang herauszusprengen, ihnen die [141] Frische der Jugend, eine verschollene magische Bedeutung zurückzugeben. In einem großen Gedicht *Aragons* wird dies ausgesprochen:

> Den großen Leerlauf sprach ich aus in Worten,
> mechanisch, wie der Schnee mechanisch fällt,
> in Worten, hundertfach in den Retorten
> der Zeitung hergestellt für alle Welt.
> Und plötzlich bleibst du stehn, erschreckt vom Klange
> der Kupfermünze, die aufs Pflaster sprang,
> mitunter klingt ein Wort so, hallt noch lange
> in deinem Ohr wie Unheil, Untergang ...
> Und sag ich Wolke, sag ich Wind und Rose,
> und sag ich Abend, Abschied, Raum und Zeit,
> und sag ich Ernte, sag ich Herbstzeitlose,
> so weint mein Wort in tiefstem Herzeleid ...

Der Dichter verabscheut das Wort, das als Kupfermünze von Hand zu Hand geht – doch plötzlich springt es aufs Pflaster, nicht mehr vergriffene Münze, sondern klingendes Metall, und hallt im Ohr nach, weckt durch die Alltagssprache verdrängte Assoziationen. Das Wort im Gedicht hat nicht nur einen gegenständlichen, sondern einen tieferen, gleichsam magischen Sinn. Es ist die Ergriffenheit des urzeitlichen Menschen, der einen Gegenstand im Wort nachahmte, der durch die Wortschöpfung den Gegenstand dem Menschen zu eigen machte, die im Gedicht wiederkehrt. Im Gedicht tauchen viele Wörter gleichsam aus dem „Ursprung“ auf, wirken so, als würden sie jetzt und hier zum erstenmal ausgesprochen, in diesem Sinn, diesem Gewicht; diesem Zusammenhang. Das Wort im Gedicht ist jung, blank, unberührt, als habe sich in ihm soeben ein Stück verborgener Wirklichkeit kristallisiert. Es gibt seriöse, mit nützlichen Dingen befaßte Leute die eben darum die Lyrik für kindisch und unnütz halten, weil sie sich nicht auf solide Aussage beschränkt, sondern auf Zauberei und Gaukelei ausgeht und eine der Sachlichkeit des Zeitalters nicht gemäße Sprache spricht. Der Verdacht besteht, daß es überhaupt keine „normale“, keine dem Umgang dienende Sprache ist, der sich der Dichter erkühnt – und dieser Verdacht ist durchaus berechtigt. Jeder Lyriker kennt die Sehnsucht, entweder eine vollkommen neue, unmittelbare Expression ermöglichende Sprache zu produzieren oder zum „Ursprung“, in die Tiefen einer uralten, unverbrauchten, den Menschen magisch ergreifenden Sprache hinabzusteigen. Die meisten großen Lyriker haben die Sprache um neue, [142] bisher unerhörte Wörter bereichert, verschollene Wörter wiederentdeckt oder gebräuchlichen Wörtern einen schon fast verlorengegangenen, ursprünglichen Sinn zurückgegeben. Das Bemühen vieler moderner Lyriker, den Slang oder die Fachausdrücke aller Wissenschaften in das Gedicht einzubeziehen, hängt aufs engste damit zusammen, und ebenso die Methode *Brechts*, aus seinem Augsburger Dialekt, aus der Luther-Bibel, aus der Ausdrucksweise der Moritaten und anderen Elementen eine originelle Sprache zu destillieren.

Es widerspricht der Funktion der Dichtung, das subjektive Erlebnis in einer so subjektiven Sprache auszudrücken, daß jede Konvention zerbrochen, jede Verständigung mit anderen außer Kraft gesetzt wird. Auch das kaum aussprechbare Erlebnis des Einzelnen ist ein *menschliches*, trotz höchster Subjektivität *gesellschaftliches* Erlebnis. (Auch die extremste, für Künstler des späten Bürgertums typische Einsamkeit ist ein gesellschaftliches und vielen gemeinsames Erlebnis.) Das nach künstlerischem Ausdruck drängende, das schöpferische Erlebnis besteht ja gerade darin, daß es trotz bestürzender Eigenart ein typisches, ein dem Menschen des Zeitalters gemäßes Erlebnis ist. Der Dichter ist

der Entdecker dieses Erlebnisses, und durch ihn werden andere befähigt, dieses nun endlich entdeckte und ausgesprochene Erlebnis als ihnen zu eigen gemachtes, als ihr eigenes zu erkennen und aufzunehmen. So hat die Entdeckung der großstädtischen Einsamkeit in der Lyrik *Baudelaires* nicht nur „einen neuen Schauer in die Welt gebracht", sondern einen Ton angeschlagen, der zahllose Seelen, die auf diesen Ton gestimmt waren, zum Mittönen brachte. Um diese Resonanz hervorzurufen, drückt sich der Dichter in einer vorgefundenen Sprache aus, doch so, daß jedes Wort einen neuen Sinn gewinnt. Dieses Neue besteht in der Dialektik, in der Wechselwirkung der Wörter innerhalb des Gedichts und dadurch, daß das Wort nicht nur einen Inhalt mitteilt, sondern gleichsam selber ein Inhalt ist, eine eigenmächtige Wirklichkeit. Jedes Wort hat im Gedicht seinen Platz (wie das Atom im Kristall), woraus sich die *Struktur*, die *Gestalt* des Gedichts ergibt, und durch scheinbar kleine, unwesentliche Wortumstellungen kann man das Gedicht unwirksam machen, seine Struktur, seine Gestalt zerstören, das kristallisierte Gebilde in einen amorphen Brei auflösen. [143]

Drei Gedichte

Ich möchte an einigen Beispielen die entscheidende Bedeutung der Form, der Struktur, der Gestalt in der Lyrik darlegen. Zunächst das Gedicht „Der römische Brunnen" von Conrad Ferdinand *Meyer*:

> Aufsteigt der Strahl und fallend gießt
> Er voll der Marmorschale Rund,
> Die, sich verschleiernd überfließt
> In einer zweiten Schale Grund;
> Die zweite gibt, sie wird zu reich,
> Der dritten wallend ihre Flut,
> Und jede nimmt und gibt zugleich
> Und strömt und ruht.

Dieses Gedicht ist auch darum bemerkenswert, weil es das Ergebnis eines langwierigen künstlerischen Umwandlungsprozesses ist, bis es seine Struktur, seine Gestalt fand, bis die Form erzielt wurde, die dem Inhalt Dignität und magische Wirksamkeit gibt. In den ersten Fassungen war ein konkreter Brunnen in lyrischer Schilderung dargestellt, in Strophen, die allerlei Beobachtungen aneinanderreihten; und weil es nur ein konkreter Brunnen war, von dem der Dichter in tagebuchartigen Impressionen berichtete, weil er *schilderte*, ohne zu *gestalten*, war das Gedicht unwesentlich, wirkungslos. In der letzten Form wird nicht mehr dieser bestimmte Brunnen in dieser bestimmten Nacht sprachlich photographiert, sondern das *Wesen* des Brunnens in gleichsam magischer Nachahmung ausgedrückt, so daß nun die Struktur, die Gestalt des Gedichts dem Sein der Schalen, dem Fließen des Wassers, dem Strömen und dem Ruhen entspricht. In der Barockzeit gab es Lyriker, die, wenn sie einen Brunnen in Dichtung transponierten, den Strophen des Gedichts die Gestalt eines Brunnens gaben; hinter diesem plumpen, aus formalistischem Mißverständnis fabrizierten Hilfsmittel dämmerte dennoch die Erkenntnis auf, daß das Gedicht nicht nur von einem Brunnen *sprechen*, sondern daß es der Brunnen *sein* soll (so wie das magische Felsenbild nicht nur ein Tier vorstellte, sondern im Bewußtsein des Steinzeitjägers mit dem Tier identisch war). In dem Gedicht Conrad Ferdinand Meyers ist das künstlerische Problem gelöst, es spricht nicht nur von einem Brunnen, sondern im Rhythmus und Gewicht seiner Wörter und Verse ist das Strömen und Stocken, das Fließen und das Ruhen, das Wesen des Brunnens zur Sprache gebracht. Für [144] die Struktur und Gestalt des Gedichts ist der letzte, kürzere Vers von größter Bedeutung, diese Konzentration des dialektischen Widerspruchs von ruhendem Sein und strömendem Werden in der knappen Antithese: „Und strömt und ruht." Und dadurch ist es nicht einfach ein Brunnen, sondern ein tiefes Gesetz der Wirklichkeit, das uns anspricht, das strömende Element, immer wieder gedämmt durch das in Starrheit Verharrende, und immer wieder aus jeder Schale, aus jeder Form überquellend, in ewiger Bewegtheit immer wieder einen zeitweiligen Ruhestand erreichend, ein labiles Gleichgewicht, und immer wieder zu neuer Wandlung, zu neuem Werden hingerissen. In diesem „römischen Brunnen" hört man die Wirklichkeit rauschen, und seine Form vor allem ist es, in der sie sich darstellt.

Es folgt der „Gesang Weylas" von Eduard *Mörike*:

Du bist Orplid, mein Land!
Das ferne leuchtet;
Vom Meere dampfet dein besonnter Strand
Den Nebel, so der Götter Wange feuchtet.
Uralte Wasser steigen
Verjüngt um deine Hüften, Kind!
Vor deiner Gottheit beugen
Sich Könige, die deine Wärter sind.

Das Faszinierende dieser Dichtung ist nur zum geringeren Teil durch den sagenhaften Inhalt bedingt (der Motive des irischen Dichters *Yeats* vorwegnimmt.) In Prosa wiedererzählt, bliebe dem Inhalt noch immer der Reiz des Märchens, doch die wesentliche Wirkung ginge verloren. Der Zauber des Gedichts besteht in seiner Struktur, in seinem Schwebezustand von Antithesen, deren Wechselwirkung jede Schwerkraft aufzuheben scheint. Die Verse haben den Charakter von Variationen zu dem traumhaften Namen „Orplid". Geheimnisvoll der Beginn: das Silberlicht, in dem Orplid ferne leuchtet (in einem verwandten Gedicht spricht *Yeats* von der Phantasie, die mit „silbernen Sandalen" über das Meer tanzt), die mythische Urlandschaft mit dampfenden Nebeln, hinan zu Gipfeln, die wie Götter sind, Welt der Urzeit, Welt ohne Menschen. In dieser ersten Strophe steht alles still, und nur der Nebel, gestaltlos, kündigt in wehender Unbestimmtheit leise Bewegung an. Doch dann, in der zweiten Strophe, setzt die Bewegung sich durch. „Uralte Wasser steigen ..." Aus einem dunklen U des Ursprungs, des Urvorzeitlichen, Uranfänglichen (*Urd*, die erste der Nornen) steigen die feierlichen A der alten Wasser – und [145] plötzlich das unerwartete „verjüngt". Und dieses Wort „verjüngt" in organischer und vokalischer Vereinigung mit den „Hüften", das Uralte der Natur, verjüngt in früher Gestalt, bewußtloses Sein zu atmendem Da-Sein erwachend, zur blühenden Kindheit des Augenblicks. Und schon hat das geforderte Wort, das klingende, sich eingestellt: „Kind". Mit höchster Kunst ist um dies „Kind" ein Raum von Stille und Staunen ausgespart, vorher und nachher die deutliche Zäsur, die nackte Gestalt des Kindes von weitem Horizont umgeben. Und zart, behutsam, mit sanftestem Schritt naht das neue, das letzte Motiv: „Vor deiner Gottheit beugen sich ..." Welch ein Retardieren in den beiden unbetonten, verhallenden Silben, um den Fanfarenklang, das strahlende C-Dur des Kommenden vorzubereiten: „Könige ..." Und abermals die Pause, dann die Kadenz, das sich Beugen, die erdwärts sich senkende Gebärde: „... die deine Wärter sind." Diese Kadenz des letzten Verses, das Entgleiten, Verglimmen des Gedichts (das der Verhaltenheit *Mörikes* gemäß ist) steht in deutlichem Kontrast zur Methode des stolzen *Shakespeare*, in den letzten zwei Versen seiner Sonette das Äußerste zu konzentrieren, oder des sich aufbäumenden *Baudelaire*, der oft den letzten Vers steil emporreißt: „Au fond de l'Inconnu pour trouver du Nouveau!" [Auf den Grund des Unbekannten, um das Neue zu finden.] Auch in solchen formalen Entscheidungen drückt sich die Haltung eines Künstlers aus.

Als drittes Beispiel folge ein durchaus anders geartetes Gedicht, Georg *Herweghs* „Bundeslied für den Allgemeinen deutschen Arbeiterverein". In diesem Gedicht wird Agitation zur großen Kunst gemacht. Der „Inhalt" ist nicht ein dargestellter Gegenstand oder ein subjektives Erlebnis, sondern Aufruf zur Aktion, Appell an das Selbstbewußtsein, das Klassenbewußtsein des Proletariats. Aus der Dialektik gedanklicher und sprachlicher Antithesen, wie sie den Manifesten von *Büchner, Marx, Engels, Lassalle* zu eigen war, schöpft das Gedicht seine wilde Schönheit. Das trochäische Metrum, das *Herwegh* wählt, verliert das ihm zur Gefahr werdende feierlich Monotone, und plötzlich vernimmt man in seinem abrupten Trommeln und Hämmern den „dröhnenden Schritt der Arbeiter-Bataillone

Bet und arbeit! ruft die Welt
Bete kurz! Denn Zeit ist Geld.
An die Türe pocht die Not –
Bete kurz! denn Zeit ist Brot.

Die Verse sind genial – in ihrer auf jedes Detail verzichtenden Konzentration. Mit dichterischer Prägnanz wird das Mittel der [146] Ironie angewandt. „Ora et labora!" („Bete und arbeite!") ruft nicht schlechthin die Welt, sondern es ist ein Motiv der Mönche, ein altes Kirchenwort, das dem modernen Unternehmer als moralisches Druckmittel dient. Doch derselbe Unternehmer hat ein anderes Wort

geprägt: „Time is money! Zeit ist Geld!“ Und wie nun hier in zwei knappen Versen das eine Wort das andere entlarvt, wie hinter dem Gott, den sie rufen, das Geld, das sie raffen, sichtbar wird, wie das „Bete kurz!“ dem Schwindel Bescheid gibt, und dann, in neuer Antithese, die Zeit, die Geld für den Reichen, nur Brot für den Armen ist – das ist großartig dicht und dichterisch.

In den folgenden Strophen, von englischen Arbeiterliedern inspiriert, löst sich der ebenso gedrungene wie drängende Stil der Antithese dann und wann in Weitschweifigkeit auf – bis zu dem gewaltigen Vers: „Mann der Arbeit, aufgewacht!“ Mit seinen hallenden A, mit seiner metallischen Härte, seinen extremen Akzenten, wirkt dieser Vers als Reveille [Aufwachen], Weckruf schmetternder Trompeten:

> Mann der Arbeit, aufgewacht!
> Und erkenne deine Macht!
> Alle Räder stehen still,
> Wenn dein starker Arm es will.

Das wurde schon so millionenfach wiederholt, daß man fast verlernt hat, die erstaunliche dichterische Schönheit dieser Zeilen wahrzunehmen, diese vollkommene Transformation einer sozialen Wahrheit in ein Kunstwerk von frappanter Kraft und Präzision. Und schließlich die letzte Strophe mit den unvergeßlichen Hammerschlägen ihrer Antithesen:

> Brecht das Doppeljoch entzwei!
> Brecht die Not der Sklaverei!
> Brecht die Sklaverei der Not!
> Brot ist Freiheit, Freiheit Brot!

In der ungestümen Folge dieser Antithesen ist die formale Kunst zu beachten, die darin besteht, daß die ihren Platz tauschenden Wortpaare immer enger und dichter verschränkt werden, von dem Ausholenden der ersten Verse (zunächst der Begriff des Doppeljochs, dann seine antithetische Entfaltung) bis zu der Knappheit, der maximalen Konzentration des letzten Verses, und selbst noch innerhalb dieses Verses die Verkürzung im zweiten Teil, in dem Freiheit und Brot ohne vermittelndes Verb nebeneinanderstehen, zwei Blöcke, in eines zusammengeschweißt. Von Vers zu [147] Vers nimmt das Tempo zu, stürmt die Strophe steil hinan, bis zu dem großen einfachen Doppelwort, das den Sinn des Arbeiterkampfes, der Arbeiterwelt zusammenfaßt: Freiheit Brot!

Mit der Analyse von drei verschiedenartigen Gedichten wurde der Versuch unternommen, die unauflösliche Einheit von Inhalt und Form darzutun, nachzuweisen, daß der Inhalt eines Gedichts ohne seine Form nicht wirksam wird, daß er durch die Form zu dem wird, was er zu sein vermag. Die Dichtung entsteht nicht zunächst als Inhalt, dann als Form, sondern von Anbeginn in einer dem schöpferischen Prozeß immanenten Wechselwirkung, so daß sich mit dem Thema Tempo und Rhythmus, Struktur und Gestalt des Gedichts herausarbeiten. Ohne solche Einheit mißlingt das Gedicht (wie die erste Fassung des „Römischen Brunnens“ von Conrad Ferdinand Meyer), wobei zunächst in großen Zügen das Thema, der „Auftrag“, zunächst eine Grundstimmung, eine „Tonmasse“, zunächst ein Schwarm von Assoziationen, Bildfolgen, Sprachfetzen sich einstellen mag, und zumeist konstruktive, artistische Arbeit nötig ist, um aus der Eingebung eine Aufgabe, aus dem Vorwurf ein Kunstwerk zu machen. Und immer noch gilt in der Kunst die Mahnung *Goethes*: „Das Was bedenke, mehr jedoch das Wie!“ Die Haltung des Künstlers bestimmt das Was, zum Künstler wird er durch das Wie.

Musik

In der *Musik*, der abstraktesten und formalsten aller Künste, stellt uns das Inhalt-Form-Problem vor mannigfaltige Schwierigkeiten. Das Inhaltliche in der Musik ist so vielfach vermittelt, die Grenzen zwischen Inhalt und Form sind hier so unbestimmt, daß auf diesem Gebiet der Widerstand gegen soziologische Deutungen am heftigsten ist. Die spätbürgerliche Welt hat einen tiefen Widerwillen gegen jede Soziologie der Kunst, doch was die Musik betrifft, meint sie über die wirksamsten Argumente zu verfügen.

Als typisch möchte ich einige Bemerkungen Igor *Strawinskys* über die Musik *Beethovens* herausgreifen. Strawinsky schreibt in seiner Autobiographie:

„Es ist das Instrument, das ihn inspiriert und das die Art seines musikalischen Denkens bestimmt ... Aber ist es denn eigentlich Beethovens Musik, der die zahlreichen Werke gelten, die diesem großen Musiker von Denkern, Moralisten und sogar Soziologen ge-[148]widmet worden sind, die sich plötzlich alle als Musikschriftsteller versuchten? Wie gleichgültig aber ist es, ob er zur Dritten Symphonie durch den Republikaner Bonaparte oder den Kaiser Napoleon angeregt worden ist! Nur auf die Musik kommt es an ... Die ‚Literaten' haben aus ihrer Manier, Beethoven zu erklären, ein Monopol gemacht. Man muß es ihnen entreißen. Er gehört nicht ihnen, sondern denen, die gewohnt sind, in der Musik nichts als Musik zu hören ... In seinen Klavierwerken geht Beethoven vom Klavier aus, in seinen Symphonien, seinen Ouvertüren und seiner Kammermusik von der instrumentalen Besetzung ... Ich glaube, ich täusche mich nicht, wenn ich feststelle, daß die monumentalen Schöpfungen, denen er seinen Ruhm verdankt, folgerichtig aus der Art entstanden sind, wie er den Klang der Instrumente ausnutzt."

Ich bin nur ein „Literat" und maße mir nicht an, *Beethoven* zu erklären. Gewiß hat *Strawinsky* recht, wenn er meint, man dürfe das Werk Beethovens nicht nur soziologisch untersuchen, sondern müsse seine Musik als Musik verstehen. Doch was ist Musik? Ist sie nur ein System von Klängen – oder noch etwas anderes? Beethoven geht vom Instrument aus – und nicht von der Französischen Revolution. Was für eine seltsame Gegenüberstellung! Gibt es für den Musiker nur Klaviere und keine Revolutionen? Schließt das eine das andere aus? So töricht es ist, das musikalische Genie Beethovens aus seinem Jakobinertum abzuleiten (denn man kann ein guter Jakobiner und ein schlechter Musiker sein) – noch törichter ist es, ihm zu unterstellen, er habe seine Musik nur aus dem Instrument und nicht aus den Ereignissen und den Ideen seines Zeitalters geschöpft.

Daß die Musik aus Tönen besteht, die in mannigfaltige Beziehungen gebracht werden, daß sie eine abstrakte, eine formale Kunst ist, gilt als unbestreitbar; doch ist sie nur dies, ist sie als ungegenständliche eine inhaltslose Kunst? Wir finden in der Ästhetik *Hegels* eine bedeutende Antwort auf diese Frage: „Diese gegenstandslose Innerlichkeit in Betreff auf den Inhalt wie auf die Ausdrucksweise macht das *Formelle* der Musik aus. Sie hat zwar auch einen Inhalt, doch weder in dem Sinne der bildenden Künste noch der Poesie; denn was ihr abgeht, ist eben das objektive Sichausgestalten, sei es zu Formen wirklicher äußerer Erscheinungen oder zur Objektivität von geistigen Anschauungen und Vorstellungen." Und weiter stellt *Hegel* fest: „Erst wenn sich in dem sinnlichen Element der Töne und ihrer mannigfaltigen Figuration [149] Geistiges in angemessener Weise ausdrückt, erhebt sich auch die Musik zur wahren Kunst, gleichgültig, ob dieser Inhalt für sich seine nähere Bezeichnung ausdrücklich durch Worte erhalte oder unbestimmter aus den Tönen und deren harmonischen Verhältnissen und modischer Beseelung müsse empfunden werden."

Die fortschreitende Veränderung der Musik, ihrer Formen und ihrer Ausdrucksweise, ihre Entwicklung in der Geschichte läßt sich wohl nicht nur durch das Aufkommen neuer Instrumente und durch zunehmende Kunstfertigkeit, durch Verfeinerung des Metiers erklären; wenn man die Veränderung der Gesellschaft nicht in Betracht zieht, steht man einem unerklärlichen Phänomen gegenüber. (Sogar die Anwendung oder Ablehnung bestimmter Instrumente hängt zum Teil mit gesellschaftlichen Umständen und „ideologischen" Erwägungen zusammen; so zum Beispiel, wenn Sparta die reicher besaitete Lyra der Athener nicht zuließ oder wenn das alexandrinische Christentum des dritten und vierten Jahrhunderts die orientalischen Schlaginstrumente verwarf und nur den Gebrauch der klassischen Saiteninstrumente gestattete.) Gewiß hat *Beethoven* den „Klang der Instrumente ausgenutzt", um musikalische Wirkungen zu erzielen; doch ausgenutzt – wozu? Es sei das Wesen der Musik, bemerkt *Hegel*, „das zu bestimmten Tonverhältnissen ausgebildete Klingen empfindungsreich zu beseelen und insofern den Ausdruck in ein erst durch die Kunst und für sie allein gemachtes Element hineinzuheben". Dieses in das organisierte Klingen „Hineingehobene", das den „Inhalt" der Musik ausmacht, ist das *Erlebnis* des Komponisten, der ja nicht nur die Möglichkeiten des Instruments, sondern Persönliches und Gesellschaftliches erlebt, das mannigfaltig auf ihn einwirkende Zeitalter. Man soll diese Einwirkung des Zeitalters auf den Künstler und sein Werk nicht simplifizieren, sondern soll gewissenhaft und ohne Pedanterie untersuchen, in welcher vielfach vermittelten Weise der jeweilige Inhalt und die musikalischen Formen einer gesellschaftlichen Situation entsprechen – doch

in der Musik „nichts als Musik“ zu hören, das durch den Komponisten in sie „Hineingehobene“ als unerheblich abzutun, ist eine noch schlimmere Banalität, als ein Kunstwerk nur soziologisch und nicht in seiner formalen Besonderheit und Qualität zu analysieren.

Was soll die Deklamation *Strawinskys bedeuten*, daß es gleichgültig sei, ob Beethoven „zur Dritten Symphonie durch den Republikaner Bonaparte oder den Kaiser Napoleon angeregt worden ist“? Wenn *Strawinsky* damit sagen will, daß auch der Kaiser [150] Napoleon (oder irgendein gegen die Revolution wirkendes Ereignis) einen großen Künstler zu einem großen Kunstwerk hätte anregen können, wird man einer solchen banalen Feststellung nicht widersprechen. Niemand behauptet, daß nur die Revolution zu großen Kunstwerken anzuregen vermag: doch daß für Beethoven die Revolution und nicht das Kaiserreich oder gar das System Metternichs das entscheidende Erlebnis war, ist keineswegs „gleichgültig“, weder für ihn als Gestalt noch für seine Musik. Einem schlechten Musiker verhilft auch der größte Inhalt nicht zu guter Musik; doch was in der Musik Beethovens auf uns wirkt, ist eben nicht nur die formale Meisterschaft, sondern auch der enorme Inhalt eines revolutionären Zeitalters.

Der Inhalt der Musik ist nicht so *bestimmt* wie der Inhalt der bildenden Kunst und der Literatur – und daher eignet sich Musik so sehr zum Mißbrauch, zur Verdunkelung des Bewußtseins. Dennoch ist der Inhalt bedeutender Musik nicht so grenzenlos unbestimmt, daß es vollkommen gleichgültig wäre, ob er – um bei dem Beispiel *Strawinskys* zu bleiben – durch die Revolution oder durch den Verrat an ihr bedingt ist. Eine Auffassung solcher Art, daß die Musik nur allgemeine und unmotivierte Gefühle ausdrücke, finden wir auch bei *Schopenhauer*; die Musik, so meint dieser Antagonist Hegels, drücke „nicht diese oder jene einzelne und bestimmte Freude, diese oder jene Betrübnis, oder Schmerz, oder Entsetzen, oder Jubel, oder Lustigkeit, oder Gemütsruhe aus; sondern *die* Freude, *die* Betrübnis, *den* Schmerz, *das* Entsetzen, *den* Jubel, *die* Lustigkeit, *die* Gemütsruhe *selbst*, gewissermaßen in abstracto, das Wesentliche derselben, ohne alles Beiwerk, also auch ohne die Motive dazu“. Es wäre demnach gleichgültig, ob wir es mit der Freude des Spekulanten über einen Börsengewinn zu tun haben, oder mit der Freude des Kindes über den Weihnachtsbaum, oder mit der Freude des Betrunkenen über die Wirkung des Champagners, oder mit der Freude des Kämpfers, daß die gute Sache gesiegt hat. Das Motiv und die Art der Freude soll irrelevant sein, und nur *die* Freude in abstracto, ohne die Motive dazu, sei durch die Musik auszudrücken – wonach es zwischen der Freude bei *Beethoven* und bei *Lehár* nur einen qualitativen, doch keinen prinzipiellen Unterschied gäbe. Durchaus anders urteilt *Hegel*, wenn er sagt, „das bloße Sichselbstempfinden der Seele und das tönende Spiel des Sichselbstvernehmens“ sei „als bloße Stimmung zu allgemein und abstrakt“ und laufe Gefahr, „leer und trivial“ zu werden. „Wenn uns der Gesang die Empfindung z. B. [151] der Trauer, der Klage über einen Verlust erweckt, so fragt es sich deshalb sogleich: *was ist verlorengegangen*? ... Denn die Musik hat es nicht mit dem Innern als solchen, sondern mit dem erfüllten Innern zu tun, dessen bestimmter Inhalt mit der Bestimmtheit der Empfindung aufs engste verbunden ist, so daß nun nach Maßgabe des verschiedenen Gehalts auch wesentlich eine Unterschiedenheit des Ausdrucks wird hervortreten müssen.“

Die Musik *Beethovens* soll nach *Strawinsky* nur formal, in ihrer vollkommenen Klangwirkung, aufgefaßt werden. Ähnlich, wenn auch etwas tiefer, urteilt *Schopenhauer*: „Werfen wir jetzt einen Blick auf die bloße Instrumentalmusik; so zeigt uns eine Beethovensche Symphonie die größte Verwirrung, welcher doch die vollkommenste Ordnung zum Grunde liegt, den heftigsten Kampf, der sich im nächsten Augenblick zur schönsten Eintracht gestaltet ... Zugleich nun aber sprechen aus dieser Symphonie alle menschlichen Leidenschaften und Affekte: die Freude, die Trauer, die Lebe, der Haß, der Schrecken, die Hoffnung usw. in zahllosen Nuancen, jedoch alle gleichsam nur in abstracto und ohne alle Besonderung: es ist ihre bloße Form, ohne den Stoff, wie eine bloße Geisterwelt, ohne Materie.“ Hier also wird wieder zur leeren und kahlen Abstraktion gemacht, was in Wahrheit nicht das „Innere als solches“, sondern das „erfüllte Innere“ ist; und diese Erfülltheit stammt nicht aus der bloßen Form, aus einer bloßen Geisterwelt, sondern aus der Bestimmtheit, mit der *Beethoven* sein Zeitalter erlebte, aus einer *realen* Welt, in der es nicht Freude und Trauer in abstracto, sondern motivierte Freude und motivierte Trauer gibt.

Der Trauermarsch der Eroica ist nicht Trauer in abstracto und ohne alle Besonderung, sondern heroische Trauer, wie sie dem Pathos der Revolution entspricht. Auf solche Weise trauert man nicht um eine verlorene Geliebte, und solche Leidenschaft wäre mit der christlichen Trauer um den Gekreuzigten unvereinbar; es ist eine jakobinische, eine revolutionäre Trauer, die in der Symphonie Beethovens den ihr gemäßen Ausdruck findet. Die Frage Hegels: „Was ist verlorengegangen?“ wird durch die Musik Beethovens ohne Zweideutigkeit beantwortet. Und ebenso ist es in der Neunten Symphonie nicht irgendeine Freude, die aufbricht, nicht die Freude in abstracto, sondern eine aus ungeheuren Widersprüchen, aus Verlassenheit und Verzweiflung *trotzdem* und demonstrativ aufbrechende Freude, eine mit höchstem Bewußtsein gestaltete Negation – und eine Freude überdies, die Großstadtmassen voraus-[152]setzt und nichts mit ländlicher Lustigkeit, nichts mit Erntefesten und Bauerntänzen zu tun hat. Oder wenn wir den „Inhalt“ von Beethovens später Kammermusik untersuchen, werden wir seiner als schauerliche Einsamkeit gewahr – doch nicht als Einsamkeit in abstracto und durchaus anders geartet als die Einsamkeit eines frommen Eremiten oder eines Bauern im verschneiten Gebirge, sondern als eine neue, großstädtische Einsamkeit, die zugleich mit den Massen des modernen, des bürgerlich-kapitalistischen Zeitalters entstand und hier zum erstenmal künstlerisch ausgedrückt wurde. Wenn wir also mehr als nur einen Blick auf das Werk Beethovens werfen, entdecken wir in ihm nicht schlechthin alle menschlichen Leidenschaften und Affekte „in abstracto und ohne alle Besonderung“, sondern besondere und bestimmte Leidenschaften und Affekte, wie sie in solcher Art und Ausdrucksform vergangenen Perioden unbekannt waren.

Wie sehr es, trotz dem abstrakten und formalen Charakter der Musik auf das Konkrete und gesellschaftlich Bestimmte ankommt, beweist die originelle und neue Art der Trauer in der Kantate Hanns *Eislers* zum dreizehnten Todestag *Lenins*. Gewiß, hier lag ein Text vor, die jedes traditionelle Pathos abweisende Dichtung Bertolt *Brechts*; dennoch war der Musik eine schwierige Aufgabe gestellt. Wie trauern wir um Lenin? Welcher Ausdruck der Trauer ist der Arbeiterklasse gemäß? Die musikalische Beantwortung dieser Frage forderte nicht nur Genialität, sondern auch hohes politisches Bewußtsein und reiche Kunsterfahrung. Es galt zunächst, das zu Vermeidende auszusondern: Trauer um Lenin darf an nichts Sakrales erinnern, weder an ein religiöses Requiem noch an ein barockes Oratorium; doch auch das Pathos der Eroica, der bürgerlich-demokratischen Revolution, entspricht nicht dem Wesen der proletarisch-sozialistischen Revolution und ihres großen Toten, und noch radikaler ist jeder romantische Überschwang, jede Blähung des Gefühls fernzuhalten. Ein durchaus *neuer* Stil war geboten: eine kunstvolle Einfachheit und sparsame Präzision, eine strenge musikalische Gebärde, die weithin in die Zukunft weist, nicht in ein verwölktes Jenseits, sondern in ein helles Diesseits, nicht „Tod und Verklärung“, Auferstehung und Himmelfahrt, sondern das Weiterleben Lenins in der Arbeiterklasse, deren Lehrer er war. Aus diesem Inhaltlichen ergab sich das zu lösende Formproblem: in der Gebundenheit des Zwölftonsystems vollzieht sich die Wechselwirkung der schmalen Einzelstimmen und ihres gewaltigen und überwältigenden Widerhalls. Die Lenin-Kantate [153] ist in ihrer formalen Konstruktion etwas durchaus Neues; und diese Form ist nicht um ihrer selbst willen da, sondern durch den neuen Inhalt bedingt.

Das Inhalt-Form-Problem in der Musik an einigen Beispielen erläuternd, möchte ich über die Schwierigkeit dieses Problems nicht hinwegtäuschen. In der „begleitenden“ Musik ist der „Inhalt“ mehr oder minder durch den Text gegeben – obwohl auch diese Musik sich vom Text lösen oder ihn verschlingen kann, obwohl sie nicht nur die Möglichkeit hat, sich dem Text anzupassen, sondern auch ihm zu widersprechen und gerade dadurch eine besondere Wirkung zu erzielen. Wie aber kann man den „Inhalt“ der Instrumentalmusik definieren? Die Metaphysiker haben es relativ leicht: für *Schopenhauer* ist die Musik „von der erscheinenden Welt ganz unabhängig“, ist sie „Abbild des Willens selbst“, und eben deshalb sei „die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der andern Künste; denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen“. Für *Hegel* hat die Musik „das innerste subjektive freie Leben und Weben der Seele zum Inhalt“ – wobei jedoch dieser geniale Dialektiker sehr viel mehr als Schopenhauer über das Konkrete und Besondere in der Musik zu sagen weiß. Der dialektische Materialist kann nicht so leicht und vor allem nicht mit einer allgemeinen Formel feststellen, was als „Inhalt“ der Musik zu gelten habe, sondern er ist zu vielen

konkreten Untersuchungen genötigt und muß sich aufs genaueste mit der geschichtlichen Entwicklung der Musik, ihrem generellen Funktionswandel sowie dem Funktionswandel ihrer einzelnen Formen befassen. Diese Arbeit ist noch zu leisten; der Autor, der kein Musiktheoretiker ist, kann nur einiges andeuten und wird für jede Berichtigung dankbar sein.

Vom Ursprung her war es Zweck der Musik, kollektive Emotionen hervorzurufen, ein Stimulans der Arbeit, des Krieges, der orgiastischen Befriedigung zu sein. Sie war ein Mittel der Erregung und Betäubung, der Ermutigung und der Beschwörung und diente dazu, den Menschen in einen anderen Zustand zu bringen, nicht aber Erscheinungen der Außenwelt widerzuspiegeln. Man kann daher nicht fragen: Welchen „Inhalt" hatte diese frühe Musik? Falsche Fragen provozieren unsinnige Antworten. Das Dröhnen der Trommel, das Klappern von Holz, das Klirren von Metall ist inhaltslos, die Wirkung, die das organisierte Geräusch auf Menschen ausübt, ist sein einziger Sinn. Diese Wirkung auszuüben, nicht eine Wirklichkeit darzustellen, war die gesellschaftliche Funk-[154]tion der Musik. Aus bestimmten Rhythmen, Tonfolgen, Klangbildern ergaben sich in der Entwicklung, wie Hanns *Eisler* feststellt, „automatische Assoziationen". Auch heute noch wirkt die Musik vielfach durch solche „automatische Assoziationen" (Kriegerischer Marsch, Trauermarsch, Tanzrhythmus usw.), die selbst dem ungeübten Hörer unmittelbare Teilnahme gestatten. Diese Kraft der Musik, kollektive Emotionen hervorzurufen, Menschen emotionell „gleichzuschalten", eignete sich besonders für religiöse und militärische Organisationen; die Vernunft zu verdunkeln, zum Sterben zu berauschen, ekstatischen Gehorsam zu erzielen, ist die Musik vor allen Künsten befähigt.

Jede Priesterschaft, in höchstem Ausmaß die katholische Kirche, hat diese Fähigkeit der Musik, ihre ins Knie zwingende Macht, systematisch ausgenützt. Die katholische Kirche im frühen Mittelalter hat von der Musik nicht „Schönheit" gefordert, sondern geradezu das Gegenteil. Funktion der Musik war für sie, die Gläubigen in einen Zustand der Bußfertigkeit und äußersten Hingabe zu versetzen, sie zu zerknirschen und zu zermalmen, sie zu einem willfährigen Kollektiv zu machen. Gewiß: der einzelne wurde an seine individuellen Sünden gemahnt, doch er versank im Gefühl der allgemeinen Sündhaftigkeit, im allgemeinen Bedürfnis nach Erlösung. Der allen gemeinsame „Inhalt" dieser Musik war die Nichtigkeit der sündigen und von Gott aufgerufenen Kreatur, waren die Leiden Christi, mit denen sich zu identifizieren die Gemeinde beschworen wurde. *Hegel* spricht von dieser Funktion der alten Kirchenmusik: „In alten Kirchenmusiken, bei einem cruzifixus z. B., sind die tiefen Bestimmungen, welche in dem Begriffe der Passion Christi als dieses göttlichen Leidens, Sterbens und Begrabenwerdens liegen, mehrfach so gefaßt worden, daß sich nicht eine *subjektive* Empfindung der Rührung, des Mitleidens oder menschlichen einzelnen Schmerzes über dies Begebnis ausspricht, sondern gleichsam die Sache selbst, d. h. die Tiefe ihrer Bedeutung durch die Harmonien und deren melodischen Verlauf hinbewegt. Zwar wird auch in diesem Falle in Betreff auf den Hörer für die Empfindung gearbeitet: er soll den Schmerz der Kreuzigung, die Grablegung nicht *anschauen*, sich nicht nur eine allgemeine *Vorstellung* davon ausbilden, sondern in seinem inneren Selbst soll er das Innerste dieses Todes und dieser göttlichen Schmerzen durchleben, sich mit dem ganzen Gemüte darein versenken, so daß nun die Sache etwas in ihm Vernommenes wird, das alles übrige auslöscht und das Subjekt nur mit diesem einen [155] erfüllt." Das heißt also, diese mächtige Kirchenmusik weckt nicht ein *unbestimmtes* Gefühl, das dem einzelnen mannigfaltige Assoziationen gestattet (wie die Musik in einem Konzertsaal), sondern sie zwingt ihm eine *Bestimmung* auf, die keine Subjektivität duldet.

Wenn in dieser Kirchenmusik als „Inhalt" der liturgische Text und die durch ihn hervorgerufenen Assoziationen des göttlichen Leidens, der menschlichen Sündhaftigkeit usw. aufzufassen sind, tritt noch ein Element hinzu: die gläubige Menge, die keineswegs „Publikum", sondern eine echte Gemeinschaft ist. In Betreff auf diese Gemeinschaft wird, wie Hegel feststellt, „für die Empfindung gearbeitet", und zwar nicht für ein unbestimmtes subjektives Gefühl, sondern für die Erzeugung einer einheitlichen, kollektiven Emotion. Die Musik hat den Zweck, einen bestimmten und beabsichtigten Zustand hervorzurufen, konsequent auf ihn hinzuarbeiten, also nicht sosehr ein Gefühl „*auszudrükken*", als dieses Gefühl zu *produzieren*. Man könnte (mit einiger Vorsicht) sagen, der „Inhalt" dieser Musik sei nicht nur in ihr, sondern auch außer ihr, sei nur in der Einheit von Ausdruck und Wirkung, von ergreifender Thematik und ergriffener Hörerschaft gegeben. Ähnliches ist auch an profaner Tanz-

und Marschmusik wahrzunehmen. Wenn zum Tanz aufgespielt wird, so ist diese Tanzmusik an sich inhaltslos; ihre Funktion besteht darin, einen bestimmten Tanz zu stimulieren, ihren „Inhalt“ gewinnt sie durch die Bewegung und Erregung der Tanzenden. Die *Bestimmtheit* des Tanzes (sakraler Tanz, Menuett, Walzer, Rock ’n’ roll) ist *gesellschaftlich* bedingt; das Merkwürdige daran ist, daß diese gesellschaftliche Bedingtheit nur in den musikalischen *Formen* zur Geltung gelangt, daß also hier ein gesellschaftlicher „Inhalt“ sich nur im Formalen ausdrückt, ein anderer Inhalt jedoch nur selten in solche Tanzmusik hineingehoben wird. Dasselbe gilt für militärische Marschmusik, deren jeweilige Formen gesellschaftlich bedingt sind, deren „Inhalt“ jedoch die marschierenden Soldaten ausmachen. Wenn aber nun solche musikalische Formen in ein Konzertstück, in eine Symphonie hineingenommen werden, erscheinen sie (auf Grund „automatischer Assoziationen“) als „Inhalt“, haben sie gleichsam ein Eigenleben gewonnen. In der Musik, dieser vertracktesten aller Künste, wandelt sich immer wieder der Inhalt in Form, die Form in Inhalt, kann es allein die musikalische Struktur sein, in der sich gesellschaftlicher Inhalt manifestiert, kann ein neuer Inhalt mit alten Formen operieren, indem er ihnen neue Funktionen überträgt.

[156] Wesentlich ist der Unterschied zwischen einer Musik, deren einziger Zweck es ist, eine beabsichtigte und einheitliche Wirkung hervorzurufen, eine Menschenmenge zur vorbestimmten kollektiven Aktion zu nötigen, und einer Musik, die gleichsam „Musik an sich“ ist, Expression von Erlebnissen, Empfindungen, Gefühlen, Ideen, und nicht den Anspruch erhebt, eine homogene Masse mit gemeinsamer Reaktion herauszubilden, sondern dem einzelnen gestattet, auf subjektive Art zu assoziieren. Die sakrale Musik des frühen Mittelalters entsprach der ersten Kategorie, hatte einen, wenn man so sagen darf, „objektiven“ Charakter, zum Unterschied von dem „subjektiven“ und expressiven der mit dem Bürgertum aufsteigenden weltlichen Musik. Wenn man den langwierigen und widerspruchsvollen Prozeß der Säkularisierung der Musik untersucht, kann man wohl nicht bestreiten, daß die Musik ein eminent gesellschaftliches Phänomen ist, daß sie zwar aus organisierten Tönen besteht, doch daß auch die Organisation dieser Töne der jeweiligen Organisation der Gesellschaft entspricht. Die Verweltlichung der Musik, beginnend mit den Troubadouren und großen Ketzerbewegungen, also mit dem Aufkommen einer ritterlichen und bürgerlichen Opposition, hat sich auch der Kirchenmusik bemächtigt und sie allmählich der Weltlichkeit preisgegeben. Die alte Kirchenmusik war unauflöslich an die Kirche gebunden, empfing ihren „Inhalt“ durch die Liturgie, diente in strenger, unpersönlicher Großartigkeit nicht dem Genuß des Hörers, sondern warf ihn ins Knie, zwang ihn, sich mit der göttlichen Sache zu identifizieren. Vergleicht man damit etwa das „Stabat Mater“ von *Pergolese*, dann wird man der anmutigen, zum Genuß der Musik auffordernden Weltlichkeit dieser Komposition gewahr; das ist nicht mehr an die Kirche gebunden, kann in jedem festlichen Saal dargeboten werden, hat nahezu den Charakter der Oper angenommen. Der „Inhalt“ ist noch immer durch den religiösen Text gegeben, doch die Musik beginnt mit diesem Text zu spielen, seinen Sinn ins Humane und Subjektive zu transponieren, mannigfaltige Assoziationen zu gestatten. Und später, die großen Oratorien *Bachs* und *Händels*, nicht zufällig aus der Kirche in den Konzertsaal abgewandert, stellen eine enorme *Vermenschlichung* des Religiösen dar, löschen den Hörer als Subjekt nicht aus, sondern bestätigen ihn in seiner Subjektivität. Und welcher Unterschied zwischen der weltlichen Freundlichkeit einer *Haydn-Messe* und der den Menschen zermalmenden Gewalt alter Kirchenmusik. Die vollkommene Sprengung des Sakralen, die extreme Verweltlichung [157] vollzieht sich in *Beethovens* „Missa solemnis“, für die der Raum der Kirche nicht mehr ausreicht, die in einer Kirche zu exekutieren ein widersinniges Wagnis ist, deren expressive Subjektivität jeden kirchlichen Ritus über den Haufen wirft. In dieser Musik ist nicht ein Wölkchen Weihrauch, nicht ein Hauch Jenseitigkeit und Gottesdienst, und jedem Text zum Trotz ist nicht von Gott die Rede, nicht von Sündhaftigkeit und Zerknirschung, Demut und Niederknien, sondern aufrecht steht der Mensch und seinen Schmerz tut er kund und seinen Jubel, seine Größe und seinen Sieg. Der „Inhalt“ dieser Messe ist nicht Gott, sondern der *Mensch* eines revolutionären Zeitalters.

Die fortschreitende Verweltlichung der Musik, in der sich der Aufstieg des Bürgertums manifestiert, drückt sich auch in der fortschreitenden Veränderung der musikalischen Formen aus. Man mag in großen Zügen die *Polyphonie* als Musik eines ständisch gegliederten Zeitalters verstehen, als Musik

einer Ordnung, in der jede Stimme ihren vorbestimmten Platz hat, in der eine der anderen folgt, ohne mit ihr zu konkurrieren, in strenger kontrapunktischer Gesetzmäßigkeit – und die *Homophonie* als Musik des aufsteigenden Bürgertums, eines Zeitalters gesellschaftlicher Veränderungen, in der zunächst das Prinzip der Konkurrenz (Mannheimer Schule) und später das Prinzip des Klassenkampfs, als zunehmender Antagonismus zwischen den Themen, die Musik ergreift. Nicht mehr das *eine* Thema, das polyphon abgewandelt wird, sondern der *Kampf der Themen*, bisher unbekannte Spannungen und Gegensätze, eine bisher unbekannte Expressivität und Sensibilität, gestalten den Charakter der Musik, die sich nicht mehr an eine homogene Gemeinschaft, sondern an ein heterogenes „Publikum" wendet. Dies alles tritt nicht mit einem Schlag hervor, sondern reift gleichsam im Schoß der alten Musik heran (wie das Bürgertum im Schoß der Feudalordnung). In die noch aufrechterhaltene Polyphonie schleicht das Prinzip der Harmonie sich ein, so daß zum Beispiel *Bach* scheinbar noch dem Gesetz der Polyphonie gehorcht, in der Tat aber der erste große Harmoniker ist. Man darf vielleicht die Behauptung wagen, daß überall dort, wo das Harmonische und Expressive in der Musik sich anmeldet, das Bürgertum ans Tor pocht, in der Konkurrenz der Themen die kaufmännische Konkurrenz sublimierend. Dies alles kann freilich nur in großen Zügen gelten, und jede pedantische Anwendung solcher Formeln auf den Einzelfall hätte nichts zum Ergebnis als gewaltsame Banalitäten.

[158] Die Verweltlichung der Musik ist identisch mit ihrer Verbürgerlichung, der Kaufmann verdrängt gleichsam den Priester. Die Musik wird zum Ausdruck nicht mehr religiöser Zustände, sondern weltlicher Konflikte. Aus der einthematischen Barockmusik entwickelt sich die Symphonie als neue Form der Widersprüche, die Einheit von einst wird zur Konkurrenz, zum Kampf der Gegensätze, ein revolutionäres Element ist in die Musik eingedrungen.

Der neue Inhalt tritt in einzelnen Werken mit großer Bestimmtheit hervor, in vielen anderen aber bleibt er unbestimmt und vieldeutig, drückt sich als allgemeine Haltung aus, als diese oder jene Tendenz des Zeitalters, als wechselnde gesellschaftliche und individuelle Grundstimmung (Aufbruch zu neuen Zielen, vertrauensvolle Humanität, heroischer Optimismus, Enttäuschung, Einsamkeit, Melancholie usw.), als eigenwillige Subjektivität in der Meisterung einer formalen Aufgabe. Eine der Eigentümlichkeiten dieser verweltlichten Musik besteht darin, daß sie sich mehr und mehr an den *Kenner* wendet – zum Unterschied von der sakralen Musik, die nicht den künstlerisch Gebildeten, sondern die gläubige, nicht nach Kunst, sondern nach religiöser Befriedigung verlangende Menge voraussetzte. Das scheint im ersten Augenblick dem Wesen einer Musik zu widersprechen, die aus dem Diesseitigen, aus der realen Menschenwelt ihre Nahrung saugt und allerlei Volkstümliches, Volkslied und Volkstanz, in sich aufnimmt. Dieses Element des Volkstümlichen (das zu überschätzen man mitunter geneigt ist) und die Fülle von automatischen Assoziationen, die dem Publikum zu Hilfe kommen, sowie die Expressivität und Sensibilität der neuen Musik ermöglichen die unmittelbare Wirkung auch von Werken, deren komplizierte Struktur dem Ungeübten unzugänglich ist. So ist zum Beispiel der letzte Satz der jakobinischen, an plebejische Massen appellierenden Dritten Symphonie eines der formal schwierigsten Musikstücke *Beethovens*. Wie hier die Barockform der Passacaglia in eine barocke Traditionen zertrümmernde Symphonie hineingenommen und kunstvoll variiert wird, ist mit dem Kunstverstand eines durchschnittlichen Publikums unvereinbar und wendet sich an den Kenner. Diese Besonderheit der Instrumentalmusik seines Zeitalters ist schon *Hegel* aufgefallen. „Der *Laie*", so stellt er fest, „liebt in der Musik vornehmlich den verständlichen Ausdruck von Empfindungen und Vorstellungen, das Stoffartige, den Inhalt, und wendet sich daher vorzugsweise der begleitenden Musik zu; der *Kenner* dagegen, dem die inneren musikalischen Verhältnisse der Töne und Instrumente zugänglich [159] sind, liebt die Instrumentalmusik in ihrem kunstgemäßen Gebrauch der Harmonien und melodischen Verschlingungen und wechselnden Formen ... Der *Komponist* seinerseits kann nun zwar selber in sein Werk eine bestimmte Bedeutung, einen Inhalt von Vorstellungen und Empfindungen und deren gegliederten geschlossenen Verlauf hineinlegen, umgekehrt aber kann es ihm auch, unbekümmert um solchen Gehalt, auf die rein musikalische Struktur seiner Arbeit und auf das Geistreiche solcher Architektonik ankommen ... Das Tiefere ist daher darein zu setzen, daß der Komponist beiden Seiten, dem Ausdruck eines freilich unbestimmteren Inhalts und der musikalischen

Struktur, auch in der Instrumentalmusik die gleiche Aufmerksamkeit widmet, wobei es ihm dann wieder freisteht, bald dem Melodischen, bald der harmonischen Tiefe und Schwierigkeit, bald dem Charakteristischen den Vorzug zu geben oder auch diese Elemente miteinander zu vermitteln."

Die nicht mehr sakrale, nicht mehr an den Kult gebundene Musik, ihr abstrakter und formaler Charakter, verlockt zum Virtuosentum, zur originellen Konstruktion, zur kunstvollen Spielerei. Daraus hat sich mancherlei Gefahr, eine nur mehr für den Kenner zugängliche Exklusivität mancher Instrumentalmusik ergeben, hat sich in der Entwicklung vielfach eine dem Volk entfremdete „hohe" Musik einerseits und eine niedrige Unterhaltungsmusik andererseits herausgebildet. Obwohl dieses Auseinanderklaffen in der spätbürgerlichen Welt zum wesentlichen Problem geworden ist, soll man eine solche Entwicklung nicht soziologisch vereinfachen, soll man nicht übersehen, daß viele bedeutende Werke *Bachs, Mozarts, Beethovens, Brahms*' niemals „populär" waren und auch heute noch einem relativ engen Kreis von Kennern vorbehalten sind. (Diesen Kreis fortschreitend zu erweitern ist eine Aufgabe systematischer Musikerziehung.) Um dem Experimentieren mit musikalischen Formen und seiner künstlerischen Notwendigkeit gerecht zu werden, muß man zweierlei berücksichtigen: Sosehr der Komponist wie jeder andere Künstler in letzter Instanz einem gesellschaftlichen Bedürfnis dient, sosehr muß die Bewältigung seiner Aufgabe, muß sein Metier ihm Spaß machen. In der sakralen Musik ist dieser Spaß ausgeschaltet oder doch zur Verborgenheit und Verheimlichung genötigt, in der weltlichen Musik fordert er unvermummt sein Recht. Wenn *Hegel* davon spricht, es könne dem Komponisten auch, unbekümmert um den Gehalt, „auf die rein musikalische Struktur seiner Arbeit und auf das Geistreiche solcher Architektonik ankommen", wird damit der Spaß [160] des Künstlers an der Ausschöpfung komplizierter Möglichkeiten, an seinem Metier also, anerkannt. (Als Beispiel dafür habe ich den letzten Satz der Eroica angeführt, in dem Beethoven, ungeachtet des pathetisch-revolutionären Gehalts der Symphonie, mit solchen formalen Möglichkeiten spielt, dem künstlerischen Spaß an seinem enormen Können hingegeben.)

In diesem scheinbar unbekümmerten Spaß des Künstlers am Artistischen, an der Meisterung schwierigster Formprobleme steckt jedoch ein sehr ernstes moralisches Element, und wenn man vom Wesen der Kunst spricht, gilt es auch dies zu bedenken. In der Mathematik kann ein Problem richtig gelöst werden – und dennoch wird die Lösung als unbefriedigend charakterisiert, wenn sie schwerfällig ist. Die Mathematiker sprechen von einer „eleganten" Lösung, von schönen, schlanken Formeln, die nicht nur richtig sind, sondern auch durch formale Vollkommenheit ästhetisches Vergnügen hervorrufen. Dasselbe gilt in höchstem Maß von der Kunst: die „elegante" Lösung formaler Schwierigkeiten ist an sich eine erstrangige Qualität. Die Form des Kunstwerks ist mehr als eine dem Inhalt angemessene Ausstattung, sie ist die originelle, die „elegante" Lösung von Schwierigkeiten, die sich nicht allein aus dem Inhalt, sondern auch aus der Lust des Künstlers ergeben, das Schwierigste zu bewältigen. Die Form ist stets *Bewältigung einer Aufgabe*: das Ästhetische als sittliche Verpflichtung. Der Komponist kann nicht nur für den Laien arbeiten, denn daraus ergäbe sich eine Verarmung und Stagnation vor allem der Instrumentalmusik; er muß sich immer wieder formale Aufgaben stellen, deren Lösung nur der Wissende zu würdigen weiß (wobei das Tiefere darein zu setzen ist, dem wenn auch unbestimmteren Inhalt und der musikalischen Struktur die gleiche Aufmerksamkeit zu widmen). Formale Entdeckungen, die Meisterung komplizierter Konstruktionen mögen dem Laien entgehen, ja sie mögen ihn befremden, seinen Unmut hervorrufen – dennoch sind sie für den Reichtum des Kunstwerks, für die Entwicklung der Musik (und jeder anderen Kunst) unentbehrlich. Und eben eine solche formale Entdeckung, ein solches höchst ernsthaftes „Spiel" mit Ausdrucksmitteln kann die Qualität eines Kunstwerks ausmachen. *Majakowski* erinnert in seinem Essai „Wie macht man Verse" an einen „gereimten Gassenhauer", den er für die Petersburger Rotarmisten schrieb, und konstatiert: „Die Neuheit, die die Erzeugung des Gassenhauers rechtfertigt, liegt im Reim (worauf ein bestimmter Reim angeführt wird). Diese Neuheit macht die Sache [161] nötig, dichterisch, typisch." Es ist anzunehmen, daß die Rotarmisten dieser formalen Neuheit kaum gewahr wurden – und dennoch, so sagt uns der große Dichter der proletarischen Revolution – wird eben dadurch sein Rotarmistenlied zur Dichtung, gewinnt es dadurch seine besondere Qualität. Ungleich mehr noch gilt das für die Musik, in der Inhalt und Form einander so unauflöslich durchdringen, in der so mannigfaltig eins in das andere übergeht.

Die Macht des Formalen in der Musik begünstigt in ihr das Aufkommen des „Formalismus“. Doch eben weil Musik die formalste und abstrakteste aller Künste ist, muß man sich davor hüten, dieses und jenes Werk, diese und jene Richtung ohne zureichenden Grund als „formalistisch“ abzutun. Wieviel „Formalismus“ wäre sonst in der polyphonen Barockmusik, aber auch in Klavierstücken *Bachs*, ja sogar in einzelnen Werken *Mozarts*, *Beethovens*, *Brahms*’ aufzuspüren. Mit gutem Gewissen, so meine ich, kann man als Formalismus in der Musik charakterisieren:

Erstens: das selbstgefällige, nur sich selbst bezweckende Virtuosentum, eine Virtuosität also, der es nicht auf Bewältigung struktureller musikalischer Probleme ankommt, sondern nur auf technische Brillanz, auf die Verblüffung des Publikums über so viel Geschicklichkeit und Gaukelei. Dieses formalistische Virtuosentum distanziert sich also keineswegs vom Zuhörer, sondern ist auf seine Bewunderung erpicht, und nicht künstlerischer Hochmut, sondern Beifall heischende Eitelkeit ist ihm vorzuwerfen.

Zweitens: das schmarotzende Epigonentum, das auf Gräbern sein Picknick veranstaltet, in einer Welt der Dissonanzen harmonische Gemütlichkeit pflegt, romantische Mühlräder klappern hört, wenn Düsenbomber über uns dröhnen, und musikalisches Erbe so versteht, daß man von seinen Zinseszinsen als Rentner des Barock, der Klassik und Romantik auszukommen vermag. Es ist der Formalismus der Verlogenheit: Ein Bankett der Bankrotteure, eingeleitet durch die Marseillaise (nicht als Offenbachsche Parodie, sondern so, daß alle vor dem Fressen aufstehen, um einer entehrten und zertretenen Tradition genugzutun). Das lebt von einem verlorengegangenen Inhalt, von ebenso erprobten wie verdünnten Formen der Vergangenheit, von einer Entleerung dessen, was einst die Fülle, von einem Aufguß dessen, was einst das kraftvoll Neue war. Das musiziert, als habe sich seit fünfzig oder hundert Jahren nichts Nennenswertes zugetragen, als sei es in der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts die Funktion des Komponisten, die [162] klassische und romantische Musik des Bürgertums unentwegt wiederzukäuen. So groß und originell diese Musik war und ist – sie unter geänderten Umständen nachzuahmen (anstatt schöpferisch von ihr zu lernen) ist öder und fader Formalismus.

Drittens: die Abkältung der Musik, Konstruktion um der Konstruktion willen. So nötig es war, nach einer Zeit hysterischer Überhitztheit und aufgeblähter Üppigkeit die Musik einer Kaltwasser- und Entfettungskur zu unterziehen, so wieder Zucht und Strenge, Maß und Haltung in sie hineinzutragen, so widersinnig ist das Prinzip, die Musik habe keinerlei Gefühl, habe nichts Menschliches auszudrükken, sondern kristallinische Struktur, in kosmischer Kälte reine Form zu sein. Dieses Prinzip kann auch dann nicht überzeugen, wenn man annimmt, daß es möglich sei, durch den totalen Gefühlsverzicht, durch die vollkommene Verdinglichung in der Musik den „Kosmos“ zum Tönen zu bringen, die Sprache der Gestirne und Kristalle, der Atome und Elektronen zu sprechen. Ohne die Möglichkeit auszuschließen, auch die Gesetzmäßigkeit des Anorganischen, die Ordnung der Natur könne musikalisch ausgedrückt werden, und ohne einen solchen Versuch grundsätzlich abzulehnen, sollte man nicht bereit sein, den *humanen* Charakter der Musik, sie als Ausdrucksmittel menschlicher Gefühle, Empfindungen, Ahnungen und Ideen preiszugehen. Die sakrale Musik, die keinen Subjektivismus duldete und eine gesellschaftlich bedingte „Objektivität“ für sich in Anspruch nahm, war etwas Großartiges – doch jede gekünstelte, dem Inhalt unsres Zeitalters widersprechende Rückkehr zum Sakralen, zu einem unechten, gemachten, konstruierten Sakralen, die tiefgekühlte, intellektualistische Pseudoreligiosität mancher modernen Musik kann nur als ein Symptom äußerster Entfremdung aufgefaßt werden. Es ist dies ein bewußter und demonstrativer Formalismus, der uns vergebens einen verborgenen „kosmischen“ Inhalt vorzutäuschen trachtet.

In einigen Andeutungen hat der Autor den Versuch unternommen, das Inhalt-Form-Problem in der Musik darzustellen. Er ist sich der Unzulänglichkeit seiner Bemühung bewußt. So vielfach in der Musik das Inhaltliche ist, sosehr ihm (zum Unterschied von anderen Künsten) mannigfaltige Unbestimmtheit anhaftet, sosehr wird die Entwicklung dieser erstaunlichen Kunst dadurch bedingt sein, daß in ihr eine Haltung, ein neues Lebensgefühl, eine neue Intelligenz und ein neues Kollektiv Ausdruck findet – die Haltung, das Lebensgefühl, die Intelligenz, das Kollektiv der Arbeiterklasse.

[163]

V. Probleme des Übergangs

Die spätbürgerliche Welt ist nicht mehr imstande, zu einer neuen großen Kunstperiode überzugehen. Es fehlt nicht an Talenten, nicht an artistischem Können, sondern an der für den Künstler, mag er noch so kritisch, noch so aufsässig sein, unentbehrlichen gesellschaftlichen Perspektive. John *Osborne*, der Repräsentant der „zornigen jungen Männer", sagt in seinem ersten Stück („Blick zurück in Zorn!"): „Ich glaube, Menschen unserer Generation sind nicht mehr fähig, für eine gute Sache zu sterben ... Es gibt keine gute tapfre Sache mehr, die sich lohnt ..." Und in seinem zweiten Stück („Der Entertainer") sagt die junge Joan: „Hier sind wir nun. Wir haben nur noch uns selber. Und wir müssen irgendwie damit fertig werden. Wir haben nur noch uns selber ..." Das ist ebenso aufrichtig wie symptomatisch. Die kapitalistische Welt ist ein Warenhaus, in dem man alles kaufen kann – nur nicht die Antwort auf die Frage, wozu man lebt, wohin man geht. Die ideologische Reklame, daß sie die „freie Welt" sei, beeinflußt zwar noch immer die politische Entscheidung vieler Menschen – aber sogar die Schriftsteller, die an dieser Propaganda teilnehmen, glauben dem eigenen Schlagwort nicht. In dem Augenblick, in dem sie von publizistischen Deklamationen zu literarischer Gestaltung übergehen, hat die Wirklichkeit, die sie darstellen, keinerlei Ähnlichkeit mit einer „freien Welt" – sondern sie ist ein Reich der Finsternis, der Unmenschlichkeit und Sinnlosigkeit. Es gibt nicht einen bedeutenden bürgerlichen Schriftsteller, dessen literarisches Werk eine Entwicklung der kapitalistischen Welt zu einem Zustand ohne Angst und Schrecken, zu Freiheit, Vernunft und Humanität auch nur ahnen ließe – und wenn die Zukunft heraufbeschworen wird, dann nur mehr als negative Utopie, als apokalyptische Vision des Entsetzens, der totalen Entmenschlichung.

Die Kunst wehrt sich gegen die Lüge. So leicht es ist, in der Agitation zu lügen, in der literarischen und künstlerischen Konfektion, so wenig duldet das echte Kunstwerk Verlogenheit und Heuchelei, so wenig duldet es daher grundsätzliche Übereinstimmung mit der kapitalistischen Welt. Als möglich erweist sich nur die Mystifikation, die Umfälschung der kapitalistischen in „kos-[164]mische" Zustände, die Gleichsetzung der spätbürgerlichen Welt mit einer Welt an sich, also die Verneinung jeder geschichtlichen Entwicklung. Aus einer solchen Haltung der absoluten Negation können noch mancherlei originelle und eindrucksvolle Werke hervorgehen – doch was aus ihr nicht hervorgehen kann, ist eine Renaissance der Kunst und Literatur. Sosehr man sich davor hüten soll, die gesamte künstlerische Produktion der spätkapitalistischen Welt als „dekadent" abzutun und zu übersehen, daß auch sie widerspruchsvoll ist, daß auch in ihr neue weiterwirkende Elemente sich ankündigen (selbst wenn sie nicht unmittelbar mit der Existenz und dem Aufstieg der Arbeiterklasse zusammenhängen) – so unabweisbar ist die Erkenntnis, daß der Kapitalismus nicht mehr kulturproduktiv ist. Wenn eine Kunst und Literatur nicht mehr in die Zukunft weist, wenn sie nur mehr in Zorn zurück- oder in Angst vorwärtsblickt, ist sie dem Verfall preisgegeben – mag sie auch noch mit einzelnen Leistungen überraschend hervortreten.

Die Zukunft der Kunst und Literatur ist unauflöslich mit dem Aufstieg der Arbeiterklasse, mit der entstehenden kommunistischen Welt verbunden. Diese geschichtliche Überzeugung enthebt uns nicht der Pflicht, *die Problematik des Übergangs* aufzudecken und darzustellen. Nicht die neue Gesellschaft, noch weniger die neue Kunst und Literatur springt wie die Pallas Athene in vollendeter Gestalt aus dem Haupt des Zeus hervor, sondern sie bilden sich in einem langwierigen und mühevollen Prozeß heraus. Die großen Leistungen der sozialistischen Literatur von *Gorki* bis *Brecht* werden, widerwillig zwar, auch in der Bürgerwelt anerkannt – zugleich aber wird der Einwand erhoben, daß die künstlerische und literarische Produktion in der sozialistischen Welt der Freiheit entbehre, daß sie der Kontrolle und Bevormundung durch Parteiinstanzen unterworfen sei. „Zugegeben", so sagen uns ernstzunehmende Künstler und Schriftsteller in der kapitalistischen Welt, „daß unsre Freiheit höchst bedingt und begrenzt ist, daß die Korruption des geistigen Lebens uns zutiefst beunruhigt – aber wie sollen wir euch glauben, daß die Zukunft der Kunst und Literatur, ein Aufbruch aller Springquellen der Produktivität, in eurer Welt gesichert ist, wenn ihr die uneingeschränkte Freiheit des Künstlers, des Schriftstellers nicht anerkennt? Es ist bewundernswert, mit welcher Großzügigkeit ihr das kulturelle Erbe in die Massen tragt – aber vermag eine neue Kunst zu entstehen, die in ihrer Gesamtheit den großen Kunstperioden der Vergangenheit ebenbürtig ist oder sie überragt, wenn man ihr nicht uneingeschränkte Freiheit gewährt?"

[165] Man könnte erwidern: Was ist denn aus der Freiheit, jeden Dreck zu drucken, zu verfilmen, zu kolportieren, so Wunderbares herausgekommen? Und hat es nicht große Kunst gegeben ohne den freien Markt der kapitalistischen Welt, in gesellschaftlichen Formationen, denen der bürgerliche Individualismus unbekannt war? Und ist der kommerzielle Fachmann, für den die Erfolgschancen eines Buches oder Bildes, eines Films oder einer Musik zunächst und vor allem entscheidend sind, als Garant der Freiheit einer gesellschaftlichen Instanz vorzuziehen? Wir wollen uns aber die Antwort nicht leicht machen und die Freiheit der Kunst und Literatur in der sozialistischen Welt als echtes Problem des Übergangs anerkennen.

An dieser Stelle möchte der Autor zunächst vermerken, daß Freiheit für ihn seit frühester Jugend höchster Begriff, Bedürfnis und Forderung ist, daß für ihn der Kampf der Arbeiterklasse identisch ist mit dem Kampf um maximale Freiheit des Menschen, daß er überzeugt ist, nur die klassenlose kommunistische Gesellschaft werde ein solches Maximum an Freiheit garantieren, und daß er daher nicht umhin kann, sich stets aufs neue mit dem Problem der Freiheit auseinanderzusetzen. Er stellt sich nun die Frage: Bist du dafür, daß in der sozialistischen Gesellschaft von heute, in dieser von der kapitalistischen Umwelt bedrohten, innerlich noch nicht homogenen Gesellschaft die Freiheit der Kunst und Literatur uneingeschränkt sei? Bist du also dafür, daß es dieser Gesellschaft gestattet werde, durch Kunst und Literatur antikommunistische Ideen zu propagieren, oder zum Rassenhaß aufzufordern, oder den Krieg zu verherrlichen, oder Instinkten der Grausamkeit, der Aggression, des rücksichtslosen Egoismus Vorschub zu leisten? Ohne die Gefahr jeder Art von Zensur zu übersehen oder geringzuschätzen, stellt der Autor fest, daß er für ein Verbot solcher Kunst und Literatur ist, genauso, wie er dafür ist, den Handel mit Rauschgift zu verbieten. Wenn es auch leichter ist, Rauschgift von anderen Substanzen zu unterscheiden als in jedem Fall zu bestimmen, ob ein Werk der Kunst und Literatur als verwerflich zu gelten habe, wenn es dabei auch zu Fehlurteilen kommen kann, scheint es mir wichtiger, die sozialistische Gesellschaft, deren Schwierigkeiten an sich groß genug sind, vor Giftstoff zu schützen, als jedem Kunstproduzenten die Chance zu geben, im Namen der individuellen Freiheit eine gesellschaftliche Entwicklung zu stören, deren Ziel die allgemeine Freiheit ist. Sosehr es geboten ist, in jedem einzelnen Fall gewissenhaft und ohne Borniertheit zu überprüfen, ob ein Kunstwerk in der Tat dem Wesen und den Be-[166]mühungen des Sozialismus widerspricht und entgegenwirkt, und sosehr man dafür sorgen soll, das jeweils mögliche Maximum an Freiheit zu sichern, sosehr ist die Sicherung der sozialistischen Gesellschaft unabweisbare Aufgabe.

Ungleich komplizierter ist ein anderes, das eigentliche Problem der literarischen Freiheit in der sozialistischen Welt. Die undialektische Theorie von der Konfliktlosigkeit, der Widerspruchslosigkeit in der Entwicklung der sozialistischen Gesellschaft ist endgültig überwunden. Auch die sozialistische Gesellschaft entwickelt sich in mannigfaltigen Widersprüchen und Konflikten, und die sozialistische Literatur ist mitten in sie hineingestellt. Sie hat es mit zwei Kategorien solcher Widersprüche und Konflikte zu tun: die einen ergeben sich aus dem mit dem Sturz des Kapitalismus keineswegs beendeten Klassenkampf, aus den Einwirkungen der kapitalistischen Welt von außen und den Rückständen der kapitalistischen Vergangenheit im Bewußtsein (und Unterbewußtsein) vieler Menschen; die anderen aus der Entwicklung des Sozialismus selbst, seiner Formen und Methoden, aus Disproportionen in seinem Aufbau, aus den Problemen der sozialistischen Demokratie. Die beiden Kategorien, durchaus anderer Herkunft und Art, greifen vielfach ineinander, wirken aufeinander ein, und vor allem in kritischen Situationen bietet der aus der sozialistischen Entwicklung selbst hervorgehende Widerspruch und Konflikt den Feinden des Sozialismus die Chance, sich erfolgreich einzuschalten und Auseinandersetzungen innerhalb des sozialistischen Systems in ein Stück internationalen Klassenkampf umzuwandeln. Der sozialistische Schriftsteller bedarf daher eines hohen Bewußtseins, um die gesellschaftliche Dialektik richtig einzuschätzen und im unmittelbaren Erlebnis, in dem, was ihn jetzt und hier bewegt und bedrängt, niemals zu vergessen, daß der Grundwiderspruch unsrer Welt nach wie vor *der Widerspruch zwischen Kapitalismus und Sozialismus* ist. Der sozialistische Schriftsteller, dem Talent und Gewissen gebieten, Widersprüche und Konflikte in der Entwicklung des Sozialismus darzustellen, kann also nicht umhin, von Fall zu Fall die Frage zu beantworten: Wenn ich dies alles, was mich beunruhigt, was meine Kritik herausfordert, in literarischer Gestaltung ausspreche – wird

das Ergebnis meiner Absicht gemäß sein, wird es dem Zweck dienen, dem ich zu dienen wünsche, oder kann es nicht im Gegenteil mit der Absicht und dem Zweck unsrer Feinde übereinstimmen?

Solche Erwägungen sind dem bürgerlichen Schriftsteller unbekannt; er mag sie als unkünstlerisch verurteilen, er mag uns, [167] wenn er klug ist, erwidern: „Die Wahrheit zu sagen ist immer gerechtfertigt und notwendig, und ein gesellschaftliches System, das die Wahrheit fürchtet, hat sich selbst verdammt!“ Wir sind mit dieser Erwiderung einverstanden, fügen jedoch hinzu: „Wenn es nicht die *halbe*, sondern die *ganze* Wahrheit ist.“ Ein sozialistischer Schriftsteller, der imstande ist, die *ganze* Wahrheit zu sagen, alle Zusammenhänge aufzudecken, die Gegenwart nicht nur als Produkt der Vergangenheit, sondern als Produzenten der Zukunft zu erkennen, von den Ereignissen unmittelbar ergriffen zu sein und zu ihnen dennoch geschichtliche Distanz zu gewinnen – ein solcher Schriftsteller wird, auch wenn er im Augenblick schockiert, dem Sozialismus unter allen Umständen vorwärtshelfen.

Wer aber entscheidet, was die ganze Wahrheit ist, wer vermag dies objektiv abzuschätzen? „In letzter Instanz der Schriftsteller selbst! In letzter Instanz das Zentralkomitee der Kommunistischen Partei!“ Das sind die beiden extremen Auffassungen. Der Schriftsteller ist, so argumentieren die Verfechter der ersten Auffassung, gewiß nicht unfehlbar, nicht allwissend, er kann sich in den Proportionen vergreifen, in den Perspektiven täuschen, kann nur selten der Forderung genügen, in jeden Ausschnitt der Wirklichkeit, den er darstellt, alle Zusammenhänge einzubeziehen, in jedem Detail die Gesamtheit zu reflektieren; obwohl also jedes Kunstwerk fragmentarisch ist, kann der sozialistische Schriftsteller die Wahrheit dieses Fragments jederzeit verantworten. Weder soll man sein Erlebnis noch sein Gewissen geringschätzen; man lasse ihn daher gewähren, um so mehr, da jede Möglichkeit besteht, sein Werk zu kritisieren, der Prüfung durch eine allseitige Diskussion zu unterziehen. Demgegenüber wird eingewandt: Die Literatur ist eine zu ernste Sache, um sie nur dem Erlebnis und Gewissen des einzelnen Schriftstellers anzuvertrauen. Wenn wir die Partei als führende Kraft und höchste Instanz der sozialistischen Gesellschaft anerkennen, wenn sie berufen ist, in allen wichtigen Fragen zu entscheiden – warum sollte dies für einen so wichtigen Komplex wie Kunst und Literatur nicht gelten? Nicht der einzelne Schriftsteller, sondern das Kollektiv der Partei hat daher jeweils zu entscheiden, was richtig oder falsch, nützlich oder schädlich ist. Ein Schriftsteller mag mit seinem Werk subjektiv das Beste beabsichtigen – objektiv kann es Schaden stiften, und dies zu entscheiden ist Pflicht der Partei.

Der Begriff der Partei als der führenden Kraft auf allen Gebieten darf nicht zu eng gefaßt werden, nicht in der Weise ihrer [168] Gegner, die sie als „Apparat“ dem Volk, dem Künstler, dem schöpferischen Menschen gegenüberstellen. Solchen dürren Auffassungen hat Bertolt *Brecht* dichterisch erwidert:

> Wer aber ist die Partei?
> Sitzt sie in einem Haus mit Telefonen?
> Sind ihre Gedanken geheim, ihre Entschlüsse unbekannt?
> Wer ist sie?
> Wir sind sie.
> Du und ich und wir – wir alle ...
> Zeige uns den Weg, den wir gehen sollen, und wir
> Werden ihn gehen wie du, aber
> Gehe nicht ohne uns den richtigen Weg,
> Ohne uns ist er
> Der falscheste ...

Von dieser gemeinsamen Weltanschauung, von diesem kollektiven Bewußtsein, das die Meister des wissenschaftlichen Sozialismus in uns geweckt haben, an dem teilzunehmen, an dessen Festigung und Bereicherung mitzuwirken, jeder von uns aufgerufen ist, davon ist hier die Rede, von der Partei als ideologische, denkende und kämpfende Gesamtheit – und nicht von diesem oder jenem Funktionär, der vielleicht dazu neigt, seinen individuellen Geschmack für einen Grundsatz der Partei zu halten. Der sozialistische Künstler und Schriftsteller, der, selbst ein Teil der Partei, ihr nicht wie etwas von außen Kommendem gegenübersteht, ist daher verpflichtet, für das ihm richtig Scheinende zu kämpfen.

Den Führungsanspruch der Partei bejahend, sollen wir manches daraus sich ergebende Problem nicht übersehen. Die Partei der Arbeiterklasse braucht vielseitige Propaganda für den Sozialismus, für ihre Ziele, Aufgaben und Forderungen – und sie braucht, im unmittelbaren, täglichen Kampf, mannigfaltige Agitation. In der Propaganda, in der es um Grundsätzliches, aber auch in der Agitation, in der es um das jeweils Aktuelle geht, können sozialistische Kunst und Literatur nicht abseits stehen. Man kann auf ihre suggestive Kraft nicht verzichten, auf ihre Möglichkeit, durch die ihr eigenen Mittel viele Menschen tiefer und nachhaltiger zu beeinflussen als durch Leitartikel und Versammlungsreden. Kein Künstler oder Schriftsteller, für den der Sozialismus wesentlicher Lebensinhalt ist, wird sich diesem gesellschaftlichen Auftrag entziehen, denn er vernimmt ihn ja nicht nur von außen her, sondern vor allem in sich selbst. Was jedoch zu bedenken ist und immer wieder der Überlegung bedarf, sind die der Kunst und Literatur gemäßen [169] Mittel und Methoden, ist die Frage: Was vermögen Kunst und Literatur zu leisten? Worin besteht das Maximum ihrer Wirksamkeit? Worin die Gefahr, diese Wirksamkeit auf ein Minimum zu reduzieren? In der Tat sind sozialistische Kunst und Literatur unter allen Umständen Propaganda für den Sozialismus – aber wann, in welchem Ausmaß, unter welchen Voraussetzungen soll die direkte oder die indirekte Propaganda überwiegen? Für den Sozialismus wirbt jedes gute Bild eines sozialistischen Malers, jedes gute Gedicht eines sozialistischen Lyrikers, auch wenn das Thema durchaus „unpolitisch“ ist – doch offenkundig ist es sowohl der Wunsch der Partei wie das Bedürfnis des sozialistischen Künstlers und Schriftstellers, daß der Sozialismus nicht nur indirekt, sondern auch direkt propagiert werde. Auf welche Weise und mit welchem Wirkungsgrad das möglich ist, hängt freilich nicht nur vom Talent und Eifer ab, sondern auch von der Situation.

In revolutionären Situationen, in dem unzweideutigen Ja oder Nein, das jede Revolution provoziert, ist es für den sozialistischen Künstler und Schriftsteller relativ einfach, die vollkommene Einheit von Kunst und Propaganda zu erreichen, er kann als Sozialist nichts anderes ausatmen als die Revolution, die er einatmet, und die Gedichte Majakowskis, die ersten Sowjetfilme sind als Kunstwerke höchsten Ranges die denkbar wirkungsvollste Propaganda.

Bedenklicher wird das Problem der künstlerischen, der literarischen Propaganda im Prozeß der sich herausbildenden sozialistischen Gesellschaft mit all seinen Schwierigkeiten und Widersprüchen. Selbst wenn man davon absieht, daß es dem Wesen der Kunst mehr entspricht, ein revolutionäres Kampflied als ein Lied zur Förderung der sozialistischen Landwirtschaft hervorzubringen – selbst wenn man von solchen thematischen Unterschieden absieht, kann zeitweilig für den Schriftsteller etwas anderes im Vordergrund stehen als für den Politiker. Beide sind Sozialisten. Beide wünschen den allseitigen und vollkommenen Sieg des Sozialismus. Beide wollen mit ihren Fähigkeiten und ihrer Arbeitsleistung maximal dazu beitragen. Trotz der Verschiedenartigkeit ihrer speziellen Aufgaben sind sie durch gemeinsame Zielsetzung, durch gemeinsame Ideen und Erkenntnisse verbunden. Im Aufbau des Sozialismus jedoch ist die Verschiedenartigkeit der speziellen Aufgaben zu berücksichtigen. Für den leitenden Funktionär der Partei stehen die sachlichen Erfordernisse auf der jeweiligen Stufe der Entwicklung im Vordergrund, für den Schriftsteller die mannigfaltigen Beziehungen zwischen den Menschen, die mannigfaltigen Reflexe [170] gesellschaftlicher Probleme im Erlebnis des Einzelnen. Für beide ist die *Gesamtheit* der sich entwickelnden Gesellschaft das Wesentliche – doch für den Schriftsteller drückt sie sich in charakteristischen und widerspruchsvollen *Einzelschicksalen* aus.

Wenn also zum Beispiel die Partei einen Pionier der Produktion als Vorbild feiert, so wird sie dies in mancher Hinsicht vereinfachend und idealisierend tun; wenn der Schriftsteller diesen Pionier zum Helden eines Romans oder Dramas macht, muß er ihn allseitig gestalten, seinen Charakter in verschiedenartigen Situationen herausarbeiten, nicht als Musterknaben, sondern als Menschen mit seinem Widerspruch, muß er von seinem Kampf berichten, nicht nur gegen den Widerstand einiger Saboteure, sondern auch vieler anständiger Arbeitskollegen, kann er nicht mechanisch die „Guten“ und die „Bösen“ gegenüberstellen, sondern muß die Dialektik innerer Entwicklungen wahrnehmen, die Fülle besonderer Umstände berücksichtigen, um nicht einen Leitartikel, sondern ein Kunstwerk zu produzieren. Man weiß, daß *Scholochow* mit seinem Roman „Der stille Don“ eine Zeitlang Schwierigkeiten hatte, weil sein Hauptheld bis zum Schluß an der Seite der „Weißen“ kämpft und nicht, wie

mancher wünschte, zum Bolschewiken wird. Es ist ein anderes, wenn man in einem politischen Referat aufrichtig von allen Schwierigkeiten spricht – und wenn man als Schriftsteller diese Schwierigkeiten in ihrer Konkretheit, im Reflex menschlicher Schicksale gestaltet. Wenn dies alles in einprägsamen Gestalten und Situationen dargestellt wird, wenn also auch der Held nicht fehlerlos, wenn seine Antagonisten nicht ausgemachte Schurken und Dummköpfe sind, wenn es nicht nur äußere, sondern auch innere Konflikte gibt, kann auch ein kluger Parteisekretär fragen: „Hilft uns das? Wird sich nicht der Feind darauf stürzen? Kann ein solches Buch nicht Schwankende, Unsichere negativ beeinflussen?“ Der Schriftsteller wird antworten, daß ein Kunstwerk nicht zu überzeugen vermag, wenn es Widersprüche und Schwierigkeiten verhüllt, daß aus einer undialektischen Methode vereinfachender Idealisierung nicht nur ein schlechter Roman, sondern auch schlechte Propaganda hervorginge, daß Propaganda um so wirksamer ist, je mehr sie von Schwierigkeiten berichtet und ihre Überwindung als nicht zu leicht hinstellt – und doch können die Zweifel an der Nützlichkeit eines Werks stärker sein als die von ihm vorgebrachten Argumente.

Das alles mag sich nicht in dieser vereinfachten Form zutragen, aber es ist der Inhalt vieler Bedenken, Erwägungen, Auseinander-[171]setzungen. Zumeist wird ein Kunstwerk gewünscht, das agitatorisch ist, den konkreten wirtschaftlichen und politischen Aufgaben der jeweiligen (und veränderlichen) Situation entspricht, das aber zugleich durch tiefe und leidenschaftliche Gestaltung der Charaktere und Ereignisse den Menschen zu Herzen geht und sie zum Denken provoziert, das zugleich die Wirklichkeit widerspiegelt und sie idealisierend übersteigert, das alle Probleme sofort und schlagend beantwortet, das Erschütterung mit Ermunterung, Naturalismus mit Romantik, Volkstümlichkeit mit politischem Unterricht, Shakespeare mit Schiller, Gorki und Leitartikel vereinigt. In all diesen (niemals auf solche Art ausgesprochenen) Forderungen steckt sogar viel das Beachtung verdient – nur wird der Schriftsteller damit überfordert.

Es gilt, Verschiedenartiges auseinanderzuhalten und von jeder Art des Kunstwerks nicht mehr zu fordern als das ihr Gemäße und Mögliche. Die Arbeiterbewegung, die sozialistische Welt braucht unbestreitbar künstlerische und literarische Erzeugnisse, die agitatorisch sind, den Zwecken des Augenblicks dienen. Aus solcher Agitation können, wenn große Künstler (etwa Bertolt *Brecht* und Hanns *Eisler*) sich ihrer annehmen, große künstlerische Leistungen hervorgehen; das ist ein Glücksfall. Im allgemeinen darf man von einem der Agitation dienenden, nur auf Aktualität Anspruch erhebenden Werk nicht mehr als wirkungsvolle Unmittelbarkeit erwarten. Man wird sich manchen Kummer und manche langatmige Kritik ersparen, wenn man ein solches Gedicht, Theaterstück oder Prosawerk als das nimmt, was es ist, und nicht als mehr, wenn man von ihm nur verlangt, daß es sein Ziel nicht verfehle, nicht langweilig und nicht geschmacklos sei.

Ebenso wie Agitation braucht die sozialistische Gesellschaft (gleich jeder anderen) Unterhaltung, Bücher und Filme, Theaterstücke und Musikwerke, deren Zweck es ist, den Leser, das Publikum zu unterhalten. Man muß das Recht auf einfache, unproblematische Unterhaltung anerkennen, ohne dem Unterhaltenden um jeden Preis Tendenz und Belehrung aufzubürden. (Damit soll nicht gesagt sein, die Kunst und Literatur von höherem Niveau habe das Privileg zu langweilen, oder die Unterhaltungskunst möge sinnlos und dumm sein, wenn sie nur unterhält.) Die sozialistische Welt hat allen Grund, der Unterhaltungskunst größte Aufmerksamkeit zu widmen, denn die kapitalistische Vergnügungsindustrie ist in mancher Hinsicht gefährlicher als die ambitionierte bürgerliche Kunst und Literatur, mit der wir uns polemisch auseinandersetzen. [172] Wir sollten eine vielfältige Unterhaltungskunst begünstigen, von ihr nicht direkte sozialistische Propaganda fordern, wohl aber, daß sie nicht dumm, geschmacklos, antihuman, nicht ein Appell an das Niedrige sei. Der Leser und Hörer will nicht stets belehrt werden, nicht stets das Gefühl haben, Objekt einer gesellschaftlichen und politischen Absicht zu sein, und sosehr wir der Meinung sind, daß auch der Unterhaltungskunst in der sozialistischen Welt eine moralisch-erzieherische Aufgabe zukomme, sosehr sind wir auch der Meinung, daß sich diese Aufgabe desavouiert, wenn sie zu deutlich hervortritt. Man dient dem sozialistischen Aufbau nicht nur dadurch, daß man ihn künstlerisch propagiert, sondern auch dadurch, daß es gestattet ist, sich von ihm zu erholen. Man kann nicht pausenlos die Muskeln anspannen, man muß auch verstehen, sie zu lockern.

Soweit es in der Kunst und Literatur um unmittelbare Agitation geht, kann die Partei nicht umhin, entscheidend mitzusprechen, mit dem Auftrag auch die Direktive zu geben, als Kriterium nur die von ihr gewünschte Massenwirkung anzuerkennen. Ebenso kann sie nicht umhin, die Unterhaltungskunst genau zu kontrollieren, ihr zwar weder die Themen noch die Formen vorzuschreiben, ihr keine unmittelbar agitatorischen Aufgaben zu stellen, wohl aber darüber zu wachen, daß sie nicht in Tendenzen verfalle, die dem Sozialismus fremd sind, seinen moralischen Auffassungen widersprechen. Doch größte Behutsamkeit ist geboten, wenn es um ein Kunstwerk geht, das nicht der unmittelbaren Agitation, nicht der unproblematischen Unterhaltung dient.

Der Wunsch der Partei, daß der bedeutende Künstler und Schriftsteller sich mit Problemen der Gegenwart, mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit der sozialistischen Welt befasse, daß sein Werk Propaganda für den Sozialismus sei, ist durchaus berechtigt. Der den Sozialismus bejahende Künstler und Schriftsteller ist schon durch dieses grundsätzliche Ja zu solcher Propaganda bereit und entschlossen – wenn auch seine Vorstellungen von Propaganda mit den konventionellen oft nicht übereinstimmen. Was ihn bewegt und bedrängt, sind die Probleme der Gegenwart, und die gesellschaftliche Wirklichkeit der sozialistischen Welt künstlerisch, literarisch darzustellen ist zumeist sein intensives Verlangen. Wenn er diese Aufgabe dennoch oft als Wagnis empfindet, nicht selten vor diesem Wagnis zurückschreckt, nicht selten das historische Thema statt des aktuellen wählt, muß dies Ursachen haben, die zu beachten sind. Nach den Ursachen gefragt, erwidert der Schriftsteller zu-[173]nächst, man müsse zu einem Thema „Distanz“ gewinnen, um es in allen Zusammenhängen, mit allen Hintergründen gestalten zu können. Dieser Begriff der „Distanz“ wird häufig mißverstanden, häufig so ausgelegt, als wolle der Schriftsteller nicht mittendrin, sondern ein Außenstehender sein, jenseits der Wirklichkeit, die darzustellen er unternimmt. Es läßt sich nun keineswegs bestreiten, daß das historische Thema seine Vorzüge hat, daß man sich in ihm freier und sicherer bewegt, daß es schwieriger ist, einen unvollendeten Prozeß künstlerisch zu bewältigen als einen vollendeten, von dem man nicht nur die Voraussetzungen, sondern auch das Ergebnis kennt, nicht nur die Zeugenaussagen, sondern auch das Aktenmaterial, daß überdies das Ähnliche im Verschiedenartigen, die Entsprechungen des Gegenwärtigen im Vergangenen ein großer Reiz und eine besondere Qualität sind, daß also die Wendung zum Historischen nicht nur als Rückzug, als Flucht zu werten ist. Dennoch muß die „Distanz“ weder darin bestehen, daß Jahrzehnte oder Jahrhunderte das Thema gereinigt und abgekühlt haben, noch darin, daß man als scheinbar unbeteiligter Betrachter die Gegenwart registriert, als sei sie Vergangenheit – sondern die „Distanz“, deren der Schriftsteller bedarf, ist nichts anderes als die Fähigkeit, das Wesentliche vom Unwesentlichen, das Charakteristische vom zufälligen Detail zu unterscheiden, nicht etwas für groß zu halten, weil es im Augenblick nah, nicht für unbedeutend, weil es dem Vordergrund fern ist, die Gegenwart mit höchstem geschichtlichem Bewußtsein wahrzunehmen, diese Fähigkeit also und die Gunst der Umstände, von ihr Gebrauch zu machen.

Stendhals Roman „Rouge et Noir“ war extrem aktuell (was nicht zur Folge hatte, daß er viele Leser fand, wenn auch solche wie *Goethe* und *Balzac*), zugleich aber ist er ein Beispiel jener künstlerischen „Distanz“, durch die das Aktuelle sich als das Geschichtliche darstellt. Abgesehen davon, daß Stendhal ein Genie war, lebte er in einer gesellschaftlichen Wirklichkeit, die sich leichter zum Kunstwerk kristallisieren ließ als unsre. Man mag verwundert einwenden: „Warum soll es schwieriger sein, unsre gesellschaftliche Wirklichkeit künstlerisch zu bewältigen als jene, mit der Stendhal es zu tun hatte? Ist der moderne Klassenkampf undurchsichtiger als das komplizierte Zeitalter, das eine gewonnene Revolution mit verlorenen Illusionen bezahlte? Und ist die marxistische Erkenntnis nicht ein ungeheures Plus des sozialistischen Schriftstellers? Warum also stets das Gerede von den besonderen Schwierigkeiten der sozialistischen Literatur?“ Gewiß: der Marxismus ermöglicht [174] den sozialistischen Schriftsteller, die moderne Gesellschaft nicht als einen Trümmerhaufen der Vergangenheit, sondern in ihrer Bewegung und Entwicklung zu sehen, und ohne marxistische Dialektik ist es nicht mehr möglich, sie wahrhaft darzustellen. Das heißt aber nicht, daß es leicht ist, diese Bewegung und Entwicklung in ihrer Konkretheit zu gestalten, die marxistische Dialektik als Kunstprinzip anzuwenden. Stendhal hat die nachrevolutionäre bürgerliche Gesellschaft an dem gemessen, was sie zu sein versprach, ohne es sein zu können, an dem napoleonischen Zeitalter, dem letzten, immer noch riesenhaften Akt der Revolution. Julien Sorel, zu spät geboren, wird weder ein Saint-Just noch ein

Napoleon, sondern, weil er sich einer verkrüppelten Zeit nicht anpassen kann, nur mehr ein Verbrecher; die Zukunft liegt nicht vor ihm, sondern hinter ihm. Der nicht mehr zeitgemäße Revolutionär Stendhal hat keinerlei Hoffnung, daß die Bürgerwelt zu neuer Größe fähig sei, was an ihr groß war, ist passé, die Arbeiterklasse ist nur erst als Schatten sichtbar (und daß er sie gesehen hat, im „Lucien Leuwen", ist bewunderungswürdig), und eben diese Haltung der unbedingten Kritik an einer Asche, die noch die Flamme von gestern verrät, erleichtert dem Schriftsteller seine durchaus nicht leichte Aufgabe. Der sozialistische Schriftsteller blickt ebenfalls auf eine große Revolution zurück, gleichzeitig aber vorwärts, in eine Zukunft, die unerschöpflich ist, in der das unvollendete Ergebnis dessen, was 1917 begann, sich als vollendet ankündigt (soweit es überhaupt Vollendung geben kann). Er mißt daher das Erreichte nicht nur an den großen Ideen, Ereignissen und Gestalten der schon vollzogenen Revolution, sondern auch an dem, was noch nicht erreicht ist, und, doppelt kritisch, ist er zugleich vom unaufhaltsamen Sieg des Sozialismus überzeugt. Daraus ergibt sich nicht, wie man häufig meint, daß er es leichter habe als etwa Stendhal, sondern daß seine Aufgabe ungleich schwieriger ist. Es ist leichter, einer Gesellschaft, die solche Kritik verdient, unbedingt kritisch gegenüberzustehen, die große Vergangenheit (oder auch phantastische Zukunftsvision) heraufzubeschwören, als eine im Werden begriffene, in vielen Zügen ihrem revolutionären Ursprung und ihrem geschichtlichen Ziel unähnliche Gesellschaft zu kritisieren und zugleich zu bejahen, ihre Schwierigkeiten nicht zu verschweigen und zugleich die sie überwindende Kraft unagitatorisch fühlbar, bewußt zu machen, unerschrocken die Wahrheit zu sagen, doch so, daß im unzulänglichen Heute das sich vorbereitende Morgen und Übermorgen zu ahnen ist.

[175] Kunstwerke solcher Art, notwendige, unentbehrliche Kunstwerke, können nicht einfach agitatorisch sein, sich nicht der Taktik des Tages anpassen, nicht immer den Forderungen der jeweiligen Situation genügen. Und wenn der Schriftsteller sagt, er brauche „Distanz", so meint er offenkundig vor allem diese Unabhängigkeit von taktischen Erwägungen. Sein Werk wird um so wirkungsvollere Propaganda sein, je mehr man fühlt, daß es nichts mit unmittelbarer Agitation zu tun hat.

Im wesentlichen sind wir, im Gegensatz zur bürgerlichen Welt, der Auffassung, daß die Partei das Recht und die Pflicht hat, auf mannigfaltige Weise auf Kunst und Literatur einzuwirken, gebieterisch, wenn der Feind, behutsam, wenn der Freund am Werk ist – dies alles, soweit es das Inhaltliche, nicht das Formale betrifft.

In der Kunst und Literatur der noch sehr jungen sozialistischen Gesellschaft herrscht die Tendenz vor, an den Formen der bürgerlichen Kunst vor allem des neunzehnten Jahrhunderts festzuhalten. Diese konservative Tendenz einer aus der größten Revolution hervorgegangenen Kunst mag zunächst überraschen – geht es doch darum, sich eines durchaus neuen Inhalts zu bemächtigen. Es ist nun aber gerade die Konzentration auf diesen neuen Inhalt, der Wunsch, ihn möglichst vielen Lesern und Hörern nahezubringen, einem großen und zu Beginn noch wenig differenzierten Publikum, dem die schon eingebürgerten Formen und Ausdrucksmittel vertrauter sind als das Wagnis künstlerischer und literarischer Experimente, woraus sich diese konservative Haltung ergibt. Zu dem berechtigten Verlangen, das Erbe der großen bürgerlichen Kultur anzutreten, kommt das zum Teil berechtigte Mißtrauen gegen die mannigfaltigen, einander überstürzenden künstlerischen und literarischen Ausdrucksmittel, die gleichzeitig mit dem Verfall der bürgerlichen Gesellschaft, mit der Dekadenz, hervorgebracht werden. Da sie unbestreitbar mit diesem Verfall, mit dieser Dekadenz, zusammenhängen, da die Problematik einer dem Volk entfremdeten und mitten im Massenkonsum einsam gewordenen Kunst sich in ihnen kundtut, übersieht man nicht selten, daß sie nicht einzig dadurch bedingt sind. In einer hochentwickelten, technisierten, industrialisierten Gesellschaft verändert sich die Wirklichkeit in solchem Tempo, werden in solchem Ausmaß neue Wirklichkeiten, neue Erlebnisse produziert, daß der Künstler, der Schriftsteller, der Entdecker neuer Zustände, Erregungen und Zusammenhänge genötigt ist, nach neuen Formen und Ausdrucksmitteln zu suchen.

[176] Nicht nur Technik und Wissenschaft, Industrialisierung und Großstadt, das neue Lebenstempo, der neue Lebensrhythmus sind wesentliche Elemente einer neuen Wirklichkeit, sondern auch die enorme Internationalisierung. Stets war die Kunst und Literatur nicht nur Ausdruck eines Volkes, bedingt durch seine besondere Entwicklung, durch seine nationale Eigenart, sondern zugleich Ausdruck

einer vielen Völkern gemeinsamen gesellschaftlichen Struktur und Atmosphäre, von vielen Ideen und Werken anderer Herkunft beeinflußt und mitbestimmt. So hat sich etwa der Roman als dominierende literarische Form der bürgerlichen Gesellschaft in Rußland und Amerika ebenso durchgesetzt wie in England und Frankreich, und trotz nationalen Unterschieden ist das Gemeinsame dieser Kunstgattung das Hervorstechende. Die regionale Begrenztheit dieser kulturellen Wechselwirkung wurde durch die Entwicklung des Kapitalismus und wird noch mehr durch die Entwicklung des Sozialismus durchbrochen. Je mehr Europa über sich hinausgriff, je mehr an fremder Kultur entdeckt wurde (sowohl in der Erfassung des Gegenwärtigen als in der Erforschung des Verschollenen), desto mehr begann dieses Fremde auf Europa einzuwirken. Es war unmöglich, von ostasiatischer Malerei, von chinesischer Lyrik, von afrikanischen Felsenbildern, von all der Fülle des Neuen nicht fasziniert zu sein – und wenn man pedantisch erwidert, in dieser Bereitschaft, sich dem Fremden hinzugeben, erweise sich die Morbidität, die Dekadenz, ist an Goethe zu erinnern, der leidenschaftlich nach solchem Fremden griff und dessen „West-Östlicher Diwan“ bewunderungswürdige Synthese von Okzident und Orient ist.

Die europäische Kunst und Literatur sah sich plötzlich mit Jahrtausenden konfrontiert, nicht nur mit dem bisher bekannten Ausschnitt der Antike und den Werken der eigenen Vergangenheit, sondern mit einem erregenden Reichtum, mit einem bestürzenden Überfluß neuer Möglichkeiten. Ein ungeheures Nebeneinander aller Kunstperioden vom Archaischen bis zum höchst Raffinierten verlockte dazu, sich all diese frischen, unverbrauchten Elemente anzueignen. Gewiß: dies alles vollzog sich im Zeitalter des Imperialismus, in einer Zeit der Ausgelaugtheit und Barbarisierung, in der es keinen großen Stil mehr gab, in der auf der einen Seite das Epigonentum in üppiger Geschmacklosigkeit sämtliche Stile der Vergangenheit rekapitulierte, auf der anderen Seite die Kunst und Literatur gegen alte Formen zu revoltieren begann, und gewiß hat auch diese Situation, in der die bürgerliche Gesellschaft zum Trümmerhaufen wurde, den Griff nach allem Fremden als [177] Reiz – und Rauschmittel, das Experimentieren mit allen Stilarten begünstigt. Dennoch ist dieses fast chaotisch anmutende Nebeneinander aller Stilarten, diese fast beängstigende Vielheit an Stelle der verlorengegangenen Einheit nicht nur Symptom des Verfalls, sondern zugleich auch Ausbruch aus jeder regionalen Begrenztheit, und was man an Trümmern aus aller Welt zusammenschleppt, ist zugleich unentbehrliches Baumaterial, Voraussetzung einer in ihren künftigen Konturen noch nicht erkennbaren Kunst auf jeden Fall aber einer Kunst, die nicht nur jeweils aus dem eigenen Volk, sondern aus allen Völkern frische Nahrung, neues Blut saugt.

Auch in der sozialistischen Kunst und Literatur werden nicht nur alte Ausdrucksmittel und Formen übernommen, sondern, zunächst sporadisch, neue gesucht und angewandt. Die großen Romane Alexei *Tolstois* und Michail *Scholochows* bewegen sich formal in den Traditionen des neunzehnten Jahrhunderts, die Epopöe *Makarenkos* ist reich an neuen epischen Elementen; Wladimir *Majakowski* spricht in seiner Lyrik eine Sprache, die nichts mit dem neunzehnten Jahrhundert zu tun hat; Bertolt *Brecht* hat die Traditionen des bürgerlichen Theaters gesprengt, in seiner Lyrik einen neuen, durchaus modernen Stil gefunden; die mexikanischen Maler *Orozco* und *Rivera* haben in einer erstaunlichen Synthese von Volkstümlichkeit und Modernität etwas so Neues hervorgebracht wie etwa *Giotto* im Mittelalter.

Diese Avantgardisten der sozialistischen Kunst und Literatur sind noch relativ isoliert, nicht die Regel, sondern die Ausnahme und Vorwegnahme. Daß es so ist, hat seine tiefen gesellschaftlichen Ursachen. Viele vor allem der russischen Avantgardisten revoltierten gegen die kapitalistische Bürgerwelt, bejahten zunächst die sozialistische Revolution. Sie fühlten sich mit der Arbeiterklasse verbunden und waren überzeugt, ihre aufsässige, allen Traditionen des neunzehnten Jahrhunderts widersprechende Kunst sei der aufsteigenden Arbeiterwelt gemäß. In der Tat aber war, obwohl sie politisch mit der Arbeiterklasse sympathisierten, die Kluft zwischen ihnen und der Arbeiterklasse beunruhigend groß. Diese rebellierenden, an der akademisch sanktionierten bürgerlichen Kultur übersättigten Intellektuellen hatten dies alles hinter sich, die Massen des Volkes hatten es noch vor sich. Was den avantgardistischen Intellektuellen schon schal und abgegriffen war, womit sie nichts mehr anzufangen wußten, war dem Volk eine bisher unerreichbare, wunderbare Speise, was ihnen durch den Mißbrauch, den die Spießbürger aller Art mit den Werken und Werten der Bürgerwelt trie-[178]ben, bis zum Ekel verleidet war, enthüllte sich dem Volk, der Arbeiterklasse in voller Frische und Unberührtheit. Es war durchaus

verständlich, daß die Avantgardisten mit dem lauen und geschmacklosen Aufguß, den das spießbürgerliche Epigonentum verabreichte, auch die ursprüngliche Substanz zurückwiesen, und ebenso verständlich war es, daß die Massen, die zum erstenmal Kunst konsumierten, nicht nur nach der Substanz, sondern auch nach dem Aufguß griffen. Ein Mißverständnis der meisten Avantgardisten war es jedoch, daß sie meinten, mit den neuen Ausdrucksmitteln ihrer Kunst die neue Arbeiterwelt vorwegzunehmen, indes sie nur eine technisierte, industrialisierte, dem Rhythmus der Maschine gehorchende, in beschleunigtem Umsatz sich vorwärtsbewegende Welt darstellten, eine Welt, in der die Gestalt und das Antlitz des Menschen von den Dingen aufgezehrt war, eine Welt also, deren Unmenschlichkeit zu überwinden die geschichtliche Aufgabe der Arbeiterklasse ist. Einzelne dieser Avantgardisten, vor allem *Majakowski*, wurden von der Revolution so bis ins Innerste ergriffen, daß in ihrem Werk die Arbeiterklasse, der revolutionäre Mensch sich manifestierte (wobei man nicht vergessen soll, daß auch Majakowski zunächst die jungen Intellektuellen mitriß, die politischen Repräsentanten der Arbeiterklasse hingegen befremdete). Viele der Avantgardisten jedoch waren nicht imstande, sich in ihrem Werk mit einer nicht zur Abstraktion gewordenen, sondern mit der konkreten, der lebenden Arbeiterklasse zu vereinigen. Es ist zu bedauern, daß diese Avantgardisten sich zurückzogen, nicht immer nur, weil sie das Bedürfnis der Arbeiterklasse mißverstanden, sondern auch, weil man ihre Bemühungen mißverstand – aber das wesentliche Problem besteht darin, eine der Arbeiterklasse gemäße, mit ihr sich entwickelnde Kunst hervorzubringen.

Der Produzent großer, die Gesellschaft in allen ihren Widersprüchen und Konflikten reflektierender Kunst und Literatur war bisher der Intellektuelle. Auch die Arbeiterklasse fand zunächst im Intellektuellen ihren künstlerischen und literarischen Darsteller. Je mehr die Arbeiterklasse als die wichtigste, die entscheidende Klasse der modernen Gesellschaft hervortrat, desto größer wurde für den Intellektuellen die Schwierigkeit, sie ihrem Wesen gemäß darzustellen. Sogar in den Werken großer sozialistischer Schriftsteller wie Alexi *Tolstois* sind die Gestalten der Arbeiter relativ karg und farblos, und große bürgerliche Schriftsteller wie Thomas *Mann* waren unfähig, den Arbeiter in ihr Werk einzubeziehen (und wenn es ausnahmsweise geschah, wie in den „Buddenbrooks“, war [179] das Ergebnis eine unwürdige Karikatur). Auch der aus bürgerlichem Milieu stammende Schriftsteller, der sich mit der Arbeiterbewegung vereinigt, tritt zumeist von außen an den Arbeiter heran, neigt entweder dazu, wie viele der bedeutenden Naturalisten, ihn als Leidenden, Gequälten, Erniedrigten, als Objekt seines Mitleids darzustellen oder ihn als Tätigen und Kämpfenden vereinfachend zu idealisieren, als sei die Arbeiterklasse eine mystische Substanz, die in jedem einzelnen Arbeiter in Erscheinung tritt. Der Reichtum an Farben und Nuancen, mit dem der intellektuelle sozialistische Schriftsteller das Bürgertum und alle Schichten der Deklassierten sichtbar macht, steht oft im Kontrast zu den weit weniger originellen Gestalten klassenbewußter Arbeiter. Man wende nicht ein, die Arbeiter seien eben „einfachere“ Menschen; mag auch der Mensch, der Muße hat, sich psychologisch zu bespiegeln, als komplizierteres Wesen gelten, so ist es doch ein spießbürgerliches Vorurteil, geringschätzig oder lobend die „Einfachheit“, Unkompliziertheit, Problemlosigkeit des Arbeiters hervorzuheben. Erstens gibt es „den“ Arbeiter nicht (wenn es auch gesellschaftliche Charakterzüge der Arbeiterklasse gibt), und zweitens sind die Arbeiter individuell nicht weniger differenziert als die Angehörigen anderer Gesellschaftsklassen und -schichten. Der aus dem Proletariat stammende *Gorki*, der alle Klassen und Schichten der Gesellschaft durchwanderte, durchquerte, hat den klassenbewußten Arbeiter genauso „interessant“ und vieldimensional gestaltet wie die Bürger, Kleinbürger und Deklassierten (obwohl sogar in seinem Werk die farbenreiche Problematik einer sich zersetzenden Welt überwiegt). Der aus bürgerlichem Milieu stammende Schriftsteller wird auch dann, wenn er vorübergehend in einem Betrieb arbeitet (wozu man ihm auf jeden Fall raten sollte), nicht ohne Befangenheit und immer ein wenig von außen her an die literarische Gestaltung der Arbeiter, ihrer Schicksale, Erlebnisse und Probleme herangehen. Die Schwierigkeiten, sich zum Künstler, zum Schriftsteller heranzubilden, sind für den Arbeiter ungleich größer als für den Bürger oder Kleinbürger. In der kapitalistischen Welt bedarf er einer enormen moralischen Anspannung, um nach acht Stunden manueller Arbeit auch nur die Voraussetzungen literarischer Produktion zu gewinnen, und schon die Beschäftigung mit Büchern, mit künstlerischen Problemen ist ihm schwerer gemacht als den Söhnen und Töchtern des Bürgertums, des Kleinbürgertums.

Die sozialistische Gesellschaft hält es mit Recht für eine wichtige Aufgabe, Arbeiter-Schriftsteller heranzubilden. Es geht um eine [180] Kunst und Literatur der Arbeiterklasse, die zu entwickeln nicht das Privileg des aus intellektuellem Milieu stammenden Schriftstellers sein kann.

Der zu künstlerischer Produktion sich entschließende Arbeiter ist zum Unterschied von vielen Intellektuellen der spätkapitalistischen Welt von der gesellschaftlichen Funktion der Kunst und Literatur überzeugt; er wünscht nicht einer künstlerischen Avantgarde anzugehören, sondern von seinen Kollegen, seinen Genossen verstanden zu werden, auszudrücken, was nicht nur sein, sondern auch ihr Erlebnis ist. Das gesellschaftliche Thema, das sich ihm aufdrängt, das zu gestalten ihm aufgegeben ist, scheint am einfachsten und durchsichtigsten mit den Methoden des Naturalismus darstellbar, in unmittelbarer und gleichsam kunstloser Widerspiegelung. Das rein Stoffliche, die handgreiflichen Tatsachen, sind so bedeutend, daß sie scheinbar in ihrer Wirksamkeit abgeschwächt werden, wenn man sie einem anderen als dem naturalistischen Formprinzip unterwirft; die jeder Kristallisation, jeder strengen Ordnung widerstrebende Formlosigkeit des Naturalismus erweist sich als geeignet, im Leser oder Beobachter das Gefühl hervorzurufen: „Genau so ist es! Das ist die Wahrheit und nichts als die Wahrheit!“ Gleichzeitig aber wünscht der arbeitende Mensch, sich nicht nur in seiner Alltäglichkeit widergespiegelt, sondern auch in seinem gesteigerten Sein, in seinen idealen Bestrebungen bestätigt zu sehen, also nicht nur naturalistisch photographiert, sondern zum Beispiel und Vorbild pathetisch überhöht.

Beide Forderungen sind berechtigt. Die sozialistische Gesellschaft braucht den Arbeiterschriftsteller, der, und sei es auch nur mit den Methoden des Naturalismus, vom Arbeiterleben berichtet, und sie braucht das Pathos, das die geschichtlichen Aufgaben und Leistungen der Arbeiterklasse verklärt, auch wenn es manches simplifiziert und idealisiert. Die Notwendigkeit einer Kunst und Literatur, die dem Bedürfnis und Geschmack eines ästhetisch noch wenig differenzierten Kunstkonsumenten entspricht, unbedingt anerkennend und jedes überhebliche Ästhetentum unbedingt zurückweisend, darf man zugleich nicht übersehen, daß das arbeitende Volk als Publikum durchaus nicht so „unverbildet“, so „unverdorben“ ist, wie mitunter behauptet wird. Die Verhunzung der Kunst und Literatur durch kleinbürgerliche Verlogenheit, Sentimentalität und Banalität hat ihren Einfluß auch auf viele Arbeiter ausgedehnt. Das Argument: „Weil die Arbeiter die fortgeschrittenste, die zur Führung berufene Klasse der modernen Gesell-[181]schaft sind, muß auch in künstlerischen Fragen ihr Geschmack als letzte Instanz gelten!“ ist ein falsches Argument. Sosehr wir dafür sind, den Geschmack nicht nur des intellektualisierten, sondern auch des durchschnittlichen Arbeiters zu berücksichtigen, sosehr sind wir dagegen, diesen in einer Zeit des Übergangs noch vorherrschenden Geschmack als unumstößliche Instanz anzuerkennen. Sosehr man sich vor dem Versuch hüten muß, unvermeidliche Entwicklungsetappen zu überspringen, sosehr ist die ästhetische Erziehung der Arbeiterschaft eine unabweisbare Aufgabe.

Ästhetische Erziehung der Arbeiterschaft – das heißt nicht nur, sie fähig zu machen, das große Erbe der bürgerlichen und jeder vergangenen Kultur aufzunehmen und zu genießen, sondern das heißt auch, ihr Verständnis für neue Probleme der Kunst und Literatur zu wecken. Wenn wir die Darstellung der gesellschaftlichen Wirklichkeit für das Wesentliche halten – in vollem Widerspruch zu den in der spätkapitalistischen Welt vorherrschenden Auffassungen –, sind wir zugleich verpflichtet, den Begriff des Gesellschaftlichen in seiner ganzen Tiefe und Unerschöpflichkeit herauszuarbeiten. Gesellschaftliche Wirklichkeit – das ist nicht nur der Klassenkampf, das sind auch die mannigfaltigsten, kompliziertesten Beziehungen des Menschen zu anderen Menschen und zu sich selbst, Liebe und Tod, Hoffnung und Verzweiflung, Erschütterung und Einsamkeit, all das, was die Literatur der Dekadenz ins Mythische entrückt und was ins Gesellschaftliche einzubeziehen unsre Aufgabe ist. Der sozialistische Künstler und Schriftsteller, der im Klassenkampf das Zentralproblem der gesellschaftlichen Wirklichkeit erkennt, ist zugleich mit neuen Wirklichkeiten konfrontiert, die zwar den Klassenkampf beeinflussen, doch nicht durch ihn bedingt sind: die enorme Industrialisierung, Technik, Wissenschaft, Großstadt, Tempo, Rhythmus, vielfältige Elemente, die einen neuen Lebensstil, neue Erregungen, Erlebnisse und Gefühle hervorbringen. Um dies Neue zu gestalten, muß er mit neuen Formen und Ausdrucksmitteln experimentieren. Der Künstler erlebt die neue Wirklichkeit nicht als neuen Inhalt an sich, sondern in den neuen Formen, mit denen sie auf ihn einwirkt, so daß er das eine nicht vom anderen zu trennen vermag, weil es in der Tat nicht getrennt ist. Das Erlebnis in der

Großstadt erfordert durchaus andere Ausdrucksmittel als das Erlebnis in provinzieller Abgeschiedenheit, der Skiläufer oder Motorradfahrer erlebt die Natur wesentlich anders als der Bauer oder Spaziergänger eines versinkenden Zeitalters, der Lebensinhalt und Lebensstil der modernen Arbeiterklasse entspricht nicht [182] mehr den dichterischen Methoden Victor Hugos oder Ferdinand Freiligraths. Die neue Wirklichkeit einer dynamischen, explosiven Welt hat in uns eine neue Art des Erlebens hervorgebracht, wir sehen anders, hören anders, assoziieren anders als unsre Vorfahren. Was unsren Vorfahren ungeheuerlich schien, etwa die Art, in der die *Impressionisten* Menschen und Landschaft darstellten, was sie als Dissonanz verdammten, etwa die Musik Richard *Wagners*, befremdet heute nicht mehr, ist dem durchschnittlichen Publikum wohlvertraut und wirkt auf uns als Musik und Malerei der Vergangenheit.

Um nicht mißverstanden zu werden: In jedem großen Kunstwerk der Vergangenheit ist so viel Unvergängliches, so viel nicht nur Zeitgebundenes, daß es jede gesellschaftliche Umwälzung überdauert. Eben darin besteht ja das Wesen großer Kunst, daß sie in ihrer gesellschaftlichen Bedingtheit das Unbedingte, in ihrer intensiven Gestaltung des Jetzt und Hier das Weiterwirkende herausarbeitet. Homer lesend oder die Musik Mozarts hörend, sind wir fähig, uns mit ihrem Welterlebnis zu identifizieren, die unüberbietbare Vollkommenheit zu fühlen, ihrer bewußt zu sein – dennoch sind sie nicht nur ewige Gegenwart, sondern zugleich unwiederbringliche Vergangenheit. Von ihnen ist stets zu lernen, niemals sind sie nachzuahmen; denn dies, intensivster, in seiner Vollendung fast unbegreiflicher Ausdruck einer Epoche, ist schon da – aber Aufgabe der Lebenden ist es, *zum Dasein zu bringen, was noch nicht da ist*, und mag es noch so unvollkommen, noch so problematisch sein.

Sosehr das Bedürfnis anzuerkennen ist, in der künstlerischen und literarischen Darstellung neuer Inhalte für Millionen Kunstkonsumenten auch alte, vertraute, vom neunzehnten Jahrhundert überlieferte Methoden und Ausdrucksmittel anzuwenden, so notwendig ist es, die Suche nach neuen Formen der Kunst und Literatur nicht zu unterbinden. Wir sollten zunächst die spezifischen Möglichkeiten jeder Kunstgattung prüfen und ihre daraus sich ergebende Funktion berücksichtigen. So wurde zum Beispiel durch die Photographie und durch den Film die Funktion der Malerei eingeschränkt. Von ihr zu fordern, daß sie leiste, was Photographie und Film besser zu leisten imstande sind, ist widersinnig. Der Arbeitsprozeß im Zeitalter einer hochentwickelten Technik entzieht sich mehr und mehr den spezifischen Möglichkeiten der Malerei. Die nur durch das einfache Werkzeug vermittelte Bewältigung der Natur durch den arbeitenden Menschen ist ein malerisches Motiv: [183] der mähende Bauer, der Holzfäller, der Bergarbeiter usw., also der Mensch, in dessen körperlicher Bewegung sich das Wesen seiner Arbeit ausdrückt, der sichtbare Sieg menschlicher Energie über den Widerstand der Materie. Je weniger unmittelbar die Meisterung der Materie durch den Menschen ist, desto schwieriger ist es für den Maler, das Wesentliche darzustellen. Ein modernes Walzwerk, in dem durch den leichten Druck auf einen Hebel oder einen Knopf Riesenblöcke glühenden Metalls hin- und hergeschleudert werden, in dem der Mensch auf einer Kommandobrücke ohne den Aufwand von Muskelkraft den Arbeitsprozeß dirigiert, läßt uns höchst eindrucksvoll die Macht des Menschen über die Natur erleben und erkennen – doch eben dies ist nicht mehr im Gemälde, sondern nur mehr im Film darzustellen. Dasselbe gilt für jedes Elektrizitätswerk, vom Schaltbrett aus Beherrschung ungeheurer Wassermassen, für die mechanisierte Landwirtschaft mit ihren Traktoren und Mähdreschern, für den gesamten technisierten, automatisierten Arbeitsprozeß. Der Film vermag es auszudrücken, sowohl die Dämonie wie die Dienstbarkeit der Maschine, der Maler vermag es nicht – oder nur dadurch, daß er darauf verzichtet, die Wirklichkeit abzubilden, daß er versucht, sie indirekt und jenseits jedes Naturalismus darzustellen.

Man spricht von der Schönheit der Technik, und diese neue, strenge, kalte Schönheit ist unbestreitbar; sie wird jedoch in Photographien oder in manchen abstrakten Bildern wirkungsvoller herausgearbeitet als in realistischen Zeichnungen und Gemälden. Außerdem ist es nicht unbedenklich, dem Produktionsapparat, den Drähten und Rädern, Hochöfen und Antennen, einen nur ästhetischen Reiz abzugewinnen, dies alles gleichsam als „Landschaft“ oder Dekoration aufzufassen, aus diesem Menschenwerk den Menschen zu eliminieren oder ihn nur als Staffage in die Darstellung einzubeziehen. Und ebenso bedenklich ist es, von außen her, als ästhetischer Beobachter, im Arbeitsprozeß das Poetische zu entdecken – denn der Arbeiter selbst empfindet seine Arbeit keineswegs als poetisch, auch

wenn der Reflex des Feuers auf seiner schwitzenden Haut noch so malerisch anmutet. Gerade das Wesentliche geht dabei verloren: die zunehmende Macht des Menschen

über die Natur, die immer weniger durch Muskelkraft, immer mehr durch Nervenkraft ausgeübt wird. Und schließlich: die gesellschaftliche Beziehung des Menschen zu seiner Arbeit ist zwar durch Literatur und Film, nicht aber mit den Ausdrucksmitteln des Malers darstellbar. Der Arbeitsprozeß ist im sozialistischen Betrieb [184] nicht anders als im kapitalistischen. Die Produktion, hob Marx hervor, bleibt unter allen möglichen Produktionsweisen „ein Reich der Notwendigkeit. Jenseits desselben beginnt die menschliche Kraftentwicklung, die sich als Selbstzweck gilt, das wahre Reich der Freiheit ...“ Auf dem Gebiet der Produktion kann Freiheit nur darin bestehen, „daß der vergesellschaftete Mensch, die assoziierten Produzenten, diesen ihren Stoffwechsel mit der Natur rationell regeln, unter ihre gemeinschaftliche Kontrolle bringen, statt von ihm als von einer blinden Macht beherrscht zu werden ...“ Dies alles aber ist der bildhaften Darstellung entrückt, und im Arbeitsprozeß selbst, am Fließband, am Hochofen, am mechanischen Webstuhl, ist kein Unterschied zwischen dem Arbeiter in der kapitalistischen und der sozialistischen Welt wahrzunehmen: die Produktion ist hier und dort das Reich der Notwendigkeit. Mit all dem soll nicht gesagt sein, der arbeitende Mensch sei kein Thema der bildenden Kunst, sondern das Beispiel wurde nur gewählt, um die Möglichkeiten und Grenzen jeder Kunstgattung anzudeuten und davor zu warnen, von der Malerei zu fordern, was der Film ungleich besser zu leisten vermag.

Wenn aber der Maler bemüht ist, das mit alten Methoden nicht zu Malende dennoch zu bewältigen, kann er nicht umhin, mit neuen Formen zu experimentieren. Die Explosion (ein für unser Zeitalter so charakteristisches Ereignis) ist im Film durchaus naturalistisch zu reproduzieren, in der Malerei nicht. In dem gewaltigen Guernica-Bild (siehe Abbildung) ist es *Picasso* dennoch gelungen, die Explosion, nicht als einmaliges und zufälliges Ereignis, sondern in ihrer umfassenden Bedeutung, als echtes Symbol einer einstürzenden Welt, künstlerisch darzustellen– freilich mit Methoden jenseits jedes Naturalismus. Diese Methoden abzulehnen ist jedermanns Recht; doch niemand sollte vergessen, daß Picassos Guernica-Bild zahllosen Menschen, die weder dumm noch dekadent sind, zum unvergeßlichen Erlebnis wurde, daß es die Kunst um eine neue Möglichkeit bereichert hat. Es wäre töricht zu sagen, man könne um zwanzigsten Jahrhundert nur so und nicht anders malen (und Picasso selbst hat jede Forderung solcher Art durch andere Werke widerlegt) – doch ebenso töricht ist es, eine Methode grundsätzlich zu verwerfen, weil sie viele Betrachter zum Widerspruch herausfordert. Man kann der Behauptung, dies Bild sei nicht human, weil es eine Welt ohne gesichertes Menschentum darstellt, eine zerfetzte, zerstückelte Welt, sehr wohl die Behauptung entgegensetzen, eben darum sei es zutiefst human, sei es die [185] zum Himmel schreiende Anklage gemarterter Humanität – und beide Behauptungen soll man zur Diskussion stellen, mit dem einem großen Künstler gebührenden Respekt, mit unvoreingenommener Nachdenklichkeit, die sachlich zu fragen versteht: „Was war die Absicht des Malers? Entspricht das Werk dieser Absicht? Ist es, in welcher Form immer, Auseinandersetzung mit einer wesentlichen Wirklichkeit – oder ist es Unsinn, Bagatelle, Mystifikation?“ Erst auf Grund solcher Fragen wird es möglich, mit allem Für und Wider zu erwägen, ob die vom Künstler gewählte Form das Maximum an Wirkung erreicht, oh es ratsam ist, diese Form als beispielgebend anzuerkennen. Unbestreitbar ist, daß dieses Bild nicht nur Wirklichkeit darstellt, sondern daß es auch Partei nimmt – sonst hieße es nicht „Guernica“, sondern Explosion, Zertrümmerung, Macht des Stiers oder Gott weiß wie. In Frage steht also nur die Form, die künstlerische Methode, ob man infernalische Aggression nur so darstellen kann wie *Leonardo* in der „Schlacht von Anghiari“, *Goya* in „Desastres de la guerra“ (siehe Abbildung), oder ob es nicht mannigfaltige andere Möglichkeiten gibt, deren eine *Picasso* zu wählen gewagt hat.

Das von *Aragon* geleitete Redaktionskollegium der Zeitschrift „*Les Lettres Françaises*“ hat im Oktober 1958 unter dem Titel „Merci, Pablo!“ den großen Maler gegen Angriffe der reaktionären Presse verteidigt. In dieser Manifestation wird gesagt:

„Warum hat man stets den Tod von Malern abgewartet, um ihr Genie zu verstehen? Antwort: Betrachten Sie dieses Bild von van Gogh. Als er es malte, hat niemand es gewollt. Heute macht man mit ihm sein Glück. Doch van Gogh starb im Elend ...

Die Erfahrung beweist in der Tat, daß es jedes Mal, wenn man den durch ein Werk Picassos hervorgerufenen Schock ins Spiel bringt, wenn man das unmittelbare Unverständnis fördert und ausnützt, um eine Sache von größerer Tragweite geht. Picasso gerät dann in die Lage, in der sich Chaplin in den USA befand, als man auf ihn die Meute hetzte, weil er den Film ‚Ein König in Amerika' herausbrachte ...

Es hat wenig mit Unverständnis zu tun, wenn ein Kommentator des Franco-Rundfunks heuchlerisch fragte, was es denn an ‚Guernica' eigentlich zu verstehen gebe. In fernen Jahren, wenn man die französischen Zustände in der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts vergessen haben wird, dann wird es genügen, daß man den nach dem Tragischen im Gemälde Picassos für die UNESCO Fragenden erwidert: Picasso hat es in dem Jahre gemalt, in dem [186] ‚Die Folter' von Alleg erschien (das Buch über die Greuel in Algerien). Was uns betrifft, bekunden wir einfach, wie jedes Jahr, unsre Freundschaft und Liebe für Pablo Picasso ...

Und, wie jedes Jahr, fügen wir hinzu: Dank, Pablo!"

In der Vielfalt der Stilarten und formalen Experimente, dem für unser Zeitalter charakteristischen Nebeneinander und Durcheinander von künstlerischen Bemühungen und Bestrebungen kann man nicht voraussagen, welche Elemente weiterwirken, welche spurlos untergehen werden, und noch weniger, ob und in welcher Weise sich ein neuer einheitlicher Stil herausbilden wird. Die Aufgabe der Kunst- und Literaturkritik sollte daher vor allem darin bestehen, die *Haltung* eines Künstlers, die Bedeutung eines Kunstwerks im gesellschaftlichen Kampf zu analysieren, seine gesellschaftliche Funktion aufzudecken, den Unsinn und die Dummheit anzugreifen. In der abstrakten Malerei zum Beispiel können beachtenswerte formale Kombinationen entstehen – aber Unsinn und Dummheit ist es, sie zur „Kunst an sich", zur „Darstellung kosmischer Strukturen", zur „Befreiung der Malerei" vom Zwang des Stofflichen, von der Last der Materie aufzublähen, das Ornament als Weltanschauung zu proklamieren. Aus der Elektronenmusik können sich überraschende Einzelreize, mancherlei musikalische Anregungen ergeben – aber Unsinn und Dummheit ist es, diese Musik als einen Durchbruch zu neuen Ausdrucksmitteln zu feiern, die Maschine als den Musikanten der Zukunft zu verherrlichen. Auch stammelnde und lallende Lyrik kann zur Entdeckung neuer sprachlicher Effekte und Assoziationen, der Anziehung und Abstoßung von Wörtern, Vokalen und Konsonanten beitragen – aber Unsinn und Dummheit ist es, sie als den Inbegriff neuer Lyrik anzupreisen, als die nach Jahrtausenden endlich vollzogene Synthese von Intuition und Laboratorium. Wenn einzelne Physiker uns beteuern, das Ergebnis ihrer Experimente habe das Prinzip der Kausalität widerlegt, wenn sie aus der Unschärfe-Relation nicht nur die Undeterminiertheit materieller Vorgänge, sondern auch den lieben Gott hervorzaubern, ist es unser Recht, sie auszulachen – aber wir werden alles tun, um ihnen das Experimentieren zu ermöglichen, denn es kommt mehr dabei heraus als eine absurde Philosophie. Wenn Schriftsteller und Künstler mit neuen Formen experimentieren, werden wir uns hüten, jedes ephemere Ergebnis als wunder was anzuerkennen – aber wir sollen sie nicht hindern, zu experimentieren (auch wenn ihre Experimente nicht an die Wirksamkeit der physikalischen heranreichen).

[187] Es ist das Recht und die Pflicht des Kritikers, zu solchen Experimenten Stellung zu nehmen, für oder gegen sie, auf Grund gesellschaftlicher und ästhetischer Prinzipien – doch was wir brauchen, ist der Wettstreit vieler Richtungen und Strömungen, die ebenso leidenschaftliche wie argumentierende literarische und künstlerische Diskussion, die Erhitzung nicht nur der Gemüter, sondern auch der Gehirne, so wie einst um die Musik Wagners oder Schönbergs, um die Romantik, den Naturalismus, den Expressionismus, diese Gespanntheit und Gewagtheit, die der Kunst und Literatur förderlich ist, die sie interessant macht, zu dem großen Abenteuer und Erlebnis, das zu sein ihrem Wesen entspricht. So notwendig es ist, in der werdenden und stets noch von außen bedrohten Welt des Sozialismus eine dem Sozialismus feindliche Kunst und Literatur nicht zuzulassen, und sosehr es Aufgabe der Partei ist, die Künstler und Schriftsteller auf die Probleme der jeweiligen Situation hinzuweisen, also zwar nicht befehlende, sondern führende Kraft zu sein, sosehr sollte sie es vermeiden, sich als Autorität in Fragen der formalen Gestaltung einzumengen. Sosehr wir Anhänger des künstlerischen und literarischen Realismus sind, das heißt der tiefen und wesentlichen Darstellung der Wirklichkeit, sosehr sollen wir uns bewußt sein, daß es mannigfaltige Möglichkeiten und Methoden

dieser Darstellung gibt, daß *Gorki*, *Majakowski*, *Brecht* mit höchst verschiedenen Ausdrucksmitteln, in höchst verschiedenem Stil der gemeinsamen Sache dienten, daß, jeder von ihnen ein Genie, keiner von ihnen für alle Zeit als Vorbild gültig ist, daß die Entwicklung der Kunst und Literatur vieler Experimente bedarf, geglückter und mißlungener. Dem „Sturm und Drang“ ist manches geglückt, mehr mißlungen, doch ohne ihn ist *Goethe* nicht denkbar. Diese unentbehrliche Freiheit des Experimentierens, noch einmal sei es gesagt, macht ebenso die sozialistische Kritik, die gründliche, Partei ergreifende Auseinandersetzung mit jedem Experiment unentbehrlich. Und schließlich gibt es ja noch das urteilende Volk, dessen Kritik zwar nicht unfehlbar, aber doch ein höchst gewichtiger Faktor ist. (Unfehlbar kann die Kritik des Volkes schon darum nicht sein, weil es in ihm verschiedenartige Konsumenten-Bedürfnisse, verschiedenartige Geschmacksrichtungen gibt; nicht jedem gefällt der zweite Teil des Faust, nicht jedem der anspruchslose Unterhaltungsroman.) Das Ziel der sozialistischen Welt ist die Fülle des Lebens – und daher auch die Fülle, der maximale Reichtum der Kunst und Literatur.

[188]

VI. Von der Zukunft der Kunst

In einer Welt des internationalen Klassenkampfs, des in jeder Hinsicht noch unvollendeten Kommunismus Beschränkungen der literarischen und künstlerischen Freiheit, Einflußnahme der Partei auf Kunst und Literatur als notwendig anerkennend und dadurch bewußt den Widerspruch der Bürgerwelt herausfordernd, betrachten wir dies zugleich als Problematik des Übergangs. In manchen Gesprächen hört man von nachdenklichen, durchaus nicht feindlich gesinnten Intellektuellen: „Geht es vielleicht nicht doch mit der Kunst zu Ende? Der Kapitalismus ist nicht mehr fähig, eine neue Kunstperiode hervorzubringen. Und der Sozialismus? Ist ein Shakespeare, ein Goethe, ein Leonardo, ein Rembrandt in Zukunft noch möglich? Wird die Gesellschaft ihn brauchen, oder war nicht vielmehr die Kunst ein Ersatz für die mangelnde Fülle des Lebens, an Stelle der unmittelbaren eine Ersatzbefriedigung wie die Religion? War sie nicht, ist sie nicht eine zauberhafte Krankheit, magische Beschwörung der Wirklichkeit durch Menschen und für Menschen, die mit ihr nicht fertig wurden? Bedarf sie nicht einer dürstenden Passivität, die Traum für Tat, Schatten für Dasein, eine Wolke für Juno nimmt? Was soll eine Menschheit im Zeitalter totaler Automation mit dieser Kunst noch anfangen, mit diesem geisterhaften Schleier der Helena?“

Es ist nicht einzusehen, warum die Kunst jemals enden sollte. In solchen Befürchtungen versteckt sich das Vorurteil, die „Kultur“, ein geheimnisvolles und gottgesandtes Lebewesen, habe ihren „élan vital“, ihre undefinierbare Lebenskraft verloren, sei an der technischen und gesellschaftlichen Entwicklung zugrunde gegangen und übrig geblieben sei nichts als ein lebloses Gehäuse, die „Zivilisation“. Diese romantische Gegenüberstellung von einem „Innen“ und einem „Außen“, von Seele und Materie, von Kultur und Zivilisation wurde durch den seinem Wesen nach nicht kunstfreundlichen Charakter des Kapitalismus gefördert. Konservative Historiker haben die bürgerliche Gesellschaft als ein Zersetzungsprodukt des Mittelalters aufgefaßt, als einen Zerfall alter Bindung und Ordnung, und den Verlust eines einheitlichen und dauerhaften „Stils“ als symptomatisch hervorgehoben. Auch wir haben [189] auf diese „Stillosigkeit“ des bürgerlichen Zeitalters, auf den immer schnelleren Wechsel von Stilarten, auf ihr Nebeneinander und Durcheinander hingedeutet, ohne diesen beschleunigten Umsatz für ein Symptom des Untergangs zu halten. Im „Kommunistischen Manifest“ haben *Marx* und *Engels* festgestellt: „Die fortwährende Umwälzung der Produktion, die ununterbrochene Erschütterung aller gesellschaftlichen Zustände, die ewige Unsicherheit und Bewegung zeichnet die Bourgeoisepoche vor allen anderen aus. Alle festen, eingerosteten Verhältnisse mit ihrem Gefolge von altehrwürdigen Vorstellungen und Anschauungen werden aufgelöst, alle neugebildeten veralten, ehe sie verknöchern können. Alles Ständische und Stehende verdampft, alles Heilige wird entweiht, und die Menschen sind endlich gezwungen, ihre Lebensstellung, ihre gegenseitigen Beziehungen mit nüchternen Augen anzusehen.“ Und weiter: „An die Stelle der alten lokalen und nationalen Selbstgenügsamkeit tritt ein allseitiger Verkehr, eine allseitige Abhängigkeit der Nationen voneinander. Und wie in der materiellen, so auch in der geistigen Produktion. Die geistigen Erzeugnisse der einzelnen Nationen werden Gemeingut. Die nationale Einseitigkeit und Beschränktheit wird mehr und mehr unmöglich, und aus den vielen nationalen und lokalen Literaturen bildet sich eine Weltliteratur.“ Mit all dem Ständischen und Stehenden ist auch der einheitliche, stets nur ein begrenztes Gebiet umfassende Stil verdampft, und mehr und mehr hat die Bourgeoisepoche Fernes, Fremdes, Unbekanntes ergriffen, in sich hineingeschlungen, sich in mannigfaltiger Form assimiliert. Man soll daher nicht nur die eine Seite sehn, die Umwandlung der Kunst in eine Produktion für den freien Markt, ihre „Entweihung“ und „Entheiligung“, die Vereinsamung und Entfremdung des Künstlers und Schriftstellers, sondern auch die enorme künstlerische und literarische Leistung in diesem Zeitalter, das keinen einheitlichen Stil hervorgebracht hat. Man soll sich der Problematik bewußt sein, die Technisierung, Industrialisierung, Kommerzialisierung für Kunst und Literatur mit sich gebracht haben, aber man soll zugleich die Möglichkeiten erkennen, immer größere Massen in den Kunstkonsum einzubeziehen. Was da konsumiert wird in der kapitalistischen Welt, ist zum großen Teil miserabel, weil die Producer miserabel sind, aber nicht die Quantität verdirbt die Qualität, sondern das Geschäft, das mit der Quantität erzielt wird; in der Quantität der Kunstkonsumenten bereitet eine neue Qualität sich vor, der zum Durchbruch zu verhelfen die kapitalistische Welt nicht imstande ist.

[190] In der noch jungen, unausgereiften sozialistischen Welt unterschätzen wir nicht die Schwierigkeiten des Übergangs; von ihnen zu sprechen wurde hier versucht. Doch wenn wir davon sprechen und wenn wir ohne Scheu zugeben, daß hier noch vieles schwerfällig, unbeholfen, ungelöst ist, daß zum Teil unvermeidliche, zum Teil überflüssige Hemmungen vorhanden sind, gilt es auch davon zu sprechen, daß hier schon jetzt der großartige Versuch unternommen wird, den Massen der Kunstkonsumenten eine nicht an barbarische Instinkte appellierende, nicht mit Sex und Kosmos, Mord und Mystik, Rauschgift und Schrecken auftrumpfende Kunst und Literatur darzubieten, sondern *die moralische, die erzieherische Aufgabe des Kunstwerks* durchzusetzen. Das geschieht oft in simplifizierter, unzulänglicher Form; aber auch in diesen unzulänglichen, zu Kritik herausfordernden Produkten (und nicht nur in den Meisterwerken sozialistischer Kunst) geht es um etwas, das wichtiger ist als die Wirkung, die viele artistisch gelungenere Produkte der kapitalistischen Welt hervorrufen. Es geht darum, die gesellschaftliche Funktion der Kunst als Bewältigung der Wirklichkeit, als Mittel nicht nur der Unterhaltung, sondern der Erziehung wiederherzustellen. Das mag nach der in der spätbürgerlichen Welt so verachteten „Aufklärung" schmecken – aber wir leugnen nicht, daß wir an den Grundsätzen der „Aufklärung" festhalten, daß für uns der Mensch mehr als ein Bündel von Instinkten, Trieben und Träumen, daß er ein vernünftiges Wesen ist, daß wir eine wesentliche Aufgabe der Kunst darin sehen, ihn aufzuklären, ihm die Wirklichkeit aufzuhellen, ihn zu ihrer Veränderung zu ermutigen. In der Periode des Übergangs zum Kommunismus ist dies sogar die entscheidende, wenn auch nicht einzige Aufgabe der Kunst.

Doch wenn, wir kehren zu der Frage zurück, wenn die kommunistische Gesellschaft gesiegt hat, wird dann die Kunst nicht überflüssig, wird sie dann nicht allmählich absterben? Wird man sie noch brauchen, sie, das wunderlichste Produkt des werdenden Menschen, der durch magische Mittel, durch tausendfache Zauberei die Umwelt zu beeinflussen, Macht über sie zu gewinnen trachtete? Endet nicht ihre Mission, den Halbmenschen in einer undurchsichtigen Welt, den fragmentarischen, zerstückelten, verkümmerten Menschen in einer gespaltenen, uneinheitlichen Klassengesellschaft ein volleres, reicheres, mächtigeres Menschentum erleben zu lassen, ihm zu helfen, ein Mensch zu sein, wenn eine wahrhaft menschliche Gesellschaft unmittelbar ein volles, reiches, mächtiges [191] Menschentum gestattet? In jeder echten Kunst wird eine noch nicht existierende Menschheit heraufbeschworen – wenn aber einst die Menschheit existiert, wozu dann noch dies faustische Zauberspiel? Zu Fragen solcher Art verführt die naive Hoffnung oder Befürchtung, die menschliche Entwicklung werde ein „Endziel" erreichen: Erfindung des allgemeinen Glücks, Erfüllung aller Menschheitsträume, Vollendung der Geschichte, Übergang von widerspruchsvollem Werden in vollkommenes Sein. Es wird jedoch nur die menschliche Vorgeschichte zu Ende gehen, nicht die Geschichte des Menschheitsgeschlechts, und stets wird der Mensch ein Werdender sein, niemals ein zu paradiesischem Stillstand Verdammter. Stets wird er mehr sein wollen, als er zu sein vermag, stets dagegen revoltieren, daß er nur ein begrenztes, nicht ein unendliches Wesen ist, stets begierig sein, über sich selbst hinauszugreifen, stets aus dem Engen ins Weite, aus dem Sterbenmüssen nach Unsterblichkeit streben. Allwissend, allmächtig, allumfassend zu sein – wenn dies Verlangen dahinschwände, wäre der Mensch kein Mensch mehr, und darum wird er stets der Wissenschaft bedürfen, um der Natur nicht nur jede Gunst, sondern auch jedes Geheimnis abzutrotzen, darum der Kunst, um nicht nur im eigenen Leben daheim zu sein, sondern die gesamte Wirklichkeit in sich aufzunehmen, mit der gesamten Menschheit sich zu vereinigen. Und je weniger das Notdürftige seine Kräfte beansprucht, desto mehr wird ihm die Kunst als Ergänzung, Erweiterung, Erfüllung seiner selbst unentbehrlich.

In der ersten kollektiven Periode der menschlichen Entwicklung war die Kunst das große Hilfsmittel im Kampf gegen eine unverstandene übermächtige Natur, in ihrem Ursprung Magie, noch wesenseins mit Religion und Wissenschaft. In der zweiten Periode dieser Entwicklung, in der Periode der Arbeitsteilung, der Klassenspaltung, der mannigfaltigsten gesellschaftlichen Konflikte, wurde die Kunst zum großen Hilfsmittel, das Wesen dieser Konflikte zu erkennen, durch Erkenntnis der Wirklichkeit auf ihre Veränderung hinzuzielen, immer wieder die Vereinzelung zu überwinden, im „Tun res hic agitur!" – Es geht hier um deine Sache! – zum gemeinsamen Schicksal, zum Kollektiv hinzuleiten. In dem gewaltigen Klassenkampf unsres Zeitalters überwiegt in der spätbürgerlichen Welt die

Tendenz, die Kunst von gesellschaftlicher Erkenntnis und Veränderung abzuwenden, den Einzelnen in seiner Entfremdung und Isolierung, in Angst, Ohnmachtsgefühl, verzweifeltem Egoismus festzuhalten, die Wirklichkeit in einen falschen Mythos [192] umzudeuten, den faulen Zauber einer falschen Magie zu arrangieren – in der Arbeiterwelt die Tendenz, die Kunst direkt und unmittelbar den jeweiligen gesellschaftlichen Aufgaben unterzuordnen, sie als vereinfachtes Mittel der Aufklärung, der Propaganda, der Agitation zu handhaben. Die dritte, die kommunistische Periode, als Synthese von Kollektivismus und Persönlichkeit, als vernünftige, durchsichtige, klassenlose Gesellschaft, als Herrschaft des Bewußtseins über die Natur- und Produktivkräfte, als Reich der Freiheit und Lebensfülle wird einer Kunst Raum geben, deren wesentliche Funktion weder Magie noch gesellschaftliche Aufklärung sein wird.

Wir können eine solche Kunst nur ahnen, wir können sie nur in der vielleicht täuschenden Phantasie vorwegnehmen. Der Marxismus weist mit wissenschaftlicher Strenge die Utopie zurück – dennoch sind Utopien, „Träume, goldenes Wenn“, dem von der Zukunft viel Erwartenden nicht abzugewöhnen. Es sei uns daher gestattet, daß wir uns eine Welt vorstellen, in der die Menschen, nicht mehr müd von Arbeit, zwischen der Sorge von heute und der Pflicht von morgen, Zeit und Muße haben, mit der Kunst auf Du und Du zu sein. Es gab in der Weltgeschichte ein kurzes und erstaunliches Zwischenspiel, das alle Möglichkeiten aufleuchten ließ: die Stadt Athen im Zeitalter des Perikles. Nichts kann uns hindern, etwas Ähnliches, unter vollkommen neuen Voraussetzungen, in einer Gesellschaft freier und gleichberechtigter Menschen, deren Arbeitszeit auf ein Minimum verkürzt ist, als künftigen Zustand heraufzubeschwören.

Man muß nicht befürchten, daß in einer reichen und differenzierten Gesellschaft irgendein Genre der Kunst und Literatur verlorengeht, daß die Vielfalt der Bedürfnisse und ihrer Befriedigung sich vermindert. Die Differenzierung nicht in Klassen, sondern in Individualitäten, nicht in gesellschaftliche Charaktermasken, sondern in individuelle Charaktere wird das Komplizierte neben dem Einfachen, das Intime neben dem Kollektiven, das Verspielte neben dem Gewichtigen fordern und hervorbringen. Was sich heute schon anbahnt, die Zusammenkunft zu internationalen Festspielen, ist in Fülle vorauszusehen, als olympischer Wettbewerb in allen Kunstgattungen – und sosehr die verfeinerten Mittel der Reproduktion geeignet sind, das Publikum in einzelne zu zersplittern, zu denen die Kunst ins Haus kommt, sosehr wird die Anziehungskraft der Massenfeste zur unmittelbaren Teilnahme anregen. Es ist wahrscheinlich, daß neben dem *Roman*, der sowohl [193] in der Antike wie im späten Mittelalter (Apulejus und Cervantes) aus einer sich zersetzenden Gesellschaft hervorging und der, jegliche strenge Form und Gebundenheit auflösend, vor allem kritische Stellungnahme ermöglicht, das *Epos* wiederkehren wird, die literarische Darstellung einer Wirklichkeit, mit der man im wesentlichen übereinstimmt. In der Bühnendichtung mag die *Tragödie* weiterbestehen, da nicht nur die Klassengesellschaft, sondern jede Gesellschaft in ihrer Entwicklung ohne Widerspruch und Konflikt, ohne das Element des Tragischen undenkbar ist. Das Tragische, bisher vor allem durch den Kampf der Klassen bedingt, wird in anderer Gestalt hervortreten; es ist jedoch eine unbeweisbare Hypothese, daß in einer klassenlosen Gesellschaft jeder Widerspruch und Konflikt ohne Erschütterung lösbar sein werde und daher nicht mehr die Möglichkeit des Tragischen in sich berge. Allerdings darf man annehmen, daß die *Komödie*, nicht nur als vernichtendes Gelächter, sondern als freie Heiterkeit und souveräne Phantasie (in manchen Komödien des Aristophanes und des Shakespeare angedeutet) einer solchen Welt gemäß sein wird, und mit ihr die Kombination von Wort und Spiel, Tanz und Musik, Vernunft und Clownerie, „entfesseltes“ Theater, das von den Romantikern und Richard Wagner mißverstandene „Gesamtkunstwerk“, das alle Genres in sich einbezieht und ihre Borniertheit überwindet. Von der *Musik* in der Welt des späten Bürgertums sagt Hanns *Eisler* in einem der Dialoge „Über die Dummheit in der Musik“: „Das Winseln des enttäuschten Spießbürgers, des gekränkten Fixangestellten, das gibt es auch in der Musik. Und in der Musik unter kapitalistischen Bedingungen scheinen es die Grundcharaktere zu sein.“ Man darf von einer Musik unter kommunistischen Bedingungen erwarten, daß sie jedes romantische Gewinsel, jede fette Dummheit, jede Hysterie und auftrumpfende Propaganda verschmähen wird, daß sie ein intelligentes, nicht nervös überreiztes oder sentimental verquollenes Publikum voraussetzt, daß sie nicht betäubt, sondern erfrischt, das Denken nicht trübt,

sondern aufhellt, daß sie, ohne nachzuahmen und mit mannigfaltigen Ausdrucksmitteln, den heiteren Reichtum, die vernünftige Kühnheit Mozarts weiterführt. Man darf sich eine *bildende Kunst* vorstellen, deren Funktion nicht mehr darauf reduziert ist, Museen anzufüllen oder der arme Verwandte der Architektur zu sein; der Auftraggeber wird da sein, der gesellschaftliche und der private, und Hallen und Plätze, Stadien und Bäder, Hochschulen und Bahnhöfe, Theater und Wohnungen werden in größerem Ausmaß [194] als je eine nicht willkürliche, sondern dem Milieu gemäße Plastik und Malerei erfordern. Ob die bildende Kunst wie in vergangenen Perioden, in einem System herrschender Klassen und regionaler Abgeschlossenheit, künftig zu einem einheitlichen Stil tendieren wird, ist zu bezweifeln, in solchem einheitlichen Stil ein wesentliches Merkmal jeder Kultur zu sehen, ist vielleicht nur ein konservatives Vorurteil. Vielleicht ist gerade die Mannigfaltigkeit der Stile, ihr Nebeneinander an Stelle des Nacheinanders, für ein Zeitalter charakteristisch, in dem die Vereinigung der Völker zur Menschheit sich vollziehen wird, in dem das bisher Getrennte sich zusammenfindet, in dem alles Provinzielle und Stehende verdampft, in dem es weder ein klassenmäßiges noch ein nationales Zentrum gibt, dessen Haltung und Geschmack sich als herrschend durchsetzt. Wenn auch heute schon wahrzunehmen ist, daß sich aus technischen Konstruktionen und Geräten, Automobilen und Flugzeugen, Elektrizitätswerken und Staudämmen, Bürohäusern und Erholungsheimen Elemente eines neuen Stils herausbilden, daß das vollendet Zweckmäßige sich als neue ästhetische Qualität ankündigt, ist es dennoch unwahrscheinlich, daß hier ein für alle Künste gültiges neues Schönheitsprinzip entsteht. Wohl aber trägt auch die Technik, die Sauberkeit ihrer Konstruktion, dazu bei, das Überladene, Bombastische, Aufgedunsene, das dumpfe Vergnügen an vergoldeten Prunkrahmen, feierlich unbrauchbaren Möbelstücken, verstaubten Portièren, gestickten Decken, nichtsnutzigen Karyatiden, an der muffigen Luft der „guten Stube“, am kleinen und am monumentalen Trödelkram, allmählich und wie wir hoffen endgültig zu überwinden. Und diese Tendenz zum Straffen, Hellen, Einfachen, diese Tendenz der Entfettung und Entrümpelung wird sich – wir sind davon überzeugt – auch in allen Künsten durchsetzen, ohne daß sich daraus ein einheitlicher Stil ergeben muß. Die Reinigung des Geschmacks vorausgesetzt, halten wir *die Vielheit der Stile* in einer klassenlosen Gesellschaft für das Wahrscheinliche.

Der Mensch wird stets als Endlicher und daher nie Vollendeter in unendliche Wirklichkeit hineingestellt sein, deren Teilnehmer und deren Antagonist er ist. Der Widerspruch, ein begrenztes Ich und zugleich ein Teil des Gesamten zu sein, im Du und im Wir zeitweilig aufgehoben, macht sich stets aufs neue geltend. Die Mystiker haben seit eh und je einen Zustand, den „anderen Zustand“, angestrebt, in dem der Mensch „außer sich ist“, sich mit der als „Gott“ mystifizierten Gesamtheit vereinigt. Wir sind keine [195] Mystiker, streben nicht den paradoxen Zustand an, in dem der Mensch durch maximale Konzentration auf sich selbst dieses Selbst zum Erlöschen bringt, in dem er sich durch vollkommene Negation der Wirklichkeit in ihr, der vernichteten, aufzulösen trachtet, um einer entleerten Unendlichkeit teilhaft zu werden. Unser Ziel ist nicht das Erlöschen der Persönlichkeit, sondern ihre größtmögliche Steigerung, nicht das Versinken im Unbewußten, sondern das höchste Bewußtsein, der tätig-freie, der allseits entfaltete Mensch. Dennoch ist auch das höchste Bewußtsein des Einzelnen nicht imstande, im eigenen Ich die Gesamtheit zu reproduzieren, in jedem Menschen die Menschheit darzustellen. Und so wie die Sprache in jedem einzelnen das gesellschaftliche Sein, die kollektive Erfahrung vergangener Jahrtausende aufspeichert, so wie die Wissenschaft in ihm die Welterkenntnis des gesamten Menschengeschlechts aufbewahrt, so ist es die dauernde Funktion der Kunst, in ihm die Fülle dessen, was er nicht ist, die Fülle der Menschheit zum eigenen Erlebnis, zum Mittendrinsein zu machen – vermehrt um den hintergründigen Genuß, daß es eine zum Spiel gewordene, eine bewältigte, durch die Verzauberung der Kunst aufgehobene Welt ist, mit der er sich identifiziert.

Um diese Identifizierung, um diese unendliche Metamorphose, durch die der Mensch wie ein Proteus jede Gestalt annimmt, tausendfältig lebt, ohne von der Vielfalt aufgezehrt zu werden, geht es in jeder Kunst. *Balzac* pflegte den Gang, die Bewegungen von Menschen nachzuahmen, hinter denen er durch die Straßen ging, sie also, die Fremden, in sich aufzunehmen, sich mit ihnen zu identifizieren; er war von den Gestalten seiner Romane so besessen, daß sie für ihn wirklicher waren als die ihn umgebende

Wirklichkeit. Der Kunstkonsument verstrickt sich nicht in solches Risiko, doch auch sein Ich wird durch das Kunstwerk aufgesprengt, auch in ihm vollzieht sich diese Identifizierung, und mühelos fühlt er sich nicht nur als Teilnehmer, sondern auch als Mitschöpfer dessen, was ihn ergreift, ohne ihn dauernd festzuhalten. Ein wenig ist es also doch Ersatzleben, Lebensersatz, was die Kunst dem Konsumenten bietet; man soll sich aber vergegenwärtigen, wie sehr sich der unbefriedigte Durchschnittsmensch, der in einem inhaltsleeren Dasein sein verkümmertes Ich in edle Prinzen, kühne Gangster, unwiderstehliche Frauen projiziert, von dem freien und selbstbewußten Menschen einer künftigen Gesellschaft unterscheidet, von einem Menschen, der nicht nach primitiven, als Konfektionsware fabrizierten „Idealen" dürstet, sondern, weil sein Dasein inhaltsreich ist, nach immer [196] größerem, nach allumfassendem Inhalt strebt. Kunst als Identifizierung des Menschen mit seinesgleichen, mit der Natur, der Welt, Mitfühlen, Mitleben, Mitsein mit allem, was ist und wird, erweitert sich in dieser ihrer Funktion, je mehr sich der Wirkungskreis, die Macht des tätig-freien Menschen erweitert. Diese Identifizierung, die ursprünglich nur einen engen Bereich von Lebewesen und Naturdingen umfaßte, hat sich weiter und weiter ausgedehnt und wird schließlich den Menschen mit der gesamten Menschheit, mit der gesamten Welt vereinigen.

Goethe hat in seinem Roman „Wilhelm Meisters Wanderjahre" die großartig rätselhafte Gestalt der *Makarie* entworfen, der wunderlichen Frau, die sich mit dem Sonnensystem identifiziert und deren magische Weltverbundenheit durch einen nüchternen Astronomen überwacht und überprüft wird. Goethe schreibt: „Makarie befand sich zu unserem Sonnensystem in einem Verhältnis, welches man auszusprechen kaum wagen darf. Im Geiste, der Seele, der Einbildungskraft hegt sie, schaut sie es nicht nur, sondern sie macht gleichsam einen Teil desselben; sie sieht sich in jenen himmlischen Kreisen mit fortgezogen, aber auf eine ganz eigene Art; sie wandelt seit ihrer Kindheit um die Sonne, und zwar, wie nun entdeckt ist, in einer Spirale, sich immer mehr vom Mittelpunkt entfernend und nach den äußeren Regionen hinkreisend ...

Diese Eigenschaft, so herrlich sie ist, ward ihr doch seit den frühesten Jahren als eine schwere Aufgabe verliehen ... Die Überfülle dieses Zustandes ward einigermaßen dadurch gemildert, daß es auch in ihr zu tagen und zu nachten schien, da sie denn bei gedämpftem inneren Licht, äußere Pflichten auf das treueste zu erfüllen strebte, bei frisch aufleuchtendem Innern sich der seligsten Ruhe hingab."

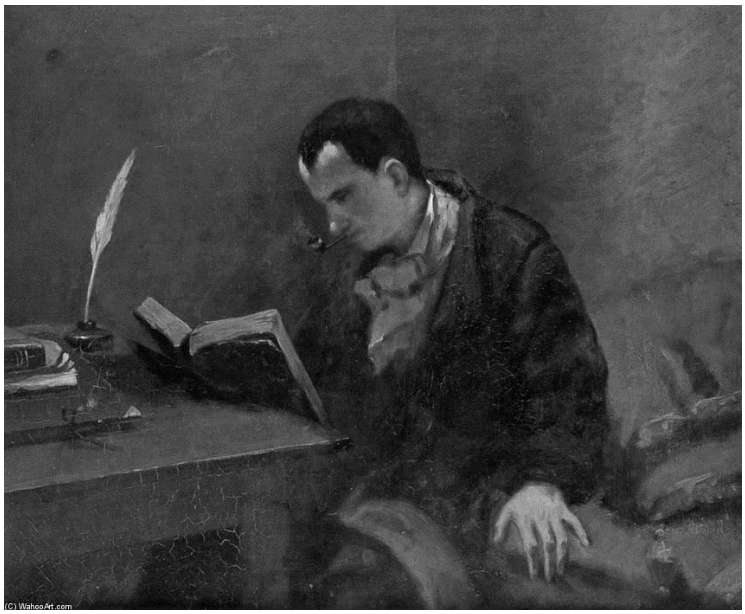
Diese merkwürdige Schilderung, an die Berichte mancher Mystiker erinnernd, ist ein Ausdruck von Goethes Pantheismus. In phantastischer Gestalt symbolisiert Makarie die Welt-Einheit des künstlerischen Menschen; an ihrer Seite steht der Astronom als personifizierte Wissenschaft. Der „Überfülle dieses Zustands" fehlt nun freilich das Gesellschaftliche, die Einheit nicht nur der Welt, sondern des Menschengeschlechts in der schöpferischen Persönlichkeit, die Identifizierung nicht nur mit der Natur, sondern mit der Menschheit. Ist eine solche „Überfülle des Zustands" als intensive Eigenschaft und schwere Aufgabe in der bisherigen Gesellschaft nur einzelnen gegeben, so zweifeln wir nicht daran, daß in einer [197] wahrhaft menschlichen Gesellschaft die Springquellen der Produktivität aus mehr und mehr Menschen hervorbrechen werden, daß künstlerisches Welterlebnis nicht mehr ein Privileg, sondern der Zustand des tätig-freien Menschen sein wird, eine, wenn man so sagen darf, gesellschaftliche Genialität.

Der Mensch, durch Arbeit zum Menschen werdend, als Verwandler des Natürlichen in das Künstliche, als Zauberer aus der Tierheit hervorgetreten, als Schöpfer einer „sinnlich-übersinnlichen" der gesellschaftlichen Wirklichkeit, wird immer der große Zauberer sein, immer Prometheus, der das Feuer vom Himmel zur Erde holt, immer Orpheus, der die Natur seiner Melodie unterwirft. Die Kunst kann nur sterben, wenn die Menschheit stirbt – sie, die Überfülle des Zustands, sie, im Endlichen nach allen Seiten schreitend, um das Unendliche zu bewältigen.

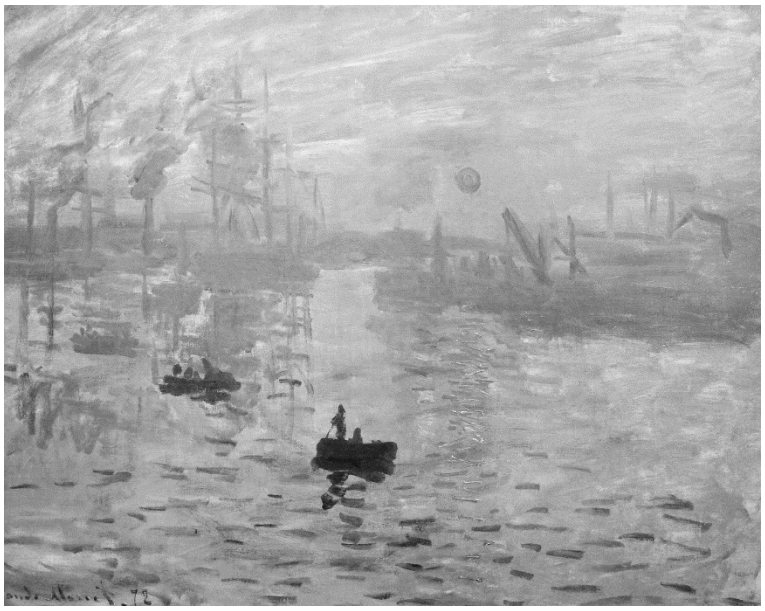
Abbildungen

Eugène Delacroix: Frauen von Algier (Zurück)

Camille Corot: Landschaft mit Heuwagen Zurück)


Gustave Courbet: Porträt Baudelaire (Zurück)

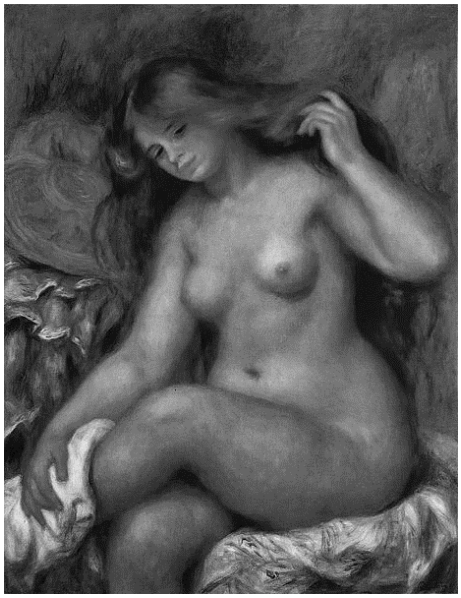
Edouard Manet: Frühstück im Freien



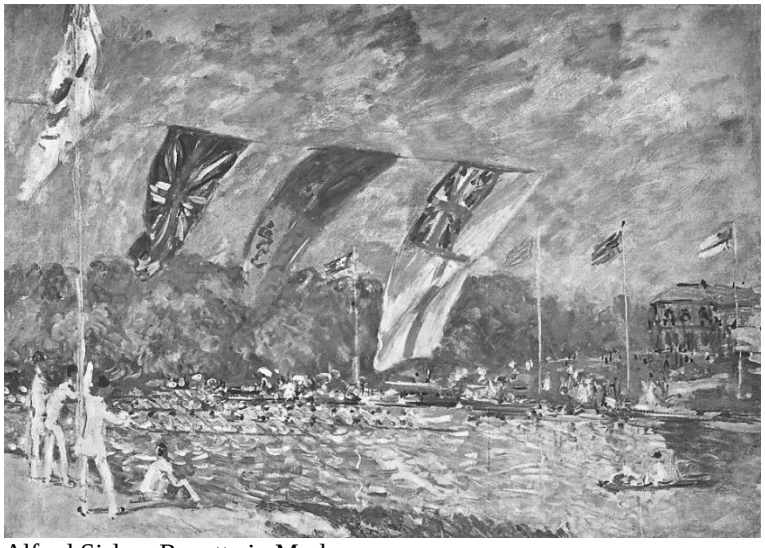
Claude Monet: Impression

Camille Pissarro: Boulevard Montmartre

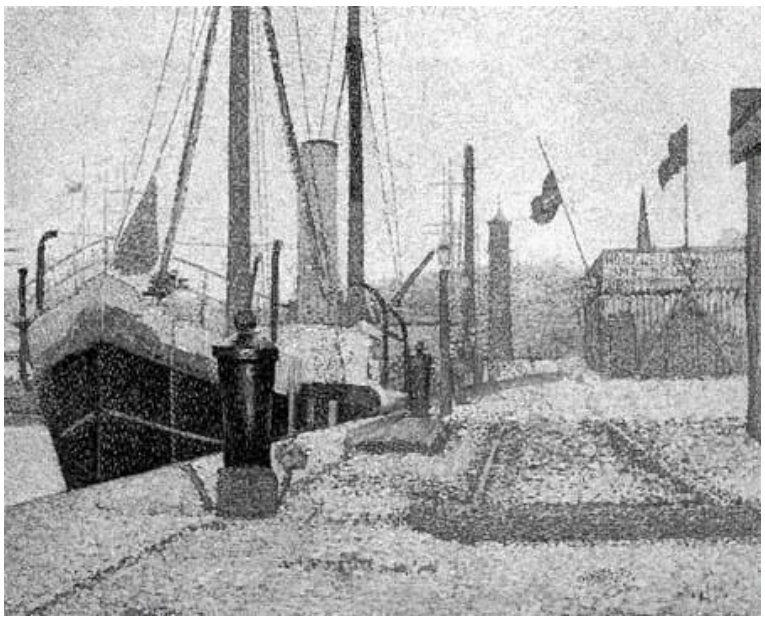
Edgar Degas: Die Büglerinnen



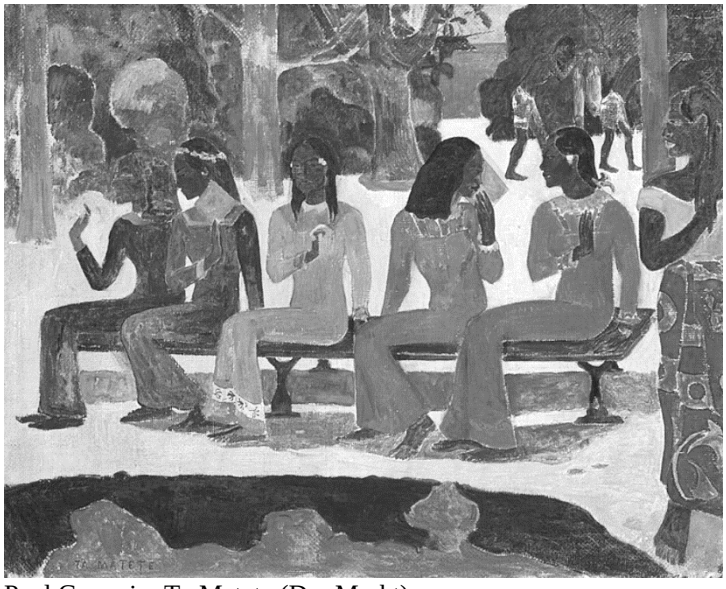
Auguste Renoir: Badende



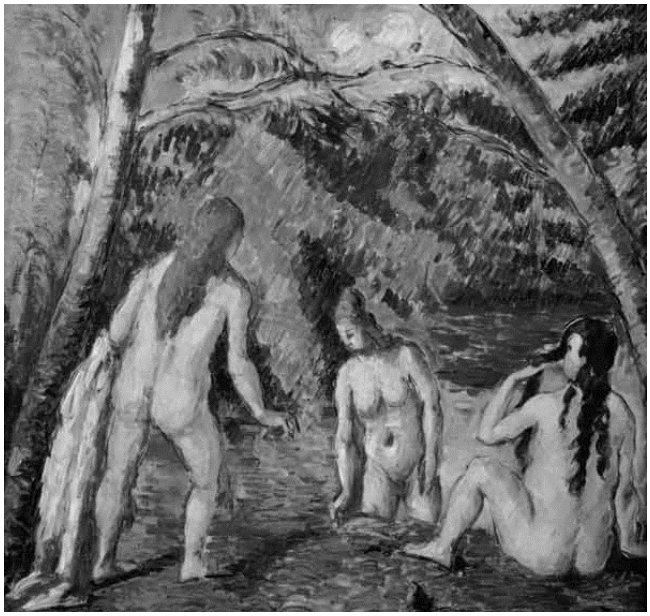
Alfred Sisley: Regatta in Marly



Georges Seurat: Hafen in Honfleur



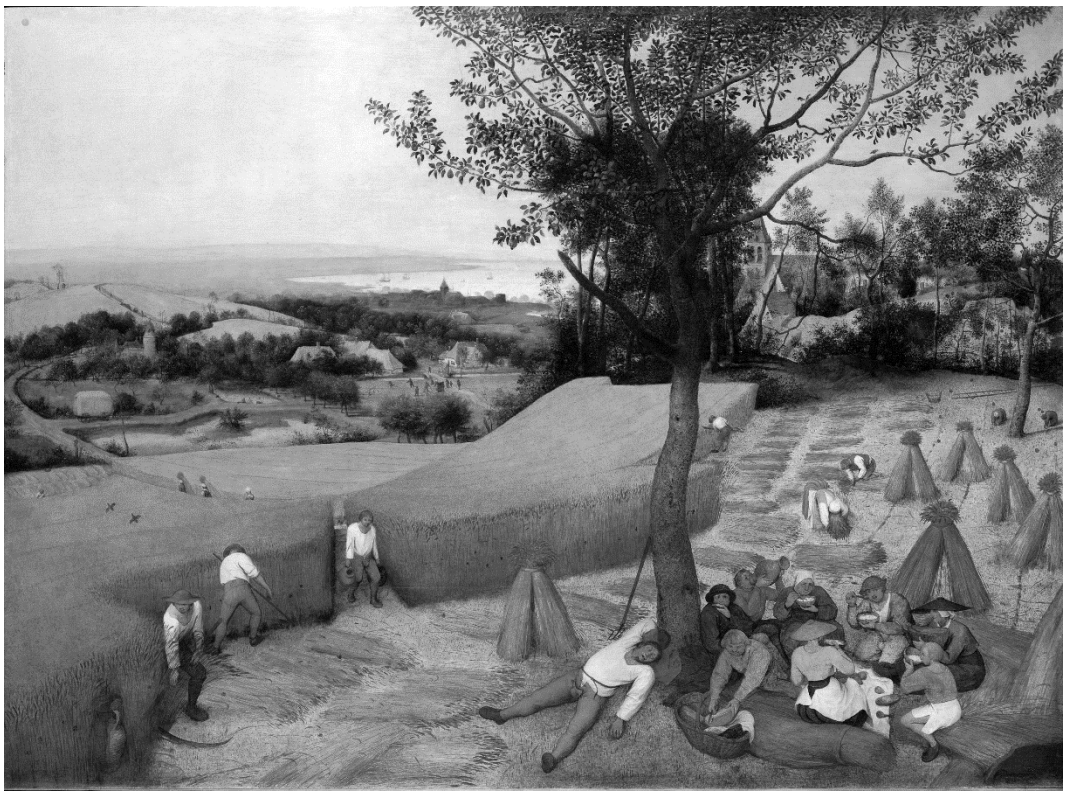
Paul Gauguin: Ta Matete (Der Markt)



Paul Cézanne: Drei badende Frauen

Paul Cézanne: Die Kartenspieler

Van Gogh: Der Stuhl



Pieter Brueghel: Die Kornernte

Le Nain: Die Familie des Bauern

Jean Francois Millet: Der Mann mit der Hacke

Theodor Schütz: Mittagsruhe bei der Ernte

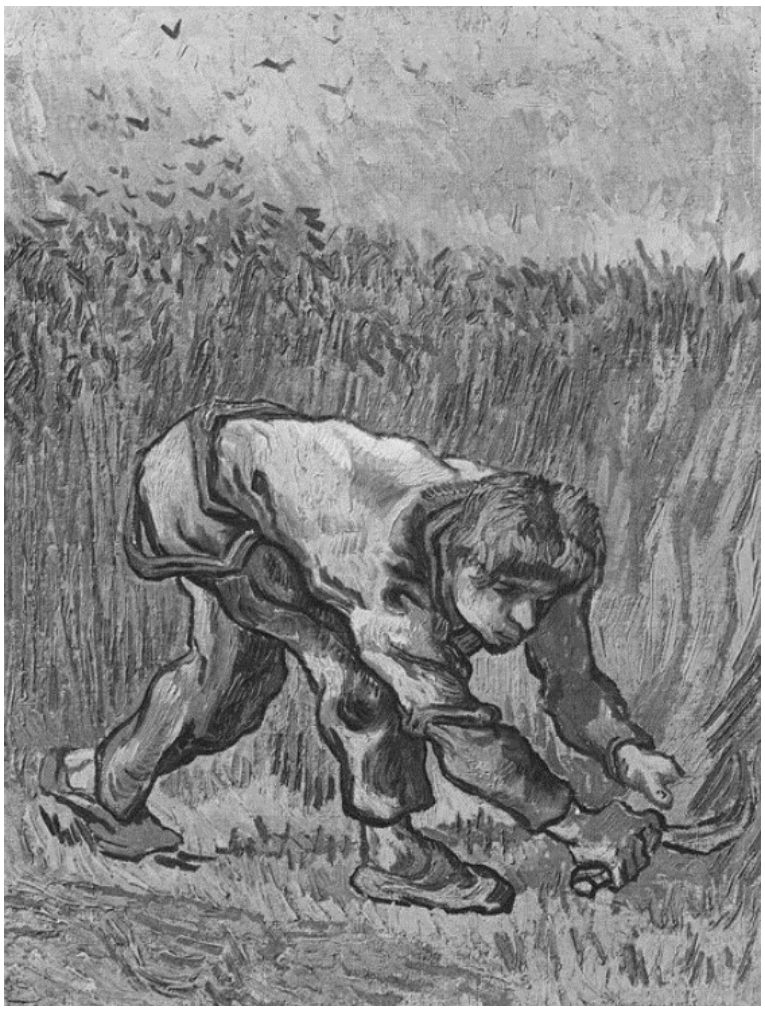
Friedrich Knaus: Das Vesperbrot

Giovanni Segantini: Letzte Arbeit

Max Liebermann: Arbeiter in Rübenfeld

Constantin Meunier: Der Schnitter

Käthe Kollwitz: Der Dengler



Van Gogh: Der Schnitter

Pablo Picasso: Die Rast der Schnitter

Charles White: Freiheit jetzt!

Diego Rivera: Werkmann, Bauer und Soldat

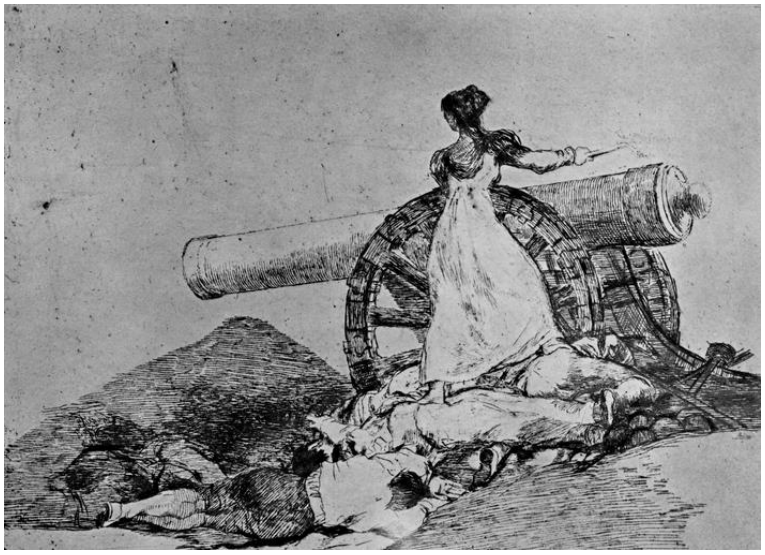
Renato Guttuso: Besetzung des unbebauten Landes

Wera Muchina: Bäuerin

El Greco: Gewitter über Toledo

Pablo Picasso: Guernica

Leonardo da Vinci: Detail aus der „Schlacht von Anghiari“ (Kupferstich von Gérard Edelinck nach einer Rubens zugeschriebenen Kopie)



Francisco Goya: Desastres de la guerra

Francisco Goya: Desastres de la guerra