

Betrachtungen zur „Ästhetik“ von Georg Lukács

Die Götter sind aus Stein
Der Ganges ist aus Wasser
Indisch

Merkwürdig ist's schon um die Kunst: Nichts in einem Roman muß wirklich existiert haben oder passiert sein, trotzdem spricht man von dessen Wahrheit. Ja, wir sind noch viel unerbittlicher: Berichtet ein Autor nichts, als was wirklich geschehen ist, und das nur so, wie es geschehen ist, mit nicht geringem Recht könnten wir ihm die Qualität der Dichtung streitig machen und ihn in die Amtsstube des historischen Annalisten verweisen: Wissenschaft ist nicht Kunst.

Viel philosophische Spekulation wurde aufgeboten, um sich dieses dornigen Problems zu entledigen. Wir wollen gar nicht von denen sprechen, die wie Platon oder Basarow in Turgenjews Roman über die Kunst den Stab brechen, weil alles in ihr erfunden und erlogen sei, der Künstler – geistreicher Hochstapler. Am problemlosesten sehen es vielleicht jene, die mit dem Axiom kokettieren, die Kategorie der Wahrheit sei auf ästhetische Gebilde in keinem Fall anwendbar – zuweilen auch anders gesagt: Eine kategoriale Beziehung zwischen Kunst und Realität sei prinzipiell unstatthaft. Bestimme sich Wahrheit – ganz grob – als *adaequatio orationis ad rem*, als Übereinstimmung der Aussage mit dem Sachverhalt, so bilde Kunst einen autonomen Bereich mit eigenen, ausschließlich „ästhetischen“ Kriterien. Kunst habe mit objektiver Erkenntnis nichts gemein, da sie keine wirklichen, objektiv überprüfbaren Tatbestände beschreibe. Odysseus, Parzival, Vautrin, Leverkühn hätten ästhetische, nicht jedoch materielle Realität – gehörten zwei verschiedenen Sphären des Seins an, die inkommensurabel seien. Man könnte diese Theorie als eine Art ästhetischen Agnostizismus bezeichnen. Lukács bekämpft ihn. In der Tat, behaupten zu wollen, das Künstlerisch-Ästhetische sei nicht Teil der Realität, von ihr [10] vielmehr unabhängig, käme der Behauptung nahe, die ersten poetischen Liebesregungen eines jungen Mädchens hätten nichts mit der Reifung ihres Ovariums [Eierstock] zu tun.

Eine zweite Variante scheint auf den ersten Blick die Antipodien der ersten zu spielen: Jede Sphäre des menschlichen Daseins hätte ihre eigene immanente Wahrheit: und so gäbe es also die wissenschaftliche, die künstlerische, die religiöse, die pädagogische, die Alltagswahrheit ... Dem Logiker mag diese Absurdität ein Kopfschütteln abnötigen, in Wirklichkeit erfreut sich diese *species Mensch* einer sagenhaften Fortpflanzungsfähigkeit, vornehmlich an Universitäten. Jedem seine Wahrheit – und ihr habt Ruhe! Seid radikal eklektisch, das ist das wirksamste Gegengift gegen die Radikalität des Denkens! Jedem seine Wahrheit, das sichert perfekte Immunität gegen den Dogmatismus! Über den Geschmack läßt sich nicht streiten; alles verstehen heißt alles verzeihen; *tu si hic sis, aliter sentias* – säßest du an meiner Stelle, anders würdest du dann denken ... Jedem das Seine, jedem auch seine Wahrheit ... Und ruhig schläft das Gewissen des deutschen Spießers auf dieser „absoluten“ Wahrheit. Grüß Gott, Herr Huber! Wissen Sie auch, daß Brecht Sie bereits porträtierte?

Eine dritte Variante leugnet nicht, daß das Wahrheitskriterium auf ästhetische Gebilde anwendbar sei, billigt es indessen nur den darin enthaltenen *Ideen* zu. Nur insofern die sinnlich-anschauliche Erscheinung der künstlerischen Schöpfung sich mit der in ihr sich offenbarenden Idee in Einklang befinde und die Idee an sich selbst wahr sei, dürfe von „Kunstwahrheit“ die Rede sein. – Unschwer kann man in dieser Theorie Wesentliches aus der Gedankenwelt der klassischen idealistischen Ästhetik erkennen. Mag man über ihre „Ideen“ lächeln, so heruntergekommen jedenfalls war das Bürgertum damals noch nicht, daß es das Kriterium der Wahrheit überhaupt in Frage gestellt hätte. Was Lukács an Positivem zu bieten bat, verdankt er nicht zum wenigsten den Impulsen dieser philosophischen Spekulation.

Schließlich findet sich noch der Typ einer Theorie, wonach Kunst die Wirklichkeit beschreibe, so wie sie sich unserer sinnlichen Apperzeption – oder einem bestimmten System unserer Apperzeption – darbietet. Auf den ersten Blick erscheint diese Theorie von der gleichen geradlinigen Einfachheit

[11] wie die euklidische Geometrie – und einzigmöglich wie diese. Bei Gestalten indes wie Ödipus oder Lysistrata, Pantagruel oder Don Juan, Candide oder Mephisto beschleicht sie ein eigentümliches Unbehagen, und sie entschuldigen diese extravaganten Ausgeburten poetischer Phantasie mit mythischer oder grotesker *Überhöhung*, poetischer *Lizenz* oder metaphorischer *Umschreibung*, Allegorie und Symbol oder mangelnder Fähigkeit zu historischer Konkretion. Es ist belustigend zu beobachten, welcher waghalsigen Begriffstänze es bedarf, um dem hausbackenen Verstand die Berechtigung des Poetischen akzeptabel erscheinen zu lassen. Wir wollen diese theoretische Richtung ganz seelenruhig als handfesten Vulgär-Materialismus bezeichnen.

Und Lukács? Auch er sah sich dem Problem des Wahrheitskriteriums in der Kunst konfrontiert und dem Verhältnis von Ästhetik und, Realität. Hat er uns etwas Neues gebracht?

Seine Antwort – auf 1723 Seiten ausgebreitet – sieht (notwendigerweise vereinfachend zusammenge-drängt) etwa folgendermaßen aus: Das Ästhetische sei im wesentlichen ein Widerspiegelungsproblem. Es gäbe zwei Arten (Weisen, Formen), die gleiche objektive Realität widerzuspiegeln (I, 748 – G. Lukács, *Ästhetik*, I. und II. Halbbd., Neuwied/(West-)Berlin 1963): die wissenschaftliche und die ästhetische. Die wissenschaftliche sei „desanthropomorphisierend“ (so Lukács!), die ästhetische „anthropomorphisierend“. Hauptinstrument und Quelle der ästhetischen Widerspiegelung sei die Nachahmung (Mimesis – I, 352). Die „Spaltung“ der Widerspiegelung der Welt durch den Menschen in zwei voneinander abweichende Formen beruhe auf „zwei möglichen Weisen der Apperzeption der Welt“ (II, 74). Ihnen entsprächen zwei verschiedene Signalsysteme mit Vorstellung und Begriff als Operatoren. Kunst sei das dominante Feld der Vorstellungen, die Wissenschaft das der Begrifflichkeit. Obwohl beider Funktion die Vermittlung von Erkenntnis sei, erfüllten Wissenschaft und Kunst dennoch „entgegengesetzte Funktionen“ (II, 163). Der Gegensatz bestehe in der Art der Vermittlung. Kunst sei nicht Operation mit Wahrnehmungen, sondern reproduzierten Wahrnehmungen (Vorstellungen). Die Sphäre der Vorstellungen bilde ein Zwischenreich zwischen Signalsystem 1 (Empfindung, Wahrnehmung) und Signalsystem 2 [12] (Sprache). Lukács verleiht ihm Ehre eines besonderen Signalsystems 1'. Kunst sei „die entsprechende Objektivierung des Signalsystems 1“ (II, 100). Zur Objektivierung ihrer Operationen im Signalsystem 1' bedürfe die Kunst eines „homogenen Mediums“ (Sprache usw.). Kunst sei daher nicht unmittelbare Widerspiegelung der objektiven Realität, sondern Widerspiegelung zur 2. Potenz, da Widerspiegelung (materielle Objektivierung) von Widergespiegeltem (Bewußtseinsinhalt). (Trifft das auf die Wissenschaft nicht zu?) Auch für Architektur, Gartenbau, Musik gelte im Prinzip das Gesetz der Mimesis (Nachahmung). Um die Demonstration seiner Behauptung einfach zu machen, versucht Lukács diese These am magischen Tanz als angeblich wesentlicher Entstehungssphäre des Ästhetischen zu beweisen.

Das Ästhetische selbst wird von ihm wie so vieles andere an verschiedenen Stellen auf verschiedene Weise bestimmt. Am eindeutigsten vielleicht auf Seite 614 (I): Die Wesensart des Ästhetischen besteht darin, daß es „adäquateste Form für die Äußerung des Selbstbewußtseins der Menschheit sei“, daher die „Wahrheit der Kunst die des Selbstbewußtseins der Menschengattung“ (II, 677). Unter Realismus versteht Lukács demzufolge „nicht einen Spezialstil“ unter vielen anderen, sondern „die künstlerische Grundlage eines jeden gültigen Schaffens“ (II, 840).

Für Lukács ist das Ästhetische im wesentlichen identisch mit den („mimetischen“!) Künsten (Platons *τέχνην εἰκαστικαί*); Dichtung, Musik, Malerei, Tanz, Theater, Film usw.; mindestens sind sie dessen entscheidende Sphäre, denn die Kunst sei die gesellschaftlich-historische „Verselbständigung“ und „echtgeborene Verwirklichung“ (I, 578) des Ästhetischen zu einem eigenen Lebensbereich der Gesellschaft. In der Kunst stehe der Mensch „nur dem mimetischen Abbild der Wirklichkeit gegenüber, im Leben dagegen ihr selbst“. – Daher „unbedingte Herrschaft der Praxis im Leben, unmittelbare Ausschaltung der Praxis den ästhetischen Gebilden gegenüber“ (II, 102).

Dies etwa wäre die Trockensubstanz, die der Rezensent aus rund 550.000 Worten in 400 herauszu-destillieren sich notgedrungen veranlaßt sieht. Nicht einmal ein Tausendstel dessen also, was Lukács selbst darüber zu sagen weiß. Dort [13] zelebriert ein prunkvolles Gefolge von Welthaftigkeit und Weltlosigkeit, Inhärenz und Substantialität, Ansichsein und Fürsichsein, Anundfürsichsein und

Fürunssein, Organik und Anorganik, Mimetik und Pseudomimetik, Wahrnehmungsnahe und Begriffsferne, Pseudodesanthropomorphisierung und Pseudoverwirklichung, Pseudoobjektsfeld und Vordifferenziertheit, Ubiquität und Pluralismus, Menschenjenseitigkeit und Vorstellungsartigkeit, Magie und Echtgeborenes in widersprüchlichster Verschlungenheit die „Widerspiegelungs“-Theorie von Lukács mit esoterisch-akademischer Würde. Wie schwierig es in der Tat ist, sich im 2. Signalsystem von Lukács zu orientieren, dafür ein Beispiel (I, 122). Dort lesen wir über den religiösen Glauben:

Damit erhält erst der Glaube seinen prägnant eigenartigen Charakter; er befreit sich von jener schimmernden Verwandtschaft mit dem abortierten Meinen, das das Alltagsleben charakterisiert: er wird zur zentralen entscheidenden Verhaltensart, indem er radikal mit jedem Wunsch nach einer objektiven Verifizierbarkeit bricht, die jedem Meinen letzten Endes doch, zugrunde liegt und dem anthropomorphisierenden, vom Subjekt aus Objekte schaffenden Wesen der religiösen Sphäre entsprechend, die Erfüllung dezidiert ins Subjektive bzw. in ein subjektiv-anthropomorphisierend geschaffenes Pseudoobjektsfeld verlegt.“ So ist ganz allgemein die Sprache seines Buches. Nicht in jedem Fall dürfte es wie hier gelingen, den Sinn dessen zu enträtseln, was Lukács sagen wollte. Bei einer so hochkomplizierten Aussagentechnik ist keine hinreichende Gewähr geboten, daß jeder Satz so verstanden wird, wie Lukács ihn verstanden wissen möchte.

Daß Lukács sich trotz seiner Betagtheit mit so viel Elan an eine so schwierige Aufgabe wagte, verdient Achtung. Auch gibt es in seinem Werk Theoreme, mit denen wir ohne große Diskussion übereinstimmen können, so mit seiner Ausgangsthese – sie hat axiomatischen Charakter –, das Ästhetische sei ein historisch-gesellschaftliches Phänomen. Aber bedarf es gegenseitiger Bestätigungen *dieser* Art? Wären sie nicht ebensowenig fruchtbar, wie wenn umgekehrt Marxisten sich untereinander allen Ernstes auf einen Streit über die unbefleckte Empfängnis Mariä einließen? Die Menschheit hält [14] es bekanntlich mit der befleckten Empfängnis; und fährt sie schlecht dabei? Die gesellschaftliche Natur des Ästhetischen ist heute im großen ganzen ein in der wissenschaftlichen Welt so allgemein anerkanntes Axiom, daß einige unentwegte Don Quixotes, die noch an der unbefleckten Empfängnis der Kunst festhalten, sich ruhig vor der Welt lächerlich machen mögen. Warum sollten wir ihnen dies Vergnügen neiden?

Uns sollte es darum gehen, echte Probleme ausfindig zu machen, deren Erörterung – und möglicherweise Erkenntnis – vielleicht neue Wege zu wissenschaftlichen Vorstößen und Lösungen erschließt. Und da Lukács ein passionierter Liebhaber der Dialektik zu sein den Anspruch erhebt, so möchten wir nach echten Problemen suchen, indem wir uns im Widerspruch gegen ihn üben.

Neu an dem gesamten Werk erscheint auf den ersten Blick die Erfindung des Signalsystems 1'. Ob aber das nun gerade das A und O einer neuen marxistischen Ästhetik darstellt – und diesen Anspruch erhebt ja Lukács implizit auf jeder Seite –, erscheint mir höchst fragwürdig. Ich versage mir ein endgültiges Urteil, ich fühle mich nicht zuständig. Mögen es Neurophysiologen und Psychologen fällen. Daß die Kunst mit sinnlich-anschaulichen Vorstellungen operiert – seien sie nun visueller, auditiver, taktiler oder gemischter Natur –, dürfte kaum neu sein. Das Ganze liefe dann lediglich auf ein Benennungsproblem hinaus und auf die systematische Einordnung des Ästhetischen zwischen Empfindung und Denken. Darüber ließe sich streiten, denn ein qualitativer Unterschied zwischen Empfindung, Wahrnehmung und Vorstellung besteht, und für die Kunst ist er bedeutsam. Leider kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß gerade diesen qualitativen Unterschieden Lukács die entsprechende Bedeutung für die Erkenntnis des Ästhetischen nicht beimißt. Dann nämlich hätten bestimmte dialektische Wechselbeziehungen teils polarer, teils komplementärer Natur eine Beachtung finden müssen, die Lukács ihnen nicht mit einer Silbe zubilligt. Ich nenne hier nur die Dialektik zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit, Denken und Phantasie, Subjekt und Objekt, Nachbildung und Nachahmung, Zeichen und Objekt, Begriff und Vorstellung.

Wenn Lukács gleichzeitig – und offenbar im Zusammen-[15]hang damit – den Standpunkt vertritt, Wissenschaft und Kunst seien spezifischer Ausdruck zweier verschiedener Apperzeptionsweisen beim Menschen (irgendwie müßte dem ja eine unterschiedliche neurophysiologische Dynamik zugrunde

liegen), so erscheint mir dieser Dualismus des Erkenntnisprozesses absolut unannehmbar. Er wäre nicht annehmbarer, wenn das sogenannte Signalsystem 1' und die zugrunde liegende Apperzeptionsweise als *Stufen* eines einheitlichen Erkenntnisprozesses bewertet würden. Ikonische (anschauliche) und semantische (begriffliche) Abbildung in dieser Weise gegeneinander zu verselbständigen widerspricht allen Erkenntnissen moderner Wissenschaft. Überhaupt kann meiner Meinung nach das Ästhetische nicht primär aus neurophysiologischen Grundlagen hergeleitet werden.

Der Philosophieprofessor läßt das Ästhetische (ebenso wie das wissenschaftliche Denken) gleichzeitig dem „Alltag“ entwachsen, und das im doppelten Sinne dieses Wortes: entspringen; aber auch: aus der Ursprungssphäre hinauswachsen und im dialektischen Gegenspiel gegen seine Ursprungssphäre sich entwickeln. Ein hervorragender Gedanke. Ausgezeichnet sogar. Im Prinzip sollte die wissenschaftliche Untersuchung vielleicht sogar alle grundlegenden ästhetischen Kategorien aus dem allgemeinen Lebensprozeß der Gesellschaft entwickeln oder mindestens deren Keime in ihm aufspüren. So glänzend indessen dieser Ansatz sein könnte, so sehr wird er bei Lukács zum Ausgangspunkt aller Fragwürdigkeiten seiner Konzeption des Ästhetischen. Sie stellen schließlich die gesamte Konzeption in Frage.

Das hat einen sehr einfachen und klaren Grund. Lukács' „Alltags“-Begriff ist durch und durch amorph, eklektisch und verschwommen. Mindestens bei Hegel haben wir gelernt, daß jede Kategorie nicht qualitätslose Summe von Eigenschaften ist, sondern ihren bestimmenden Kern hat, ihr Gravitationszentrum, ihre strukturelle Organisationsdimension. Lukács' „Alltags“-Begriff besitzt keinen solchen Mittelpunkt. Er ist einfach identisch mit der Summe der Lebenstätigkeiten des Durchschnittsbürgers (diesen Ausdruck gebraucht Lukács nicht, aber implizit ergibt sich das aus der Art der Verwendung der Kategorie), in specie [scheinbar] mit dem praktischen Leben im allgemeinsten Sinne und im Gegensatz [16] zu dessen theoretisch-ideellen „Objektivierungen“ höherer Ordnung (Kunst, Wissenschaft). Mit einem Wort, sein „Alltags“-Begriff ist durch und durch unkritisch und undifferenziert. Alltag, das ist das ewige Einerlei der Erfüllung einfacher Lebensfunktionen, die Routine, die bewußtlose Lebenspraxis (Tun ohne zu wissen), Essen, Trinken, Schlafen, Beischlafen, Schuften, Spielen, Amüsieren plus einen unerläßlichen Schuß hausbackenen Menschenverstandes; kurzum das, was dieser hausbackene Menschenverstand selbst noch gerade rein spontan als sein Alltägliches zu begreifen vermag. Es ist, um in der von Lukács über alle Maßen geschätzten Sprache Hegels zu sprechen, der *schlechte Alltag*. Zu diesem Alltagsdasein stünden die ästhetischen und wissenschaftlichen Verhaltensweisen im Gegensatz.

Sofern wir uns nicht gröblich irren, ist das Alltäglichs (Superlativ!) doch das, was objektiv den wesentlichen Inhalt der täglichen Lebenstätigkeit der species homo sapiens ausmacht und zwangsläufig deren Reproduktion bedingt; – wenn mich nicht alles täuscht, wäre dies sogar das Gattungsmerkmal der menschlichen species – denn Schlafen, Fressen, Saufen, Kopulieren, das bringen zur Not auch noch die Viecher fertig – und wenn ich mich recht erinnere, hat Marx (sogar in seinen Frühschriften!) das entscheidende Gattungsmerkmal eben darin ermittelt:

„Das produktive Leben ist aber das Gattungsleben. Es ist das Leben erzeugende Leben. In der Art der Lebenstätigkeit liegt der ganze Charakter einer species, ihr Gattungscharakter, und die freie bewußte Tätigkeit ist der Gattungscharakter des Menschen. – Das praktische Erzeugen einer *gegenständlichen* Welt, die *Bearbeitung* der unorganischen Natur ist die Bewährung des Menschen als eines bewußten Gattungswesens, d. h. eines Wesens, das sich zu der Gattung als seinem eigenen Wesen oder zu sich als Gattungswesen verhält.“

Bestimmend also für einen halbwegs wissenschaftlichen „Alltags“-Begriff, dessen Struktur bei aller diffusen Mannigfaltigkeit einen organisierenden Mittelpunkt besitzt, wäre das, was (wie bereits im ersten Kapitel des Pentateuch scharfsinnig bemerkt) dieser homo sapiens als homo sapiens alle Tage tun muß (zum Unterschied von allen übrigen Wesen), um seinen Lebensprozeß als homo sapiens aufrechtzuerhalten. [17] Und diese zentrale Sphäre der alltäglichen Verwirklichung und Vergegenständlichung der menschlichen Gattungsnatur ist eben nichts anderes als die materielle Produktion, die Sphäre der produktiven Lebenstätigkeit oder, um Lukács entgegenzukommen, der stets auf der

Suche nach der weitestgehenden Verallgemeinerung ist, die materielle Veränderung der Welt durch den Menschen. Zwar zitiert Lukács das Wort von Marx – sehr spät allerdings (II, 619/620) –, die Arbeit erst mache den Menschen zum Menschen, daraus aber entwickelt er nicht die entscheidenden Axiome und Theoreme seiner Ästhetik. Lukács begreift das Ästhetische nicht als ein integrales Element der Veränderung der Welt (Natur und Gesellschaft) durch den Menschen, vielmehr richtet er seine ganze Bemühung einseitig darauf, das Ästhetische von diesem Prozeß „abzuheben“, „abzulösen“ (I, 239, 22, 578). Natürlich führt die Entwicklung der gesellschaftlichen Arbeitsteilung zur relativen Verselbständigung auch gewisser künstlerischer Produktionszweige. Das zu bestreiten wäre lächerlich. Diesen begrenzten historischen Differenzierungs-Prozeß indessen identifiziert Lukács mit der Entstehung und Entwicklung des Ästhetischen schlechthin. Damit geht er nicht nur hinter Schiller zurück, der in seiner Jenenser Antrittsrede bereits den relativen historischen Charakter dieser Spaltung und Entgegensetzung enthüllt hatte, Lukács stellt überdies in seinem System einer Rangordnung menschlicher Objektivierungsformen Kunst und Wissenschaft über die „Alltags“-Praxis, mithin über die Vergegenständlichung („Objektivierung“) menschlicher Gattungspotenz in Gestalt der materiellen Produktivkräfte etc.; in Kunst und Wissenschaft hingegen erreiche angeblich „die Verhaltensart des Menschen“ die „höchste Stufe ihrer Objektivierung“ (I, 71). Wie sich hier unzweideutig offenbart, sind bei Lukács die Beziehungen zwischen der realen Produktion bzw. Reproduktion des menschlichen Lebensprozesses und dem künstlerisch-ästhetischen Produktionsprozeß, zwischen Leben und Kunst, nicht nur total gestört, sie sind ganz einfach auf den Kopf gestellt: Ein Teilsystem (die künstlerische Reproduktion der Welt) maßt sich im Gesamtsystem (gesellschaftlicher Lebensprozeß) die Rolle an wie der Magen in der bekannten Fabel des Menenius Agrippa! Der Widersinn besteht nicht allein darin, [18] daß die geistige Tätigkeit des Menschen über die praktische gestellt wird, sondern daß das Problem überhaupt unter den Aspekt einer Rangordnung gepreßt wird, wo es sich in Wirklichkeit gerade um das Phänomen der Wechselbeziehung und deren objektive Grundlage handelt. Und wo endet dieser blinde Intellektualismus, denn um eine Mystifizierung der ideellen Aktivität der Gesellschaft handelt es sich hier doch wohl? Nun eben in der bereits erwähnten Behauptung, das Ästhetische sei „die adäquateste Form für die Äußerung des Selbstbewußtseins der Menschheit“ (I, 61) und „die Kunst die angemessenste und höchste Äußerungsweise ihres Selbstbewußtseins“ (I, 616); das Ästhetische wohlgerne im Lukácsschen Sinne, das sich von der lumpigen Alltagspraxis des Normalverbrauchers Stolz emanzipiert und so zur höchsten „Objektivations“-form emporgeschwungen hat. Nicht also in der produktiven Arbeit schlechthin, sondern nur in der *künstlerisch* produktiven Arbeit, und zwar in ihrer spezifisch ideellen Form der „*Widerspiegelung*“, objektiviere sich das Selbstbewußtsein der Gattung Mensch. – Man möchte gerne sanft sein, mitfühlend, nachsichtig, was aber soll man denn angesichts solch horrender Absurditäten noch sagen?

Aus diesem kapitalen Fehlansatz entspringen fast alle anderen Fragwürdigkeiten seiner Position und eine ganze Menge wissenschaftlich unfundierter (höchst apriorischer!) Behauptungen wie folgende: „Schon darum ist das relativ späte Auftreten des Ästhetischen der Arbeit gegenüber erklärlich“ (I, 20). Woher weiß das Lukács denn so genau? Was sagen die Ur- und Frühgeschichtler dazu? Was heißt hier *relativ* spät? Paläolithikum? Neolithikum? Das Acheuléen [Kultur der Altsteinzeit]? Oder erst das Moustérien [Mittelpaläolithikum]? Immerhin spricht die Vorgeschichtsforschung von einer Massenproduktion bereits zu diesem Zeitpunkt. In der ordinärsten interglazialen Fundstätte trifft man auf Spuren in Hülle und Fülle. Und das wäre nur muntere 300.000 Jährchen her. Die entzückend geformten Blattspitzen (etwa die der Ilsehöhle von Ranis in Thüringen), die Schaber, Kratzer, Harpunen offenbaren Lukács nicht das mindeste ästhetische Verhältnis des Urmenschen zu seinem Arbeitsgegenstand? Zu seinem Arbeitsmittel, seinem Arbeitsprodukt – mithin auch seinem Arbeitsprozeß? Und da [19] sollten nicht Zweifel aufkommen an der Kompetenz des Verfassers für das Ästhetische?

Oder meint Lukács das Bewußtwerden des Arbeitsprozesses als Gegenstand der Kunst? Mindestens aus altägyptischen Pharaonengräbern erreicht uns Kunde, daß er den Künstlern des Alten Reichs bereits als würdiger Gegenstand künstlerischer Bemühung galt. Da sehen wir Bierbrauer, kornmahlende Frauen, Viehzüchter, Schmiede, Tischler, Drescher, Lastträger, Siegelmacher, Pflüger, Ochsentreiber, Fischer, Flachs- und Papyrusernte auf den Reliefs von Sakkâra. Ist das nun *relativ* spät?

Immerhin hat unsere verehrte Erde seitdem rund 5000mal die Sonne umrundet. Oder was meint Lukács dann überhaupt mit seiner apodiktischen Behauptung? Etwa die Loslösung des Ästhetischen aus dem Arbeitsprozeß? Es hätte also vor seiner Verselbständigung bereits in ihm drin gesteckt? Das gerade widerspräche ja seiner Theorie. Denn bei ihm entspringt das Ästhetische aus dem Magischen (übrigens auch eine Perle für sich!). Oder glaubt Lukács an die *generatio aequivoca aesthetica*, an die ästhetische Urzeugung, an eine Art unbefleckter Empfängnis der Kunst? Fast hat es den Anschein. Ich vermute indessen, er meint's ganz anders. Unter dem Ästhetischen versteht Lukács in dieser Hinsicht das „Überflüssige“ an Gerät und Kleidung, die Verzierung an Werkzeug und menschlichem corpus, alles, „was nicht zum effektiven, praktischen Nutzen“ der Arbeit beiträgt (I, 239 ff.). Ein Werkzeug, Gerät, Instrument, Möbel, das nichts „Überflüssiges“ enthält, keine „Verzierung“, wäre also ästhetischen Kriterien nicht zugänglich? Ein Schuh wäre ästhetisch durch seine Verzierung, nicht primär durch seine Gestalt? Gleiches gelte dann ja für Auto oder Flugzeug etc. Ach, du mein lieber Gott, gibt's denn so etwas wirklich noch? Fast könnte man meinen, Lukács habe in der Barockzeit gelebt und in ihr seine ästhetischen Kategorien und Einsichten gewonnen. Gewiß, Lukács setzt dieses „Überflüssige“ in Anführungszeichen, aber eben doch gerade, weil er derartige „Verzierungen“ für *notwendig* hält, will man mit Recht von einer Ästhetik des Werkzeugs, Geräts, Instruments sprechen.

Lukács ist ein eifriger Zitator. Hegel wird von ihm etwa 135mal, Marx 85-, Lenin 44mal zitiert. Oft in extenso [vollständig]. Bitte-[20]schön, warum nicht. Warum aber ist er so obstinat [starrsinnig] jener entscheidenden Feststellung Marxens aus dem Wege gegangen (auch in den „Frühschriften“!), in der der junge Revolutionär davon spricht, daß der Mensch auch nach den Gesetzen der Schönheit bilde – und dies sei Gattungsmerkmal! Unmöglich kann diese Stelle Lukács entgangen sein: „Das Tier formiert nur nach dem Maß und dem Bedürfnis der species, der es angehört, während der Mensch nach dem Maß jeder species zu produzieren weiß und überall das inhärente Maß dem Gegenstand anzulegen weiß; der Mensch formiert daher auch nach den Gesetzen der Schönheit.“ [MEW Bd. 40, S. 517]

Sollte dies etwa mit dem Wesen des Ästhetischen nichts zu tun haben? Wäre es nicht wichtig gewesen zu erfahren, wie Lukács diesen Satz versteht? Sollte das Formieren nach den Gesetzen der „Schönheit“ sich nur auf künstlerische *Widerspiegelung* beziehen? Lehnt Lukács diesen Satz ab? (Dem Vorwort könnte man es entnehmen.) Warum? Bejaht er ihn? Wie möchte er ihn dann verstanden wissen? Wie vor allem gedächte er ihn dann mit seiner Konzeption des Ästhetischen in Einklang zu bringen? Leider schweigt Lukács da, wo Beredtheit Dank ernten könnte. Die Vermutung liegt nahe, daß er mit diesem Satz nichts anzufangen wußte, er paßte einfach nicht in seine Vorstellung von Ursprung, Funktion und Struktur des Ästhetischen. Und paßte er vielleicht deshalb nicht in seine Konzeption, weil er – es sei gestattet, dies antizipierend hier auszusprechen – das Ästhetische mit einer bestimmten Art „Widerspiegelung“ identifiziert, eben der in „Signalssystem 1“? Marx jedoch faßt, das mindestens dürfte mit einiger Sicherheit aus seinem Satz ablesbar sein, das Ästhetische als ein integrales Element der realen Veränderung der Welt auf, ihrer Vermenschlichung durch Objektivierung der produktiven Potenzen der Gattung Mensch, so daß in Wirklichkeit jeder produktiv Tätige mehr oder weniger auf eine spezifische Weise an der Verwirklichung des Ästhetischen in der Welt teilhat und nicht nur irgendwelche Spezialisten. In welchem „Medium“ dies erfolgt, ob in Leder oder Marmor, Stahl oder Spannbeton, Sprache oder musikalischem Ton, Holz oder Glas, Rötel oder Blumenrabatte, ist für das Grundproblem von sekundärer Natur. Die gesamte volkstümliche Metaphorik und Sprich-[21]wortweisheit ist ebensogut Resultat dieses Prozesses wie der Oster-Monolog Fausts. Von seinem Standpunkt ist Lukács nur konsequent, wenn er sich kategorisch gegen die „Genesis des Ästhetischen in einer spontanen Volkskunst“ wendet (I, 38). Stellen wir dazu fest: Damit geht Lukács nicht nur hinter Marx, sondern hinter Herder zurück. Herzlichen Glückwunsch! Wirklich eine glänzende Basis für die Verteidigung des Realismus. Wie sich da Herr Boileau noch in seinem Grabe freuen würde.

Welche Verwirrung Lukács stiftet, geht gerade aus dieser Stelle hervor: Das Herauswachsen des künstlerisch bewußten Verhaltens (wieder gleich ästhetisch!) vollziehe sich „nicht aus der spontanen Gefühlswelt des Alltags“, sondern aus der „magischen Vorstellungswelt“. Nehmen wir einmal zur Ehre von Lukács an, dem wäre wirklich so, welche Naivität mutet er uns da zu! Da gehörte dann also

das Magische in dieser Epoche der Menschheitsentwicklung nicht zur „Gefühlsweit des Alltags“! Die phantastische Bewältigung der Wirklichkeit in Gestalt des Magischen – d. h. die Bewältigung in der Phantasie statt in der Realität – wäre also ebenso wie das Ästhetische das böse Werk der Zauberer, die das magische Denken „von außen“ (so bei Lukács!) in die Menschen hineingetragen hätten (ähnlich etwa wie die revolutionäre Partei die sozialistische Ideologie in die Arbeiterbewegung!). Nochmals herzlichen Glückwunsch! Wirklich eine Meisterleistung für jemand, der die Dinge in ihrer historischen Entwicklung darzustellen meint. Aber lassen wir das Magische. Es ist ein Kapitel für sich, beim Problem der Ideologie hätten wir mit ihm noch genugsam zu tun.

Was könnte Marx mit seinem Satz gemeint haben, der Mensch wisse dem Gegenstand überall das inhärente Maß anzulegen und *daher* (!) formiere er auch nach den Gesetzen der Schönheit? Das den Dingen innewohnende Maß – Maß als Einheit von Qualität und Quantität – existiert offenbar unabhängig vom Menschen, er vermag es indessen zu erkennen und auf die Objektwelt nach den ihr eigenen Maßstäben einzuwirken. Daher auch ist er imstande, jeder seiner Schöpfungen die Gestalt zu geben, die ihrer Funktion am vollendetsten entspricht. Ein optimales Verhältnis zwischen Funktion und Struktur könnte man es nennen. Dies Gesetz, [22] diese optimale Maßbeziehung, können wir in verwandter Gestalt oft genug in der Natur beobachten. Man beobachte, wie Quecksilbertröpfchen immer wieder der Kugelform zustreben. Verdankt nicht die Sternenwelt ähnlichem Gesetz ihre Formen, und ist das Zerspringen einer Quecksilbersäule in Tausende Kügelchen nicht ein Mikro-Analogon dieses Phänomens aus dem Makrokosmos, auch wenn in dem einen Fall die Gravitation, im anderen die Kohäsion dominiert? Und warum? Offenbar, weil sich in der Kugel das günstigste Maßverhältnis zwischen Begrenzungsfläche und Volumen anbietet (ähnliches gilt natürlich auch für den Kreis), die Begrenzungsfläche das mögliche Minimum im Verhältnis zum eingefangenen Volumen darstellt, in einem flüssigen Stern alle Partikel dem Mittelpunkt zustreben, keine artgleiche Partikel aber vor ihresgleichen privilegiert ist. Beispiele, in denen die Beziehung zwischen Funktion und Struktur in ähnlicher Weise ein objektives inhärentes Maß offenbart, finden sich in der organischen Welt wie Sand am Meer (man denke an das Molekül der DNS). Sie waren es ja, die primitives Denken zu einem teleologischen Weltbild verführten. Es sind dies sozusagen die Maxima-Minima-Aufgaben der Natur.

Jedes Objekt auch, das der Mensch in die Welt setzt, ist auf irgendeine Weise diesen allgemeinen Maßgesetzen verpflichtet. Jedes Artefakt des Menschen hat einer – historisch bedingten – Relation zwischen Funktion und Struktur zu gehorchen. Jedes menschliche Produkt birgt ein objektiv bestimmtes Maßgefüge als eine Art Postulat oder Ideal in sich. In einem Hammer verschmilzt ein ganzer Komplex von Parametern zu einem organischen Ensemble, das wir seine sinnliche Gestalt nennen: Chemische Konstitution (Stahl, Eisen, Bronze, Silber, Holz, Plaste), Gewicht, Wichte [spezifisches Gewicht], absolute Größe, Volumen, Elastizität, Härte, Grenzflächen, Form, Farbe etc. Dort, wo die zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt optimal mögliche Konfiguration dieser Parameter materiell objektiviert wird, wo also dem inhärenten Maß entsprechend formiert wurde, haben wir das Recht, davon zu sprechen, daß nach dem Gesetz der Schönheit formiert wurde. Zwischen Gebrauchswert und ästhetischer Qualität besteht also eine im Prinzip unlösbare funktionelle Beziehung.

[23] Das bedeutet noch lange keine Identität. Zum Ästhetischen gehört deshalb, so scheint mir, der Begriff des „Optimums“ (ein historisch mögliches Optimum natürlich). Wo kein Optimum, dort gelangt das inhärente Maß nicht zu seiner eigentlichen Objektivierung, kann es daher auch nicht die menschliche Sinnlichkeit mit höchster Intensität affizieren [reizen]. Die Reaktion bleibt flau; die affektive Spannung ist zu gering, um das ästhetische Empfindungsvermögen zum Glühen zu bringen, zum affektiven [gefühlbetonten] Engagement. Ich glaube, daß Goethe etwas Ähnliches vorschwebte, wenn er in der „Kampagne in Frankreich“ gegen Hemsterhuis polemisierend bemerkt: „Das Schönste sei, wenn wir das gesetzmäßig Lebendige in seiner *größten Tätigkeit und Vollkommenheit* schauen, wodurch wir, zur Reproduktion gereizt, uns gleichfalls lebendig und in *höchste* Tätigkeit versetzt fühlen ...“ Das Ästhetische – dies will Goethe, so vermute ich, gerade durch den Gebrauch des Superlativs ausdrücken – bedarf der Erkenntnis und Verwirklichung des möglichen Optimums in den gesetzlichen Maßbeziehungen, um sinnfällig wirksam zu werden. Keineswegs ist damit gesagt, daß

jedes menschliche Gebilde dieses optimale Maßverhältnis erreicht; einmal aber die Aufgabe gestellt, ist es objektiv in ihr angelegt und wird zumeist auch vom menschlichen Schaffen angestrebt. Mag es sich um einen Schuh oder ein Auto, einen Garten oder ein Drama – auch das hat sein jeweiliges inhärentes Maß, das entsprechend den neuen historischen Umständen jeweils neu zu ermitteln und zu verwirklichen von Aischylos bis Brecht ständiges Mühen war –, mag es sich um ein Haus oder einen Leuchter, ein Sonett oder eine Fuge handeln. Von hier aus wäre vielleicht auch verständlich, daß im „inhärenten Maß“ unterschiedlicher Qualitäten das Harmonische seinen Sitz hat.

Fundamentaler Irrtum des Klassizismus war die Annahme, das inhärente Maß aller Dinge sei ein für allemal zu ermitteln (es ist übrigens auch der Irrtum gewisser Kybernetiker und Informationstheoretiker, die glauben, Kunst nach vorgegebenen Regeln hervorbringen zu können); aber die Historie ändert stündlich, ja sekundlich die Parameter, wenn auch nicht chaotisch und richtungslos. Ein Irrtum mancher Vertreter der „Moderne“ ist im Gegensatz hierzu die Hypothese, den Dingen wohne überhaupt kein Maß inne.

[24] Schlußfolgerung? Im Gegensatz zu Lukács ist das Ästhetische nicht mit der Kunst identisch, in ihr wird es nur – vornehmlich während einer ganzen Epoche der Geschichte – besonders evident. Das Ästhetische wohnt jeder Schöpfung freier menschlicher Lebenstätigkeit inne. Nur in dem Maß, in dem der Tauschwert den ästhetischen Wert zeitweilig außer Kurs setzt, in der Zeit der entwickelten Warenproduktion, vollzieht sich unleugbar eine antagonistische Disjunktion [Trennung, Sonderung] zwischen „nützlich“ und „schön“ – Das Schöne wird etwas „Überflüssiges“ – oder, um mit Lukács zu sprechen, eine wenn nicht vollständige, so doch weitgehende „Ablösung“ des Ästhetischen vom Alltag (es wird eine „Sonntags“-Angelegenheit). Sie führt bis zur skrupellosen Herrschaft des Häßlichen. Man braucht nur einmal durch die Straßen von Manhattan zu wandern, dem internationalen Mekka des Tauschwertes, und man erhält eine sinnfällige Vorstellung von der Heimatlosigkeit des Ästhetischen unter der „verkehrenden Macht des Goldes“. Je mehr jedoch eine Gesellschaft von ihr sich befreit und der kommunistischen Sozietät sich nähert, desto gebieterischer wird das Ästhetische auf neuer historischer Stufe zu einem notwendigen Ferment des gesellschaftlichen Lebensprozesses, das es einst in der Urgesellschaft nach allen überlieferten Zeugnissen unzweifelhaft war. Dies übrigens dürfte auch der rationelle Kern der utopischen Visionen Schillers von einer humanen Zukunft sein, in der die Schönheit allgemeine und notwendige Bedingung der Menschlichkeit wird.

Aus einer Entwicklungsphase der menschlichen Geschichte, aus der Physiognomik eines Prozesses macht Lukács – hierin ein echter Hegelianer – ein Strukturgesetz des Ästhetischen. Das ist ein grober Verstoß gegen das Historische – und das Logische. Die Deutung des Ästhetischen aber ausschließlich aus der „Ablösung“ von der Alltagspraxis ist zugleich der fundamentale Verstoß gegen die 5. These über Feuerbach: „Feuerbach, mit dem *abstrakten Denken* nicht zufrieden, appelliert an die *sinnliche Anschauung*; aber er faßt die Sinnlichkeit nicht als praktische, menschlich-sinnliche Tätigkeit.“ Auch Lukács faßt das Ästhetische nicht als *praktische*, menschlich-sinnliche Tätigkeit.“ [MEW Bd. 3, S. 534]

Sondern als was? Einzig und ausschließlich als sinnlich-[25]anschauende Tätigkeit in Gestalt der „Widerspiegelung“. In *seiner* Theorie von der „Widerspiegelung“ spiegelt sich sein Grundfehler in komplexer Weise höchst fatal wider: Seine Bestimmung des Ästhetischen bezieht er nur aus den idealen Formen der gesellschaftlichen Aktivität. Seine Theorie der künstlerischen „Widerspiegelung“ ist ein Musterbeispiel dafür, wie ein richtiger Gedanke (Lenins Abbildungstheorie) durch eine völlig inadäquate, schematische, einseitige Interpretation und Anwendung in sein Gegenteil verkehrt werden kann. Für Lukács ist die Widerspiegelung, und zwar so eng, begrenzt und isoliert, wie er sie versteht, der Stein der Weisen zur Lösung aller ästhetischen Probleme. Ich möchte ihn deshalb zu den Widerspiegelungsfetischisten zählen, selbst auf die Gefahr hin, den Haß derer auf mich zu ziehen, die auch heute noch öffentlich oder heimlich dem Widerspiegelungsidol von Lukács huldigen.

Man wirft Lukács in diesem Zusammenhang vor, daß er in der Kunst die Erkenntnisfunktion als Dominante feststelle und dadurch die produktive Potenz der Kunst negiere, die sich in ihrer „mythenbildenden“ Kraft offenbare. Gegen diese Polemik muß man Lukács verteidigen. Auch Erkenntnisschöpfung ist produktive Tat. Kunst den schöpferischen Erkenntniswert absprechen ist ästhetischer

Nihilismus. Allerdings realisiert die Erkenntnis ihre produktive Funktion nur als integrales Glied der menschlichen Praxis, und eben hier beginnt die Fragwürdigkeit der Widerspiegelungstheorie von Lukács, endet damit allerdings keineswegs.

Lukács weiß nicht Funktion und Struktur des Kunstwerks in ihrer dialektischen Wechselbeziehung gegeneinander abzugrenzen. Widerspiegelung ist ihm Funktion und bestimmendes Strukturelement des Kunstwerks zugleich. Das eben ist falsch. Gewiß, jede Schöpfung des Menschen spiegelt objektive Gesetzmäßigkeiten – gerade auch in ihren ästhetischen Aspekten –, deshalb jedoch behaupten zu wollen, Schuhe, Leuchten, Gebäude oder Gärten seien dazu gemacht, objektive Gesetze widerzuspiegeln, wäre offenbar hanebüchener Unsinn, obwohl uns z. B. eine „vergleichende Schuhwissenschaft“ unerhört viel Erkenntnis über Wandel des Geschmacks und seiner materiellen Befriedigungsmöglichkeiten vermitteln könnte. Für Lenin ist der Abbildungs-[26]akt im menschlichen Bewußtsein stets *vermittelndes* Element für die *Veränderung* der Welt, erst in der Praxis findet der Erkenntnisakt Abschluß und Bestätigung. Die Frage, die sich Lukács bei der Wesensbestimmung des Künstlerischen als Ausgangspunkt anbot, war die: Der Mensch braucht das künstlerische Bild (das ist ein empirisch belegbares Axiom). Aber *wozu* braucht er es? Daraus allein ergeben sich dessen spezifische Qualität, sein spezifischer Gegenstand und seine spezifische Darstellungsmethode. Aus der Funktion des Kunstwerks ergibt sich vor allem dessen Struktur. Die Funktion eines menschlichen Gebildes bestimmt sich danach, auf welche Weise, in welchem Bereich es bei der praktischen Veränderung der Welt durch die Gattung Mensch wirksam wird.

Um die Welt „nach dem inhärenten Maß“ der Dinge formen zu können, bedarf das menschliche Subjekt des „vorempfundene“ Bildes seiner Beziehung zur Welt. Um die Welt wirklich zu verändern, muß jeder Mensch – hier wird nicht nur vom „ästhetischen Subjekt“ gesprochen! – sie zuvor im Kopf verändern (Marxens Vergleich zwischen Biene und Mensch im „Kapital“ [MEW Bd. 23, S. 193]!), und zwar gerade unter dem Aspekt seiner subjektiven Wirksamkeit in diesem Prozeß. Soll die beabsichtigte Wirkung eintreten, muß das Bild natürlich hohen objektiven Erkenntniswert besitzen. Die Widerspiegelung der Welt im (individuellen und gesellschaftlichen) Bewußtsein ist also Mittel zum Zweck. Für Lukács ist die Funktion der Kunst primär Erkenntnisvermittlung. Es ist eine rein didaktische Theorie des Ästhetischen, die er uns präsentiert. Im Grunde genommen: Klassizismus des 17. Jahrhunderts. Was ein wesentliches Strukturelement bestimmter Künste ist – Widerspiegelung, Abbildung – wird bei ihm zur Funktion. Was Mittel zum Zweck ist, wird Zweck! Daher dreht sich sein ganzes ästhetisches Kategoriensystem in einem tautologischen Kreis: Ästhetik ist Kunst, Kunst ist Mimesis, Mimesis ist Abbildung, Abbildung ist Widerspiegelung, mimetische Widerspiegelung ist Ästhetik. Armut kommt von „povreté“. Da aber auch Wissenschaft Widerspiegelung ist, so bleibt Lukács – statt aus der spezifischen Funktion der Kunst bei der Veränderung der Welt ihre Struktureigenschaft herzuleiten – nichts anderes übrig, als [27] das Wesen der Kunst aus ihrer Spiegeleigentümlichkeit im Gegensatz zur wissenschaftlichen Abbildungstechnik zu bestimmen. – Wir müssen allerdings eingestehen, daß es für dieses Problem zur Zeit noch keine allgemein anerkannten Lösungen gibt; es wäre daher ungerecht, Lukács zu tadeln, daß gerade er noch keine befriedigende Lösung gefunden hat. Wohl aber scheint es möglich, anzudeuten, worin sein Ansatz die methodisch falsche Wurzel hat: darin eben, daß er die Wesensbestimmung des Ästhetischen und der Kunst nicht aus ihrer Funktion im Veränderungsprozeß der Welt durch das menschliche Subjekt herleitet, sondern lediglich aus der Sphäre der Bewußtseinsreflexe, also der ideellen Vermittlung dieses Prozesses – das menschliche Subjekt natürlich als gesellschaftliche Wesenseinheit gefaßt, denn nur als gesellschaftliches Wesen vermag der Mensch sich die Welt zum Objekt und sich selbst in diesem Akt zum Subjekt zu machen. Jedes menschliche Individuum formt in seinem wachen Dasein Bilder von der Welt und seiner Funktion in ihr – eben weil seine Lebenstätigkeit nur als *bewußte* Lebenstätigkeit funktionsfähig bleibt –, um sich ihr gegenüber stets aufs neue als Subjekt zu produzieren. Das Bildermachen ist allgemeinmenschliches Gattungsmerkmal als vermittelndes Element zur Prägung der Welt nach menschlichen Zwecken. Ist ein „Alltags“-Phänomen!

Relative Verselbständigung dieser Aktivität auf gesellschaftlicher Stufenleiter durch die gesellschaftliche Arbeitsteilung (in Gestalt der Kunst) ändert nichts an der Ursprungsfunktion des Bildermachens.

Für Lukács stellt sich aber bei der Wesensbestimmung des Ästhetischen und Künstlerischen lediglich die Frage der Formbestimmtheit gegen das wissenschaftliche Denken (allenfalls noch gegen das Religiöse). Es geht angeblich primär um zwei unterschiedliche *Formen* der Widerspiegelung, nicht um die Verschiedenheit ihres Gegenstands. Die Wissenschaft verfähre „desanthropomorphisierend“, die Kunst „anthropomorphisierend“. Also eine bloße Frage der Methode! Aber ergibt sich die Methode nicht aus dem zu verarbeitenden Gegenstand?

Wissenschaft und Kunst grenzt Lukács jedoch nicht in dieser Weise gegeneinander ab. Es sei „dieselbe Wirklichkeit“, nur zwei verschiedene Apperzeptionssysteme lieferten zwei [28] verschieden geartete Abbildungssysteme, der Inhalt bleibe der gleiche. Warum aber leistet sich die menschliche Natur diesen Luxus? Dies sei eine „elementare Notwendigkeit“ (I, 61). Die Kunst befriedigt sozusagen unseren Vorstellungssappetit (Signalsystem 1'), die Wissenschaft unseren Denksappetit (Signalsystem 2). Daß z. B. Literatur und Dichtung, obwohl zur Kunst gehörend, diesen unseren Vorstellungssappetit nur im „Signalsystem 2“ (Sprache) befriedigen können, ist sozusagen nur ein Schönheitsfehler dieser „Theorie“.

Zurück jedoch zum Gegenstand von Kunst und Wissenschaft. Angeblich also „dieselbe Wirklichkeit“. Meint Lukács damit, daß die objektive Realität kategorial unteilbar ist und daher letztlich nur ein unteilbares Wahrheitskriterium für die Aussagen über sie existiere, nämlich die Relation Aussage – Sachverhalt, so hat er recht, aber für die Ermittlung des spezifisch künstlerischen Wahrheitskriteriums ist damit gar nichts, aber auch rein gar nichts gewonnen! Denn das setzt eben eine philosophische Bestimmung dessen voraus, was der Kunst als Sachverhalt zu gelten hat!

Odysseus oder Gargantua sind in diesem Sinne als historische Gestalten nicht faßbar, dennoch wird auch Lukács von ihrer Wahrheit sprechen wollen. Überdies: Gegenstand der Verarbeitung ist die objektive Realität auch für den Bergmann, den Tischler, den Bauer, den Schuster! Es sind objektiv existierende Füße, die zu beschuhen, es sind objektiv existierende Schuhe, die zu besohlen sind. Die Formulierung, dieselbe objektive Realität sei Gegenstand der Wissenschaft, der Kunst (und der menschlichen Praxis – das läßt Lukács auch hier immer wieder weg!), ist so richtig und so allgemein, daß sie für das spezifische Wesen des Künstlerischen gar nichts aussagt. Das mag Lukács gespürt haben. An verschiedenen Stellen bemüht er sich, den Gegenstand der Kunst schärfer zu umgrenzen: „Der *fundamentale* (!) Gegenstand der ästhetischen Widerspiegelung“ sei „die Gesellschaft in ihrem Stoffwechsel mit der Natur“ (I, 27). So? Was bleibt dann noch für die technischen Wissenschaften, die Ökonomie, die Soziologie und verwandte Disziplinen übrig? An anderer Stelle präzisiert Lukács seine Ansicht weiter (II, 297, 305): Die „Welt des Menschen werde zum *ausschlaggebenden* Gegenstand der ästhetischen Widerspiegelung“. Gewiß, so haben [29] viele Dichter selbst formuliert. André Chénier und Alexander Blok, Balzac und Goethe. Kein Zweifel, sie wußten, was sie meinten. Aber reicht das für die *wissenschaftliche* Bestimmung einer Kategorie aus? Wo bleiben denn da die Geschichtswissenschaft, die Soziologie, die Sprachwissenschaft und noch vieles andere? Schon Tolstoi weist in seiner Einleitung zu „Krieg und Frieden“ darauf hin, Historiker und Künstler zwei *unterschiedliche* Gegenstände.

Lukács sagt selbst (I, 785) – und diesem Satz darf man ohne Einschränkung beipflichten –, *entscheidend* sei, „was und wie wiedergespiegelt wird“. Aber hängt das „Wie“ nicht vom „Was“ ab? Kann eine Fotokamera Musik als Musik, ein Tonbandgerät Farbe als Farbe wiedergeben?

Wieder an anderer Stelle (I, 758) behauptet Lukács, die künstlerische Widerspiegelung zeichne sich gegenüber der wissenschaftlichen durch ihre „abkürzende und konzentrierende Methode“ aus (also „Methode“, nicht Gegenstand!). Ja und wie steht es dann um die wissenschaftliche Formel? Einsteins Äquivalenzformel $E = mc^2$ ist keine Abkürzung, keine Konzentration? So also geht's nicht. Das sind verschwommene Bestimmungen. Das „Wie“ führt uns unweigerlich immer wieder zum „Was“ – d. h. zum Gegenstand der Kunst.

In Parenthese: Manche Ästhetiker halten den ganzen Streit „den Gegenstand der Kunst“ für scholastisch. Die Kunst habe „Gegenstände“, aber nicht einen Gegenstand. Ich halte das für ausgewachsenen Positivismus. Mit dem gleichen Recht könnte man sagen, die Erde habe keine Form, sondern nur

Formen, die Medizin habe es nicht mit dem kranken Menschen zu tun, sondern nur mit kranken Menschen. Das ist doch Spiegelfechterei. Die Frage ist vielmehr die, ob die unendliche Vielfalt der künstlerischen Gegenstände nicht doch eine innere Gemeinsamkeit hat, daher eine logische Klasse bildet, eben *den* Gegenstand der Kunst. Ich bin fest davon überzeugt, daß viele Mißverständnisse der ästhetischen Diskussion gerade im Fehlen einer befriedigenden Antwort auf diese Frage ihre Wurzel haben. Lukács bemüht sich wenigstens darum, seine Antwort allerdings erscheint mir verfehlt. Genau besehen nämlich ist alle Wissenschaft wie alle Kunst anthropomorph – sie entspringt menschlichem Bedürfnis, [30] sie dient menschlichem Bedürfnis, und ihre „Objektivationsform“ (*μορφή* = Form) ist diesem Sachverhalt vollkommen angemessen, um ihre Einsichten zu fixieren und kommunikel [kommunizierbar] zu machen. Sie muß sich menschlicher Sprache – allen ihren Spielarten: Umgangssprache, Metasprache, Symbolsprache ... – bedienen. Selbst die hochgezüchteten mathematisch-physikalischen Weltkonstanten (um nur dieses eine Beispiel anzuführen) verraten alle ihren anthropomorphen Charakter an ihrer Formulierung im Dezimalsystem. Trotzdem sind sie streng objektiv! Hätte der Mensch 12 statt 10 Finger, würde die Zahl π nicht 3,115926535 ... lauten, an ihrem objektiven Wert jedoch hätte sich dadurch nicht das geringste geändert, und doch würden alle Rechnungen, in denen die Zahl π als Operator auftaucht, eine ganz andere zahlenmäßige Formulierung aufweisen. Wer aber denkt schon daran, daß in dem Zahlenwert für π drinsteckt, daß der Mensch zehn Finger hat?

Oder wählen wir ein der Dichtung näher liegendes Beispiel: Welchen Sinn sollen die Kriterien von Lukács („desanthropomorphisierend – anthropomorphisierend“) für eine Unterscheidung zwischen der wissenschaftlich-biographischen Darlegung des Konflikts Wallenstein – Habsburg und dem entsprechenden Drama Schillers haben? Ich habe allen Respekt vor der Vorliebe von Lukács für fließende Grenzen, aber schließlich und endlich: Schillers Wallenstein bleibt Dichtung, wissenschaftliche Monographie aber Wissenschaft; Tolstoi hat recht! Übrigens hat Goethe schon Manzoni dafür getadelt, daß in den „Promessi sposi“ [Das gelobte Brautpaar] bei der Schilderung der Pest in Mailand der Historiker mit dem Dichter durchgegangen sei. Die Feststellung, die Kunst spiegele die Welt des Menschen, erweist sich also gleichfalls als unzureichend. Das tun bekanntlich auch Geschichtswissenschaft und Psychologie, Soziologie und Ökonomie.

Auch die beliebte Formulierung, die Kunst spiegele die Realität in den *Formen* des menschlichen Lebens, bleibt auf der Ebene der Formunterschiede zwischen Kunst und Wissenschaft stehen, ganz abgesehen davon, daß es sich hier um ein sehr vages Kriterium handelt. Vielleicht führt uns folgende Erwägung weiter: Wissenschaft wird um so wissenschaftlicher – ich glaube, dies ist unumstritten –, je mehr ihre [31] Aussage sich von allen subjektiven Aspekten der menschlichen Erkenntnis befreit. Um so effektiver auch werden ihre Modelle für die materielle Veränderung der Welt. Aber so hochgezüchtet, so effektiv, so objektiv das Weltbild der Wissenschaft auch sein mag, wirksam werden kann es für die Veränderung der Welt nur durch das menschliche *Subjekt*. Die Kenntnis und Erkenntnis der Gesetze der Objektwelt reicht nicht aus, um – ganz allgemein gesprochen – den Sprung aus der Theorie in die Praxis zu vollziehen. Dazu bedarf es der ständigen Vergegenwärtigung der subjektiven Beziehung des Menschen zur objektiven Realität. Jeder Mensch vollzieht diesen Akt täglich im Ausmaß seines Wirkungsbereichs. Aber tut es die Kunst nicht im gesellschaftlichen Maßstab, indem sie typische Situationen des menschlichen Subjekts ermittelt und sie in dieser oder jener Weise nach deren Möglichkeiten (und Unmöglichkeiten) durchspielt? Man hat gesagt – vielleicht in Ahnung dieses Verhältnisses –, die Kunst liefere ein subjektives Abbild der objektiven Realität. Ein subjektives Abbild der Realität trägt jedoch jeder Mensch in seinem Kopf, daraus wird deshalb noch lange nicht Kunst, selbst wenn es dem einzelnen einfiel, diese Bilder sprachlich aufzuzeichnen. Die Vergegenständlichung der subjektiven Beziehung muß ein bestimmtes Maß an Allgemeingültigkeit besitzen, um künstlerisch bedeutend zu werden.

Es scheint mir, daß die Dinge jedoch anders liegen, wenn man annimmt, daß dies *subjektive Beziehung des Gesellschaftswesens Mensch zur objektiven Realität den spezifischen Gegenstand der Kunst* bilde, nicht aber die subjektive Beziehung des einzelnen Künstlers. Hier liegt die Verallgemeinerung schon prinzipiell im Gegenstand! Nur in dem Maß, wie das Künstlerindividuum sich mit der subjektiven Beziehung des Menschen als Gesellschaftswesen zu identifizieren vermag, gewinnt seine

Aussage an objektivem Wert, denn die subjektive Beziehung des Menschen – in ihrer konkreten historischen und gesellschaftlichen Einmaligkeit – ist natürlich objektiven Charakters. Übrigens bestimmt der Mensch gerade in der Verwirklichung seiner Subjektnatur seinen Gattungscharakter. Unter Subjektnatur des Menschen verstehen wir die unlösbare Einheit seiner Potenzen zu empfinden, wahr-[32]zunehmen, zu erleben, zu denken, zu sprechen, zu wollen und – als zentrale Kraft – bewußt auf die Außenwelt einzuwirken. Die Subjektbeziehung vermag sich adäquat aber nur darzustellen in den Formen, in denen der Sinnlichkeit des Subjekts selbst sich die Welt empirisch darstellt. Der Gipfel wissenschaftlicher Objektivierung ist die Formel, der der künstlerischen Aussage das sinnlich faßbare Bild; der Begriff „Bild“ hier ganz allgemein genommen, nicht ausschließlich visuell. Das sinnlich faßbare Bild ist aber im Leben zugleich das notwendige Sprungbrett für die Umsetzung von Erkenntnis in praktische Tat, da es die Form ist, in der das menschliche Subjekt seine Objektivierung jeweilig antizipiert (oder wie Goethe auch einmal im „Wilhelm Meister“ sagt: „vorempfindet“).

Physik, Chemie, Biologie, ja selbst Soziologie und Ökonomie haben die Möglichkeit, mit dem Gegenstand reale Versuche anzustellen, reale Modelle zu erproben. Das einzige, womit sich in dieser Welt nicht experimentieren läßt, ist die Subjektnatur des Menschen. Jeder Versuch mit dem Subjekt zerstört es, weil er es zum Objekt macht. Dennoch bedarf auch das menschliche Subjekt einer Ermittlung der jeweils historisch-gesellschaftlich bestimmten Möglichkeiten seiner Verwirklichung als Subjekt. Wir können das menschliche Leben als ein jeweils einmaliges – aber in seiner Einmaligkeit größeren komplexen Gesetzen verpflichtetes – strategisches Spiel zwischen Subjekt und Objektwelt betrachten. Immer wieder steht das menschliche Subjekt vor neuen Möglichkeiten, neuen Alternativen, neuen Entscheidungen. Wie wäre es, wenn man den Gedanken durchdachte, daß eben die Kunst – vorzüglich natürlich die Literatur, weil sie über das geschmeidigste und voluminöseste Medium verfügt – die Möglichkeiten dieses großen strategischen Spiels in einer gegebenen Epoche ermittelt, indem sie es an Modellen, durch die künstlerische Einbildungskraft geschaffen, durchspielt? Die Sprache erschließt ja die Möglichkeit, durch Operation mit akustischen Zeichen – auf der Grundlage isomorpher Modelle – Dinge, Beziehungen, Sachverhalte zu beherrschen, die wir nicht oder noch nicht beherrschen.

Bietet nicht Balzacs Werk ein vorzügliches Beispiel dafür, und zielt nicht darauf sein Ausspruch, das Wesen der Dichtung [33] bestehe darin, auf der Spitze einer Nadel ein Schloß zu errichten? Man mag diese Bestimmung des Gegenstandes der Kunst verwerfen, aber ist sie deshalb nicht durchdenkenswert? Eine bloße sprachliche Verdoppelung des Bestehenden ist stumpfsinnig. Mindestens in der Kunst. Goethe meinte sicher nichts anderes, als er schrieb, Wahrscheinlichkeit sei die Bedingung der Kunst, aber innerhalb der Wahrscheinlichkeit müsse das Höchste geliefert werden, *was sonst nicht zur Erscheinung kommt*; das Richtige sei keine sechs Pfennige wert, wenn es weiter nichts zu bringen habe.

Allerdings setzt diese Interpretation eine ganz andere Auffassung der Wirklichkeitskategorie voraus als die von Lukács gebrauchte. Lukács' Kategorie der Wirklichkeit fehlt die Dimension der *Möglichkeit*. Wirklichkeit ist für ihn problemlos homogen wie der Newtonsche Raum- und Zeitbegriff. Die Dialektik zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit ist aber von fast allen bedeutenden Theoretikern als ein für das Wesen der Kunst fundamentales Verhältnis erkannt worden.

Aristoteles definiert gerade aus dieser Dialektik heraus den Unterschied zwischen Geschichtswissenschaft und Dichtung: Es sei nicht Sache des Dichters zu berichten, was wirklich geschehen ist, sondern was geschehen könne (*γένοιτο!* [Es geschehe!]). Das ist der Potentialis! Lessing teilt bekanntlich diesen Standpunkt: Auf dem Theater sollten wir nicht lernen, was dieser oder jener einzelne Mensch getan hat, sondern was ein jeder Mensch von einem gewissen Charakter unter gewissen gegebenen Umständen tun werde (auch Potentialis!). Brecht formuliert folgendermaßen:

Kämpfend nämlich mit neuen Lagen, niemals erfahrenen
Kämpfen die Menschen zugleich mit den alten Bildern und machen

Neue Bilder, das nunmehr *möglich* Gewordene
Auszuzeichnen, das Unhaltbare verschwunden
Schon beseitigt zu zeigen. *In großen Modellen*

Zeigen sie so sich selbst das schwer vorstellbare Neue
Schon funktionierend.

Übrigens hatte schon Georg Forster den genialen Satz geprägt: Natur und Geschichte seien die nie versiegenden Quellen, aus denen der Dichter schöpft; „sein innerer Sinn [34] aber stempelt die Anschauungen und bringt sie als *neugeprägte Bilder des Möglichen* wieder in Umlauf“. Sollte es Zufall sein, daß gerade ein Jakobiner diese Sätze niederschrieb?

Das Mögliche ist selbst ein Element der Wirklichkeit, zugleich aber nicht identisch mit ihr. Es muß auch nicht unbedingt wirklich werden, selbst wenn es unter bestimmten Umständen realisierbar wäre; aber selbst die irrealen „Möglichkeit“ ist als Gegenstand des künstlerischen Modells denkbar, eben um das Irreale einer Gedanken- oder Aktionsrichtung zu ermitteln und die Optimalvarianten einer realistischen Subjekt-Strategie herauszufinden. Gerade die Komödie, oft genug jedoch auch die Tragödie leben von der Enthüllung irrealer „Möglichkeiten“ einer Konfiguration der Individuen in einer bestimmten gesellschaftlich-historischen Situation.

Man mag zu diesem Gedanken stehen, wie man will, immerhin dürfte die Tatsache, daß Aristoteles, Lessing, Forster, Gorki, Brecht ihm grundlegende Bedeutung beimaßen, Anlaß sein, sich mit ihm auseinanderzusetzen. Lukács tut es nicht. Ja, er lehnt die Kategorie offenbar ohne nähere Begründung ab: das Kunstwerk könne mit seinen Mitteln *nur* das Seiende widerspiegeln ... das Nochnichtseiende, das Zuverwirklichende erscheine dann nur als Wunsch und Sehnsucht, als Ablehnung des Vorhandenen, als Perspektive etc. ... (II, 238).

Da Lukács die Dialektik Wirklichkeit – Möglichkeit in ihrer grundlegenden Bedeutung für das Dichten (auch Erdichten!) nicht begreift oder begreifen will, erhält seine gesamte Theorie der künstlerischen Widerspiegelung einen engbrüstig mechanistischen Zug. Sie dürfte bei Künstlern kaum auf Gegenliebe stoßen, denn in der Tat, diese Art der Anwendung der Leninschen Widerspiegelungstheorie auf die Kunst ist wenig geeignet, den Künstlern schöpferische Impulse zu vermitteln.

Auf nicht wenigen Seiten springen Formulierungen ins Auge, die vermuten lassen könnten, Lukács stehe hier oder dort im Begriff, ins Herz des Ästhetischen oder Künstlerischen vorzustößen (I, 220, 229, 29, 330, 77; II, 173/7, 181/82, 267 ff., 295, 306 u. a.). Das instruktivste Beispiel findet sich vielleicht auf den Seiten 77 und 553. Hier lesen wir: „In der Arbeit entsteht die erste wirkliche Subjekt-Objekt-Beziehung, [35] und damit erst entsteht dann ein *Subjekt im echten Sinne des Wortes*“ (Unterstreichung – Gi.). Und dazu der Satz Hegels: „Im Werkzeug macht das Subjekt eine Mitte, zwischen sich und das Objekt, und diese Mitte ist die reale Vernünftigkeit der Arbeit.“ Dazu nehme man noch etwa den folgenden Satz – stellvertretend für ähnliche andere: Die Wechselbeziehung zwischen Objektivität und Subjektivität (an anderer Stelle sagt Lukács Subjekt und Objekt) gehöre zum gegenständlichen Wesen des Kunstwerks. – Man möchte jubeln, man möchte Lukács um den Hals fallen: Aha, endlich! Endlich läßt er im Verwirklichungsakt des „Subjekts im echten Sinne des Wortes“ auch die ästhetische Verwirklichung des Gattungswesens Mensch erstehen, da ja die Subjekt-Objekt-Beziehung zum „gegenständlichen Wesen des Kunstwerks“ gehöre. Pustekuchen! Unmittelbar auf den wirklich schönen Satz über die Ursprungssphäre der Subjektnatur des Menschen folgt dessen fatale Verneinung: Im künstlerischen Bild entstehe „ein vom Menschen erschaffenes Gebilde, das *ausschließlich* dem Ziele dient, den Menschen durch Widerspiegelung seiner Innenwelt und Umwelt über sich selbst, wie er sich selbst im Alltagsleben gegeben ist, zu erhöhen, ihm zum Selbstbewußtsein zu verhelfen“. Das klänge noch halbwegs passabel, folgte ihm nicht der nächste Satz: „Der Mensch wird wahrhaftig er selbst, indem er in der von ihm widerspiegelten Welt seine eigene Welt erschafft und sie sich zu eisen macht.“ Mithin: Nicht in der realen Veränderung der Welt nach menschlichen Zwecken konstituiert sich der Mensch als „Subjekt im echten Sinne des Worts“, wie noch wenige Zeilen vorher festgestellt, sondern in der künstlerischen Reproduktion der Welt durch das Bewußtsein wird der Mensch wahrhafter Mensch. Ist es wirklich übertrieben, Lukács einen Widerspiegelungsfetischisten zu nennen? Dessen Widerspiegelungstheorie mit Marx und Lenin nichts gemein hat? Der Widerspiegelungsakt, in Wirklichkeit nur ein vermittelndes Moment in der Subjekt-Objekt-Dialektik, wird für ihn zum Angelpunkt seiner Subjekt-Konzeption. Die Subjektnatur wird

reduziert auf das Subjektbewußtsein. Der Subjektbegriff wird eingengt auf die intellektuelle Aktivität des menschlichen Subjekts, auf dessen Fähigkeit zu erleben und abzubilden. Ist diese Kastration des Subjekt-Begriffs nur ein [36] beiläufiger „Ausrutscher? Weit gefehlt! Es ist Prinzip! Lukács zitiert (I, 533) das Wort des (jungen!) Marx über die Vergegenständlichung des Gattungslebens des Menschen, die erfolgt, „indem er sich nicht nur wie im Bewußtsein intellektuell, sondern werktätig, *wirklich* verdoppelt“ [MEW Bd. 40, S. 517]. Auf diesen Satz sich berufend, bringt Lukács es fertig, folgenden Gedanken nieder- zuschreiben: darin sei die allgemeinste Form der Begründung für das Bedürfnis nach dem Ästhetischen gegeben, es sei das Bedürfnis, „*eine Welt zu erleben, die real und objektiv ist ...*“ An die Stelle der Formung der Welt nach den Gesetzen der Schönheit durch das aktive Subjekt tritt bei Lukács (genau wie bei dem bürgerlichen Idealisten Dilthey) das *Erlebnis* dieser Welt als Wesenssubstanz des ästhetischen Bedürfnisses, und zwar ist das die durchgängige Linie seiner Theorie! Entweder verfügt Lukács über eine mysteriöse Grammatik und Syntax der deutschen Sprache, deren Geheimnisse uns leider verschlossen sind, um aus der klaren revolutionären Grammatik von Marx eine ganz fade spießbürgerliche Erlebnis-Ästhetik herauszupräparieren, oder aber die revolutionäre Theorie von Marx wird hier schlankweg kastriert. Mag raten, wer will, worauf Lukács hinaus will.

Ist's da Zufall, daß er mit Subjekt eigentlich immer „ästhetisches Subjekt“ meint, dies sogar expressis verbis [ausdrücklich] sagt (z. B. I, 645)? Sehr oft sogar nur den Künstler darunter versteht? Wie's aber unmöglich ist, mit dem Subjekt zu experimentieren, ohne seine eigentliche Natur zu zerstören, weil es im gleichen Atemzug Objekt wird, ebensowenig erscheint es mir möglich, aus dem Subjekt das „ästhetische Subjekt“ zu isolieren, ohne den Subjektcharakter auch im „ästhetischen“ Subjektbegriff aufzuheben, was immer unter ihm auch zu verstehen sei, welchem methodischen Zweck auch immer dies dienen soll. Denn wesenskonstituierend für den Begriff des menschlichen Subjekts scheinen mir seine Unteilbarkeit gegenüber der Objektwelt und seine innere wie äußere Bestimmtheit durch bewußte Einwirkung auf die Objektwelt zu sein, wovon alle anderen Bestimmungen funktionell abhängen.

Indem Lukács die Subjektnatur des Menschen im Ästhetischen primär und ausschließlich, unter dem Aspekt ihrer Intellektualität faßt, zersetzt er in Wirklichkeit nicht nur den Subjektbegriff als solchen, er beraubt sich auch einer höchst [37] realen Ausgangsbasis für eine realistische Axiomatik des Ästhetischen. In dieser engen intellektualistischen Konzeption des Subjektbegriffs wurzelt letzten Endes theoretisch sein ganzer Widerspiegelungsdogmatismus, der das Ästhetische auf „Widerspiegelung“ beschränkt.

Dies alles klingt höchst abstrakt und scholastisch, ist's aber ganz und gar nicht. In Wirklichkeit steckt das Problem der Parteilichkeit alles Ästhetischen darin. Lukács widmet ihm nur geringe Beachtung, eben weil er das Ästhetische als Ablösung von der Lebenspraxis sieht. Bei ihm sinkt Parteilichkeit daher trotz gegenteiliger Beteuerung zu einem zwar notwendigen, dennoch aber akzessorischen [weniger wichtigen] Element der Widerspiegelung herab, bedingt dadurch, daß das Kunstwerk eben eines Individuums bedarf, von dem es produziert wird, dieses Individuum aber ohne persönlichen Standort nicht vorstellbar sei. Damit aber ist die Parteilichkeit des Ästhetischen noch lange nicht aus seinem *eigenen* Wesen entwickelt. Die Parteilichkeit entspringt bei Lukács nicht mit logischer Notwendigkeit aus dem Wesen des Ästhetischen als unausweichliche Entscheidung beim gestaltenden Eingriff in die Realität nach objektiven Gesetzen. Sein Subjektbegriff ist viel zu schwach, weil subjektivistisch und intellektualistisch, als daß er imstande wäre, das Rückgrat einer marxistischen Ästhetik zu bilden. Fasse ich indessen als eigentliche Triebkraft des Ästhetischen das objektiv gesellschaftlich bedingte Bedürfnis, ja Erfordernis auf, die menschliche Welt nach den Gesetzen der Schönheit zu formieren, die Kunst aber als das gesellschaftliche Organ, in dem das gesellschaftliche Subjekt sich seine aktive Funktion im Prozeß der geschichtlichen Veränderung ständig vergegenwärtigt und immer wieder neue Möglichkeiten seiner Selbstverwirklichung ermittelt und vermittelt, dann ergibt sich aus diesen axiomatischen Voraussetzungen eine ganz bestimmte Folge von Schlüssen: Das menschliche Individuum konstituiert und realisiert sich als Subjekt, indem es zwischen Alternativen, die die objektive Realität ihm unaufhörlich aufnötigt, Entscheidungen fällt. Es kann gar nicht anders, es muß das tun

bei Strafe der Auslöschung als Gattungswesen. Entscheidung ist immer Parteinahme für eine bestimmte Alternative. Ist aber Genesis, Entfaltung und Bewährung des menschlichen Subjekts in seiner [38] Beziehung zur Realität bestimmender Gegenstand der Kunst, wie kann aus dem Kunstwerk dann das Gesetz der Entscheidung als zentrale Verwirklichungssphäre des menschlichen Subjekts plötzlich herausgeschmuggelt werden, ohne den eigentlichen Gegenstand der Kunst zu vernichten! Ganz abgesehen also davon, daß dessen Schöpfer, der Künstler, gerade im Schöpfungsakt sich selbst auch als Subjekt verwirklicht (durch Bestimmung von Stoff, Problematik, Standort, Ausblick, Darstellungsmittel usw.). – Sollte es aber andererseits Zufall sein, daß die Subjekt-Beziehung des Menschen als Gattungselement eben auch nur durch ein Subjekt künstlerisch bewältigt werden kann, das selbst zu Entscheidungen fähig ist? Unvorstellbar ist, wie ein Künstler seinem Gegenstand einzigartige dingliche Gestalt zu geben vermöchte, wenn er nicht selbst sich in seiner künstlerischen Darstellung entscheidend verhält zu den Alternativen, die ihm sein Stoff bei der Gestaltung anbietet. Diese Entscheidung kann sich natürlich nicht nur als künstlerische List – in eine Fragestellung kleiden, die das Kunstwerk an den Genießenden richtet, um ihm die Antwort zu entlocken.

Gerade wenn man den Bekenntnissen das gebührende Gewicht gibt, die Puschkin, Dickens, Balzac, Goethe, Gorki, Romain Rolland uns hinterlassen haben, ihre künstlerischen Gestalten hätten beim Schöpfungsakt eine eigene innere Logik geltend gemacht, unabhängig von den subjektiven Wünschen ihrer Schöpfer, muß man nicht gerade dann erkennen, daß sie nach einem Ausdruck Goethes zu „willkürlichen Gliederpuppen“ entarten, wenn sie sich nicht – analog dem lebendigen menschlichen Subjekt – durch die Bestimmtheit ihrer eigenen Entscheidung als wahrhaft menschliches Subjekt ausweisen, in der Logik nicht nur der „Möglichkeiten“, die im Kunstwerk generell angelegt sind, sondern gerade in der Folgerichtigkeit ihrer eigenen Subjekt-Physiognomie?

Versuche, das Ästhetische – und die Kunst als eine besondere Realisierungssphäre des Ästhetischen – von diesem immanenten Entscheidungsgebot zu beurlauben, sind wohl kaum ernst zu nehmen: Entweder Spiegelfechtereie oder Flucht oder sträflich naiver Selbstbetrug. Entscheidung für eine bestimmte Veränderung der Welt – Veränderung [39] als Gestaltung der Realität in bestimmter Richtung, in bestimmter Weise – ist also nicht irgendein Merkmal, geschweige denn Makel des Ästhetischen, es ist dessen Wesen. Ästhetisches Verhalten zur Realität ist nicht nur Bewerten aller Phänomene, die das Empfindungsvermögen affizieren, nach ihrem Effekt für die Steigerung des menschlichen Lebensprozesses, sondern *Gestaltung* der Welt nach diesen Bewertungskriterien – auch ideelle Gestaltung der Welt nach ihnen in Dichtung, Malerei, Musik ... In geläufigeren Worten: Die Kunst ist parteilich, nicht weil einige Künstler es wollen, andere sich von irgendeiner Instanz dazu animiert sähen, sondern weil der Mensch seiner menschlichen Natur nach parteilich *ist* – „unterscheidet, wählet, richtet“, und darin gerade, und nur darin seine Menschlichkeit verwirklicht. Fordern, Kunst solle nicht parteilich sein, hieße verlangen, Blut solle nicht rot, die Kunst nicht menschlich sein. Die Parteilichkeit ist der Brennpunkt der Menschlichkeit im parabolischen Spiegel der Kunst. Diese Metapher erscheint mir treffend, denn in der Parteilichkeit steigert sich die Schmelzwärme des Kunstwerks zu ihrem höchsten ästhetischen Grad.

Im Grunde bildet das ja auch gar nicht den Kern des Streits mit unseren bürgerlichen Kritikern. In Wirklichkeit geht's um eine rein aktuell-politische Frage: Was bedeutet Parteinahme hier und heute, im siebenten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts. Hier in Europa, hier in Deutschland. Unsere verehrten Kritiker in Westdeutschland möchten eine *andere* Parteinahme unserer Künstler. Sie möchten, daß sie Partei ergreifen nicht für unsere sozialistische Realität, sondern für die bürgerliche „Freiheit“, die aber – ganz unhöflich gesagt – nichts anderes ist als die völlige und uneingeschränkte „Freiheit“ zur Verbürgerlichung – in Fühlen und Reden, Schreiben und Handeln; sie wollen die „Freiheit“ für die bürgerlich-gesellschaftliche Umgangsform, die sich aber jetzt deutlicher denn je als nichts anderes entpuppt als die Umgänglichkeit des Bürgers der „formierten Gesellschaft“ im Interesse der formierenden „Gesellschaften“ – mit beschränkter Haftung und ohne! Doch über diese Aspekte schweigt die Höflichkeit unseres ungarischen Sängers. Im einzelnen Kunstwerk mag sich dies alles aus der widerspruchsvollen seines Schöpfers oft verwirrend verschlingen, an der [40] kategorialen Trennschärfe der Theorie jedoch sollte das unter keinen Umständen etwas ändern.

Lukács definiert als die Hauptfunktion der Kunst die Zerstörung von Tabus und Fetischen. Als ob verfallene Behausungen nicht niedergerissen würden, um neue zu errichten, und die Vision der neuen Möglichkeit nicht das wäre, was den Abriß erst auslöst. Die Theorie von Lukács – heute bei westlichen Theoretikern bester Absicht oft das A und O – ist Kastration der Kunst. Hier wird Kunst auf das Pathos der Verneinung beschränkt; was Voraussetzung für die Selbstentfaltung des menschlichen Subjekts, zu dessen Hauptgeschäft; was in den „Schluchten“ der Geschichte tatsächlich zeitweiliges Hauptgeschäft, zur Struktur-Eigenheit der Kunst hinaufmystifiziert. Aber der gute alte Spinoza wußte schon: *negatio est determinatio!* Alle Kritik sei zugleich Bejahung von etwas! Ohne Fortschreiten zur Konkretion dieses „Etwas“ hinkt die Negation. Die Beschränkung der künstlerischen Funktion auf Kritik an Tabu und Fetisch zeugt vom Stehenbleiben bei naiver Gläubigkeit an die Allmacht von Ideen; durch Beiziehung soziologischer Gesichtspunkte zur Erklärung dieser Prozesse kann sie bestenfalls den Schein marxistischer Interpretation leihen. Denn in dieser Deutung spielt die Kunst lediglich den Kritiker einer veralteten Widerspiegelungsweise durch eine fortgeschrittenere. Das aber erregt nicht das Zentrum der menschlichen Subjekt-Substanz, sondern nur das Subjektbewußtsein. Dessen Bedeutung soll nicht unterschätzt sein; es bleibt aber idealistische Interpretation des Subjekts, solange sie in der rein intellektuellen Aktivität dessen eigentliche Bestimmungsdimension erblickt. Hier auch wurzelt die unrealistische Theorie von der angeblichen Führungsrolle der Intelligenz in der Geschichte. Kluge Gedanken entwickelt Lukács über die Gattungsnatur der Kunst. Im Kunstwerk stecke so viel ästhetische Substanz, als sich menschliche Gattungspotenz in ihr verdichte. Dem könnte man ohne Vorbehalt zustimmen, verstünde Lukács nicht auch hier in Relation zum Ästhetischen unter Gattungspotenz primär *Gattungsbewußtsein* (I, Kap. 7, besonders S. 579 ff. und 61, 616). Das Bewußtsein – wovon Gattungsbewußtsein wieder Teil – ist selbst aber nur Element der menschlichen Gattungsnatur, mit ihr keineswegs identisch; [41] bestimmendes Gattungsmerkmal ist nicht Bewußtsein von der Realität, sondern mit Bewußtsein bewerkstelligte Veränderung der Realität: mithin die *produktive* Potenz des Menschen. Rufen wir uns noch einmal den entsprechenden Satz von Marx ins Gedächtnis, nicht, weil ihn ein Marx ausgesprochen hat, sondern weil darin der Sachverhalt zum ersten Mal richtig formuliert ist. In der Art der Lebenstätigkeit liege der Gattungscharakter einer *species*: „Das produktive Leben ist aber das Gattungsleben. Es ist das Leben erzeugende Leben.“ [MEW Bd. 40, S. 516] Der Mensch verwirklicht sich also als Gattungs-Subjekt, indem er sich als produktives Wesen entfaltet (so auch Goethe andeutungsweise schon in seinem Aufsatz „Über den Dilettantismus“ – W I. 47, 323 – und im Schlußmonolog Fausts). Ist aber die Subjekt-Beziehung des Menschen zur objektiven Realität der zentrale Gegenstand der Kunst, stimmt man dieser Hypothese zu (ich betrachte sie als Diskussionsgegenstand), so bestünde ihre Funktion vorzüglich darin, die produktive Potenz im menschlichen Subjekt freizusetzen – wie eine Art Ferment wirkend –, um sich an der objektiv gegebenen geschichtlichen Aufgabe zu verwirklichen.

Man könnte vielleicht noch einen Schritt weitergehen. Akzeptieren wir den Gedanken, daß Gattungswesen und Subjektnatur des Menschen sich im Gestalten der Wirklichkeit verwirklichen, zugleich aber in diesem Gestaltungsprozeß der Mensch auch „nach den Gesetzen der Schönheit“ [MEW Bd. 40, S. 517] formiert, so wäre es höchst willkürlich, wollte man die ästhetische Komponente in der Veränderung der Welt nur für Töpfe und Knöpfe, Gärten und Möbel, Sonate und Sonett, Zeichnung oder Mimik gelten lassen, für vergegenständlichte Arbeit also, für den Prozeß selbst aber nicht. Warum eigentlich soll dann der Mensch seine schöpferische Kraft nicht auch darauf richten können, das menschliche Leben selbst, die gesellschaftlichen Lebensbedingungen, ja sogar das menschliche Subjekt „nach den Gesetzen der Schönheit“ formieren? Möglicherweise wird hier ein geräuschvolles Geheule derjenigen anheben, die überhaupt die Formbarkeit menschlicher Lebensbedingungen in Zweifel ziehen. Was sagt's? Eben hier heißt's: *Hic Rhodus, hic salta!* [Hier ist Rhodos, hier springe!] Wer dagegen von der Formbarkeit menschlicher Lebensform und Lebens-[42]norm, von der Gestaltbarkeit auch des menschlichen Subjekts nach objektiven Gesetzen überzeugt ist, könnte er sich dieser Schlußfolgerung entziehen? Und bestünde dann die Funktion der ikonischen Künste nicht gerade darin, aus der gegebenen geschichtlichen Situation Optimalvarianten für die Formierung der Welt nach den Gesetzen der Schönheit durch das menschliche Subjekt zu ermitteln, durchzuspielen,

aufzuzeichnen und so deren Verwirklichung zu vermitteln? Dazu allerdings reicht Kritik nicht hin, dazu bedarf es einiger Phantasie, und zwar synthetischer, nicht bloß reproduktiver.

Ist's nicht kennzeichnend, daß dieses grandiose Vermögen des Menschen in der Ästhetik von Lukács fast überhaupt keine Würdigung erfährt? Ganz im Gegensatz zu Hegel, der ihm in den Künsten als sinnliche Form des Bewußtseins einen enormen synthetischen Erkenntniswert beimaß, und im Gegensatz zum alten trockenen Kant, der dieser „*facultas praevidendi* [Vorbildungskraft] eine zentrale Stellung in seiner Anthropologie anwies; stammen doch von ihm die herrlichen Sätze: „Dieses Vermögen zu besitzen, interessiert mehr als jedes andere: weil es die Bedingung aller möglichen Praxis und der Zweck ist, worauf der Mensch den Gebrauch seiner Kräfte bezieht ... Das Zurücksehen aufs Vergangene geschieht nur in der Absicht, um das Voraussehen des Künftigen dadurch möglich zu machen ...“ „Wir haben für die ganze Tätigkeit unserer Seele keine andere Triebfeder als die, welche Hoffnung hervorbringt. Alles Gegenwärtige interessiert nur, weil es mit dem Künftigen geschwängert ist.“ „Das Vermögen der Abbildung eines sinnlichen, gegenwärtigen Objekts ist das Fundament. Danach werden Nachbildungen und Vorbildungen gemacht.“

So kann man vielleicht sagen – ganz unabhängig von Kant, den ich nur in Erinnerung brachte, um anzudeuten, wo Lukács eigentlich steht und was er alles übergeht –, in der Kunst ist die menschliche Subjektivität immer sich selbst voraus; ist's aber nicht so, langweilt sich das aufnehmende Subjekt. Das ist dann die Rache des Enterbten.

Das bürgerliche „Subjekt“ unserer Tage vermag über sich selbst nicht mehr hinauszugreifen. Was Wunder, daß es die Langeweile zum Sportplatz seiner literarischen Exerzitien erklärt.

[43] Da Lukács die „Möglichkeit“ als Kategorie aus seinem Wirklichkeitsbegriff ausschließt, kann auch das Vermögen in seiner Ästhetik keine rechte Stelle finden, das alle Künstler ausnahmslos als die eigentliche Kraft ihrer Produktivität feiern.

Noch schärfer aber engt Lukács seinen Widerspiegelungsbegriff ein, indem er Widerspiegelung auf Nachahmung reduziert. Sie sei „die ausschlaggebende Quelle der Kunst“ (I, 352), „Kunst mimetisches Abbild der Realität“ (II, 102). Von Platon und Aristoteles über Thomas von Aquino bis ins späte 18. Jahrhundert hat diese Hypothese fast unangefochten die Bemühungen um eine Theorie der Kunst beherrscht. Gottsched ist ihr Hoherpriester. Zeitweilig übte sie im Widerstand gegen den Spiritualismus der theologischen Doktrinäre eine fördernde Wirkung auf die Entwicklung materialistischer Anschauungen in der Ästhetik aus. Heute jedoch – nach Hegel, Marx und Lenin – blockiert sie in der undifferenzierten Gestalt, wie sie Platon und Lukács kredenzen, die Entwicklung der Ästhetik. Entweder zeugt sie von einer sagenhaften Begriffsverwirrung, oder man übersieht wesentliche Differenzierungsmerkmale in der Entwicklung künstlerischer Gestaltungsformen und Gattungen und hat völlig überholte und verfehlte Vorstellungen über das Wesen der menschlichen Sprache. Nachahmung, so argumentiert Lukács, sei eine „Elementartatsache des menschlichen Lebens“ (I, 352), alle Erziehung z. B. bediene sich ihrer. Zugegeben! Aber auch alle Kommunikation? In der Erziehung – und das eben ist von konstituierender Bedeutung – ahmt der Mensch den Menschen nach. Um von Nachahmung sprechen zu können, bedarf es artverwandter Medien oder Symbole. Auf der Bühne ahmt der Mensch den Menschen, Sprache die Sprache nach. In Gedicht und Epik liegt Nachahmung vor dort, wo Dialog stattfindet. Für das Theater ist daher Mimesis gattungsbildend (und für die Parodie natürlich, die von Nachahmung lebt). Die Musik vermag gewisse akustische Phänomene nachzuahmen – Donner, Vogelgezwitscher, menschlichen Gesang u. a. Genetisch war es wahrscheinlich sogar ihr Ausgangspunkt – den sie aber längst hinter sich gelassen hat. In der Sprache spielen die mimetischen Elemente eine völlig untergeordnete Rolle. Klangmalende Worte wie [44] gurren, schnurren, surren, knurren, murren usw. bestimmen trotz ihrer relativ hohen Bedeutung für die Poesie nicht das Wesen der Sprache, wir sprechen schon gar nicht von Grammatik und Syntax. Gewisse rhythmische Erscheinungen akustischer Natur dagegen können von Musik und Sprache nachgeahmt werden.

Lukács indessen setzt ganz munter Kommunikation gleich Nachahmung (I, 369) und macht sich noch lustig über die Zeichentheorie der Sprache. Eine Sonderform der Widerspiegelung (Mimesis) identifiziert er mit dem Ganzen. Seine Sprachtheorie ist einfach nicht seriös. Lukács soll uns einmal

sprachliche „Nachahmung“ von visuellen Reizen oder Abstrakta vormachen: grün, gebogen, rissig; Physik, Elektrizität, Kosmos, Profit, Schnaps, Kapital, Mord, Schwindel, Bedenkenlosigkeit ... Die visuellen Reize aber – von den Abstrakta einmal ganz abgesehen – machen in der menschlichen Informationskapazität allein schon etwa 10^7 bit/sec von rund 10^{11} bit/sec Gesamtkapazität aus! Im Vergleich zum Gehörsinn liefert der Gesichtssinn rund zehntausendmal mehr Information! Prinzipiell aber kann ein akustisches Zeichensystem visuell faßbare Phänomene gar nicht nachahmen, sondern nur kodiert abbilden. Der Hinweis auf mögliche Synästhesien* ist in diesem Zusammenhang belanglos, da sie selbst in der stark ikonisch bestimmten Sprache der Poesie eine untergeordnete Rolle spielen. Hätte die menschliche Lautsprache eine mimetische Grundstruktur, müßten alle Sprachen lexikalisch wenn nicht gleiche, so doch mindestens ähnliche Lautstruktur haben. Gerade das Gegenteil ist bekanntlich der Fall. „Mu“ bedeutet im Chinesischen „Baum“, im Französischen „weich“; „mul“ im Russischen „Maultier“, im Französischen „Modell“ oder „Muschel“; „ja“ im Spanischen (ya) „schon“, in den slawischen Sprachen „ich“; „karakol“ im Spanischen „Schnecke“, im Französischen „Herumtummeln eines Pferdes“, im Türkischen „Gefängnis“. Hätten Wort und Sprache wirklich mimetischen Charakter, wie wären dann die zahlreichen Homonyme in der gleichen Sprache möglich? „Ton“ z. B. bedeutet im Deutschen sowohl Akustisches wie taktil und visuell Stoffliches! In dem einen Fall ist es Medium der Musik, im anderen der Plastik! Die Zahl dieser Beispiele ist in allen Sprachen Legion. Angesichts [45] solcher Tatsachen von einer mimetischen Struktur der Sprache zu sprechen, und sei es unter noch so vielen „Vermittlungen“, zeugt doch wohl von einer geradezu sträflichen Leichtfertigkeit und sagenhaften Unschärfe des Denkens. Lukács kennt offenbar weder einen Unterschied zwischen Nachahmung, Nachbildung, Abbildung und Isomorphie, noch Begriff und Bedeutung des Zeichens als grundlegender Kategorie für isomorphe Abbildung, noch wird von ihm die Dialektik von Zeichen, Sinn und Objekt in ihrer Bedeutung für Kunst und Ästhetik einer kritischen Analyse unterzogen. Da er aber Kunst ausdrücklich als „mimetisches Abbild“ der Wirklichkeit definiert (II, 102), so ruht das gesamte Gebäude seiner Kunsttheorie auf dieser tönernen und tönenden Hypothese. Glücklicherweise hat die Ästhetik dieses platonisch-aristotelische Dogma bereits im 18. Jahrhundert überwunden und damit rein theoretisch den Weg freigemacht für einen enormen Aufschwung der dichterischen Phantasie, im 18. und 19. Jahrhundert. Was also soll die Wiederholung dieses musealen Dogmas?

Hier erscheint es mir erlaubt, die Formulierung der Einwände gegen den theoretischen Ansatz für den Aufbau einer Ästhetik durch Lukács abzurechnen, obwohl noch eine ganze Reihe seiner Theoreme Kritik herausfordert: so seine Theorie der künstlerischen Gattungen, die einen stark subjektivistischen Akzent trägt; seine Abgrenzung zwischen „schön“ und „angenehm“, die klarer prinzipieller Kriterien entbehrt, obwohl sie vielleicht doch zu finden wären und dem Begriff der „Naturschönheit“ ein annehmbares Profil verleihen könnten. Ganz und gar unannehmbar ist die Theorie von Lukács, das Ästhetische habe im Magischen seinen Ursprung. Dieser These liegt die Identifikation des Ästhetischen mit Widerspiegelung, ja mit Mimesis zugrunde. Das Magische sei die geschichtlich früheste Form der Widerspiegelung der Welt, daher hier der Ursprung des Ästhetischen. Hier rankt sich ein ganzer Mythos der Mimesis um die Kunst und verdunkelt ihre Gestalt. Das Nötige über diesen absolut inakzeptablen Fehlansatz wurde bereits gesagt. Da aber andererseits das Magische – ebenso wie das Mythische – eine spezielle Form von Ideologie ist, so bleibt es um so verwunderlicher, daß Lukács einer prinzipiellen Untersuchung der Wechsel zwischen ästhetischen und ideologischen Prozessen [46] ausgewichen ist. Wie's heißt, stellen diese zwei Bände seiner Ästhetik erst einen Anfang dar, noch weitere seien geplant. Man könnte also annehmen, die Beziehung zwischen Ästhetik und Ideologie sei noch zu erwarten. Aber die erschienenen zwei Bände tragen den Titel „Die Eigenart des Ästhetischen“. Ist da die Beziehung zu dem ideologischen Prozeß nicht wesentlich? Schon gar nichts findet sich bei ihm über den Klassencharakter ästhetischer Aktivität; gehört das für einen Marxisten nicht zu den Grundlagen einer ästhetischen Theorie? Nicht zur „Eigenart des Ästhetischen“? Und die Dialektik zwischen Inhalt und Form im ästhetischen Bereich?

* Kopplung zweier oder mehrerer physisch getrennter Modalitäten der Wahrnehmung

Nicht anrechnen dagegen möchte ich Lukács das Fehlen einer Typus-Theorie, obwohl sie nach meiner Überzeugung in die Grundlagen der Ästhetik gehört. Nicht nur wegen der „typischen Charaktere unter typischen Umständen“, sondern weil die Kategorie des Typus ganz allgemein erkenntnistheoretisch und methodologisch zu den Instrumenten der Theoriebildung in der Ästhetik gehört –, z. B. auch in der Typologie der Gattungen, aber nicht dort allein. Doch kann eine Theorie des Typus und der Typenbildung nicht allein von der Ästhetik ausgehen. Die Kategorie des Typus dürfte axiomatische Bedeutung auch in Mathematik, Biologie, Psychologie und Gesellschaftslehre haben. Größere erkenntnistheoretische Ansätze zu einer systematischen Philosophie des Typus sind mir unbekannt. Hier ist offenbar eine allgemeinthoretische Lücke, die bald gefüllt zu werden verdiente. Ein Teil der Mißverständnisse in *Aestheticis* ist möglicherweise darauf zurückzuführen, daß solche Kategorien wie Drama, Epik, Lyrik, Pathos und Ethos, Charakter und Gestalt, idyllisch und elegisch, hymnisch und satirisch usf. nicht als Typen-Begriffe mit Überschneidungssphären, z. T. komplementärer Natur, verstanden werden, sondern nach Art der physikalischen Qualitäten im begrifflichen Spannungsfeld von Identität und Nichtidentität. Das Problem der Grenzen sieht aber in der Ästhetik doch wesentlich anders aus als etwa in der Physik; jedenfalls beim gegenwärtigen Zustand der Physik, wie mir scheint. Lukács allerdings treibt einen wahrhaft metaphysischen Kult mit der fließenden Grenze. Auffällig ist seine Scheu vor klaren, scharfen und semantisch eindeutigen Kategorien (z. B. Alltag, Gattungsnatur, Wirk-[47]lichkeit, Subjekt, schön, angenehm). Ja, Lukács scheint sogar stolz darauf zu sein wie mancher psychoanalytisch Verzauberte auf einen Defekt seiner Natur. Bringt er eine neue Kategorie ins Spiel, so beginnt er unverzüglich, sie in ein regelrechtes Gespinnst von „Widersprüchlichkeiten“ einzuspinnen. Da widerspricht's hier, da widerspricht's dort; und schließlich schwimmt die Kategorie selbst vor lauter „Wenn“ und „Aber“ vollständig im Nebulösen. Anscheinend ist Lukács der Auffassung, dies sei besonders dialektisch! Aber bei aller Dialektik bleibt für Marx Kapital Kapital, Ausbeutung Ausbeutung, Profit Profit, Klasse Klasse!

Lukács hat Verdienste. Er ist ein hochgebildeter Mann. Darin ist er Vorbild. Er hat viel gelesen. Er hat auch gekämpft. Aber ein scharfer Denker ist er nicht, und schon gar nicht ein revolutionärer! Trennschärfe gehört indessen zum Denken – gerade zum revolutionär-dialektischen! – ebenso wie zu einem erstklassigen Radiogerät, sonst hört man auf der Skalenmarke einen anderen Sender mit, und es entsteht, was der Berliner „Wellensalat“ nennt. Das Spiel mit der fließenden Grenze wird zur Pseudo-Dialektik, wenn die Klarheit der Grundbegriffe darunter leidet. Zuweilen hat's den Anschein, Lukács möchte mit diesen Kaskaden von „Wenn“ und „Aber“ den Augen des westlichen Lesers dem Vorbehalt des Dogmatismus entrinnen. Das wäre sehr töricht; ein Kommunist, der einen festumrissenen Standpunkt hat und ihn vertritt, wird von einer gewissen Kategorie immer als Dogmatiker abgestempelt werden. *Iubeas miserum esse*, kann man ihnen da nur mit Horaz entgegenen: Bleibe in deinem Elend! Leider in der methodologischen Atmosphäre, die Lukács sich selbst schafft, die Neigung, sich bei der Begründung von Kategorien in einem nicht vertretbaren Umfang der „Evidenz“ zu bedienen. Gewiß, keine Theorie vermag ohne die „Evidenz“-Kategorie auszukommen. Wir haben aber wiederholt gesehen, wohin eine unkritische Verwendung der Evidenzkategorie bei Lukács führt (Alltagsbegriff, Ästhetik = Widerspiegelung, künstlerische Widerspiegelung = Mimesis etc.): zur Aufweichung und Abwertung wissenschaftlicher Beweisführung. Der unverhältnismäßig breite Gebrauch dieser Kategorie für die Begründung seines Kategorien ist alles andere als ein Zeichen von Stärke.

[48] Ich fasse zusammen: Fragwürdig, undurchdacht, unzureichend und z. T. völlig verfehlt ist die Behandlung der dialektischen Beziehung zwischen Ästhetik und Praxis, Ästhetik und Widerspiegelung, Ästhetik und Parteilichkeit, Ästhetik und Kunst, Kunst und Ideologie, Kunst und Klassenkampf, Kunst und Wissenschaft, Wirklichkeit und Möglichkeit, Struktur und Prozeß, Subjekt und Objekt, Gattung und Gattungsbewußtsein, Abbildung und Nachahmung; Zeichen, Sinn und Objekt, Denken und Phantasie, Schön und Angenehm; der Gesetzbegriff fehlt bei ihm ganz, eine ausgebaute Theorie des Realismus ebenfalls. Die polemische Spitze seiner Arbeit sei gegen den philosophischen Idealismus gerichtet, versichert uns der Verfasser in seinem Vorwort. Auf keinen Fall jedoch ist die Tatsache, daß man in der Ästhetik auf die Abbildtheorie schwört, bereits Kriterium einer materialistischen

Theorie. Der Begründer der Abbild-Theorie in der Kunst, gerade in Gestalt der Mimesis, heißt nämlich – Platon! (Siehe seine „Nomoi“ und die „Politeia“!) Selbst wenn aber Lukács sich zur aristotelischen Tradition zählen sollte, sein fortwährender Verstoß gegen die 5. These über Feuerbach zeigt, daß es auch damit noch nicht getan ist. Soviel Interessantes, Anregendes und Nachdenkenswertes Lukács im einzelnen oft zu sagen weiß, seine Begriffe von Ästhetik und Widerspiegelung sind viel zu eng, als daß sich mit ihnen ein breiter Weg für den Aufbau einer marxistischen Ästhetik öffnen ließe. Verführe die Kunst nach dem Kanon von Lukács, wäre sie längst an Langeweile gestorben. Oft ist es nicht nur ein Zurück hinter Marx, sondern hinter Hegel, sogar hinter Herder, ja hinter Lukács! Man kann das nur bedauern.

Jede Kritik urteilt von einem Standort; so auch diese. Er sei hier abschließend formuliert: Eine Ästhetik, die die Hauptkriterien für ihre Axiomatik aus der *Interpretation* der Welt herleitet statt aus deren *Veränderung*, bewegt sich bestenfalls auf dem Boden eines Materialismus, den Marx in den Thesen über Feuerbach als den Materialismus der bürgerlichen Gesellschaft kritisiert. Jede Theorie, die von „der unmittelbaren Ausschaltung der Praxis den ästhetischen Gebilden gegenüber“ ausgeht (II, 102), präjudiziert das Dogma von der unbefleckten Empfängnis des Ästhetischen oder, wie Lukács einmal – leider in ganz anderem Zusammenhang – so hübsch sagt, [49] sie nimmt der Parteilichkeit die Seele; etwas gröber ausgedrückt, sie entmannt das menschliche Subjekt, und damit den zentralen Gegenstand der Kunst. Mit Marxismus dürfte das soviel zu tun haben wie der braune Bär im Urwald mit dem Großen Bären am Sternenhimmel. Schade!

Wir haben Lukács einen Widerspiegelungsfetischisten genannt. Das klingt vielleicht hart. Wie aber lautet doch die 8. These über Feuerbach? „Das gesellschaftliche Leben ist wesentlich *praktisch*. Alle Mysterien, welche die Theorie zum Mystizismus verleiten, finden ihre rationelle Lösung in der menschlichen Praxis und im Begreifen dieser Praxis.“ [MEW Bd. 3, S. 535] Und ausgerechnet das Ästhetische sollte davon ausgenommen sein?

Wir hatten eingangs die Beziehung zwischen Ästhetik und Wahrheit als Problem aufgeworfen. Wie immer man auch Wahrheit bestimmen mag, in einem dürfte Übereinstimmung bestehen: Als Kriterium kommt sie nur Aussagen zu. Wir haben aber gesehen, daß ästhetisch bewertbare Gebilde in ihrer Bestimmungsfunktion nicht notwendigerweise mit Aussagen identisch sind. Von einem schönen Kelch zu sagen, er sei wahr, ist offenbar Unsinn. Wohl aber kann man von bestimmten ästhetischen Gebilden auch sagen, ihr Gehalt sei wahr oder falsch, dann nämlich, wenn sie Aussagencharakter als Bestimmungsfunktion haben! Also von Literatur, Malerei, Skulptur, Theater, Film, Musik, Tanz ... Ja man kann sogar von einer Wahrhaftigkeit oder Verlogenheit der Form sprechen, je nachdem, ob sie mit dem Inhalt übereinstimmt oder ihm widerspricht. Hier stimmen wir mit Lukács überein; aber eben nur teilweise! Denn das Wahrheitskriterium ist nicht das allumfassende Kriterium des Ästhetischen – wie sich zeigte. Hier stehen wir in kategorischem Gegensatz zu Lukács. Das Kriterium des Ästhetischen lautet „schön“; das ist weder identisch mit „wahr“ noch mit „gut“. Die Lilie kann weder gut noch wahr sein; und ist auch nicht bloß „angenehm“. Lukács identifiziert schön und wahr – und was dann nicht „wahr“ sein kann, wird kurzerhand als „angenehm“ vom Tisch gewischt. In seinem Vorwort weist er „schön“ als zentrale Kategorie des Ästhetischen zurück. Er hätte ebensogut seine Ästhetik ungeschrieben lassen können, denn ihre eigentliche Problematik hat er damit a limine bei-[50]seite geschoben. Vor allem aber steht seine These in diametralem Gegensatz zu Marx. Zu behaupten, das spezifische Kriterium des Ästhetischen sei „Wahrheit“, wäre philosophisch genauso sinnvoll, wie wenn jemand sagen wollte: Der Mond ist ein Säugetier. Es würde die Unterstellung des Künstlerisch-Ästhetischen unter die Vormundschaft des wissenschaftlich-theoretischen Denkens bedeuten; und das um so mehr, als Lukács überdies in der Gleichung „Sachverhalt – Aussage“ keinen prinzipiellen Unterschied zwischen wissenschaftlichem und künstlerischem Sachverhalt (Gegenstand) gelten läßt, sondern dem Standpunkt huldigt, beide bildeten das gleiche empirisch gegebene Sein ab – und zwar *nur* das Sein! – lediglich mit unterschiedlichen Methoden. Dieser Art kann jedoch die notwendige Wechselwirkung zwischen Wissenschaft und ästhetischer Aktivität nicht sein. Alle Hochachtung vor der Wissenschaft, aber sosehr sie zu Recht immer stärker unser Denken und Handeln durchdringt und leitet, auch unser ästhetisches, Kunst bleibt Kunst, Poesie Poesie; durch nichts

sind sie ersetzbar. Daß zwischen erkenntnistheoretischen, ethischen und ästhetischen Kriterien hochbedeutsame funktionelle Beziehungen bestehen, ist ein Punkt für sich. Er bleibt hier jetzt aus dem Spiel. Von Identität jedenfalls kann die Rede nicht sein.

Die „Ästhetik“ von Lukács käme einem Anschlag auf die Kunst gleich, wüßten wir nicht im voraus, daß sie ihn glänzend überstehen wird. Denn Lukács gesellt sich mit seiner „Ästhetik“ kraft eigener Definition zu jener Art Philosophen, die die Welt nur verschieden interpretieren, nicht aber verändern.

1966

Bertolt Brecht

Eine bloße Widerspiegelung der Realität läge, falls sie möglich wäre, nicht in unserem Sinne. Die Realität muß kritisiert werden, indem sie gestaltet wird, sie muß realistisch kritisiert werden.

Schriften zur Literatur und Kunst, II, 228

[51]

Zweitausend Jahre Verfälschung der aristotelischen „Poetik“

Nichts Interessanteres in der Geschichte der Philosophie als Lenins kritische Randbemerkungen zu Hegel, Feuerbach und Aristoteles. Bei der Lektüre der Darstellung der aristotelischen Philosophie durch Hegel läuft ihm die Galle über: „Der Idealist Hegel hat die Untergrabung der *Grundlagen* des Idealismus durch Aristoteles feige umgangen.“ (W. I. Lenin, Werke, Bd. 38, Berlin 1964, S. 271) Im Konspekt zur Metaphysik des Aristoteles: „Die Scholastik und das Pfaffentum haben von Aristoteles das Tote übernommen und nicht das Lebendige“; als das Lebendige betrachtet Lenin „die Erfordernisse, das Suchen“. „Aus der Logik des Aristoteles“ – so wenige Zeilen später – „hat man eine tote Scholastik gemacht, man hat alles Suchen, alle Schwankungen, alle Methoden der Fragestellung hinausgeworfen, gerade die Methoden der Fragestellung waren bei den Griechen so etwas wie *Probesysteme*, eine naive Dissonanz der Meinungen, die sich bei Aristoteles vortrefflich widerspiegelt.“ (S. 348/349)

„Feige umgangen“? Ein hartes Wort für einen Philosophen vom Renommee Hegels. Wer wollte sich heute noch getrauen, so über ihn zu sprechen, ohne den Ordnungsruf eines Kollegen zu befürchten. Und doch gilt dieses Wort nicht nur für die Behandlung der aristotelischen Metaphysik, es gilt auch für die Poetik. Ja gerade für sie. Und nicht nur für Hegel, es gilt für die gesamte Exegese der aristotelischen Poetik durch die Fachphilosophen bis in die jüngste Zeit. Ja selbst im „Ueberweg“ – einem enzyklopädischen Werk immerhin –, im Kleinen Pauly und selbst im „Lexikon der alten Welt“ findet sich nicht ein Buchstabe über das Kardinalproblem der aristotelischen Kunsttheorie, von den Ästhetikern des deut-[52]schen Idealismus und seinen sterilen Epigonen des 19. und 20. Jahrhunderts ganz zu schweigen. Eine Abdankungsurkunde eigener Art. In seiner Ästhetik erwähnt Hegel Aristoteles auf tausend Seiten ganze zehn Mal! Und noch handelt es sich um buchstäbliche Belanglosigkeiten. Das zentrale Problem der aristotelischen Kunsttheorie, das Kapitel 9, das schon die Renaissance als die *crux* [Schwierigkeit] dieser Ästhetik empfand, umgeht Hegel ohne die geringste Scham. Daß die mittelalterliche Scholastik mit der Poetik nichts anzufangen wußte, versteht sich von selbst, wenn wir von der arabischen Periphrase* des Ibn Ruschd einmal absehen; zölibatäre Heuchelei konnte der dreisten Bejahung des Sinnlichen, die nun einmal in jeder Ästhetik lauert, unmöglich ein offenes placet [Es gefällt (mir)**] geben. Mit Hilfe ihrer absurden transzendenten Symbolik würdigten sie Kunst zu einem faden Kapitel der christlichen Theodizee [Gerechtigkeit/Rechtfertigung Gottes] herab. Um so erstaunlicher, daß auch die sinnenfreudige Renaissance das aristotelische Kardinalproblem umging, obwohl doch gerade Robertelli, Minturno, Scaliger und Castelvetro nicht nur die aristotelische Kunsttheorie wieder ins Licht rückten, sondern auch im Kapitel 9 den Schlüssel der Ästhetik des Aristoteles witterten. Ganz mit vornehmem Schweigen ehren darf man wohl die frommen Versuche der Maggi, Patrizzi, Fracastoro und tutti quanti [alle zusammen], aus der Poetik eines großen Heiden oder deren Schmähung – besonders aber aus seiner Theorie der Katharsis [Läuterung der Seele] – den erforderlichen philosophischen Weihrauch für die klerikale Rechtfertigung der Gegenreformation zu gewinnen. Aber, so könnte man entgegenhalten, waren es nicht gerade die Renaissancetheoretiker, die die großen Turniere um Nachahmung und Katharsis, *prodesse aut delectare* [nützen und erfreuen], um die drei Einheiten von Ort, Zeit und Handlung einleiteten, um die Suche nach den absoluten Regeln der modernen Tragödie, waren nicht sie es, die dem französischen Klassizismus des 17. Jahrhunderts und dessen Theoretikern, den D'Aubignac, Perrault, Chapelain, Boileau, das Stichwort für ihre literarischen Schattengefechte lieferten? Allerdings. Und eben daher nimmt das Unheil seinen Lauf: die Verdrehung, Verfälschung und Verballhornung des aristotelischen Kardinalproblems der Ästhetik. Was aber ist denn nun dieses Kardinalproblem des Kapitels 9 der Poetik? Schauen wir uns den Text selbst an: Er ist näm-[53]lich philosophischer, als die Schulweisheit derer ahnte, die im 16., 17. und 18. Jahrhundert auf die Jagd nach ewigen Normen auszogen, aber kein Königreich entdeckten wie weiland Saul im biblischen Mythos.

Aristoteles stellt im 9. Kapitel die höchst berechtigte und entscheidende Frage: Welche Daseinsberechtigung hat denn eigentlich die Dichtung im Verhältnis zu Philosophie und Wissenschaft? Eine

* Umschreibung eines Begriffs durch eine kennzeichnende Eigenschaft

** Vergleichbar mit einem Einverständnis

Frage, die, wie wir wissen, als Antithese zur platonischen Verneinung der Daseinsberechtigung der Poesie erwuchs; Aristoteles entwickelt methodisch ganz einwandfrei – was z. B. auch Lukács bei ihm hätte lernen können, sonst hätte er vielleicht nicht die kolossale Fehlgeburt seiner „Ästhetik“ zur Welt gebracht –, daß die Dichtung ihr Dasein einem besonders gearteten Gegenstand zu danken habe, mit dem der menschliche Geist sich nun einmal auseinanderzusetzen hat. Wäre dieser Gegenstand mit dem der Philosophie oder Wissenschaft identisch – wie z. B. Hegel unterstellt und in seinen Spuren auch Lukács –, welchen Sinn hätte dann die Kunst? Sie wäre überflüssig. Es sei denn, man billige ihr großmütig zu, das Sprungbrett zu bilden, auf dem schwache Geister sich zur Höhe der philosophischen Abstraktionsfähigkeit emporschwingen können. Eben das war die Meinung nicht weniger Denker. Ich nenne nur Thomasius, Baumgarten und eben auch wieder unseren lieben Freund Hegel, der der Kunst ja aus der Alleinvertretungsanmaßung des philosophischen Geistes heraus den seligen Tod prophezeite. Aristoteles dachte da wesentlich realistischer. Hören wir uns seine Worte zu diesem Problem noch einmal genau an:

Ich übersetze sie – abweichend von der im Aufbau-Verlag erschienenen Fassung, und das, was Sie sehen werden, aus sehr wohl erwogenen Gründen – so:

„Aus dem Gesagten erhellt, daß es nicht Aufgabe des Dichters ist, das auszusprechen, was wirklich geschehen ist, sondern das, was geschehen könnte, das Mögliche, nach Maßgabe der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit ... Der Dichter unterscheidet sich vom Historiker nicht dadurch, daß er in Versen schreibt ... Der Unterschied besteht vielmehr darin, daß der eine ausspricht, was geschehen ist, der andere, was geschehen könnte! Daher ist die Dichtung auch philosophi-[54]schen und von stärkerer Aussagekraft als die Geschichtsschreibung. Denn die Dichtkunst spricht mehr das Allgemeine aus, die Geschichtsschreibung das Einzelne. Das Allgemeine aber ist, was jemandem zu sagen oder zu tun wesentlich ist, nach Maßgabe der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit.“

Wenn Aristoteles hier sich der Kategorie des Möglichen (*δυνατόν*) bedient, so ergibt sich aus dem Text eindeutig, daß es sich nicht um naturwissenschaftlich konstatierbare „Möglichkeiten“ handelt, sondern um das, was dem *Menschen* möglich ist, um *menschliche Möglichkeiten*. Denn einen anderen Stoff der Dichtung als den Menschen vermochte sich die antike Literaturtheorie nicht vorzustellen. Zugleich jedoch erinnern wir uns, daß die Dialektik zwischen Möglichkeit und Verwirklichung, zwischen Möglichem und Wirklichem, zwischen *δύναμις* [Erzählung] und *ἐνέργεια* [Verwirklichung], zwischen *δυνατόν* [das Mögliche] und *γεγόμενα* [das Geschehene] eine ganz zentrale Bedeutung im Gesamtsystem der aristotelischen Weltanschauung einnimmt. Die allgemeine Grundlage, das *ὑποκείμενα* [Sujet; Thema] aller Möglichkeiten ist die *ὕλη* [Materie, Stoff].

Würden wir das Wort *ὕλη* an dieser Stelle mit Materie im Sinne unserer marxistisch-leninistischen Philosophie verdeutschen, so hätten wir eine rein materialistische Theorie des Möglichen vor uns. Daß dies eine unzulässige Unterstellung wäre, vermag jeder Kenner des Aristoteles mit Leichtigkeit zu beweisen. Dennoch zählt gerade auch das sinnliche Einzelne zu dieser *ὕλη*, und damit selbstverständlich der Mensch in allen seinen Aspekten. Überdies unterstreicht Aristoteles wiederholt mit besonderem Nachdruck in der Metaphysik, daß das bereits Verwirklichte, die Wirklichkeit die Grundlage aller Möglichkeiten sei und daß die Verwirklichung von Möglichkeiten neue Möglichkeiten gebäre. In der Theorie, daß das Mögliche – *τὰ δυνατά* den eigentlichen Gegenstand der Dichtung bilde, steckt also ein außerordentlich starker materialistischer Kern. Besonders interessant in diesem Zusammenhang ist die heftige Polemik des Aristoteles gegen den platten Positivismus der Megariker, die die Identität von Wirklichkeit und Möglichkeit behaupteten, da angeblich gerade die Wirklichkeit eines Dings der Beweis für dessen Möglichkeit sei. Aristoteles weist nach, daß diese Auffassung zur Leugnung der objektiven Existenz der Außenwelt un-[55]abhängig vom Bewußtsein und zur Leugnung der Entwicklung führe: Wie könnte nach dieser Theorie, so argumentiert er scharfsinnig, etwas sinnlich *wahrnehmbar* sein, wenn es nicht jemand gerade sinnlich wahrnimmt. Eine glänzende materialistische Beweislinie. Außerdem, so bemerkt Aristoteles, hebe die Gleichsetzung von möglich und wirklich sowohl die *γένεσις* [Entstehung] wie die *κίνησις* [Bewegung], Entstehung und Bewegung, Entwicklung also, auf. Denn für denjenigen, der das Mögliche und das Wirkliche nicht kategorial gegeneinander abgrenzt, gibt es keine Dialektik zwischen beiden, keine Problematik der

Verwirklichung des Möglichen, kein *γίγνεσθαι* [Werden]. Für Aristoteles aber existieren Möglichkeiten, die verwirklicht werden *können*; nicht aber alle *werden* verwirklicht. Und gerade mit diesen Möglichkeiten und ihren Verwirklichungen befaßt sich das dichterische Ingenium [Talent]. Die Kategorie der Möglichkeit impliziert aber nicht nur diese Dialektik der *ἐνέργεια* [Verwirklichung], der Verwirklichung, und die der *γένεσις* [Entstehung], der *κίνησις* [Bewegung], der *μεταβολή* [Veränderung] und *φθορά* [Verfall], sondern noch etwas anderes außerordentlich Wesentliches. Aristoteles streift dieses Problem in der Metaphysik mit der Frage, was das „Unmögliche“ sei, und wahrscheinlich wollte er das auch in der Poetik mit der zweimal ausdrücklich wiederholten Apposition sagen: das Mögliche, *κατὰ τὸ εἰχὸς* [das Wahrscheinliche] ἢ [oder] *τὸ ἀναγκαῖον* [das Notwendige] (eine Apposition, die Ernesto Grassi in seiner Interpretation der aristotelischen Ästhetik leichtfertig außer acht läßt). Aber was besagt hier im Bereich der menschlichen *γένεσις* [Entstehung] und *κίνησις* [Bewegung] und *ἀναγκαῖον* [Notwendige]? Unzweifelhaft stand Aristoteles dabei an einer objektiven geschichtlichen Grenze, die zu überschreiten der allgemeine Stand der Erkenntnis und Praxis noch nicht gestattete. Die Kategorie des Möglichen konnte noch keine wissenschaftliche Form annehmen. Denn implizit steckt in der Kategorie des Möglichen, in nuce [im Kern] sozusagen, die der Gesetzmäßigkeit des Geschehens. Der Begriff des Naturgesetzes, obwohl von den hellenischen Philosophen erahnt (*λόγος* [Wort, Sinn, Vernunft], *αἰτία* [Ursache], *ἐντελέχεια* [Zielstrebigkeit] usw.), erlangt erst mit Galilei – d. h. mit der meßbaren Voraussage – wissenschaftliche Prägnanz. Was aber ist für die *Menschen möglich*? Die Beantwortung dieser Frage allerdings setzt die Kenntnis der Bewegungsgesetze der menschlichen Geschichte voraus, die der gesellschaftlichen *γένεσις* [Entstehung], *κίνησις* [Bewegung] und *μεταβολή* [Veränderung], die Gesetze der *menschlichen ἐνέργεια* [Verwirklichung], der Selbst-[56]verwirklichung des Menschen. Diese geschichtliche Gesetzmäßigkeit aber erlangt erst durch Marx wissenschaftlich faßbare Form, wiewohl bereits in abstrakter Andeutung oder mystifizierter Gestalt bei Montesquieu, Rousseau, Diderot und Hegel Ansätze sichtbar werden. In diesem Punkt hat übrigens Castelvetro in seinem Kommentar zur Poetik eine sehr scharfsinnige Bemerkung gemacht; eine Theorie des Möglichen setze eine Theorie der Wirklichkeit voraus und – so können wir hinzufügen – eine Theorie der *menschlichen* Möglichkeiten eben eine entsprechende Theorie der menschlichen Geschichte und ihrer bewegenden Kräfte.

Die Renaissance-Theoretiker sind an der Möglichkeitstheorie des Aristoteles gescheitert, weil eine wissenschaftliche Theorie der Geschichte noch nicht möglich war! Das wäre nicht schlimm gewesen, aber was taten sie? Sie setzten kurzerhand, um sich aus dieser Verlegenheit herauszuwinden, an die Stelle der Möglichkeitskategorie die der *Wahrscheinlichkeit*. Sie identifizierten das Mögliche mit dem Wahrscheinlichen. Nicht nur eine regelrechte Verballhornung des Aristoteles war dies, sondern auch eine kapitale Verfälschung, ein Fehler, der die gesamte Entwicklung der ästhetischen Theorie der kommenden Jahrhunderte höchst unheilvoll beeinflusste. Im Namen der Wahrscheinlichkeit siegten die Theorie der drei Einheiten, im gleichen Namen alle möglichen naturalistischen Theorien der Kunst. Wenn Castelvetro die Interpretation des Aristoteles in diesem Punkt immerhin in gewisser Weise offenließ, so warf sie D'Aubignac, einer der Haupt-Theoretiker des französischen Klassizismus, hundert Jahre später kurzerhand völlig über Bord. Das Wahre, so schreibt er, bilde nicht den Gegenstand des Theaters, denn es gäbe viele wahre Dinge, die nicht gesehen werden dürften ... Das Mögliche sei auch nicht das Sujet, denn es gäbe viele Dinge, die zwar möglich seien, aber lächerlich und wenig glaubwürdig wären, würde man sie vorführen ... Daher könne nur das Wahrscheinliche vernünftigerweise ein dramatisches Poem begründen, durchführen und beenden.

An die Stelle einer objektiven Kategorie, wie Aristoteles sie entwickelt hatte, wird also eine subjektiv-psychologische gesetzt. Denn das Mögliche existiert unabhängig vom einzelnen Individuum und dessen Bewußtsein. Der Eindruck [57] der Wahrscheinlichkeit aber hängt ab von dem Bewußtsein des Betrachters; denn weder Aristoteles noch Castelvetro, noch D'Aubignac, Chapelain oder Boileau gebrauchten diesen Begriff im Sinne der modernen Mathematik, sondern im wörtlichen Sinne: *wahrscheinend*, den Anschein der Wahrheit erweckend, was aussieht wie die Wahrheit. *εἰχὸς* [Wahrscheinliche] kommt ja von *εἴχω*, ähnlich sein, gleichen. Für das Wahrscheinliche in diesem Sinne gibt es keine objektiven Kriterien. Das Deutsche verfügt leider nicht über zwei verschiedene Worte dafür

wie das Französische. „Wahrscheinlich“ im Sinne der Mathematik heißt dort *probable* – *calcul des probabilités* = Wahrscheinlichkeitsrechnung –, im aristotelischen Sinne des Scheins der Wahrheit aber *vraisemblable* [plausibel]. Man hatte im Aristoteles einfach die Präposition stillschweigend eskamotiert (statt „*λέγειν τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰχὸς*“ [das Wahrscheinliche], las man sozusagen *λέγειν τὸ εἰχὸς*); durch diesen Taschenspielertrick verwirkte man sich die Möglichkeit einer objektiven realistischen Ästhetik, die Aristoteles anbot, und machte den Weg frei für eine subjektivistische Ästhetik. Wenn heute in der angelsächsischen Welt ganz allgemein schöne Literatur unter dem Sammelbegriff *fiction* [Dichtung] subsumiert wird, so ist das nichts als das verballhornte Epigonentum dieser Wahrscheinlichkeitstheoretiker des Cinquecento* und des französischen Klassizismus. Ich wiederhole: die Kategorie der Möglichkeit ist eine objektive, der Begriff *fiction* dagegen verlegt die Wesensbestimmung der schönen Literatur in den Bereich des subjektiven Bewußtseins. Ein keineswegs sehr entfernter Ableger dieser Verballhornung aristotelischer Gedanken durch die „Wahrscheinlichkeitstheoretiker“ ist die Theorie Roman Ingardens („Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks“ – Tübingen 1968, S. 71, 152 u. a.), das Wesen des Kunstwerks sei, „echte Wirklichkeit vorzutäuschen“, und daher stellten die Aussagen in ihm „nicht echte Urteile“, sondern „bloße Quasi-Urteile“ dar, die gar nicht wahr zu sein brauchten, sondern nur den Schein der Wahrheit hervorrufen. An die Hypothese, daß es auch echte Urteile über „Mögliches“ geben könne, die an der vorgegebenen Realität nicht ohne weiteres verifiziert werden können, hat Ingarden offenbar wegen ungenügender „Anstrengung des Begriffs“ an Aristoteles [58] gar nicht gedacht. Daher gehört auch diese „Ästhetik des Als-Ob“ im Prinzip zur Kategorie der subjektivistischen Theorien der Kunst. Das Problem der objektiven künstlerischen Wahrheit wird eliminiert. Kein Wunder, daß Ingarden zu der idealistischen These gelangt: Das Objekt ästhetischer Erfahrung sei mit *keinem* (!) realen Gegenstand identisch! (S. 192) In Wirklichkeit ist das gar keine wissenschaftliche Schlußfolgerung, sondern ein vorgefaßtes Dogma. Resultat dieser weltfremden Theorie: Zwischen „der natürlichen Einstellung des täglichen Lebens“ und der „spezifisch ästhetischen Einstellung“ bestehe eine radikale Kluft (S. 202), die in jedem ästhetischen Erlebnis neu überwunden werden müsse. Das Ästhetische ist also für die „Als-Ob“-Philosophen kein „natürliches“ Element des allgemeinen menschlichen Lebensprozesses.

Der Eifer, mit dem sich die Theoretiker des Cinquecento und ihre französischen Kollegen des 17. Jahrhunderts auf vermeintlich epochemachende Details der aristotelischen Poetik stürzten, kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß sie mit dem Kern der aristotelischen Theorie nicht fertig wurden. Sie haben ihn umgangen und verfälscht.

Glücklicherweise kehrten sich die wirklich großen Künstler während der Herrschaft dieser Doktrinen herzlich wenig an die Aristoteles-Scholastik. Wie wären sonst ein Rabelais, ein Shakespeare, ein Cervantes, ein Molière, ja selbst ein Racine möglich geworden?

Daß Aristoteles aus objektiven historischen Gründen außerstande war, der Kategorie des Möglichen eine streng gesetzmäßige, historische Deutung zu geben, erklärt einen merkwürdigen Widerspruch, der in seiner Bestimmung von Gegenstand und Charakter der Dichtkunst implizit enthalten ist.

Die Kategorie der Möglichkeit setzt natürlich die der Gesetzmäßigkeit voraus. Aristoteles hat dies auch im Rahmen seiner Möglichkeiten durch die Apposition *κατὰ τὸ ἀναγκαῖον* [das Notwendige] in der Poetik anerkannt. Die *ἐνέργεια* [Verwirklichung] des *δυνατόν* [das Mögliche] im menschlichen Bereich, die Verwirklichung von Möglichkeiten durch den Menschen ist aber nichts anderes als *Geschichte*. Geschichte als die Einheit von *γένεσις* [Entstehung], *μεταβολή* [Veränderung], *φθορά* [Verfall]. Das Gesetzmäßige aber ist Allgemeines. Infolgedessen [59] ist für uns heute die Entgegensetzung von Dichtung und *ἱστορία* (Historia [Geschichte]) nach den Kriterien von Aristoteles, daß die Dichtung mehr das Allgemeine, die *ἱστορία* [Geschichte] das Einzelne ausspreche, nicht mehr annehmbar. Auch die Behandlung der *γενόμενα* [das Geschehene], des Gewordenen, hat mit Gesetzmäßigkeit zu tun, mit Allgemeinem, wie ja das Gewordene dem Möglichen entsprungen ist. Die Geschichtswissenschaft ist im Prinzip nicht weniger philosophisch als die Dichtung.

* Kultur und Kunst des 16. Jahrhunderts in Italien

Aristoteles indessen verstand unter *ἱστορία* [Geschichte] nur eine Vorform der Geschichtswissenschaft, die bloße Aufzeichnung von historischen Fakten, wie sie ihm bei Herodot oder Thukydides vor Augen stand. Die historische Chronik. Hätte ihm das Kommunistische Manifest oder der 18. Brumaire des Louis Bonaparte zu Gebote gestanden, wäre er mit seiner zweiten Abgrenzung zwischen Dichtung und *ἱστορία* [Geschichte] einigermaßen in Schwierigkeiten geraten. Seit dem Kommunistischen Manifest weiß die Welt, kann sie auf jeden Fall wissen, daß auch *ἱστορία* [Geschichte] als Wissenschaft betrieben werden kann, d. h. als Erkenntnis von Gesetzmäßigkeiten. Wie sich Aristoteles *ἱστορία* [Geschichte] empirisch nur als Monographie von Fakten präsentierte, so das künstlerische Operieren mit den Möglichkeiten menschlicher Selbstverwirklichung vornehmlich als *μῦθος* (Mythos), d. h. als anthropomorphes Analogon des Geschehens, aber ohne den metaphonischen Vorbehalt des Poetischen. Doch im Gegensatz zu den archaisierenden Snobs unserer Tage, die den Mythos als Rettungsanker vor der Überflutung unseres Bewußtseins durch die mathematisch-technische Ratio empfehlen – ich meine hier diese disparate [ungleichartig] Bruderschaft von Nietzsche, Spengler, Rosenberg, Michael Hochgesang, Walter Jens, Ernst Fischer und einigen anderen (ich weiß, daß diese Zusammenstellung schockiert, aber gerade deshalb nenne ich sie) –, ich sage, im Gegensatz zu diesen Bemühungen, das Mythische zu galvanisieren, hatte Aristoteles, wie nicht unbekannt sein sollte, dem Mythischen längst eine prinzipielle und ziemlich barsche Absage erteilt. Ich sehe deshalb keinen Widerspruch zwischen seiner Metaphysik und seiner Poetik, denn das mythische Denken hat er bereits als eine im Grunde der Vergangenheit angehörende Phase der Weltdeutung begriffen, über die, wie er sagt, sich kaum eine ernsthafte Prüfung lohne. Die Macht der Gewohn-[60]heit vermöge zwar oft mehr als Erkennen, wie Mythisches und Kindisches beweisen, und deshalb eben seien die Mythen geschaffen worden, um das Bewußtsein der Masse zu ergreifen und auf diese Weise den Gesetzen und dem Gemeinwohl zu dienen, also eine bestimmte gesellschaftliche Ordnung zu stabilisieren. Die Sklavenhalter-Ideologie also! Worte, die die mythossüchtigen Intellektuellen des Westens ruhig einmal nachlesen könnten. Es würde nichts schaden. Offensichtlich ist Aristoteles immer noch moderner als sie. (Metaphysik 982¹⁵, 995¹, 00¹⁵, 74¹ folgende)

Daß er indessen in seiner Theorie der Tragödie trotzdem nicht auf den Mythos-Begriff verzichten konnte, wengleich er ihm darin eine verhältnismäßig rationale Bedeutung unterstellt – nämlich *μίμησις πράξεως*, Vorführung einer Handlung –, zeigt deutlich genug die historischen Grenzen seiner Denkmöglichkeiten. Die objektiven Bedingungen dafür, den Gegenstand des Künstlerischen, das Mögliche historisch zu betrachten, waren noch nicht herangereift, denn zur geschichtlichen Betrachtung gehört, wie Hegel in seiner Ästhetik ganz richtig bemerkt, „die Nüchternheit, das Geschehene für sich in seiner wirklichen Gestalt, seinen empirischen Vermittlungen, Gründen, Zwecken und Ursachen aufzunehmen und zu verstehen“. Daß die „kontinuierliche Trunkenheit“ auch dies von Hegel –, die Nebelbildungen des gesellschaftlichen Bewußtseins, wie Marx sie bezeichnet, die den Verschleierungen der Ausbeutungsverhältnisse und dem objektiven Bedürfnis nach Selbsttäuschung der herrschenden Klassen entspringen, erst mit der Entschleierung des Fetischcharakters der Ware und der kapitalistischen Ausbeutungsverhältnisse durch die revolutionäre sozialistische Arbeiterbewegung beseitigt werden konnten, um die Geschichte in ihrer wirklichen Gestalt aufnehmen zu können und zu verstehen, das beweist gerade die Mythos-Süchtigkeit der spätkapitalistischen Welt heute aufs schlagendste. Ich verzichte darauf, den inneren Zusammenhang zwischen den anderen Gedanken des Aristoteles über das Dramatisch-Poetische und die Dialektik von Wirklichkeit und Möglichkeit darzustellen; wie etwa der dramatische Konflikt der *ὄλη* [Materie, Stoff] als dem *ὑποχείμενα* [Sujet; Thema] entspräche, die Entfaltung des dramatischen Konflikts der *ἐνέργεια* [Verwirklichung], das Tragische, das auf die Katastrophe [61] Zielende der *ἐντελέχεια* [Zielstrebigkeit], Handlung und Dialog der *μορφή* [Form], in der sich der Konflikt abwickelt, usf.

Diese Aspekte sind abgeleitete. Das theoretisch Grundlegende bleibt die Dialektik zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit und deren objektiver Charakter. Auch für den Streit um die angemessene Deutung der aristotelischen *μίμησις* [Vorführung, Vorstellung, Darstellung, sinnliche Vergegenständlichung, Nachahmung] (Mimesis) dürfte dies gelten. Durch die Übersetzung dieses Begriffs mit *Nach-Ahmung* haben die Wahrscheinlichkeits-Apostel sich einer unglaublichen Verballhornung

schuldig gemacht, die eine außerordentlich verhängnisvolle Rolle in der Geschichte der Künste gespielt hat und bei einigen Theoretikern noch spielt, z. B. bei Lukács. Bei ihnen bezog seit jeher aller Naturalismus seine „philosophischen“ Beweismittel.

Daß die Übersetzung „Nachahmung“ für *μίμησις* („imitatio“) dem Gehirn eines musischen Analphabeten wie Cicero entspringen konnte, nimmt nicht wunder. Daß sich Eiferer fanden, die diesen Denkschrott zwei Jahrtausende hindurch inbrünstig breittraten, das wäre in einer Welt, die aus der Bibel ihre Schulweisheit schöpfte, gewiß nicht das einzige Beispiel dieser Art. Ein gewissenhafter Altphilologe hatte also leichtes Spiel, stieß er erst einmal auf diese Problematik, und durch das modische Kokettieren mit dem „Mimesis“-Begriff wurde er ja nun höchst unsanft auf dies Problem gestoßen. Man kann dem philologisch-lexikalischen Aspekt der Untersuchungen Kollers (Die Mimesis in der Antike, Bern 1954) nur Beifall zollen. In der Tat sind der Stellen bei Strabon, Aristophanes, Athenaios (Aristoxenos) und Aristoteles so viele, die die Übersetzung von *μίμεισθαι* mit „Nachahmen“ als grandiosen Unsinn enthüllen, daß derjenige, der heute noch an dieser Übersetzung festhält, sich damit als unheilbaren Ignoranten aus dem Kreis kritischer Interpreten selbst ausschließt ... Wenn beispielsweise Aristophanes in den Thesmophoriazusen (850) den Mnesilochos ironisch fragen läßt, mit welchem Stück er wohl den Tragödiendichter Euripides zu sich herlocken könnte, und ihn dann boshaft frohlocken läßt: Haha, ich hab’s: *τὴν χαινὴν Ἐλένην μίμησομαι* – „ich werde einfach ‚Die Neue Helena‘“, dann würde schon eine grobe Portion bornierter Unverschämtheit dazu gehören, uns hier das *μίμησομαι* mit „ich werde ‚Die Neue [62] Helena‘ nachahmen“ zu verdeutschen. Johann Chr. Donner, Ludwig Seeger und andere Übersetzer schreiben denn auch ganz richtig „aufführen“ statt „nachahmen“. Aber bleiben wir bei der Poetik des Aristoteles. Am Ende des zweiten Kapitels definiert er den Unterschied zwischen Komödie und Tragödie folgendermaßen: *„Ἡ μὲν γὰρ χεῖρους, ἡ δὲ βελτίους μιμείσθαι βούλεται τῶν νῦν.“* [indem die eine die Menschen schlechter, die andere besser darstellt, als sie in der Wirklichkeit sich finden] Wenn diese Stelle in der „Ästhetik der Antike“ (Berlin 1964) übersetzt wird „die eine nämlich will schlechtere, die andere bessere Menschen nachahmen als die heutigen“, so grenzt das denn doch schon an polizeiwidrige Gedankenlosigkeit. Wie wollte man etwas *nachahmen* können, was in Wirklichkeit gar nicht existiert? Oder man unterstellte Aristoteles die Absurdität, die Menschen der Vergangenheit seien entweder besser oder schlechter als die heutigen (*τῶν νῦν*). Hier noch ein anderer Beleg: Im Kapitel 25 sagt Aristoteles, es gäbe drei verschiedene Arten von *μίμησις* [Vorführung, Vorstellung, Darstellung, sinnliche Vergegenständlichung, Nachahmung]. Entweder die Dinge *μίμεισθαι* [mimen, vorführen], wie sie waren oder sind; oder wie man sagt oder glaubt, daß sie seien; oder *οἷα εἶναι δεῖ*, wie sie sein sollten. Wie man etwas nachahmen kann, was sein sollte, bleibt restlos unverständlich. Doch das entscheidende Argument gegen die Übersetzung von Mimesis mit Nachahmung liegt eben im Kapitel 9 der Poetik. Wenn der spezifische Gegenstand der Dichtkunst *τὰ δυνάτῃ*, das Mögliche, nicht aber das bereits Geschehene ist, so wäre die gesamte „Poetik“ des Aristoteles auf einem unlösbaren logischen Widerspruch aufgebaut: etwas nachzuahmen, was noch~ gar nicht sinnlich wahrnehmbar existiert. Erstaunlich bleibt, daß ein so scharfsinniger Philologe wie Koller gerade diesen Grundwiderspruch nicht bemerkt hat. Ebensonig übrigens Friedrich Tomberg in „Mimesis der Praxis und abstrakte Kunst“ (Luchterhand 1968), ein neues Exempel für die Fachblindheit selbst gescheitester Spezialisten! Denn daß es Fachblindheit ist, das enthüllt ein Satz in dem sonst von äußerster philologischer Akribie inspirierten Werk Kollers (S. 5). Es steht da zu lesen: Mimesis habe ursprünglich nicht das geringste mit Naturwahrheit, Realismus und ähnlichem zu tun gehabt; man sei fast versucht zu sagen, das Gegenteil sei der Fall. Die ursprüngliche Verbindung mit Tanz, und zwar in erster Linie mit Gruppentanz, verbiete von vornherin jeden Realismus. Warum aber? Er zwingt zu einer Stilisierung [63] auf das Einfachste, zu bloßen Andeutungen. „Von Nachahmung, von einer Tendenz zum Realismus ist beim Mimesisbegriff also nichts zu bemerken.“ Da haben wir den Herrn Stubengelehrten höchster Observanz in kristallener Reinheit vor uns! „Eine wahre Perle“ [LW Bd. 31, S. 155], würde Lenin sagen. Der mutige Rebell im Felde philologisch-lexikalischer Dogmatik wird knieweich vor den Nachahmungsdogmatikern im Felde der Ästhetik! Er kapituliert vor ihnen! Er überläßt das Anliegen des Aristoteles, plötzlich doch wieder mutlos geworden, den Säuen. Er läßt es zu, daß der Realismus so etwas Dummem, Lächerlichem und Kindischem wie dem Nachahmungsdogma angekettet bleibt. Er verwechselt Realismus mit

Naturalismus! Und da werden die Herren Philologen dann böse, wenn aufmuckende Studenten ihre galligen Witze über den Fachidiotismus reißen. Wie man nämlich das Mögliche – das noch nicht *ist* und vielleicht auch niemals sein wird – *nachahmen* wollte, das soll man uns erst einmal *vormachen*, es sei denn, man eskamotiert dem deutschen Wort seinen eigentlichen Sinn.

Was also versteht Aristoteles denn unter *μίμησις* [Vorführung, Vorstellung, Darstellung, sinnliche Vergegenständlichung, Nachahmung], *μιμεῖσθαι* [mimen, vorführen], *μίμημα* [das Vorgeführte] und *μιμητής* [der etwas mimit, vorführt, vorstellt, darstellt]? Dafür liefert die Differenzierung zwischen *διήγησις* (Erzählung) und „Mimesis“ im Kapitel 2 den Schlüssel. Wenn der Dichter nämlich in eigener Person spricht, dann vollziehe er keine „Mimesis“: *οὐ γὰρ ἔστι κατὰ ταῦτα μιμητής*. Nur wenn der Dichter etwas vorführe, sei er „Mimetes“. Das Wort „Mimesis“ und „mimethai“ ist also nicht exakt übertragbar, es bedeutet etwa: sinnlich vergegenständlichen – z. B. im Tanz durch den menschlichen Körper Affekte, Charaktere, Handlungen (*πάθη, ἦθη, πράξεις*) –, Gestalt geben, etwas vorführen, etwas vorstellen, darunter auch in sehr beschränktem Maße und *gelegentlich* – nachahmen. Eine solche „Mimesis“ im aristotelischen Sinne wäre zum Beispiel der Eiskunstlauf der Beloussowa und Protopopow, die Beschreibung dieses Erlebnisses in einem Roman jedoch wäre völlig im Gegensatz zu den Nachahmungstheoretikern und – ganz gar nicht „Mimesis“, sondern *διήγησις* (Erzählung). Der Begriff der Mimesis dürfte in der Tat aus den antiken Kunstformen als Allgemeinbegriff hervorgegangen sein, die sich als unmittelbar wahrnehmbare „Vorführungen an Auge und Ohr wandten: Tanz, Gesang, Musik. [64] Wo etwas „gemimt“ wurde. Das Epos unterscheidet sich u. a. eben auch dadurch vom Roman, daß es gesungen zusammen mit einer Phorminx (Harfe) vorgetragen wurde (siehe Demodokos, Odyssee VIII, 62-103). Daher begreiflich, daß Aristoteles es ebenso wie Dramatik, Dithyrambendichtung, Flöten- und Kitharaspield zur Mimesis rechnete. Die Entwicklung der modernen Kunsttheorie hat schärfere Abgrenzungskriterien ermöglicht. Der Begriff Mimesis dürfte als *notion générale* [Allgemeinbegriff] für die Künste fragwürdig geworden sein. Schon Aristoteles hat eine gewisse Empfindung für die Begrenztheit und Unbestimmtheit dieser Kategorie gehabt, denn er ergänzt sie an verschiedenen Stellen durch das Verb – meist im Partizip – *ἀπειχάζειν* [abbilden] oder *εἰχάζειν* [bildhaft darstellen].

Das kann man heute sehr exakt mit dem Wort *ikonisch* – das ja der gleichen Wurzel entnommen ist – wiedergeben. Die Künstler stellen das Mögliche *ikonisch* dar! Nach den nunmehr bekannten Sachverhalten auch fürderhin „Mimesis“ bei Aristoteles ausschließlich mit Nachahmung zu verdeutschen ist stinkreaktionär und hat mit einer materialistischen Grundlegung der Ästhetik so viel zu tun wie die Teufelsvorstellungen eines mittelalterlichen Leibeigenen mit Goethes Mephisto. Übrigens, wie pikant, daß der Oberhirte der Nachahmungs-Kirche in Deutschland auf den Namen Gottsched hört! Es ist sein oberster Glaubenssatz: „Ich sage also erstlich: Ein Poet sei ein geschickter Nachahmer aller natürlichen Dinge.“ (1730) Herzlichen Glückwunsch zu dieser illustren Gesellschaft.

Eines jedenfalls steht wohl außer Frage: der System-Zusammenhang zwischen den allgemein-philosophischen Kategorien des Aristoteles und der philosophischen Grundlegung seiner Kunsttheorie. Was aber soll man dann zu der Behauptung des Schweizer Gigon im immerhin verhältnismäßig gut renommierten „Lexikon der alten Welt“ – erschienen im Artemis-Verlag – sagen, die Poetik nehme eine Sonderstellung im aristotelischen Gesamtwerk ein, der Zusammenhang mit der übrigen Philosophie sei ganz locker; was erst von der Behauptung des Westberliner Wissenschaftlers Kassel im gleichen Nachschlagewerk, Aristoteles habe die Poetik von erkenntniskritischen, ontologischen und staatspädagogischen Fragestellungen „befreit“. Eine sonderbare Be-[65]freiung! Fürwahr! Man fragt sich: Sollte das wirklich nur Ignoranz sein? Genügt hier noch das Leninsche Prädikat „feige umgangen“ [LW Bd. 38, S. 271]? Glücklicherweise gibt's auch etwas Gutes zu berichten. Wenn zwar die Fachphilosophen und Fachphilologen sich als unfähig erwiesen, den schöpferischen Kern der aristotelischen Kunsttheorie weiterzuentwickeln, die deutsche literarische Klassik kann es sich nicht nur zur Ehre anrechnen, ihn wiederentdeckt zu haben, sondern hat auch die Waffen ihrer Polemik daran geschärft. Und ohne Polemik ist ja bekanntlich die beste Sache der Welt sterbenslangweilig.

Wenn Lessing im 23. und 24. Stück der Hamburgischen Dramaturgie Voltaire wegen seiner Kritik an dem Stück „Essex“ scharf angreift, weil dieser darin den Dichter mit dem Historiker verwechselt

habe, die Tragödie aber nicht dialogisierte Geschichte sei, wenn Lessing zugleich erklärt, auf dem Theater sollten wir nicht sehen, was dieser oder jener einzelne Mensch getan hat, sondern was ein jeder Mensch von einem gewissen Charakter unter gewissen gegebenen Umständen tun werde, so ist das reinster Aristoteles. Ja man kann sogar sagen, daß nach Jahrhunderten Lessing der mutigste Vorkämpfer für die spezifischen Rechte der Poesie ist. Wenn der Jakobiner Georg Forster sagt, Natur und Geschichte seien die nie versiegenden Quellen, aus denen der Dichter schöpfe, sein innerer Sinn aber stemple die Anschauungen und bringe sie als „neugeprägte Bilder des Möglichen wieder in Umlauf“, so ist auch das unverfälschter Aristoteles. Bei Schiller findet sich die gleiche These in dem Essay „Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen“ (JA – 12, 129) „Der schöne Schriftsteller stellt uns die Sache, von der er handelt, vielmehr als *möglich* und als *wünschenswert* vor, als daß er uns von der Wirklichkeit oder gar von der Notwendigkeit derselben überzeugen könnte; denn sein Gedanke kündigt sich bloß als eine willkürliche Schöpfung der Einbildungskraft an, die für sich allein nie im Stand ist, die Realität ihrer Vorstellungen zu verbürgen.“

Die Formulierung Schillers allerdings, obwohl unzweifelhaft von Aristoteles inspiriert, weist doch eine Fassung auf, die einer subjektivistischen Interpretation der Möglichkeitskategorie das Tor offenläßt.

[66] Besonders beruhigend jedoch ist es natürlich, wenn man zwei so bedeutende Autoritäten als Eideshelfer anrufen kann wie Brecht und Gorki, zumal der eine von ihnen alles andere als geheimer Neigungen zur Poetik des Aristoteles verdächtigt werden kann, andererseits aber ohne ein Zitat von ihm zur Zeit in aestheticis nur schwer Glaubwürdigkeit zu erlangen ist.

Auch bei Gorki bildet die Dialektik zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit die Dominante im künstlerischen Gegenstand. Nun eben diese Dialektik beherbergt das Problem der Entwicklung des Menschen als historisches Subjekt, seine Verwirklichung durch die Entscheidung zwischen den Alternativen, die ihm die Geschichte zur schöpferischen Tat anbietet. Diese Dialektik zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit beansprucht bis zum Höchstmaß seiner Kapazität ein menschliches Vermögen, das deshalb eben auch im *künstlerischen* Schöpfungsakt eine Dominante bildet: die produktive Phantasie. Was leider sehr viele, sehr gute Menschen nicht begreifen können, weil sie selber über zu wenig davon verfügen; nicht von Natur, sondern weil sie verkümmerte. Der Griff von Aristoteles war im Prinzip also richtig. Für den Aufbau einer objektiven Theorie der Literatur heute erscheint mir daher die aristotelische Entdeckung von grundlegender Bedeutung, als ein *χρῆμα εἰς αἰεὶ* [Erbe für immer], das wir, um noch einmal mit Lenin zu sprechen, nicht „feige umgehen“ dürfen, weil wir sehr sorgfältig auf Ansatzpunkte für unsere eigenen Erwägungen in der Vergangenheit zu achten haben. Gerade in einer Gesellschaft wie der unsrigen, der sozialistischen, die nach den optimalen Möglichkeiten der Verwirklichung des Menschen als *genus humanum* sucht und der Beherrschung ihrer Gesetzmäßigkeiten, hat die Gegenstands- und Funktionsbestimmung der Kunst als *Ermittlung* dieser Möglichkeiten eine grundlegende Bedeutung.

Und hier geht es um Bewertungskriterien, um den Mut zur Bewertung.

[69]

Kunst und Geschichte

Als Vico, Montesquieu, Herder und Hegel die Vergänglichkeit alles Bestehenden zum Grundgesetz der gesamten menschlichen Geschichtsdynamik – einschließlich ihrer Ideen – proklamierten, da hatte im Grunde auch in der ästhetischen Wertaxiomatik und in der Kunsttheorie die Todesstunde der absoluten, ewigen und unumstößlichen Normen geschlagen. Gerade aber die Suche nach ihnen war den vorausgegangenen Generationen als Sinn und Ziel ihrer gesamten ästhetischen Metaphysik erschienen. Jedoch bereits in der Querelle des anciens et des modernes* [Streit der Alten und der Neuen] war diese Problematik, zum ersten Mal die neue Tonart angehend, aufgeklungen. Der Einbruch des geschichtlichen Denkens in die heiligen Tempel der Schönheit stellt die größte Revolution im ästhetischen Denken vor Marx dar. Wenn Hegel das Naturgeschehen gegen den menschlichen Geschichtsprozeß als *Kreisprozeß* absetzte, so beweist das zwar nichts für eine wissenschaftlich fundierte Naturtheorie, wohl aber, daß er Geschichte als irreversiblen Prozeß deutete, der gerade auch in den geistigen Objektivierungsformen des *genus humanum* [Das Menschengeschlecht] – wenngleich sehr ungleichmäßig nach Raum und Zeit – eine gesetzmäßige Stufenfolge und Richtung erkennen lasse. Nur in einer jeweils bestimmten, konkreten Form drücke sich ein bestimmtes Volk und eine bestimmte Zeit aus, so bemerkt er in der Geschichte der Philosophie, eine einmalige, einzigartige Form, „innerhalb welcher es sich sein Universum ausbildet und seinen Zustand ausarbeitet – die höhere Stufe dagegen Jahrhunderte nachher in einem anderen Volke sich auf tut“**. Hier wird wieder Hegels Vorstellung der historischen Knotenlinien sichtbar, und wir wissen, daß solche Knotenpunkte kultureller Potenz ihm vor Augen standen in Athen, Florenz, [70] Paris, Weimar und deren geschichtslogischer innerer Verknotung und Kontinuität. Da aber Geschichte für ihn nichts anderes ist als die Selbstentfaltung des Weltgeistes in den nationalen Volksgeistern, so ergab sich für ihn der Schluß, daß die Kunst als eine Weise, in der die absolute Idee durch den Volksgeist sich selbst in Gestalt der „Entfremdung des Geistes zum Sinnlichen“ darstellt und vermittelt, ein vermittelndes Element des Geschichtsprozesses selbst darstellt. Als geistiges Ferment dieses Geschichtsprozesses *hat* sie aber nicht nur eine Geschichte, sondern produziert sich ihrem Wesen nach als Geschichte, ist Werden und Untergang, Wandlung und Verwandlung und bewirkt Wandlung und Verwandlung. Die ästhetische Aktivität im Allgemeinen, die Kunst im Besonderen sind Teil jener Formen, innerhalb deren die Völker ihr „Universum ausbilden ... und ihren Zustand ausarbeiten“. Herder hatte sich die Gesetzmäßigkeit dieser ästhetischen Entwicklungsdynamik in der schlichten Metapher vom Knospen, Blühen und Verwelken zu vergegenwärtigen bemüht. In der Hand professoraler und professionaler Dogmen-Konstrukteure aber wurde dieses schlichte lebensvolle Bild zu einem harten Petrefakt [Versteinering] pessimistischen Kulturfatalismus wie jene zarten Rosen, die man in den Karlsbader Sprudel legt und die sich dann mit einer harten Sedimentkruste überziehen. Zwar die äußere Form der Blüte wird so verewigt, aber ihr duftiges Leben ist für immer dahin. Es ist keine Rose mehr.

Hegel, überall die reale Entwicklung aus der zwingenden Dialektik der immanenten Begriffspolarität hervorlockend, aber wohl oft genug auch hervorzaubernd, entwarf mit der Gebärde eines archaischen Gottes und dessen souveräner Respektlosigkeit gegenüber der sinnlichen Entäußerung der göttlichen Idee in der platt empirischen Geschichte ein rigoros lineares Weltschema ästhetischer Stufen der Selbstverwirklichung des Menschen, an dessen Ende dann allerdings – und dies wollen wir diesem scheinbaren Halbgott denn nun doch nicht verzeihen – die unverblühte Todesanzeige für alle Kunst stand. Auch diese Unterjochung des ästhetisch-künstlerischen Geistes durch die Alleinvertretungsmaßnahme der Philosophie wurde gesegnet – wie konnte es anders sein – im Namen der von Hegel so heiß geliebten heiligen Trinität. [71] Das Symbolische, das Klassische, das Romantische sollten die drei Stufen sein, in der die Dialektik zwischen Idee und sinnlichem Scheinen als dem Wesen der Schönheit sich weltgeschichtlich realisiere. So großartig den Zeitgenossen der Romantik dieses Schema erschienen sein mag, im Grunde genommen war es doch nur das philosophisch anspruchsvolle Feigenblatt für Herders schlichtes Bild von Aufstieg, Blüte und Verfall. Konkret historisch war

* eine geistesgeschichtliche Debatte in Frankreich an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert

** G. W. F. Hegel: Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie. Erster Band, Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig 1971, S. 125.

damit sehr wenig gesagt, wiewohl Hegel im einzelnen oftmals reizvolle und verständnisreiche Bilder einer künstlerischen Epoche zu zeichnen vermag, wie z. B. das der niederländischen Malerei und ihrer historisch-gesellschaftlichen Wurzeln. Das große Schema aber kann uns heute nicht mehr imponieren, zu rasch durchschauen wir die Willkür seiner Konstruktion.

Und dennoch bedeuten diese Gedanken einen regelrechten Umsturz. Denn die Frage war aufgeworfen, und seitdem beunruhigt sie uns: Worin besteht das Wesen der Geschichtlichkeit des Ästhetischen? Gibt es eine Entwicklung ästhetischer Wertmaßstäbe? Wenn der Gedanke an absolute ästhetische Wertmaßstäbe endgültig verworfen werden muß, sind dann objektive Wertmaßstäbe überhaupt noch philosophisch denkbar, oder versinkt die ästhetische Wertaxiomatik im Marasmus [Verfall] eines hemmungslosen historischen Relativismus? Das alles aber gipfelt in der Fragestellung, mit der jeder konfrontiert ist, der sich auf diese oder jene Weise erst einmal ernsthafter mit Kunst eingelassen hat: *Gibt es einen Fortschritt in der Kunst?* Was aber – wenn ja – wären dann dessen Kriterien? Man hat uns auf der Salzburger Tagung nicht ganz zu Unrecht den Vorwurf gemacht, wir seien Hegel zu nahe, der Gegenwart zu fern geblieben. Gut also, wenden wir uns der Gegenwart zu. Sind die soeben formulierten Fragen nicht längst überholt? Gibt es denn überhaupt noch Befürworter ewiger Normen ästhetischen Wertes? Wird denn Fortschritt für die Kunst bestritten? Leider gibt's der Verächter des Geschichtlichen in der ästhetischen Wertaxiomatik unter den Gebildeten mehr, als man ahnen mag. Ich spreche schon gar nicht vom sogenannten Strukturalismus, jener Richtung innerhalb dieser disparaten [ungleichartigen] Strömung jedenfalls, die – wie beispielsweise Michel Foucault – jede diachrone Analytik, jede Geschichtstheorie a limine [kurzerhand] als „doxo-[72]logisch“^{*} zurückweist und den universellen raum-zeitlichen Kausalnexus in ein Mosaik synchroner Typologien auflöst. Ich spreche auch gar nicht von der modernsten Erscheinungsform des ästhetischen Dingfetischismus in Gestalt der sogenannten Informations-Ästhetik, jedenfalls der nach dem Typus von Birkhoff oder Bense, der Kunst als nichts anderes gilt denn als ein geordnetes System materieller Elemente, für dessen Erkenntnis nach einem abstrakten Rechenschema es „völlig gleichgültig“ bleibe, wie Bense behauptet, ob man dabei von einem System körperlicher Partikel namens „Gas“, einem System verbaler Zeichen namens „Text“ oder einem System farbiger Flecken namens „Bild“ spreche. Die Reduktion ästhetisch-künstlerischer Phänomene auf bloße naturwissenschaftlich konstatierbare Tatbestände wie Licht- und Luftschwingungen oder akustisch-verbale Zeichen ist der sicherste Schritt zur dingfetischistischen Verewigung ästhetisch-künstlerischer Normen, zur Negation der historisch-gesellschaftlichen Einmaligkeit und Einzigartigkeit eines jeden Kunstwerks, von der psychisch-emotionalen Wirkungskomponente und ihrem geschichtlich bedingten Aktionsradius ganz zu schweigen. Ich spreche auch nicht von den unzähligen Versuchen, die ästhetische Entwicklung auf die rein formale Dialektik abstrakt-antagonistischer Typenpaare zu reduzieren, wie das Apollinische und Dionysische bei Nietzsche, Vollendung und Unendlichkeit bei Fritz Strich, plastisch und musikalisch bei Spengler, oder nach „Archetypen“ zu fahnden, die angeblich im Unterbewußtsein lauern, um sich bei entsprechenden Gelegenheiten – aber eben bei welchen? – in wechselnden Modifikationen und Vermummungen an die Oberfläche zu drängen. Alle diese abstrakten Schemata zeichnet der Verlust der historischen Perspektive aus, der Zeitkohärenz, und damit die Preisgabe der Gesetzes-Kategorie. Es ist ein Rückschritt hinter Hegel und Herder. Es hat mit Wissenschaft kaum etwas zu tun, denn Wissenschaft fassen wir als Erkenntnis von Gesetzmäßigkeit auf. Schließlich und endlich hat immerhin ein gewisser Albert Einstein sogar für das physikalische Geschehen den Nachweis erbracht, daß es ohne die Zeit-Komponente als vierte Dimension unfaßbar bleibt.

Ich möchte hier vielmehr von denen sprechen, die die Ge-[73]schichtlichkeit der Kunst im Prinzip nicht in Abrede stellen, die aber nicht wahrhaben wollen, daß die Entwicklung der ästhetischen Wertmaßstäbe den Kern der künstlerischen Entwicklung darstellte. Die Kunst habe zwar Geschichte – wer außer gewissen strukturalistischen Dogmatikern wollte das heute noch ernsthaft in Frage stellen? –, aber einen echten Fortschritt in der ästhetischen Wertaxiomatik könne es prinzipiell nicht geben – schön bleibe schön, gleich, ob es sich um Homer oder Brecht, ob um das Paläolithikum oder Picasso handle. Also gibt es doch irgendwo ewige, absolute, unabänderliche Normen, und die Kunst ist ihr

* Lobpreisung Gottes, der Dreifaltigkeit in der christlichen Liturgie

Refugium. Jenes wenigstens, das uns noch vor der Raserei der Geschichte unangetastet verblieben sei. Der Unbefangene mag sagen, ist denn überhaupt eine konservativere Vorstellung von Ästhetik denkbar? Leider wird Naivität in der Philosophie nicht honoriert, und die ganze Problematik wird besonders pikant dadurch, daß gerade Ernst Fischer es ist, der diese Dogmatik im Namen eines von ihm erneuert geglaubten Marxismus gegen die „schlechten dogmatischen Marxisten“ verfißt.

Den einzelnen Künstlern einen persönlichen Reifungsprozeß zuzugestehen zeigt man sich allenfalls noch gnädig geneigt, nicht aber der Menschheit. Ist es an sich schon höchst merkwürdig, daß zwar die künstlerische Aktivität Entwicklung besitzen solle, nicht aber das eigentliche Zentrum des Ästhetischen, die Bewertungsdynamik, daß zwar dem einzelnen Individuum Entwicklung ästhetischer Qualität zugebilligt werde, nicht aber der Gattung, so werden die Anschauungen der Verächter des künstlerischen Fortschritts noch mysteriöser, wenn man in Erwägung zieht, daß der gesellschaftliche Lebensprozeß in seiner Kohärenz und Kontinuität nur als ein allseitiges inneres Geflecht sich wechselseitig bedingender Aktivitäten verschiedenster Lebenssphären begriffen werden kann. Und Ernst Fischer dürfte der letzte sein, dies anzufechten.

Welches aber sind hier die objektiven Kriterien des Fortschritts, als allgemeines Maß das Gattungsinteresse der menschlichen species gesetzt? In der Ökonomie zweifellos die Steigerungsrate der materiellen Produktivkräfte als die Bedingung par excellence der Entwicklung aller anderen [74] Lebenssphären; in der Wissenschaft die Tiefendimension der Realitätsordnung, die Feinheit und Vielfalt der Meßmethoden; in der Technik das Maß an Integration der Naturgesetze in den menschlichen Lebensprozeß; in der Gesellschaftsorganisation das Maß an Beherrschung der geschichtlichen Gesetzmäßigkeit; in der Ethik das Maß an Übereinstimmung individueller Handlungsantriebe mit dem Gattungsinteresse des genus humanum; in der Politik das Maß der Überwindung der materiellen Gewalt der Gesellschaft durch die mit dem geschichtlichen Gesetz in Einklang stehende gesellschaftliche Selbsttätigkeit der Bürger. Aber erst die innere Kohärenz und Koordination aller Vermögen und Willens-Impulse, ihr Zusammenwachsen und Verschmelzen zu einem harmonischen menschlichen Universum unterschiedlicher Aktivitäten verdichtet die menschliche Gattungspotenz zu jenem gerichteten Bewegungselan und Bewegungsstrom, den wir Fortschritt oder mit Goethe etwas anschaulicher „Fortschreiten“ nennen und der nichts anderes ist als ununterbrochene Steigerung des Lebensprozesses in allen Dimensionen: materiell, geistig, moralisch, sozial – durch ständige Steigerung der Subjektkapazität der species Mensch. Das aber bedeutet allerdings zu jedem fest umrissenen historischen Zeitpunkt jeweils etwas anderes. Die Geschichte ist irreversibel. Dieses Axiom gilt ebenso für die Kunst wie für Technik und Ökonomie. Aber das bedeutet dann auch *Richtung*, Gerichtetheit des Geschehens. Die ständige Steigerung des menschlichen Lebensprozesses ist wesentliches Gattungskriterium des Menschen gegenüber dem Tier, das sein Leben – gemessen an menschlichen Entwicklungsmaßstäben – auch gattungsmäßig auf relativ gleicher Stufenleiter reproduziert. Mittel und Weg zu ununterbrochener Steigerung des Lebensprozesses im Gattungsmaßstab, d. h. aber im gesellschaftlichen Maßstab – denn die Gesellschaft ist das bewußte und organisierte Gattungsleben des Menschen –, ist nach dem Wort Marxens aus den Ökonomisch-philosophischen Manuskripten, die mir übrigens hier in Paris 1929 zum ersten Mal zu Gesicht kamen, und zwar in französischer Sprache, das praktische Erzeugen einer *gegenständlichen* Welt, die Bearbeitung der unorganischen Natur ...; indem der Mensch nicht nur im Bewußtsein intellektuell, sondern werktätig [75] wirklich sich verdoppelt und sich selbst daher in einer von ihm geschaffenen Welt anschaut, vergegenständliche er sich als Gattungswesen Mensch. Eine dieser Formen der Vergegenständlichung seiner Gattungsnatur, in der er sich selbst als Gattungswesen anschaut, ist die Gestaltung der Welt nach ästhetischem Maß und vornehmlich die Kunst. Hegel konnte für das Problem der Entwicklung ästhetischer Wertmaßstäbe keine befriedigende Lösung angeben, weil seine Wesensbestimmung der menschlichen Gattungsnatur nicht von der praktischen Selbstverwirklichung der Menschen in der materiellen Welt ausging, sondern rein intellektualistisch von bloßen Bewußtseinsphänomenen. Er blieb daher in der Abstraktion hängen wie Herder in der Metapher. Wir müssen allerdings gestehen, daß auch uns die Antwort auf die Frage der Entwicklung ästhetischer Maßstäbe keineswegs so leicht fällt wie den Vertretern eines soziologischen Positivismus, die sich weniger um den Nachweis gesetzmäßiger Entwicklungsstufen in

der ästhetischen Wertaxiomatik bemühen als um den der Kongruenz gewisser Wertvorstellungen und bestimmter Sozialstrukturen. Theorien dieser Art haben sich indessen mit einem hemmungslosen historischen Relativismus als durchaus vereinbar erwiesen. Wir können ihnen daher nicht ohne Vorbehalt gegenüberstehen.

Den Verächtern des Fortschrittgedankens in der Kunst könnte man natürlich entgegenhalten, die stoffliche Veränderung der Welt durch den Menschen, das quantitative Wachstum und der qualitative Wandel der durch ihn geschaffenen Welt böten auch der Kunst eine ständig sich erneuernde Gegenständlichkeit zur Anschauung dar, und vor allem der Mensch sei das, was neue schlummernde Potenzen in sich zum aktiven Leben erwecke, indem er die Potenzen der Natur in sich beschleunigendem Tempo dem gesellschaftlichen Lebensprozeß einverleibe und damit das Verhältnis Subjekt-Objekt ständig zugunsten seiner Subjekt-Kapazität verschiebe. Man könnte weiter entgegenhalten, daß mit dieser ständigen Entwicklung der gegenständlichen Welt nicht nur ganz neue Beziehungen der Psyche, des Intellekts, der emotionalen Sphäre zu dieser neuen Gegenständlichkeit herausgefordert würden, auch Methode, Maß, Tiefe und Weite der Weltdurchdringung durch diese Vermögen gewön[n]en dadurch ganz neue Dimensionen – ich denke z. B. an die Entwicklung vom magischen zum mythischen und schließlich wissenschaftlichen Verhältnis zur Welt. Welche enorme Steigerung seines Subjekt- und Gattungsbewußtseins erfährt der Mensch nicht durch die praktische Meisterung von Naturgesetz und gesellschaftlicher Gesetzmäßigkeit im kollektiven Handeln, sofern er seiner eigenen Schöpfung auch wirklich teilhaftig werden kann wie in der sozialistischen Gesellschaft. Und schließlich: Welche sich ständig steigernden Möglichkeiten der Objektivierung seiner ästhetischen und künstlerischen Vorstellungen entspringen schließlich der Entwicklung neuer materieller Medien, die ohne die Fortschritte von Feinmechanik, Optik, Chemie und Elektronik undenkbar wären. Wie könnte man übersehen, daß durch die Revolution der Medien auch ganz neue ästhetische Valenzen freigesetzt werden, die nach neuen Maßstäben verlangen, wie einst etwa die attische Tragödie im Verhältnis zum Gilgameschepos; daß die Kontraktion [Zusammenziehen] von Raum und Zeit auch im künstlerisch-ästhetischen Verhältnis zur Welt eine ganz neue „Anstrengung des Begriffs“ herausfordert, nicht nur in der Physik; daß sie zugleich ästhetisch und sozial ganz neue Wirkungsdimensionen und Ausstrahlungsfelder produziert, die nach ganz neuen Mitteln ästhetischer Bewältigung dieser Situation verlangen!

Doch, so mag man entgegenhalten, dies rühre nicht die Verächter des künstlerischen Fortschritts, denn in dem eben Gesagten sei ja von dem gesprochen, was *Gegenstand* der ästhetischen Beziehung des Menschen zur Welt ist, vom Objekt also; die Kunst wie das ästhetische Vermögen erscheinen hier wie der mechanische Reflex ihres Objekts, herausprojiziert aus dem gesellschaftlichen Lebensprozeß, als Formen, in denen sich die gesellschaftliche Aktivität lediglich selbst bespiegelt. Das Wesen der Kunst sei jedoch schöpferische Aktivität, Pulsation des menschlichen Subjekts. Zwar wäre dem entgegenzusetzen, daß alle gesellschaftliche Pulsation, also auch die ästhetische, stets gewollte menschliche Tat sei und niemals bloßer mechanischer Automatismus. Lassen wir uns trotzdem durch diesen Einwurf zum Kern der Frage leiten. In der Tat, die ästhetische Wertbestimmung des Geschehens durch den Menschen, die nicht nur in dessen [77] künstlerischer Interpretation manifest wird, sondern ebensosehr im Gesamtverhalten der species Mensch zu allen Erscheinungen ihrer Lebenssphäre, ist nur Element der Selbstbestimmung als Subjekt gegenüber der Realität. Subjekt sein heißt, die Welt sich zum Objekt machen, praktisch, theoretisch, sinnlich, emotional; Weltveränderung nach erkanntem Gesetz ist zentraler Wesenszug der Verwirklichung des Menschen als Subjekt. Er selbst allerdings – dies mag hinzugefügt werden – ist der entscheidende Gegenstand der Veränderung durch sich selbst. Jedem Eingriff in die Realität geht Entscheidung zwischen Alternativen voraus. Das ist wesentliches Moment der Konstituierung als Subjekt. Jeder Entscheidung geht die Bewertung gegebener Möglichkeiten voraus. Jeder Bewertungsakt ist daher Teil der Lebensstrategie. Werturteile erscheinen so als Leitbojen zur Bestimmung und Regulierung dieser Strategie gegenüber dem verwirrenden Ansturm der Realität. Sie dienen der Durchsetzung einer projektierten Lebenslinie. Im Werturteil vergegenwärtigt sich der Wertende die Bedeutung des jeweiligen Phänomens für die Steigerung seines Lebensprozesses in einem gegebenen historischen Kontext. Dieses Urteil kann

zutreffen, es kann indessen ebenso sehr fehlen. Seine objektive Verifizierbarkeit ist denkbar. Die Vielfalt der Bezugskordinaten für Wertrelationen – utilitäre, ethische, kognitive, gustative [geschmackliche], ästhetische – darf nicht täuschen, sie ist Ausdruck der universellen Natur der menschlichen species im Vergleich zur verhältnismäßig monotropen des Tieres und unserer Fähigkeit, nach dem bekannten Wort von Marx, „dem jeweiligen Gegenstand das ihm inhärente Maß anzulegen“. Das Werturteil als dominantes Glied der Selbstverwirklichung als Subjekt in der Bewältigung der Realität macht manifest, daß der Mensch Partei sein muß, um sich die Realität zum Objekt seiner Lebensstrategie zu machen. Partei sein ist nicht irgendein akzessorisches [nebensächliches] Merkmal seiner Gattungsphysiognomie unter anderen. Der Mensch wird Mensch im Maß seines Partiseins. Menschsein – oder wenn Sie so wollen: *humanitas* – heißt Partisein. Denn dies ist der Prüfstein *bewußter* Lebenstätigkeit. Gerade Partiseinkönnen ist seine Stärke, ist Symptom seiner sittlichen Verwirklichungsmöglichkeit – sofern dieses Partisein aus der Ein-[78]sicht in die objektiven Gesetze und die objektive geschichtliche Entwicklungsrichtung entspringt.

Auch die ästhetische Wertbestimmung ist ein Stück Partisein gegenüber den Phänomenen der Realität, ein nicht unwesentliches, in dem das Gegenwärtige im Prisma der Sehnsuchtsbilder des Künftigen sich bricht – ein Teil dieses Selbstbestimmungsprozesses des Menschen als Subjekt gegenüber der Objektwelt, wie immer auch im einzelnen man Gegenstand und Sinn der ästhetischen Wertrelation abgrenzen mag gegen ethische, utilitäre, kognitive oder andere. Sie ist Medium und Teil der Weltgestaltung durch die menschliche species; in der Kunst speziell Medium der Gestaltung des Menschen selbst als Persönlichkeit in ihren unendlich wechselvollen und wechselseitigen Verstrickungen mit dem Mitmenschen durch das kommunizierende System des gesellschaftlichen Kreislaufs. Das Lebensgesetz der menschlichen Subjekt-Objekt-Dynamik wirkt in Goethes Amboß-Hammer-Gleichnis. Sie muß sich stets auf höherer Stufe reproduzieren, oder sie erlischt, das Subjekt wird Objekt: Wie ich beharre, bin ich Knecht. Die Subjekt-Objekt-Dynamik ist aber der spezifische Gehalt dessen, was wir Geschichte nennen, sie ist das eigentliche Kriterium des Fortschreitens. Die Geschichte schreitet vorwärts in dem Maß, in dem der Mensch sich zum Subjekt des Geschehens macht. Die Dialektik zwischen menschlichem Subjekt und Objekt ist Wechselbeziehung zwischen zwei Variablen; alle Wertrelationen, deren Inhalt Positionsbestimmung des Subjekts zur Objektwelt ist, sind daher *historischer* Natur. Da aber die Beziehung zwischen menschlichem Subjekt oder Objektwelt zugleich objektiver Natur ist, wo finden sich dann die Invarianzen dieses Prozesses? Mir scheint, zunächst in zwei Elementen der Subjekt-Objekt-Beziehung: Einmal ist es die unaufhörliche Wechselwirkung zwischen Subjekt und Objekt. Mit ihrem Erlöschen wäre auch der Subjekt-Begriff hinfällig. Veränderung der Welt aber setzt voraus Veränderung der Welt im Kopf. Das ist selbst bereits eine Veränderung des Menschen. Zum anderen die Unumkehrbarkeit dieses Prozesses. Kein Zug kann auf dem Schachbrett des Lebens zurückgenommen werden. Anders gesagt: Die Subjekt-Objekt-Dynamik ist *gerichtet*; sie besitzt zu jedem historisch [79] definierten Zeitpunkt eine Richtung. Diese Richtung hat man sich ebenfalls als *variabel* zu denken, jedoch in objektiv bestimmten Grenzen; ihre Umkehrung bleibt absolut ausgeschlossen. Diese Invarianzen sind wichtig für die historische Bestimmung von Wertrelationen: Es kann keine absoluten Wertkoordinaten geben. Werturteile sind Richtungsbestimmungen, Werte selbst nicht Dingeigenschaften, sondern Richtungsgrößen eines Verhältnisses zwischen dem Menschen als Subjekt und der Objektwelt. Man kann die Wertrelation mit dem Differentialquotienten einer Kurve mit außerordentlich komplizierten Richtungswechseln vergleichen. Richtungswechsel, die die enorme Flexibilität und Veränderlichkeit des Geschichtsprozesses und seiner treibenden sozial-ökonomischen und ideellen Kräfte spiegeln. Die Kurve selbst stelle dann symbolisch den Entwicklungsablauf in der Wechselbeziehung zwischen Subjekt und Objekt dar, der Differentialquotient den Stand der Bewertungsdynamik zwischen Subjekt und Objekt zu einem historisch jeweils streng definierbaren Zeitpunkt innerhalb der Gesamtkurve. Wer die Richtung einer Kurve in einem gegebenen Punkt mit der Kurve verwechselt, der steht auf dem Standpunkt absoluter – also unhistorischer – Wertnormen. Seine Normen müssen zwangsläufig mit dem wirklichen Verlauf der Geschichtskurve früher oder später in Konflikt geraten. Die Geschichte der Künste bietet unendlich viele Beispiele dieser Konflikte. Die Gotik wurde von der Folgezeit als barbarisch verworfen, aus diesem Grunde ja erhielt sie ihren Namen. Bei Victor Hugo – z. B. – erleben wir ihre Rehabilitierung.

Gleiches geschah dann mit fast mathematischer Periodizität von Stilepoche zu Stil-epoche: Klassizismus contra Barock, Romantik contra Klassizismus, Realismus contra Romantik usf. Eines der letzten Kapitel dieser Art war Brechts Rebellion gegen die Normen des sogenannten Naturalismus, aber schon grollt es immer vernehmlicher auch gegen die Brecht-Dominanz.

Fasse ich nun die ästhetische Wertungsdynamik als aktives, als produktives Element der Selbstverwirklichung des Menschen zum Subjekt auf, als integrales Moment der Subjekt-Objekt-Dynamik, als Ferment der Weltveränderung – in specie des Menschen und seines gesellschaftlichen Agglomerationsprozesses [Anhäufungsprozesses], und gerade dies ist die Auffassung des [80] Marxismus, nicht nur die Brechts –, dann gilt, daß auch die ästhetische Wertrelation Richtungswerte konstituiert. Der Skeptiker gegenüber einem möglichen Fortschritt in der ästhetischen Wertbestimmung steht also vor folgendem Dilemma: Entweder fasse ich das ästhetische Verhältnis des Menschen zur Realität – wie das der Marxismus tut – als ein unerläßliches Ferment der Selbstverwirklichung des Menschen als Subjekt auf, dann kann ich nicht umhin, auch die Möglichkeit der Höher-Entwicklung der ästhetischen Wertkriterien zuzugeben; denn wie wollte ein stationäres, auf eigene Beharrung bedachtes, sich nicht selbst entwickelndes Element ständige Steigerung der von ihm enervierten Prozesse bewirken wollen, ständige Steigerung der Subjektpotenz? Muß diese nicht auch ständig steigende Anforderungen an die Elemente stellen, deren Zusammenwirken Bewegungsstrom und Bewegungsrichtung produzieren? Oder aber ich beharre kategorisch auf dem feststehenden Charakter der ästhetischen Wertrelation und der Negierung der Möglichkeit des Fortschritts in der Kunst, dann degradiere ich sie zu einem funktionslosen Luxus des menschlichen Geschichtsprozesses. Einen Mittelweg zwischen diesen Alternativen vermag ich nicht zu erkennen. Die erste Konzeption ist das Grundmodell revolutionärer Theorien der Ästhetik, die zweite das aller konservativen. Ernst Fischers ästhetische Theorie gehört also zu den konservativen. Das ist die Tatsache, so paradox das klingen mag. Ja aber, so wird eingewandt, auch für die geschichtliche Bewegung – für Vor- und Rückschreiten – muß es doch ein allgemeines objektives Koordinatensystem geben, und das eben sei die Entfaltung des Menschen als Gattungswesen, die Verwirklichung des immanenten Gattungszieles. Hier geistert offenbar die Gattungsnatur des Menschen als eine ideale Konstante umher, die sich als eine Art Additionstheorem bestimmter spezifischer Wesenserscheinungen konstituiert aus Bewußtsein, Sprachvermögen, Herstellung von Werkzeug, Sozialität, Fähigkeit, nach übergeordneten Wertvorstellungen zwischen Alternativen zu entscheiden, ästhetischem Empfinden, Kunstverstand oder ähnlichem. Die Geschichte der Entwicklung des Menschen reduziert sich dann auf die schrittweise Annäherung des einzelnen Individuums an diese ideale Gattungs-[81]Vorstellung. Eine echte Dialektik zwischen Individuum und Gattung, zwischen Persönlichkeit und Gesellschaft findet nicht statt. Es ist die spezifisch bürgerlich-rationalistische Auffassung vom Wesen der Wechselbeziehung zwischen Gattung und Individuum, wie sie sich im 18. Jahrhundert durchgesetzt hat. Dahinter steckt – ob man mag oder nicht – die platonische Urbild-Theorie. Der empirische Mensch nähert sich in einer konvergierenden Kurve der feststehenden idealen Ordinate*. Es ist nur eine spezielle Variante der Präformations-, Prädeterminations-, Prädelineationstheorie, wie Goethe im Aufsatz zur Morphologie 1820 diese Anschauungsweisen nannte; sie laufen letztlich – so schlußfolgerte er, und dieser Feststellung kann man nur zustimmen – auf ein Prästablieren hinaus ..., daher seien Einheit und Freiheit des Bildungstriebes ohne den Begriff der Metamorphose nicht zu fassen. (W II, 7, 71-73) Eben um die Metamorphose alles Menschlichen geht's! Auch in seiner ästhetischen Wertbeziehung. Fassen wir dagegen die Gattungsnatur des Menschen als gesellschaftlich-produzierendes Wesen, dann verwandeln sich alle die eklektisch zusammengezogenen, die intellektuelle Natur des Menschen einseitig heraushebenden Gattungsvermögen in bloße Mittel zum Zweck. Dieser Zweck aber ist die ununterbrochene Steigerung seines Lebensprozesses und der Weg dazu die ununterbrochene zielstrebige Veränderung der stofflichen Welt. Es ist sozusagen die innere Teleonomie** seines Gattungsdaseins. Daraus entspringt im Wechselspiel die Notwendigkeit der ständigen Umwälzung seiner eigenen Lebensbedingungen.

* Abstand von der horizontalen Achse, der Abszisse, gemessen auf der vertikalen Achse eines rechtwinkligen Koordinatensystems

** von einem umfassenden Zweck regierte und regulierte Eigenschaft, Charakteristikum

„Im Weiterschreiten find er Qual und Glück, er unbefriedigt jeden Augenblick.“ [Goethe, Faust, 2. Teil]

Nicht im Streben nach Verwirklichung eines idealen Gattungsschemas, sondern in der ständigen Revolutionierung des Bestehenden im Dienst der Steigerung seiner eigenen Lebenspulsation, vorzüglich seiner produktiven Potenzen – in allen Richtungen: materiell, geistig, moralisch, sozial – verwirklicht sich der Mensch als spezifisches Gattungsgeschöpf. Der wirkliche Geschichtsprozeß also gebiert tagtäglich das Gattungswesen des Menschen. In dem partikularen Moment des jeweiligen geschichtlichen Geburtsaktes kann das Gattungswesen durchschlagen, muß es jedoch nicht, denn zum Geschichtsprozeß gehören nicht nur die vorantreibenden [82] und steigernden, sondern ebensosehr die retardierenden [verzögernde] Elemente. Weit entfernt davon, hier irgendwelche absoluten Wahrheiten zu verkünden, gebe ich der Erwägung anheim, ob es nicht der geheime Sinn der positiven ästhetischen Wertchiffre ist, *das* mit „schön“ zu bezeichnen, was im partikularen Zweck, im ephemeren [kurzlebigen] Moment das Gattungsgemäße durchblicken läßt: was in einer jeweils konkreten Konstellation der historischen Umstände eine positive Bedeutung für die Verwirklichung des Menschen als Subjekt erlangt, was die Steigerung seiner Subjektpotenz vermittelt, verspricht oder ahnen läßt. Was im endlichen Zweck den unendlichen Zweck, den Zweck aller Zwecke, die Steigerung der Gattungspotenz im Ganzen und im einzelnen Individuum durchscheinen läßt, wo der Mensch die Chance für die Entbindung seiner produktiven Natur wittern zu dürfen berechtigt ist. Das empirische Werturteil des einzelnen Individuums kann mit dem, Gattungsinteresse übereinstimmen, ebensosehr aber auch in Widerspruch zu ihm stehen, denn zwischen Individuum und Gattung besteht dialektische, aber nicht logische Einheit. Die Dialektik zwischen subjektivem und objektivem Charakter des ästhetischen Werturteils steht hier nicht zur Debatte, hängt aber wesensmäßig zusammen mit der allgemeinen Dialektik zwischen Individuum und Gesellschaft, Klasseninteresse und Gattungsinteresse usf.

Hier wurden lediglich einige Erwägungen angestellt über die Bedingungen der *Möglichkeit* einer *Entwicklung* der ästhetischen Wertaxiomatik als theoretische Voraussetzung für den Fortschritt in der Kunst. Der empirische Nachweis, daß auch die ästhetische Wertrelation quantitative und qualitative Entwicklung von niederen zu höheren Stufen in sich birgt, ist nichts anderes als die Geschichte der Entfaltung der künstlerischen Realisationen aller Zeiten und aller Völker, und zwar in ihrer Einheit des Logischen und Historischen im Zusammenhang mit den materiellen, sozialen und geistigen Bedingungen ihrer Genesis und Entwicklung. Die Entfaltung z. B. der literarischen Gattungen und ihrer Kriterien; die Entwicklung von der magischen zur mythischen, von der mythischen zur realistischen Bewältigung der Realität in der Kunst und durch die Kunst; die wachsende Freiheit der Bewegung in den neuen Medien der Materialisierung künst-[83]lerischer Bewußtseinsinhalte, die durch die Entwicklung der materiellen Produktivkräfte ermöglicht wird. Die entscheidenden Wendepunkte in der Entwicklung der ästhetischen Wertmaßstäbe finden sich indessen nicht in den großen technischen Umwälzungen, sosehr diese bedeutenden Einfluß auf die Herausbildung neuer Ausdrucksmöglichkeiten haben. Aber die Möglichkeiten müssen nicht unbedingt wahrgenommen werden. Dazu bedarf es des entsprechenden Bedürfnisses, das auch den veränderten historischen Aufgaben entspringt. Vor der Großen Oktoberrevolution, vor Eisenstein und Pudowkin hatte der Film noch keine spezifischen neuen ästhetischen Maßstäbe gesetzt. Die wirklichen Wendepunkte im Setzen neuer Maßstäbe finden wir dort, wo die großen Knotenpunkte in der sprunghaften Entwicklung der Subjekt-Objekt-Dynamik sich bilden, wo ganze Völker, wo neue, bisher in historischer Lethargie dahindämmernde Klassen plötzlich mit noch nie dagewesenem Selbstbewußtsein die Arena der Geschichte betreten, sich zum Subjekt der Geschichte konstituieren und sich ihre geschichtliche Aufgabe mit den modernsten Mitteln auf die eindringlichste Weise vergegenwärtigen müssen. Wo wir nach dem Goethe-Wort aus der Kampagne in Frankreich „das gesetzmäßig Lebendige in seiner größten Tätigkeit und Vollkommenheit schauen, wodurch wir, zur Reproduktion gereizt, uns gleichfalls lebendig und in höchste Tätigkeit versetzt fühlen“. Und eben das, so meint Goethe, sei das Schöne. Denn das Schöne sei nicht sowohl leistend als versprechend, dagegen das Häßliche, aus einer Stockung entstehend, selbst Stocken mache und nichts hoffen, begehren und erwarten lasse. Diese Worte wurden 1792 unmittelbar im Angesicht der Französischen Revolution gesagt. Wie immer man über ihren Zusammenhang mit dem

epochemachenden Ereignis jener Tage denken mag, Tatsache ist, daß sich gerade in den echten und großen Revolutionen die Subjekt-Potenz des *genus humanum* äußerst vernehmlich zu Wort meldet, so daß es nicht wundernimmt, daß diese weltgeschichtlichen Schöpfer stets aufs tiefste fasziniert haben. Daß in unserer Epoche ein Brecht, ein Majakowski, ein Rolland, ein Neruda, eine Anna Seghers aus der größten revolutionären Umwälzung der Menschheitsgeschichte ihre Kraft zogen, daß ein Anatole France, ein Thomas [84] Mann, ein G. B. Shaw, ein Tagore, ein Lu Ssün ihren Blick diesem Licht unserer Epoche zuwandten, daß alle echte Kunst überall und allerorts mit der revolutionären Pulsation der Gesellschaft in einem heimlichen oder offenen Einverständnis lebt, wen außer einigen hoffnungslos verdorrten und verstörten Politikastern oder Geschäftemachern könnte das erschauern lassen. Daß es aber „Verteidiger der Kunst“ gibt, die in bestem Glauben ihr zu dienen wähnen, indem sie die Möglichkeit der Umwälzung und Entwicklung ästhetischer Wertmaßstäbe kategorisch in Abrede stellen, das allerdings ist im höchsten Maße erstaunlich. Doch bei näherem Hinsehen lichtet sich der Nebel dieses scheinbaren Widerspruchs. Bei Ernst Fischer entspringt die Verneinung der gesetzmäßigen Metamorphose der ästhetischen Wertfunktionen und damit der Möglichkeit eines echten Fortschritts in der Kunst einem verhältnismäßig leicht durchschaubaren Motiv: der Leugnung des ideologischen Wesens der Kunst. Ideologien seien ja vergänglich, Kunst aber bereite noch Genuß, wenn die Gesellschaftsformation längst untergegangen ist, der diese Kunst entsprang. Nur das Ästhetische könne daher das Unvergängliche an ihr sein. Die Kindlichkeit dieses simplen Sophismus könnte zum Lächeln reizen, würden sich seine Verfechter nicht als die europäischen Reformatoren eines angeblich lebensuntüchtig gewordenen Marxismus dünken. Wie jedoch gerade das Lebendigkeit produzieren wollte, was selbst eines inneren Lebens nicht fähig ist, diesen Widersinn sollen wir uns widerspruchslos aufbürden lassen? Die Leugnung der Möglichkeit des ästhetischen Fortschritts in der Kunst entspringt also einer recht unheiligen Allianz zwischen einer statisch-idealen Vorstellung vom menschlichen Gattungswesen und der Leugnung des ideologischen Charakters aller ästhetischen Aktivität. Die Kunst ist hier nichts als Teil eines eschatologischen [endzeitlichen] Geschichtsbildes. Es ist kein Zeichen kritischer Distanz, daß derartige Zauberformeln in ihrer Sterilität von manchen Intellektuellen immer noch nicht durchschaut werden. Goethe hat den Satz geprägt: „Was nicht wahr ist, baut nicht.“ Um aber bauen zu können, bedarf es auch derer, die bereit sind zu bauen. Deshalb darf man dieser Sentenz vielleicht den Satz hinzufügen: Was nicht schön ist, reißt nicht mit. So hat denn das Schöne eine Funk-[85]tion im weltgeschichtlichen Strom: nicht als Fels im Wege zu liegen, an dem sich die Vehemenz des Geschichtlichen bricht, sondern den Geschichtsstrom durch Teilnahme am Klassenkampf zu befördern und zu beschleunigen. Und nur aus der Geschichtsträchtigkeit des Ästhetischen, aus seiner Fähigkeit, das *genus humanum* zu ändern wie sich selbst, werden wir auch *seine* Wahrheit herauszufinden vermögen.

[86]

Drucknachweise

Der Beitrag zur „Ästhetik“ von Georg Lukács wurde zuerst in „Sinn und Form“, Heft 1/1967, veröffentlicht; der zur aristotelischen „Poetik“ in „Sinn und Form“, Heft 3/1969. „Kunst und Geschichte“ war als Referat des VII. Internationalen Hegel-Kongresses vom 8.-12. April 1969 in Paris vorgesehen. Wegen der Verweigerung der Einreise konnte dieses nicht gehalten werden. Es wurde zuerst veröffentlicht im „Hegel-Jahrbuch 1968/1969“, hrsg. von Wilhelm R. Beyer, Meisenheim am Glan (Anton Hain) 1970.