Studien zu einer Theorie der ästhetischen Erkenntnis

Pahl-Rugenstein Verlag Köln 1977

Reihe: Kleine Bibliothek, Bd. 92

[6]

Zum vorliegenden Band

Die von Thomas Metscher entwickelten Positionen zur Ästhetik, Kunsttheorie und Kulturtheorie dokumentieren, in welchem Maße auch in der BRD ein konsequenter Materialismus zu Erfolgen in den Wissenschaften führt. Fragen der Kunst sind Fragen der demokratischen Kultur im Kapitalismus. Insofern verdienen sie über das theoretische hinaus ein allgemeines politisches Interesse. Von der systematischen Begründung und Bestimmung der gesellschaftlichen Funktion der Literaturwissenschaft ausgehend, verfolgt Th. Metscher seine Argumentation bis zum Punkt der Grundlegung einer allgemeinen Ästhetik und Kunsttheorie.

Seine Arbeiten widmen sich drei Schwerpunkten: der literarischen Auseinandersetzung mit Positionen bürgerlicher Wissenschaft, der Aneignung des Erbes der klassischen bürgerlichen Philosophie, vor allem Hegels, und der Verarbeitung der marxistisch-leninistischen Erkenntnistheorie für Ästhetik und Kunsttheorie. Durch die Verknüpfung dieser Grundaspekte jeder heutigen materialistischen Ästhetik wird die vorgelegte Sammlung von Einzeldarstellungen zum systematischen Entwurf.

Thomas Metscher war von 1961–1971 Dozent für Neuere deutsche Literaturgeschichte an der Universität Belfast. Seit 1971 ist er an der Universität Bremen Prof. für Literaturwissenschaft (Schwerpunkt: englische Literatur), Literaturtheorie, Ästhetik und Kulturtheorie. Er ist Mitglied der Redaktion des *Argument*, Mitherausgeber des *Gulliver. Deutsch-englische Jahrbücher* und Mitglied des Bundesvorstands des Demokratischen Kulturbunds in der BRD. Veröffentlichungen: u. a. *Sean O'Caseys dramatischer Stil* (1968), „*Prometheus*". *Zum Verhältnis von bürgerlicher Literatur und materieller Produktion*, in: *Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz 1750–1800* (1974), *Samuel Beckett. Zur ästhetischen Physiognomie spät bürgerlichen Kulturverfalls*, in: *Vom Ästhetizismus zum Nouveau Roman* (1975), *Faust und die Ökonomie*, in: *Argument-Sonderband 3* (1976).

Hans Jörg Sandkühler

[8]

Den Freunden, Kollegen, Studenten am Department of German, Queen's University of Belfast, der Jahre 1961–1971.

[9]

Einleitung

Die hier vorgelegten Arbeiten entstanden im Zeitraum zwischen 1968 und 1975. Sie dokumentieren ein Stück marxistischer Theoriebildung auf dem Gebiet der Literatur- und allgemeinen Kunsttheorie. Ihre Veröffentlichung unter dem Titel *Kunst und sozialer Prozeß. Studien zu einer Theorie der ästhetischen Erkenntnis* will das Interesse der Lektüre auf ihren systematischen Zusammenhang, auf die zwei zentralen Problemkreise dieser Arbeiten lenken:

erstens auf die Frage: wie steht Kunst im sozialen, und das impliziert im *historischen* Prozeß? Es ist dies, wie leicht einzusehen, die Grundfrage jeder materialistischen Kunsttheorie.

zweitens auf die Frage: welche Art von ‚Wissen', ‚Bewußtsein', ‚Kenntnis' und ‚Erkenntnis' vermittelt Kunst? Was heißt es, wenn wir von Kunst als einer ‚ideologischen Form' oder ‚gesellschaftlichen Bewußtseinsform' sprechen?

Die *erste* Frage steht im Zentrum meiner theoretischen (wie auch literaturanalytischen) Bemühungen seit dem Ende der fünfziger Jahre; sie bildet Leitfaden und Ausgangspunkt auch der ersten in diesem Band aufgenommenen Arbeiten, der Auseinandersetzung mit Szondi und der Aneignung der Hegelschen Ästhetik. Die *zweite* Frage hat sich erst im Verlauf dieser Arbeiten, explizit erst in *Ästhetik als Abbildtheorie* als ein zentraler Gesichtspunkt meines theoretischen Interesses herausgeschält; dann allerdings zeigte sich mir, daß die Frage nach dem Erkenntnischarakter von Kunst unterschwellig bereits die Fragestellung meiner ersten Arbeiten bestimmt hat. Heute steht sie im Zentrum meines Interesses an der Kunst- und Literaturtheorie.

Ich möchte, da über die Bedeutung, die ich dem Problem ästhetischer Erkenntnis im Rahmen einer materialistischen Ästhetik und Kunsttheorie zumesse, in Diskussionen und schriftlichen Äußerungen zu meinen Arbeiten oft Mißverständnisse aufgetreten sind, mir eine erläuternde Anmerkung gestatten. Die Frage nach ästhetischer Erkenntnis zielt nach der *kognitiven* Funktion von Kunst. Ich habe nirgendwo behauptet, daß Kunsttheorie mit der Theorie ästhetischer Erkenntnis identisch, Kunst auf ‚Wissen', gar auf ‚Wissenschaft' reduzierbar sei. Die Theorie der ästhetischen Erkenntnis untersucht *einen gesonderten Aspekt* materialistischer [10] Ästhetik und Kunsttheorie; sie entwickelt ihre Fragestellung im Rahmen der umfassenden Frage nach Funktion und Bedeutung der Kunst, nach ihrem *Ort* im sozialen und historischen Prozeß. Ihr Ausgangspunkt ist die Tatsache, daß ein bestimmtes ‚Wissen', bestimmte Bewußtseinsinhalte, eine bestimmte Ansicht von Welt, bestimmte Attitüden, Werte und Normen der Weltorientierung – wie immer beschaffen, wie immer ‚richtig' oder ‚falsch' – in der Kunst artikuliert und von der Kunst vermittelt werden. Meine Frage lautet nun: Welchen Charakter hat diese in der Kunst artikulierte und von ihr vermittelte Erkenntnis? Welches sind die Kriterien ihrer ‚Wahrheit' und ‚Unwahrheit'? Unter welchen Bedingungen und in welcher Form wird diese Erkenntnis formuliert und vermittelt? Wie sind Wirklichkeitsbezug, Qualität und Umfang, Genesis und Funktion dieser Erkenntnis zu fassen? Was heißt eigentlich: Kunst als ‚gesellschaftliche Bewußtseinsform', als ‚Ideologie' oder ‚ideologische Form'?

Die Frage nach ästhetischer Erkenntnis, *die erkenntnistheoretische Dimension der Kunsttheorie* enthüllt sich also als ein ganzer Komplex von Fragen. Ich stelle nicht den Anspruch, in den hier gesammelten und zur Diskussion gestellten Arbeiten diese Fragen beantwortet zu haben, sondern allein, diese Fragestellung entwickelt und Vorschläge für Antworten vorgelegt zu haben. Meine Arbeiten wollen das Problem einer Theorie ästhetischer Erkenntnis explizieren – sie verstehen sich als Studien *zu* einer solchen Theorie –, und zwar im Rahmen der umfassenden Frage nach Funktion und Bedeutung, nach dem *Ort* der Kunst im sozialen Prozeß.

Die hier gesammelten Arbeiten dokumentieren, wie ich eingangs andeutete, den Vorgang einer Entwicklung: von der Kritik überlieferter Positionen der Literatur- und Kunsttheorie[1] zur For-[11]mulierung

[1] Ich verweise zusätzlich auf meine kritischen Rezensionen von Leo Spitzer, *Eine Methode, Literatur zu interpretieren* (*Das Argument*, 45/1976, S. 451–454), Peter Szondi, *Versuch über das Tragische*, *Satz und Gegensatz* und *Hölderlin-*

meiner eigenen: zur Ausarbeitung einer Position auf materialistisch-dialektischer Grundlage. *Kritik* aber bedeutete mir nie die bloße theoretische Destruktion des Kritisierten, sondern verfolgte bereits in den ersten Arbeiten das Ziel einer positiven Erfassung des strittigen Gegenstands, der Grenzbestimmung des Untersuchungsfeldes der theoretischen und praktischen Kunstwissenschaften, der Überprüfung der gebrauchten Kategorien und Methoden, der Erstellung also auch eines theoretischen, methodologischen und kategorialen Rahmens für die kunst- und literaturwissenschaftliche Praxis.

Wenn ich hier von ‚Kunsttheorie' und ‚kunstwissenschaftlicher Praxis' spreche, so sind die Termini sicher zu hoch gegriffen. Mein einzelwissenschaftliches Bezugsfeld ist die Literaturwissenschaft (aus ihr stammen auch ausnahmslos die gebrauchten Beispiele), und mein theoretischer Entwurf versteht sich weitgehend – wenn auch nicht ausschließlich – als Versuch der Erstellung eines theoretischen und methodologischen Rahmens für eine materialistische Literaturwissenschaft. Erst in einer zweiten Dimension, auf sekundärer Ebene beanspruchen meine Arbeiten – nicht durchgängig zwar, doch in Teilen – Relevanz für die allgemeine kunsttheoretische Diskussion.

Zu den Ergebnissen der Arbeiten gehört die Erkenntnis, daß die unproblematisierte Identifikation von Ästhetik und Kunsttheorie falsch ist; die beiden Begriffe bezeichnen einen sich überschneidenden, doch genau zu unterscheidenden Gegenstandsbereich. Dazu einige Erklärungen.

Kann *Kunsttheorie* in der allgemeinen Definition als *theoretische* Wissenschaft der Produktion und Rezeption von Kunstwerken gefaßt werden (unterschieden von den *praktischen* Kunstwissenschaften wie der Musik- oder Literaturwissenschaft), sind Gegenstand der Kunsttheorie also Kunstwerke im Prozeß ihrer Produktion und Rezeption, so muß der Gegenstand der *Ästhetik* bedeutend umfassender verstanden werden. Gegenstand der Ästhetik ist ein besonderer Aspekt sozialer Praxis, die ästhetische Aktivität als ein im Alltagsleben sich stets manifestierendes menschliches Vermögen: das Vermögen zur „Formierung der Welt nach den Gesetzen der Schönheit" (Marx [MEW Bd. 40, S. 517]). Ästhetik fungiert damit als „Sammelbegriff für Wissenschaft und Theorie von der ästhetischen Aktivität des Menschen" (Wilhelm Girnus), zu deren Vergegenständlichungsformen die Kunst gehört, die sich jedoch immer auch in anderen Weisen als der künstlerischen artikuliert. Mit die-[12]ser Bestimmung treten Ästhetik und Kunsttheorie in den Horizont der *Kulturtheorie*, deren Gegenstand, der „Prozeß der Zivilisation" (Norbert Elias), verstanden als Bildungsgeschichte des gesellschaftlichen Individuums, als Konstitutionsprozeß des menschlichen Wesens (Marx spricht von der Entwicklung des „Gattungsvermögens" des Arbeiters im Arbeitsprozeß) eine Totalität von Basis- und Überbauprozessen umfaßt, in denen ästhetisches Vermögen und Kunst ihre je spezifische Rolle spielen.

Vom Horizont einer solchen Systematisierung der zugeordneten Bereiche *Kunsttheorie – Ästhetik – Kulturtheorie* her muß sich die ‚Wissenschaft von der Ästhetik' heute als Teil einer sozialwissenschaftlich begründeten Kulturwissenschaft verstehen, die ihren besonderen Gegenstand in der mit dem Gesamtsystem der gesellschaftlichen Verhältnisse vermittelten ästhetischen Aktivität des Menschen sowie den Formen der kulturellen Objektivation dieser Aktivität besitzt. Der *künstlerische Prozeß* (damit meine ich die Einheit von Kunstproduktion, Kunstwerk und Kunstrezeption im historisch-kulturellen Prozeß ihrer Überlieferung) gehört zu dem, was ich die kulturelle Objektivation der ästhetischen Aktivität nannte.

Die Erkenntnis der Differenz – oder genauer: der Einheit in der Differenz – von Kunsttheorie, Ästhetik und Kulturtheorie wird in den hier vorgelegten Arbeiten zwar angesprochen, doch in keiner systematischen Form entwickelt. Die Untersuchungen arbeiten sich bis zur Formulierung des Problems vor (siehe die zuletzt entstandenen Arbeiten *Tendenzen materialistischer Ästhetik in der BRD* und

---

Studien (*Das Argument*, 59/1970, S. 574–577) und Hans-Joachim Mähl, *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen* (*Das Argument*, 66/1971, S. 551–554). Kein einzelnes literaturwissenschaftliches Werk hat auf die Herausbildung meiner Position einen vergleichbar starken Einfluß ausgeübt wie Robert Weimanns *New Criticism und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft* (siehe dazu meine Rezension in *Das Argument*, 42/1967, S. 64–67).

Ästhetische Erkenntnis und realistische Kunst), ohne es im einzelnen entfalten zu können. So werden in den zentralen Arbeiten die Begriffe ‚Ästhetik' und ‚Kunsttheorie' noch undifferenziert, also synonym verwendet. Dies ist ein Manko, das allein durch das konsequente Weitertreiben des Gedankens aufgehoben werden kann.[2]

Dennoch ist auf eine begriffliche, oder gar inhaltliche Überarbeitung der Aufsätze verzichtet worden. Nicht nur hätten diese, vor allem die früheren, zu großen Teilen neu geschrieben werden müssen, wollte ich sie in allem auf den Stand meines gegenwärtig-[13]en theoretischen Bewußtseins bringen. Eine solche Überarbeitung hätte auch dem Sinn dieser Veröffentlichung widersprochen, eine *heorie-entwicklung* zu demonstrieren. So habe ich mich auf rein stilistische Verbesserungen beschränkt, vor allem dort, wo die Formulierung zu Mißdeutungen Anlaß gab.

Bremen, im Januar 1977 *Thomas Metscher*

[15]

[2] Die hier in thesenartiger Verkürzung entwickelten Gedanken sind Gegenstand einer umfangreichen Studie, die unter dem Titel *Kunst, Kultur und Gesellschaft* noch im Laufe dieses Jahres fertiggestellt werden soll und deren Publikation für 1978 im Verlag Atelier im Bauernhaus, Fischerhude, vorgesehen ist.

Dialektik und Formalismus

Kritik des literaturwissenschaftlichen Idealismus am Beispiel Peter Szondis

Die vorliegende Arbeit ist der Versuch einer kritischen Analyse der Literaturtheorie Peter Szondis: einer für die avanciertesten Formen bürgerlicher Literaturwissenschaft paradigmatischen Position. Soll sie angemessen in den Blick kommen, müssen zugleich auch die systematischen Voraussetzungen der philosophischen Überlieferung, auf der sie beruht, noch einmal verhandelt werden. Es sind die der Ästhetik des deutschen Idealismus. Weiter soll versucht werden, anhand eines bestimmten Problemausschnitts ein Stück historisch-materialistischer Kunsttheorie zu entwickeln und der idealistischen Literaturwissenschaft entgegenzusetzen.

Die „Theorie des modernen Dramas" und die Aporien idealistischer Ästhetik

„Entscheidende Einsichten verdankt die Untersuchung der Hegelschen Ästhetik, E. Staigers ‚Grundbegriffen der Poetik', dem Aufsatz von G. Lukács ‚Zur Soziologie des modernen Dramas' und Th. W. Adornos ‚Philosophie der neuen Musik'." Mit diesem Satz schließt die 1956 erschienene *Theorie des modernen Dramas*, und in der Tat verraten Diktion, Begriffsbildung und der systematische Bau des Buches, daß Szondi der idealistischen Ästhetik vieles, wenn nicht alles verdankt. Doch überrascht, daß hier gerade der Titel desjenigen Werks fehlt, das nicht nur das Verbindungsglied zwischen der *Theorie des modernen Dramas* und den klassischen Texten des deutschen Idealismus gewesen sein dürfte, sondern von dem diese auch in ihrer Systematik unmittelbar abhängig zu sein scheint: die im Kriegswinter 1914/15 niedergeschriebene *Theorie des Romans* des jungen Georg Lukács[1], ein Werk, das heute noch den Ruf eines kanonischen Texts genießt und von [16] dem es heißt, es habe einen seither nicht mehr verlorenen „Maßstab philosophischer Ästhetik" (Adorno) aufgerichtet, ja der Literaturtheorie erst das Terrain erobert, das die späteren Untersuchungen Benjamins und Adornos schließlich in Besitz nahmen.[2] Die Abhängigkeit der *Theorie des modernen Dramas* von der *Theorie des Romans* zeigt sich deutlich in der Gemeinsamkeit der systematischen Struktur beider Werke. Wird bei Lukács der problematischen Form des Romans die unproblematische, in sich geschlossene Welt des Homerischen Epos als Norm und Muster gegenübergestellt, so konfrontiert Szondi das moderne Drama als problematische Form mit einem gleichfalls als normativ postulierten ästhetischen Idealtypus, dem „absoluten" „Drama der Neuzeit". Die systematische Analogie beider Theorien liegt auf der Hand. In beiden Fällen dient die idealtypische Konstruktion als Folie, von der her bestimmte Formen der Moderne in ihrer Logizität durchschaubar werden sollen. In beiden Fällen trifft die idealtypische Norm die Bestimmung der Geschlossenheit, Reinheit und Ursprünglichkeit, während dem eigentlichen Gegenstand der Untersuchung die der Offenheit, Problematik und Krisenhaftigkeit zugeschrieben wird. Beide Male also erscheinen die literarischen Formen der Moderne als Derivate ursprünglicher Totalität. Der Begriff des Epos bei Lukács und der Begriff des Dramas bei Szondi fungieren dabei als apriorische Instanz, von der her ‚Roman' bzw. ‚modernes Drama' als derivative* Erscheinungen sichtbar und in ihrer Problematik erkannt werden.

Im Vorwort zur Neuausgabe der *Theorie des Romans* (Luchterhand 1963) schreibt Lukács, diese sei „das erste geisteswissenschaftliche Werk, in dem die Ergebnisse der Hegelschen Philosophie auf ästhetische Probleme konkret angewendet wurden", wobei die „Analysen von Goethe und Schiller" sowie „die ästhetischen Theorien des jungen Friedrich Schlegel und Solgers (...) die allgemeinen hegelianischen Umrisse (ergänzen und konkretisieren)".[3] Die der *Theorie des Romans* zugrunde liegende philosophische Systematik ist also nicht die der Hegelschen Ästhetik allein. Sie ist in Schillers Aufsatz *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795) zum erstenmal in ausgebildeter Form entwickelt worden. In dieser Arbeit, einem der grundlegenden ästhetischen Texte des deutschen

---

[1] Szondi erwähnt die *Theorie des Romans* allerdings an anderem Ort (*Theorie des modernen Dramas*, S. 9), wo er sie Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* und Adornos *Philosophie der neuen Musik* als Vorbildern einer modernen „historischen Ästhetik" an die Seite stellt.

[2] Siehe dazu Peter Furth in *Das Argument*, 26 (1963), S. 49. – * durch Ableitung entstanden

[3] *Theorie des Romans* (2. Aufl., Neuwied, 1963), S. 10.

Idealismus, entfaltet Schiller das Konzept einer [17] strengen Antithetik zwischen antiker und moderner Dichtungsform, denen psychologisch die „Empfindungsweisen“ des Naiven und Sentimentalischen entsprechen. Zugleich bezeichnet der Begriff des Naiven geschichtsphilosophisch die geschlossene Kultur der griechischen Polis, der des Sentimentalischen die „problematische“ Form moderner Kultur. Schillers Kategorien haben eine dreifache Bedeutung: eine ästhetische als „Dichtungsweisen“, eine psychologische als „Empfindungsweisen“ (oder, wie der frühe Lukács sagen würde: als Kategorien der „gestaltenden Gesinnung“) und eine geschichtsphilosophische als Begriffe des Gegensatzes von antiker und moderner Welt. Die ästhetisch-psychologischen Bestimmungen werden von Schiller also als geschichtlich vermittelt angesehen. Nicht nur ist die Theorie objektiver Formen auf die gestaltende Gesinnung des poetischen Subjekts zurückbezogen, dieses selbst wird als geschichtlich Bedingtes zu dem Gesamtzustand seiner gesellschaftlich-kulturellen Umgebung in Beziehung gesetzt. So ist das Naive, das subjektiv als Kategorie der spontanen Produktivität erscheint (eine Weiterbildung des Kantschen Geniebegriffs), nur möglich innerhalb einer „absoluten“, in sich geschlossenen Welt, in der Totalität dem Subjekt in unmittelbarer Weise gegenwärtig war, ihm Erfahrung noch nicht in feindlicher Differenz gegenüberstand. Es sind die „seligen Zeiten“, die auch der Beginn der *Theorie des Romans* in mythischer Sprache beschwört: „Selig sind die Zeiten, für die der Sternenhimmel die Landkarte der gangbaren und zu gehenden Wege ist und deren Wege das Licht der Sterne erhellt.“[4] Mit diesen Worten beschreibt Lukács das „Weltzeitalter des Epos“[5], und in der Tat hat Schillers Begriff des Naiven die gleiche Funktion, die bei Lukács der des Epos besitzt. Es ist der Begriff der idealtypischen Konstruktion einer apriorischen Norm (der der „Natur“), von dem her der reflektierte und daher „problematische“ Charakter moderner Dichtung – und der modernen Zivilisation überhaupt („Kunst“ in der Sprache Schillers) – erst philosophisch begriffen werden kann. Denn Schillers Interesse gehört primär der Moderne. Worum es ihm geht, ist die Grundlegung einer geschichtsphilosophischen Ästhetik der modernen Kunst überhaupt. Das Wesen der Moderne aber ist ihm erst im eigentlichen Sinne das von Geschichte. ‚*Moderne*‘ wird charakterisiert als Verlust einer ur-[18]sprünglich gegebenen, unreflektierten, daher un- oder vorhistorischen Identität, der „naiven“ Weltordnung, spontane Einheit von Wirklichkeit und Ideal als „Natur“. ‚*Moderne*‘ bedeutet Spaltung und Zerrissenheit: die empirische Struktur der Geschichte, zugleich auch Tendenz zur Vereinigung des Getrennten, nicht als Sehnsucht nach der paradiesischen Unschuld des Ursprungs, sondern als Anspruch und Forderung der Vernunft. Vernunft ist der Wille zur Identität als Gesetz der Geschichte: Wille, das Zerrissene auf einer Ebene zu vereinen, in der die Antagonismen der Geschichte aufgehoben sind und die Inhalte des natürlichen Bewußtseins wie des natürlichen Lebens in humanisierter Form wiederkehren. Die innere Problematik der modernen Dichtung nun besteht gerade darin, daß sie, will sie den Anspruch auf Darstellung von Totalität (bei Schiller gleichfalls „Natur“) nicht aufgeben, die Antagonismen der modernen Welt, das heißt aber jetzt: die Antagonismen der Geschichte selbst zu ihrem Gegenstand machen, ja als apriorische Prinzipien ihrer Form zugrunde legen muß. Die moderne Dichtung trägt damit, ist sie ihrem Begriff adäquat, den Charakter der Zerrissenheit als formbildendes Prinzip in sich selbst, nicht in der Weise bloßer Reproduktion antagonistischer Wirklichkeit (das wäre Naturalismus), sondern in der Form der Reflexion des Zerrissenen auf das ihm inhärente Prinzip seiner Vereinigung. Moderne Dichtung hat also ihr Wesen in der Dialektik von Wirklichkeit und Ideal (als dem Begriff der gedachten Einheit von Wirklichkeit und Vernunftidee). Ihre spezifischen Formen bestimmen sich als Reflexionsmodi dieser Dialektik. *Satire*, *Elegie* und *Idylle* bezeichnen als ästhetische Kategorien die möglichen Weisen, in denen das Verhältnis von Wirklichkeit und Ideal – die geschichtsphilosophischen Kategorien empirischen Daseins und ideeller Totalität – überhaupt auftreten kann. In der *Satire* „wird die Wirklichkeit als Mangel dem Ideal als der höchsten Realität gegenübergestellt“; in der *Elegie* findet der Verlust „eines idealischen Gegenstandes (...) in der Wirklichkeit“ seinen Ausdruck; die *Idylle*, als poetische Form versöhnter Wirklichkeit, zeigt „den Menschen (...) in einem Zustand der Harmonie und des Friedens mit sich selbst und von außen“. Die Theorie der Idylle erhält so

[4] A. a. O., S. 22.
[5] A. a. O., S. 23.

eine zentrale geschichtsphilosophische Funktion. Denn in ihrer eigentlichen Form wird diese, wie Schiller nachdrücklich betont, erst in einer Welt möglich sein, in der die Zerrissenheit der Gegenwart überwunden und das Reich der Freiheit Realität geworden ist. Die Theorie der Idylle enthält daher die [19] Utopie einer Kunst der Zukunft, in der die versöhnte Wirklichkeit sich selbst zum Bilde und dessen bewußt wird, was sie ist: ein Werk der menschlichen Vernunft.

Mit der zugleich ästhetischen und geschichtsphilosophischen Konstruktion von *Über naive und sentimentalische Dichtung* hat Schiller die großen ästhetischen Systeme des deutschen Idealismus vorbereitet. Hegel hat in den *Vorlesungen über die Ästhetik* Schiller „das große Verdienst zugestanden (...), den Versuch gewagt zu haben, (...) die Einheit und Versöhnung denkend als das Wahre zu fassen“[6], d. h. eine geschichtsphilosophische Ästhetik auf dialektischer Grundlage begründet und Hegels eigene Reflexion der ästhetischen Kategorien auf die Geschichte vorbereitet zu haben. Die Hegelsche *Ästhetik* ist Resultat der Bemühung, die bei Schiller lediglich implizierte Historisierung der ästhetischen Kategorien in systematischer Form durchzuführen. Hegels ästhetisches System ist systematische Ästhetik und Philosophie der Geschichte der Künste in einem, derart, daß diese sich als Selbstverwirklichung der Idee der Kunst, des Ideals, darstellt. Die ästhetischen Kategorien werden zwar historisiert, als systematische jedoch keineswegs, wie Szondi meint[7], aufgegeben. Hegels historisiert lediglich innerhalb des ontologischen Horizonts einer aprioristischen Theorie ästhetischer Formen, von einer radikalen Historisierung der ästhetischen Grundbegriffe kann nicht die Rede sein. Die Idee selbst – das „Ideal des Kunstschönen“ – ist das formende Prius* jeder Einzelerscheinung. Die historischen Kunstformen („symbolisch“, „klassisch“, „romantisch“), denen das „System der einzelnen Künste“ („Architektur“, „Skulptur“, „Poesie“) strukturell zugeordnet ist, sind lediglich die Modi ihrer historischen Konkretion. Die Idee enthält die konkreten Bestimmungen ihrer historischen Verwirklichung bereits in sich selbst. Die Geschichte der Künste ist die Geschichte der Selbstverwirklichung ihrer Idee. Die ontologische Konstruktion hat die Funktion, die Vielfalt der Einzelerscheinungen als organische, ‚systematische‘ Einheit sichtbar zu machen; ja erst vom noumenalen** Horizont der kategorialen Formen erhalten die Phänomene ihre Gültigkeit [20] zugesprochen. Ihr Kreis ist fest vorgezeichnet, und mit der höchsten Form der Kunst, dem Drama, erreicht diese auch ihr Ende.[8]

Die Geschichte der Kunst wird bei Hegel also nur innerhalb einer umfassenden ontologischen Konstruktion sichtbar. Zwar werden die Kunstformen auf die je spezifische Form des ‚Weltzustandes‘ als der *causa materialis**** ihrer Existenz bezogen und insofern freilich ‚historisiert‘, in formaler Hinsicht jedoch sind sie Modi der Selbstverwirklichung der einzigen metaphysischen Substanz, die der Geschichte ihren Sinn gibt. Die konkrete Totalität der Geschichte der Künste ist für Hegel ein systematisches Ganzes nur kraft der ihr zugrunde liegenden Idee, deren logische Apriorität nie in Frage gestellt wird. Von philosophischem Interesse ist „nicht die Logik der Sache, sondern die Sache der Logik“.[9] ‚Geschichte‘ bei Hegel ist eben nicht empirische Geschichte, sondern ein Vermittlungsprozeß, den die Idee mit sich selbst vornimmt. So gilt Marx’ Kritik der Hegelschen Staatsphilosophie in gleicher Weise für die Hegelsche Ästhetik: „Es wird also die empirische Wirklichkeit aufgenommen, wie sie ist; sie wird auch als vernünftig ausgesprochen, aber sie ist nicht vernünftig wegen ihrer eigenen Vernunft, sondern weil die empirische Tatsache in ihrer empirischen Existenz eine andre Bedeutung hat als sich selbst.“[10] „Der Wahrheit nach hat Hegel nichts getan, als (...) aus der ‚allgemeinen Idee‘ das Bestimmte entwickelt. Er hat zu einem Produkt, einem Prädikat der Idee gemacht, was ihr Subjekt ist. Er entwickelt sein Denken nicht aus dem Gegenstand, sondern den Gegenstand nach einem mit sich fertig und in der abstrakten Sphäre der Logik mit sich fertig gewordnen Denken.“[11] Das ideelle An-sich der Differenzen zwischen den einzelnen Kunstformen und Gattungen ist gerade die

---

[6] *G.* W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, I, Theorie-Werkausgabe Bd. 13 (Frankfurt a. M., 1970), S. 89.
[7] *Theorie des modernen Dramas*, S. 8. In dem Aufsatz „Gattungspoetik und Geschichtsphilosophie“ (*Hölderlin-Studien*, Frankfurt a. M., 1967, S. 126 f.) scheint Szondi diese Behauptung allerdings zurücknehmen zu wollen.
[8] *Ästhetik*, III, S. 572 f. – * Vorausgehende – ** rein mit dem Verstand aufgefaßt
[9] Marx, „Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie“, MEW, 1, S. 216. – *** Stoffursache
[10] Op. cit., S. 264.
[11] Op. cit., S. 271 f.

causa prima metaphysica*, die hinter der Existenz der konkreten Werke steht und diese erst hervorbringt. Von den systematischen Voraussetzungen der Hegelschen Philosophie her ist es durchaus konsequent, wenn die Auflösung einer bestimmten Form des Dramas, die empirisch nur eine unter anderen, philosophisch jedoch die ideell vorgegebene ist, zum Untergang des Dramas überhaupt, ja darüber hinaus zum Ende der Kunst hypostasiert wird. Neue Formen der Kunst, wie [21] überhaupt die Möglichkeiten einer Kunst der Zukunft, lassen sich aus der Ästhetik nicht mehr bestimmen. Theorie und Praxis des Brechtschen Theaters etwa liegen jenseits des Hegelschen Systems, sie sind erst von einer materialistischen Dialektik her theoretisch erfaßbar.

Lukács' *Theorie des Romans* versteht sich nachdrücklich aus der Überlieferung der klassischen idealistischen Ästhetik. Hegel ist ihr „methodologischer Wegweiser" in „ästhetisch-philosophischer" – wenn auch nicht politischer – Hinsicht.[12] Die *Theorie des Romans* ist der Versuch, in idealistischer Nachfolge „eine im Wesen der ästhetischen Kategorien (...) begründete, historisch fundierte allgemeine Dialektik der Genres" vorzulegen, „die eine innigere Verknüpfung von Kategorie und Geschichte anstrebt, als er (Lukács) sie bei Hegel selbst vorfand".[13] Obwohl das Buch aus einer gesellschaftskritisch-utopistischen Stimmung heraus geschrieben wurde („Die ‚Theorie des Romans' ist nicht bewahrenden, sondern sprengenden Charakters")[14], übernimmt Lukács den transzendentalen Schematismus der idealistischen Ästhetiken ohne kritische Vorbehalte. „(...) der Verfasser der ‚Theorie des Romans' hatte eine Weltauffassung, die auf eine Verschmelzung von ‚linker' Ethik und ‚rechter' Erkenntnistheorie (Ontologie etc.) ausging."[15] Mit dem Begriff ‚rechter Erkenntnistheorie' meint Lukács die der idealistischen Tradition. Die heile Welt der Homerischen Epopöe**, mit der der Roman als „Spiegelbild einer Welt, die aus den Fugen geraten ist" kontrastiert wird, hat keine Wirklichkeit in der Geschichte, sie ist Idee epischer Dichtung überhaupt und bezeichnet den apriorischen Horizont, von dem her die problematische Form des Romans, der „Ausdruck der transzendentalen Obdachlosigkeit", erst in den Blick kommt. „Der Roman ist die Epopöe eines Zeitalters, für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällig gegeben ist, für das die Lebensimmanenz des Sinnes zum Problem geworden ist, und das dennoch die Gesinnung zur Totalität hat."[16] Die Form des Romans bestimmt sich in psychologischer Hinsicht aus dem „Heimweh" der Seele nach ihrer „transzendentalen Heimat", die sie im „Weltzeitalter des Epos" einmal besessen hatte. „Die Epopöe ge-[22]staltet eine von sich aus geschlossene Lebenstotalität, der Roman sucht gestaltend die verborgene Totalität des Lebens aufzudecken und aufzubauen (...) So objektiviert sich die formbestimmende Grundgesinnung des Romans als Psychologie der Romanhelden: sie sind Suchende."[17] Die Romanform als notwendige und allein mögliche „epische Form unserer Tage" begründet sich von der „Problematik der Gesamtkultur" der Gegenwart her, die – in kritischer Reaktion gegen die apologetische Auffassung der Gegenwart bei Hegel – mit Fichte als „Zeitalter der vollendeten Sündhaftigkeit" charakterisiert wird. Mit dieser Formulierung aber meint Lukács Geschichte überhaupt. Denn die Welt des Epos ist keine eigentlich geschichtliche Welt. Sie ist transzendentale Heimat, nicht allein der epischen Form, sondern auch des historischen Prozesses: „prästabilierter ewiger Ort" des Schönen und Goldenes Zeitalters der Menschheitsgeschichte in einem. Erst im Roman ist im wesentlichen Sinne Geschichte am Werk.[18] Deren Formgesetz spiegelt sich in dem immer wieder problematischen Formgesetz des Romans. In ihm sind „kontingente** Welt" und „problematisches Individuum" auseinander getreten. So trägt sich in dem inneren Formgesetz des Romans das des Lebens selbst aus und wird seiner ansichtig. Die Antwort auf die Frage „Wie kann das Leben wesenhaft werden?" ist ihm nicht wie dem Epos das „formende Prius jeder Einzelerscheinung", sondern allein subjektives Apriori der „gestaltenden Gesinnung". Sein Formgesetz ist von dem Ethos dieser Suche nach sinngebender Totalität

[12] Siehe Lukács' Vorwort zur 2. Aufl. der *Theorie des Romans*. – * Erste Ursache der Metaphysik
[13] Loc. cit.
[14] Loc. cit.
[15] Loc. cit. – ** Götter–, Heldenepos
[16] *Theorie des Romans*, S. 53.
[17] Op. cit., S. 57.
[18] Siehe dazu P. Furth in *Das Argument*, 26 (Juli 1963), S. 51. – ** zufällig; wirklich o. möglich, nicht [wesens]notwendig

bestimmt, in der die ästhetische Form wie die Geschichte selbst gerechtfertigt wären. Als „Form der Epoche der vollendeten Sündhaftigkeit“ ist der Roman zugleich „Epopöe der gottverlassenen Welt“, weil er Epopöe der *geschichtlichen* Welt ist. Das bedeutet, daß in der *Theorie des Romans* „Geschichte nur als brechendes, trübendes Medium einer überhistorisch Gültigen und schließlich als Verfall einer ursprünglichen, vor aller Geschichte liegenden Totalität in den Blick kommt.“[19]

Szondis *Theorie des modernen Dramas* tritt emphatisch mit dem Anspruch auf, sich auf radikal „historisiertem Boden“ zu befinden und von jeder systematischen bzw. ‚ontologischen‘ Ästhetik getrennt zu haben.[20] Es scheint zunächst, als würde Szondi diesen [23] Anspruch in der theoretischen Durchführung einzulösen imstande sein. So versucht er, in achtzehn sehr konzentriert geschriebenen Analysen individueller Werke bzw. Werkgruppen die Entwicklung des modernen Dramas „an ausgewählten Beispielen zu erfassen“, also aus Reflexion auf die ‚Sachen selbst‘ ihre Theorie zu begründen. Auch wird dem modernen Drama weder eine abstrakte logische Idee noch etwa ein in grauer Vorzeit liegender Ursprung seiner dramatischen Form als Norm gegenübergestellt, sondern der, wie Szondi betont, historische Begriff des Dramas der Neuzeit: „Der Begriff des Dramas (steht) als historischer (...) für eine literaturgeschichtliche Erscheinung, nämlich das Drama, wie es im elisabethanischen England, vor allem aber im Frankreich des siebzehnten Jahrhunderts entstand und in der deutschen Klassik weiterlebte.“[21] Und doch können textanalytisches Vorgehen und die prätendierte Historisierung der dramaturgischen Norm nicht darüber hinwegtäuschen, daß der systematischen Konstruktion des Ganzen eine logische Struktur zugrunde liegt, in der die Schematismen der idealistischen Systeme in formalisierter Gestalt wiederkehren.

In der methodologischen Einleitung seines Buches beruft sich Szondi ausdrücklich auf die dialektische Bestimmung von Form und Inhalt der Hegelschen *Logik* und fährt fort: „Die Identischsetzung von Form und Inhalt vernichtet auch den im alten Verhältnis enthaltenen Gegensatz zeitlos-geschichtlich und hat so die Historisierung des Formbegriffs zur Folge, letztlich die Historisierung der Gattungspoetik selbst. Lyrik, Epik und Dramatik werden aus systematischen Kategorien zu historischen.“[22] Das „Ausharren auf dem historisierten Boden“ habe dann „in der Nachfolge Hegels zu Schriften (geführt), die eine historische Ästhetik nicht nur der Dichtung entwerfen“[23]: die *Theorie des Romans*, Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* und Adornos *Philosophie der neuen Musik*. In dieser Überlieferung nun soll auch die *Theorie des modernen Dramas* gesehen werden, ja hier bezeichnet Szondi genau ihre methodologischen Voraussetzungen. Die *Theorie des modernen Dramas* ist also als Text zu lesen, der deutlich mit dem Anspruch einer philosophischen Ästhetik in der Nachfolge Hegels und des Hegelianismus auftritt. ‚*Historisieren*‘ [24] in dieser Tradition aber bedeutet: Reflexion auf Geschichte innerhalb eines fixierten ontologischen Horizonts. Von Historisierung im Sinne realer geschichtsphilosophischer Dialektik wäre erst dann zu sprechen, wenn, wie Marx es in seiner Hegelkritik fordert, das Denken analytisch aus dem empirischen Gegenstand entwickelt wird, d. h. allein innerhalb einer materialistischen Umkehrung Hegelscher Dialektik. Und tatsächlich ist das, was Szondi Historisierung nennt, lediglich die Verkleidung eines im Grunde aprioristischen Ansatzes. In Wahrheit wird auch in der *Theorie des modernen Dramas* einem idealtypisch konstruierten Begriff des Dramas die moderne Dramatik als seine Auflösungserscheinung gegenübergestellt. Das Problematischwerden der dramatischen Form in der Moderne ist, auf sein systematisches Schema reduziert, ein Vorgang begriffsgeschichtlicher Immanenz.

‚Absolutes‘ und ‚gemischtes‘ Drama: Zum Problem einer materialen Ästhetik dramatischer Formen

Der „Begriff des Dramas“, schreibt Szondi[24], stehe als „historischer“ für das „Drama der Neuzeit“, das in der Renaissance entstand. „Es war das geistige Wagnis des nach dem Zerfall des mittelalterlichen

[19] Loc. cit.
[20] *Theorie des modernen Dramas*, Einleitung.
[21] Op. cit., S. 10.
[22] Op. cit., S. 8.
[23] Op. cit., S. 9.
[24] Siehe Kap. „Das Drama“, op. cit., S. 12 ff.

Weltbildes zu sich gekommenen Menschen, die Werkwirklichkeit, in der er sich feststellen und spiegeln wollte, aus der Wiedergabe des zwischenmenschlichen Bezuges allein aufzubauen.“ In diesem Drama wurde „der Dialog (...) vielleicht zum erstenmal in der Geschichte des Theaters (...) zum alleinigen Bestandteil des dramatischen Gewebes“. Der Form nach ist es „absolut“: Es „kennt nichts außer sich“, weder den Dramatiker – er ist „im Drama abwesend“ – noch den Zuschauer, dessen Verhältnis zu ihm „nur vollkommene Trennung und vollkommene Identität kennt (...), nicht aber Eindringen des Zuschauers ins Drama oder Angesprochenwerden des Zuschauers durch das Drama“. „Daß das Drama ein Absolutes ist“, bedeutet: „Das Drama ist primär. Es ist nicht die (sekundäre) Darstellung von etwas (Primärem), sondern stellt sich selber dar, ist es selbst. Seine Handlung wie auch jede seiner Repliken ist ‚ursprünglich‘, wird in ihrem Entspringen realisiert.“

[25] Die Bestimmungen dessen, was Szondi „das Drama“ nennt, lassen deutlich erkennen, daß hier eine besondere dramaturgische Form postulativ zum Idealtypus des neuzeitlichen Dramas, d. h. zu seiner allein repräsentativen Gestalt erklärt wird. Es ist das Drama der streng geschlossenen Form: die französische Tragödie und die klassizistischen Dramen Schillers und Goethes. Szondis Verfahren ist postulativ, da er eine partikulare Form, die historisch eben nur eine unter anderen ist, zu der die Geschichte des neueren Dramas überhaupt konstituierenden Norm, zu ihrem repräsentativen Typus erhebt. Was in diesem Schematismus zu Worte kommt, ist wiederum eine idealistische Konstruktion. Von neuem wird die Logik der Sache der Sache der Logik unterworfen. Denn „schon seit dem Ende des Mittelalters“ verläuft die literatur- und kunstgeschichtliche Entwicklung Europas „zwischen den beiden Polen einer streng tektonischen und einer formal freieren, das heißt einer mit der Klassik verwandten und einer ihr entgegengesetzten Kunstauffassung“[25]. Ja, bereits anhand einer ersten Bestandsaufnahme historischer Materialien ließe sich ohne Schwierigkeit demonstrieren, daß die Mehrzahl der in der Geschichte des neueren europäischen Dramas überlieferten Texte mit Szondis Bestimmung des ‚absoluten Dramas‘ in keiner Weise zu erfassen sind.[26] – Warum gerade die streng tektonisch-klassizistische Form neuzeitlichen Dramas als dessen repräsentative Gestalt postuliert, seine atektonische Variante – wie vor allem das Drama Shakespeares und diesem verwandte Formen[27] – dagegen völlig ignoriert wird, begründet Szondi nicht. Es ließe sich aus der Sache selbst [26] kaum rechtfertigen. Denn erstens besitzt das europäische Drama seit dem Mittelalter in einer großen Zahl seiner Gestalten das ‚Phänomen der Episierung‘[28], das Szondi allein dem modernen Drama zuspricht, ja von dem her er seine ‚Krise‘ erläutert. Zweitens ließe sich gerade in der Frage nach dem *Repräsentanzcharakter* der in der Geschichte der neueren Literatur überlieferten dramatischen Formen (der Begriff sei in einem zugleich sozialgeschichtlichen und geschichtsphilosophischen Sinn verwendet) nachweisen, daß dieser, wenn überhaupt einer besonderen dramaturgischen Gestalt, allein der des Shakespeareschen Dramas zugeschrieben werden dürfte. Der normative Rang Shakespeares in technisch-formaler sowie inhaltlich-thematischer Hinsicht ist jedenfalls nicht erst von zeitgenössischen ‚linken‘ Autoren wie Brecht und O’Casey behauptet worden. Bereits Lessing, Herder, der Sturm und

[25] Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* (München 1953), 2. Bd., S. 144.

[26] Weder Misterienspiel noch Moralität oder barockes Welttheater, noch auch die elisabethanische Tragikomödie lassen sich mit der Bestimmung des „absoluten Dramas“ erfassen. Sie gilt ebensowenig für die Komödie als Gattung wie sie für das Drama des Sturm und Drang, der Romantik oder Goethes *Faust* anwendbar ist.

[27] Zum Gegensatz zwischen dem Drama Shakespeares und der klassizistischen Tragödie siehe Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst*, 1. Bd., S. 452 f.: „Man hat die Besonderheit der Erscheinung Shakespeares und den Gegensatz seines dramatischen Stils zur klassischen und normativen Form von jeher empfunden und betont. Schon Voltaire, ja schon Jonson erkannte, daß hier eine wilde, naturhafte, um die ‚Regeln‘ unbekümmerte (...) Kraft am Werke war und in einer von der klassischen Tragödie vollkommen verschiedenen dramatischen Form Ausdruck fand. Jeder, der für stilistische Unterschiede Sinn hatte, sah, daß es sich hier um zwei verschiedene Typen einer Gattung handelte.“

[28] Wenn überhaupt in literarhistorischer Hinsicht von so etwas wie einer genetischen „Urform“ des neuzeitlichen Dramas die Rede sein kann, so wäre zuerst das Misterienspiel zu nennen, der Typus einer bereits extensiv-epischen Form. Die Abhängigkeit des elisabethanischen Dramas von den Misterienspielen ist bekannt, es sei in diesem Zusammenhang jedoch daran erinnert, daß die französische Tragödie selbst entwicklungsgeschichtlich als Reaktion gegen die „maßlose, unökonomische, die Episoden endlos häufende Kompositionsweise des Mittelalters“ (Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst*, 1. Bd., S. 478) gedeutet werden muß, also modo negativo [nachteilig] noch mit der Tradition des mittelalterlichen Dramas zusammenhängt. Dazu auch Hauser, op. cit., 2. Bd., S. 139; Allardyce Nicoll, *World Drama* (London, 1959), S. 301 u. 304.

Drang, Goethe, die Romantiker, ja Hegel haben im Namen Shakespeares gegen die Ansprüche und Einflüsse der französischen Tragödie und ihrer Apologeten Einspruch erhoben und den repräsentativen Rang des elisabethanischen Dramas mit „überzeugenden Gründen vertreten[29]. Hegel erkennt richtig, daß die klassizistische Tragödie ein Versuch der Restauration des antiken, vor allem des sophokleischen Tragödienstils ist. Die französische Tragödie sei „aus der Nachbildung der Alten" entsprungen[30], wie auch Schiller „das Prinzip der antiken Tragödie (...) in der modernen dramatischen Kunst wiederherzustellen im Sinne [27] hatte".[31] Shakespeare dagegen sei der repräsentative Dichter eines Weltzeitalters, in dem die geschlossene Ästhetik der klassischen Formenwelt, wie sie in der griechischen Tragödie exemplarisch vorliegt, zum Problem geworden ist. Ja, das Problematischwerden klassischer Formen ist Hegel die Bedingung der Möglichkeit moderner Poesie überhaupt, da sich in dieser „im Unterschied der einfachen Konflikte, wie wir sie bei den Alten finden, die Mannigfaltigkeit und Fülle der handelnden Charaktere, die Seltsamkeit immer neu durcheinandergeschlungener Verwicklungen, die Irrgewinde der Intrige, das Zufällige der Ereignisse, überhaupt alle die Seiten mit Recht geltend (machen), deren Freiwerden gegen die durchgreifende Substantialität des wesentlichen Inhalts den Typus der romantischen Kunstform im Unterschiede der klassischen bezeichnet".[32] „In den Darstellungen der romantischen Kunst hat daher alles Platz, alle Lebenssphären und Erscheinungen, das Größte und Kleinste, Höchste und Geringste, das Sittiche, Unsittliche und Böse; und besonders haust sich die Kunst, je mehr sie sich verweltlicht, mehr und mehr in die Endlichkeiten der Welt ein, nimmt mit ihnen vorlieb, gewährt ihnen vollkommene Gültigkeit, und dem Künstler ist wohl in ihnen, wenn er sie darstellt, wie sie sind. So sehen wir z. B. in Shakespeare, weil bei ihm die Handlungen überhaupt in ihren endlichsten Zusammenhang auslaufen, sich in einen Kreis von Zufälligkeiten hinein vereinzeln und zerstreuen und alle Zustände ihr Gelten haben, neben den höchsten Regionen und wichtigsten Interessen ebenso die unbedeutendsten und nebensächlichsten: wie in Hamlet neben dem Königshofe die Schildwachen; in Julia und Romeo das Hausgesinde; in anderen Stücken außerdem Narren, Rüpel und allerhand Gemeinheiten des täglichen Lebens, Kneipen, Fuhrleute, Nachttöpfe und Flöhe, ganz ebenso wie in dem religiösen Kreise der romantischen Kunst bei der Geburt Christi und Anbetung der Könige Ochs und Esel, die Krippe und das Stroh nicht fehlen dürfen. Und so geht es durch alles hindurch, auf daß auch in der Kunst das Wort erfüllt sei, die da niedrig sind, sollen erhöht werden."[33] Das ausführliche Zitat war erforderlich, weil es das dem elisabethanischen Drama zugrunde liegende ästhetische Prinzip der Darstellung einer widerspruchsvollen, aus heterogenen Ele-[28]menten bestehenden sozialen Totalität[34] eindrucksvoll illustriert und überzeugend vindiziert. In Hamlets Rede an die Schauspieler hat Shakespeare selbst das Formgesetz seines Dramas ausgesprochen: „(...) the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold, as 'twere, the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure"* (*Hamlet*, III, 2): Theater als Reflexion – ‚*Mimesis*' – der Lebenstotalität einer Epoche. Die *stilistische Mehrdimensionalität* des Shakespeare-Dramas ist der Ausdruck dieses Versuchs, „der Natur den Spiegel vorzuhalten". Seine atektonische, aus unterschiedlichen ästhetischen Materialien

---

[29] Im *Wilhelm Meister* wird die Überwindung des Klassizismus durch die Entdeckung Shakespeares als konstitutives Moment im Bildungsprozeß des bürgerlichen Bewußtseins begriffen; es indiziert seine Entwicklung von der bewundernden Anerkennung zur Kritik des Feudaladels (bereits in der *Theatralischen Sendung*, siehe bes. 5. Buch, dann in die *Lehrjahre* übernommen).

[30] *Ästhetik*, III, S. 560.

[31] Loc. cit., S. 559.

[32] Loc. cit., S. 537.

[33] *Ästhetik*, II, S. 221 f.

[34] Dazu H. D. F. Kitto, *Form and Meaning in Drama* (London, 1956), S. 221 ff. Kitto arbeitet hier den Unterschied zwischen griechischer und elisabethanischer Tragödie heraus, der ästhetisch-typologisch dem zwischen tektonischer und atektonischer Form entspricht. Shakespeares dramatische Methode, schreibt Kitto, sei der Ausdruck des Versuchs, „die Totalität der Dinge zu suggerieren": „der implizierte Horizont des Shakespeareschen Dramas ist nichts weniger als die Gesamtheit des Lebens" (S. 223) (Übersetzung der fremdsprachigen Zitate, wenn nicht anders ausgewiesen, von mir selbst).

* „(...) *das Vorhaben des Schauspiels, dessen Zweck, sowohl anfangs als jetzt, war und ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eignen Züge, der Schmach ihr eignes Bild, und dem Jahrhundert und Körper dieser Zeit seine innre Form und seinen Abdruck vorzuzeigen*" (Übers. nach Schlegel/Tieck).

zusammengesetzte Gestalt ist die Lösung des Grundproblems seiner poetischen Form, ein dramaturgisches Äquivalent für den eigentlich ‚undramatischen', da episch-quantitativen Stoff zu finden, den ins Bild zu bringen es unternimmt. Die ‚extensive Dramaturgie' als ästhetisches Prinzip des elisabethanischen Theaters geht so aus der Übersetzung einer *materialen* Vielfalt von Geschehnissen, Inhalten und Gestalten, in eine *formelle* Vielzahl dramatischer Handlungsstränge und diesen zugeordneten Stile hervor[35]. Anders als die streng tektonischen Formen, die wie die klassizistische Tragödie alle Objektivität auf die einzige Kategorie des „zwischenmenschlichen Bezuges" reduzieren (in einer Klassengesellschaft ohnehin nur als Beziehung zwischen Menschen der gleichen sozialen Gruppe in unmittelbarer Form vorstellbar), ist das elisabethanische Theater von vornherein [29] auf die Darstellung antagonistischer gesellschaftlicher Verhältnisse angelegt. Bereits in seinem Charakter eines an keine spezifische soziale Schicht gebundenen Volkstheaters ging es darauf aus, die Ansprüche eines aus allen Klassen zusammengesetzten, also nichthomogenen Publikums zu befriedigen. „Shakespeare war (...) der erste, wenn nicht der einzige große Dichter in der Geschichte des Theaters, der sich an ein breites und gemischtes, so gut wie sämtliche Schichten der Gesellschaft umfassendes Publikum wandte und bei diesem vollen Anklang fand."[36] Was das 18. Jahrhundert im Sinne hatte, wenn es in vorsoziologischer Terminologie von Shakespeare als dem ‚Dichter der Natur' sprach[37], war nicht nun der Realismus seiner Dramaturgie, im Gegensatz zum Formalismus der klassizistischen Tragödie, sondern zugleich auch der Charakter kultureller Repräsentanz, den das Shakespearesche Drama für die gesamte europäische Neuzeit besitzt. Für Dr. Johnson etwa dient die zwischen den Polen von Komik und Tragik oszillierende Form Shakespeares – die er ein *gemischtes Drama* („mingled drama") nennt – als Indiz seines Realismus und der Universalität seiner Geltung[38].

Die komplexe ästhetische Gestalt des Shakespeareschen Dramas muß damit als Ausdruck der komplexen sozialen und kulturellen Struktur des elisabethanischen Zeitalters gedeutet werden, der, wie Hamlets Metapher deutlich zu verstehen gibt, Shakespeares Dramaturgie sich mimetisch [nachahmend] nachbildet. Sozialhistorisch verkörpert das elisabethanische England die Zeit des Übergangs der europäischen Gesellschaft von der agrarisch-feudalistischen Sozialordnung des Mittelalters zur bürgerlich-kapitalistischen Neuzeit in exemplarischer Gestalt[39]. In ihr sind alle Tendenzen angelegt, welche die europäische Geschichte bis zu den politischen und industriellen Revolutionen des 18. und 19. Jahrhunderts bestimmt haben. Zwar ist Borkenaus Vorstellung, daß sich England als „Resultat des unter der Herrschaft der Tudors abgelaufenen gewaltigen Prozesses der ursprünglichen Akkumulation" bereits im 17. Jahrhundert zu einem „vollkommen kapitalistischen Land" aus-[30]gebildet habe,[40] sicher übertrieben, kann in revidierter Form jedoch insofern gehalten werden, als die Gesellschaft Tudor-Englands die ökonomischen und sozialen Strukturen der sich in der zweiten Epoche der ursprünglichen Akkumulation[41] formierenden bürgerlichen Neuzeit in entwickelter Form aufweist.[42] Die gesellschaftlichen Verhältnisse dieser Zeit sind vor allem durch die Überlagerung zweier antagonistischer Faktoren bestimmt: den „Gegensatz zwischen der überlieferten agrarisch-feudalen Organisation[43] und den die

---

[35] Aus diesem Grunde ist die Tragikomödie, im Sinne ihres stilistisch-dramaturgischen Begriffs als mehrdimensionales, zwischen Komik und Tragik pendelndes Drama verstanden, die für Shakespeare und die Elisabethaner typische Form.

[36] Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst*, 1. Bd., S. 442.

[37] Diese Metapher wird von Dr. Johnson, Gerstenberg, Herder und dem jungen Goethe verwendet.

[38] Siehe *Preface to Shakespeare*.

[39] Dazu reichhaltiges Material in Leo Kofler, *Zur Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft* (Neuwied, 1966).

[40] F. Borkenau, *Der Übergang vom feudalen zum bürgerlichen Weltbild*, zit. nach Kofler, op. cit., S. 402.

[41] Dazu siehe Kofler, op. cit., S. 371 f.

[42] Es ist nicht zufällig, daß die realistische bürgerliche Tragödie bereits um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts in England entsteht. Nicoll nennt *Arden of Feversham* (1950) „a tragedy of middle-class passions" (*eine Tragödie bürgerlicher Leidenschaften*) (*World Drama*, S. 279) und weist darauf hin, daß auch *Othello* bereits Züge des neuen „bürgerlichen Trauerspiels" (‚domestic tragedy') besitzt. Er charakterisiert die Gattung als „bürgerlichen Realismus, mit all den emotionalen und moralischen Qualitäten, die mit diesem Kompositionsstil verbunden sind" (S. 280). Dazu auch Hauser, op. dt., 1. Bd., S. 450.

[43] Nach E. M. W. Tillyard (*Shakespeare's History Plays*, Harmondsworth, 1962) und Hauser (op. cit., 1. Bd., S. 430 ff.) schildern Shakespeares Historien den Zusammenbruch des englischen Feudalismus und die Heraufkunft des Tudor-Absolutismus.

Epoche in ständig zunehmendem Maße verändernden frühkapitalistischen Handels- und Produktionsformen. Es ist die historische Gleichzeitigkeit qualitativ ungleichzeitiger Organisationsformen, die dem ‚Krisencharakter' der Epoche als materielle Basis zugrunde liegt.[44] „Für den Wirtschaftshistoriker ist das Zeitalter, in das das Leben Shakespeares fällt, von außergewöhnlichem Interesse. Auf der einen Seite sind Entwicklungen kapitalistischer Unternehmungen in großem Maßstab zu beobachten, auf der anderen gab es die traditionellen Organisationsformen des Handels und der Industrie, Formen, die noch „keine anachronistischen ‚Überreste' geworden waren. Das Ergebnis dieses Doppel-Aspekts des Zeitalters (‚mittelalterlich' und ‚modern') war, daß die Regierungszeit Jakobs I. vielleicht die Periode des [31] größten ökonomischen Durcheinanders (*confusion*) in unserer Geschichte gewesen ist."[45] Mit dem Aufstieg der Handelsbourgeoisie unter den Tudors zur voll emanzipierten Klasse mit gesicherten politischen Rechten[46] muß die erste Epoche der ursprünglichen Akkumulation[47] als abgeschlossen betrachtet werden. In der gleichen Zeit liegen mit der im 15. und 16. Jahrhundert einsetzenden, im 17. Jahrhundert dann rapide um sich greifenden Manufaktur die Anfänge der zweiten Epoche der ursprünglichen Akkumulation[48], die die Entstehung des Manufakturkapitalisten als des „vollendeten homo oeconomicus"[49] und die Entwicklung des Bürgertums zur revolutionären Klasse[50] mit sich bringt. Die Blüte der Manufaktur in England liegt zwar später als in Holland, dem fortgeschrittensten Land des Kontinents[51] doch ist ihr Beginn im frühen 16. Jahrhundert anzusetzen[52]. Aus dieser komplexen Überlagerung ökonomischer Strukturen ergibt sich eine gleichfalls äußerst komplizierte Konstellation von Klassengegensätzen. Der für die gesamte europäische Neuzeit konstitutive Antagonismus von Adel und Bürgertum – der in der zweiten Epoche der ursprünglichen Akkumulation als Gegensatz von Manufakturbour-[32]geoisie und grundbesitzendem Adel auftritt[53], zeichnet sich schon zu Lebzeiten Shakespeares deutlich ab[54]. Ökonomisches Primat besitzt aber immer noch das patrizisch-aristokratisch eingestellte Handelsbürgertums[55]. Ein weiteres wesentliches Moment, wenn auch noch nicht im Sinne einer organisierten Klasse, ist die Masse des agrarischen und frühindustriellen Proletariats[56].

---

[44] Der Begriff der *Krise* als historische wie kulturphilosophische Kategorie ist von einer materialistischen Position her immer aus antagonistischen Erscheinungen der ökonomisch-sozialen Struktur einer Epoche herzuleiten. Die Formel der historischen Gleichzeitigkeit qualitativ ungleichzeitiger, aber antagonistisch aufeinander bezogener gesellschaftlicher Organisationsformen ist dabei ein fundamentales Kriterium für den Begriff der Krise im Sinne materialistischer Geschichtstheorie.

[45] L. C. Knights, *Drama and Society in the Age of Jonson* (Harmondsworth, 1962), S. 16.

[46] *Timon von Athen* und *Der Kaufmann von Venedig* sind interessante Studien zur psychologischen und ökonomischen Problematik des Handelsbürgertums. Ihre „großbürgerlichen" Helden sind von den aristokratischen Figuren Shakespeares kaum zu unterscheiden; und in der Tat war die Handelsbourgeoisie ein wesentlicher Faktor in der Entwicklung der im Grunde aristokratischen Renaissancekultur. Erst in dem späteren puritanischen Manufakturbürgertum wird der Geist des Kapitalismus manifest.

[47] Dazu Kofler, op. cit., S. 371.

[48] Siehe loc. cit.

[49] Op. cit., S. 405.

[50] Dazu Knights, Kap. „The Development of Capitalist Enterprise", *Drama and Society*, S. 36 ff. Ausführliche Diskussion auch bei Kofler.

[51] Im *Kapital* setzt Marx die Manufakturperiode zwischen Mitte des 16. und Ende des 18. Jahrhunderts an.

[52] Der vom Kaufmannskapital unabhängige Manufakturbetrieb existiert in England auf alle Fälle Ende des 15. Jahrhunderts in ausgebildeter Form. Die Textilmanufaktur entsteht im späten Mittelalter und war unter Heinrich VIII. ein fest etablierter Industriezweig (Knights, op. cit., S. 57 u. 80). Die Entwicklung weiterer Industrien (Salz, Glas, Seife, Eisen, Kohle usw.) auf einer im strengen Sinn kapitalistischen Grundlage fällt in die Zeit von Elisabeth I. und James I. (Knights, op. cit., S. 61.) „(...) die Anfänge der modernen Industrie", schreibt Knights daher mit Recht, „können bis ins 16. Jahrhundert zurückverfolgt werden" (S. 137).

[53] Siehe Kofler, op. cit., S. 410 f. u. 416 f.

[54] Man denke an das ständig wiederkehrende Thema des Klassenkampfes, der Rebellion und Revolution bei Shakespeare, vor allem in den Historien und Römerdramen, aber auch in *Macbeth*, *Timon* und *Troilus*. In der Motivation, der Beurteilung und den Agenten wechselnd, ist es Reflex der revolutionären Situation, die mit dem Aufkommen des Puritanismus als politischer Macht unter Cromwell ihren Höhepunkt erreicht.

[55] Zur zwiespältigen Stellung des Handelsbürgertums zwischen Manufakturbourgeoisie und Feudaladel siehe Kofler, op. cit., S. 410.

[56] Dazu Knights, op. cit., S. 61; Kofler, op. cit., S. 137 u. 158.

„The time is out of joint; – O cursed spite, / That ever I was born to set it right!“* (*Hamlet*, I, 5). Daß die Zeit aus den Fugen ist, das Bewußtsein der Krise ist für alle geschichtsphilosophisch relevanten Dramen des elisabethanischen Zeitalters thematisch konstitutiv. Vom Krisencharakter der Epoche geschichtsphilosophisch zu sprechen, sollte aber nur dem gestattet sein, der die ökonomisch-soziale Basis der Zeit im gekennzeichneten Sinn im Blick hat. Die ‚Inkonstanz aller menschlichen Verhältnisse‘, ein Topos nicht nur der Elisabethaner, sondern des ganzen 17. Jahrhunderts, war in der Epoche des Frühkapitalismus factum brutum [bloße Tatsache] der alltäglichen ökonomischen Existenz, eine jederzeit verifizierbare, jedem gegenwärtige Erfahrung, von der her jede andere Erfahrung geprägt war. Sie liefert den materiellen Grund für den so oft besprochenen und so selten begriffenen ‚Irrationalismus‘ des Zeitalters, den vor allem die Shakespearesche Tragödie in exemplarischer Form verkörpert. „(...) so shall you hear / Of carnal, bloody, and unnatural acts, / Of accidental judgments, casual slaughters, / Of deaths put on by cunning and forced cause, / And, in this upshot, purposes mistook / Fall'n on the inventors' heads: all this can I / Truly deliver.“** (*Hamlet*, V, 2). Und zwar ist es [33] der Antagonismus des monistischen Subjekts im Verhältnis zu einer ihm feindlich und fremd gegenüberstehenden, als widersinnig erfahrenen, in ihrer Totalität nicht mehr erkennbaren Umwelt, was den Handlungsschematismus der großen Tragödien Shakespeares formal und thematisch determiniert. Wie Hegel richtig erkannte, sind die „interessantesten Tragödien“ Shakespeares „Gemälde (des) sich selbst zerstörenden Kampfes (einer großen Seele) mit den Umständen, Verhältnissen und Folgen“.[57] Die Shakespearesche Tragödie hat, wie alle im eigentlichen Sinn repräsentativen Formen des neuzeitlichen Dramas, gerade die *innere Programmatik* des „nach dem Zerfall des mittelalterlichen Weltbildes zu sich gekommenen Menschen“ zu ihrem Gegenstand; daher auch das große Interesse Hegels, Goethes und der Romantik an der Hamlet-Figur. „Äußerlich genommen“, schreibt Hegel, „erscheint der Tod Hamlets zufällig durch den Kampf mit Laertes und die Verwechslung der Degen herbeigeleitet. Doch im Hintergrunde von Hamlets Gemüt liegt von Anfang an der Tod. Die Sandbank der Endlichkeit genügt ihm nicht; bei solcher Trauer und Weichheit, bei diesem Gram, diesem Ekel an allen Zuständen des Lebens fühlen wir von Hause aus, er sei in dieser greuelhaften Umgebung ein verlorener Mann, den der innere Überdruß fast schon verzehrt hat, ehe noch der Tod von außen an ihn herantritt.“[58] Noch Friedrich Schlegel deutet Hamlets Situation (so Szondi selbst in seinem späteren Schlegel-Aufsatz) „als stellvertretend für seine eigene und die seiner Zeit“.[59] „Der Gegenstand und die Wirkung dieses Stücks“, sagt Schlegel, „ist die heroische Verzweiflung, d. h. eine unendliche Zerrüttung in den allerhöchsten Kräften. Der Grund seines innren Todes liegt in der Größe seines Verstandes (...) Er übersieht eine zahllose Menge von Verhältnissen – daher seine Unentschlossenheit.“[60] „Es gibt vielleicht keine vollkommenere Darstellung der unauflöslichen Disharmonie, welche der eigentliche Gegenstand der philosophischen Tragödie ist, als ein so grenzenloses Mißverhältnis der denkenden und tätigen Kraft, wie in Hamlets Charakter.“[61] Schlegel spricht [34] hier das Geheimnis nicht nur Hamlets, sondern aller Protagonisten der Shakespeareschen Tragödie aus. Richard III., Romeo, Cäsar, Troilus, Lear, Othello, Macbeth, Antonius, Coriolan, Prospero: sie alle stehen in einem ‚Mißverhältnis‘, sei es zu sich selbst, ihrer ‚tätigen Kraft‘ oder den sie umgebenden ‚Verhältnissen‘. Sie sind Hamlets tragische Brüder. Shakespeares Tragödien sind Tragödien der Täuschung und der Selbsttäuschung: der falschen Einschätzung der Realität oder des eigenen Verhältnisses zu ihr. Mag der tragische Konflikt auch weitgehend ins Innere der dramatischen Figuren verlegt sein, er entbindet sich immer erst im Handeln selbst bzw. im Verhältnis, das das Ich zum Problem des Handelns besitzt; wie im Falle Hamlets die gebrochene Beziehung des Protagonisten zu

* „Die Zeit ist aus den Fugen; Fluch und Gram, / Daß ich zur Welt, sie rechtzurücken, kam!“ (nach Schlegel/Tieck)

** „(...) so sollt ihr hören / Von Taten, fleischlich, blutig, unnatürlich, / Zufälligen Gerüchten, blindem Mord; / Von Toden, durch Gewalt und List bewirkt, / Und Planen, die verfehlt zurückgefallen / Auf der Erfinder Haupt: dies alles kann ich / Mit Wahrheit melden.“ (Schlegel/Tieck)

[57] *Ästhetik*, III, S. 564 f.

[58] Op. cit., S. 566 f.

[59] *Satz und Gegensatz* (Frankfurt a. M., 1964), S. 7.

[60] *Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder*, hrsg. v. O. Walzel (Berlin, 1890), S. 94.

[61] *Prosaische Jugendschriften*, hrsg. v. J. Minor (Wien, 1882), 1. Bd., S. 107.

der ihm aufgetragenen Tat. „(...) eine große Tat auf eine Seele gelegt, die der Tat nicht gewachsen ist.“ „In diesen Worten“, meint Goethe im *Meister*, läge „der Schlüssel zu Hamlets ganzem Betragen.“[62] In den Handlungen der tragischen Protagonisten Shakespeares, bzw. in ihrem problematischen Verhältnis zu möglichen oder notwendigen Handlungen, tritt das ‚Mißverhältnis‘ zwischen subjektiver und objektiver Wirklichkeit: dem Bild, das sich das Subjekt von sich selbst und der Welt macht und der Welt, wie sie an sich selbst ist, als Inbegriff des tragischen Konflikts hervor. Das tragische Verhängnis, das stets als irrationales Ineinander von Zufall und Notwendigkeit erscheint, ist das Resultat der Inkongruenz zwischen subjektivem Willen und Wissen und dem factum brutum historischer Objektivität. Shakespeares Tragödie ist „die Tragödie des Idealismus“[63], der der Übermacht des Positiven, das er theoretisch zu beherrschen meint, praktisch erliegt. Es ist die Tragödie eines Idealismus, der an der Wirklichkeit und zugleich an sich selbst zerbricht. Was in diesem tragischen Schematismus an gesellschaftlichem Inhalt zu Wort kommt, ist die für die gesamte neuzeitliche Kultur bezeichnende, in ihrem Effekt, wie wir heute wissen, in der Tat tragische Dichotomie von theoretischer und praktischer Vernunft: die reale Tragödie des unaufgelösten – weil in der antagonistischen Gesell-[35]schaft unauflösbaren – Konflikts zwischen theoretisch-idealer und praktisch-materialer Subjektivität, die dem bürgerlichen Individuum zum Schicksal werden sollte. Vom Beginn seiner Geschichte an ist das Subjekt der bürgerlichen Gesellschaft der Problematik unterworfen, die von ihm selbst erzeugte, für sein theoretisches Selbstverständnis als autonome Ich-Substanz ebenso wie seine praktische Selbsterhaltung als konkurrierendes Unternehmer-Subjekt notwendige Differenz zwischen einer ideellen und einer materiellen Sphäre seiner Existenz[64] nicht versöhnen zu können. Als Subjekt der Praxis untersteht das bürgerliche Individuum dem Gesetz seiner eigenen acquisitiven [gewinnsüchtigen] Tätigkeit. Einer schlechten, weil nur partiell durchschaubaren Faktizität ausgeliefert, ist sein Selbstbewußtsein Funktion des im täglichen Konkurrenzkampf sich als identisch erweisenden, d. h. aber nur partiell berechenbaren, Erfolgs; ein schwankendes Schilfrohr, den schicksalhaften Schwankungen des Marktes unterworfen. Sich praktisch bestätigen, konnte nur bedeuten: sich die Welt einverleiben, sich selbst der Welt als ihr Gesetz zugrunde legen: Aggression als Prinzip seiner praktischen Vernunft. Als theoretisches aber unterstellt es sich einer dem Handeln entgegengesetzten Sphäre. Reflektierend wird es der Differenz zwischen sich selbst und der nie total manipulierbaren Welt außer sich inne, also seiner monistischen, von der Faktizität der Konkurrenzgesellschaft ständig bedrohten Position. So errichtet sich die theoretische Vernunft des bürgerlichen Subjekts aus der inneren Dialektik seiner Selbsterhaltung – der praktischen Notwendigkeit, sich als autonomes Ich zu bestätigen – über der [36] Sphäre seiner materiellen Existenz, und diese dualistisch komplementierend, eine zweite Wirklichkeit, in der die Hoffnungen, die in der Konkurrenzgesellschaft täglich verraten werden, als ideal seiend, als über der Zeit wirklich vorgestellt sind: Konstruktionen geträumter Erfüllung, Metaphern schöner Humanität, und nicht zuletzt die Schematismen der idealistischen Systeme der bürgerlichen Philosophie selbst, in denen ‚das Vernünftige als wirklich und das Wirkliche als vernünftig‘ anschaubar und gerechtfertigt werden sollen. Die geschichtliche Erfahrung, die das

---

[62] Zu der hier vorgetragenen Shakespeare-Deutung vgl. Christopher Caudwell, *Illusion and Reality* (*London, 1946*), S. 73–79. Die Übereinstimmungen in einzelnen Punkten, bis in die Formulierung hinein, sind frappant; vor allem deshalb, weil mir zum Zeitpunkt der Abfassung dieses Essays das Werk Caudwells nicht bekannt war.

[63] Dazu Hauser, op. cit., 1. Bd., S. 436. Allerdings weicht Hausers Deutung von der hier vorgetragenen in einigen wesentlichen Punkten ab.

[64] Hier liegt der materielle Grund für den die Geschichte der neueren Philosophie von Descartes bis zum Existentialismus bestimmenden Dualismus von *Vernunft* und *Natur*. Von der Cartesianischen Trennung zwischen Ich-Substanz als „res cogitans“ [denkendes Wesen] und Natur-Substanz als „res extensa“ [ausgedehntes Wesen] über Kants Zwei-Welten-Lehre („mundus intelligibilis“ [Verstandeswelt] und „mundus sensibilis“ [Sinnenwelt]), Hegels Konzeption der Differenz von System und Geschichte bis zu Heideggers „ontologischer Differenz“ zwischen Seiendem und Sein (das allerdings nicht mehr als Vernunft gedacht werden soll) ist die Geschichte der bürgerlichen Philosophie die eines unaufgelösten Dualismus. Dazu siehe H. Marcuse, „Theoretische Entwürfe über Autorität und Familie: Ideengeschichtlicher Teil“, in: Horkheimer (Hrsg.), *Studien über Autorität und Familie* (Paris, 1936); Marcuse, „Über den affirmativen Charakter der Kultur“, *Kultur und Gesellschaft*, I (Frankfurt a. M., 1965), S. 56 ff. Zum Problem des Dualismus im Existentialismus siehe W F. Haug, *Jean Paul Sartre und die Konstruktion des Absurden* (Frankfurt a. M., 1966; Neuauflage unter dem Titel *Kritik des Absurdismus*, Köln 1976).

bürgerliche Subjekt in seinem Welt- und Selbstverständnis wesentlich bestimmt hat, ist jedoch immer wieder die eines Konflikts dieser Sphären gewesen: die Erfahrung der Nicht-Identität seiner praktischen und seiner theoretischen Existenz. Die geschichtsphilosophische Bedeutung Shakespeares gründet in der Tatsache, daß der Schematismus dieser Nicht-Identität seinen Tragödien als dramaturgische Formel zugrunde liegt. Hinter der Maske ihrer aristokratischen Herkunft tragen die Shakespeareschen Helden bereits die Züge des Protagonisten der bürgerlichen Epoche. In den Extremen des Idealismus, zwischen denen sie schwanken: dem Idealismus der reinen Reflexion, der sich jede Praxis verbietet (Hamlet) und dem Idealismus des rein pragmatischen, daher reflexions- und gewissenlosen Handelns (Richard III.), oszilliert auch das reale Subjekt der bürgerlichen Gesellschaft. So gelesen, verkörpert Richard Herrschaftsrationalität als Prinzip der reinen praktischen Vernunft: die Praxis des acquisitiven, sich solipsistisch als autonom postulierenden Unternehmer-Subjekts, dem die Welt lediglich als Rohstoff des Willens, daher unendlich manipulierbar erscheint; Hamlet spekulativ-abstrakte Reflexion als Prinzip der reinen theoretischen Vernunft, die sich monistisch in sich selbst verschlossen, gefangen und zur Tat unfähig findet. Zwischen den Extremen liegen die großen Tragödien idealistischer Enttäuschung: *Othello*, *Timon von Athen* und *König Lear*, deren Helden an der falsch eingeschätzten Wirklichkeit zerbrechen: Harmonieerwartung findet sich getäuscht (ob real oder, wie im Falle Othellos, nur eingebildet, spielt hier nur eine untergeordnete Rolle) und schlägt um in Welt- und Selbstzerstörung[65].

[37] Shakespeare zeigt seine Charaktere, sagt Hegel, „als Menschen von freier Vorstellungskraft und genialem Geiste, indem ihre Reflexion über dem steht und sie über das hinaushebt, was sie ihrem Zustande und ihrem bestimmten Zwecke nach sind, so daß sie gleichsam nur durch das Unglück der Umstände, durch die Kollision ihrer Lage zu dem gedrängt werden, was sie vollbringen“.[66] Es ist stets die Übermacht des Faktischen, der die Helden Shakespeares erliegen, auch und gerade dann, wenn sie, wie Richard, Macbeth und Cäsar, dieses zu beherrschen meinen. Ihr gebrochenes, ‚idealistisches‘ Verhältnis zur Welt aber entbindet immer erst die Mächte der Zerstörung, die ihnen dann in der Gestalt eines jeder rationalen Kontrolle entzogenen Schicksals gegenübertreten. „Behold, I have a weapon; / A better never did itself sustain / Upon a soldier’s thigh: I have seen the day / That with this little arm and this good sword / I have made my way through more impediments / Than twenty times your stop: but, O vain boast! / Who can control his fate? ’tis not so now.“* (*Othello*, V, 2). Was hier spricht, ist das dem Schein nach autonome, in Wahrheit der irrationalen Übermacht objektiver ‚Verhältnisse‘ unterworfene Subjekt, die es kaum noch zu erkennen, geschweige zu kontrollieren vermag. Die tragisch erfahrene Nicht-Identität von Subjekt und Objekt zwingt die Helden Shakespeares zu einem reflexiven Verhalten gegenüber der Wirklichkeit; selbst am Ende Richards steht das Gewissen. Der Zwang der Faktizität drängt das Individuum in die Sphäre der Reflexion, die ihm in der Gestalt schlechten Gewissens (Richard), als Residuum seiner Selbstbehauptung (Hamlet), als stoische Hinnahme (Othello und Brutus), als Utopie der Versöhnung (Prospero), doch auch in der Metapher zorniger oder resignierender Verzweiflung (Timon), ja in der Form des Wahnsinns (Lear) zu erscheinen vermag. Mit dieser dramaturgischen Konstellation legt die Shakespearesche Tragödie innerhalb der stilistischen Konvention des elisabethanischen Theaters den Schematismus frei, der Geschichte und Schicksal des bürgerlichen [38] Subjekts bestimmt hat. Die Übermacht blinder Faktizität, die dem Helden im Bilde des Schicksals entgegentritt, verweist auf die realen Zwänge, welche die ökonomisch-sozialen Verhältnisse im Zeitalter der kapitalistischen Konkurrenz- und Warengesellschaft auf die Menschen ausgeübt

---

[65] Am eindrucksvollsten vielleicht in *Timon von Athen*, ein Werk, das uns heute als eine der interessantesten Tragödien Shakespeares erscheint. Es enthält die Ätiologie des Absurdismus in nuce. Die Motive und Metaphern des Absurdismus, die Haug am Beispiel Sartres entwickelt (siehe *Kritik des Absurdismus*) lassen sich bereits in Shakespeares Tragödie [37] des enttäuschten Idealisten nachweisen, bis hin zum Verstummen der Sprache: „Lips, let sour words go by and language end.“ (*Lippen, laßt die sauren Worte gehn und Sprache enden*).

[66] *Ästhetik*, II, S. 210.

* „Sieh her, ich hab’ ein Schwert! / Ein bess’res hat noch nie geschmückt die Hüfte / Eines Soldaten. Wohl war einst der Tag / Wo mir der kleine Arm, dies gute Schwert / Den Ausgang schaffte durch mehr Hindernis, / Als zwanzigmal dein Zwang. Doch eitles Prahlen! / Wer lenkt sein Schicksal? Das ist jetzt vorbei.“ (Wolf Graf Baudissin) II, S. 210.

haben. Die für seine Identität notwendige, zugleich aber diese stets in Frage stellende Spaltung des Subjekts in eine praktische und eine intelligible Sphäre – die ‚aprioristische Bedingung' (wie man mit den frühen Lukács sagen könnte) der Tragödie Shakespeares – hat ihren materiellen Grund in der im Laufe der Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft ständig wachsenden Macht der Ökonomie. Was subjektiv als Selbstentfremdung des Subjekts erscheint, enthüllt sich als Effekt der kapitalistischen Produktionsweise. Die Herrschaft des Kapitals über Leben und Bewußtsein der Menschen[67], die Verwandlung von Personalbeziehungen in Sachbeziehungen, die totale Verdinglichung aller menschlichen Verhältnisse kündigt sich im Handlungsmechanismus der Shakespeareschen Tragödie als drohendes Schicksal an. Am Beginn der bürgerlichen Gesellschaft stehend, wird Shakespeare zu ihrem repräsentativen Dramatiker, weil er ihre Geschichte als Tragödie begreift und ihren Ausgang im dramatischen Symbol antizipiert.

> (...) *You look pale, and gaze,*
> *And put on fear, and cast yourself in wonder,*
> *To see the strange impatience of the heavens*:
> *But if you would consider the true cause*
> *Why all these fires, why all these gliding ghosts,*
> *Why birds and beasts, from quality and kind –*
> *Why old men fool, and children calculate,*
> *Why all these things change from their ordinance,*
> *Their natures, and preformed faculties,*
> *To monstrous quality, why you shall find*
> *That heaven hath infus'd them with these spirits*
> *To make them instruments of fear and warning*
> *Unto some monstrous state.*[*]
>
> *Julius Caesar*, I, 3.

[39] Eine in diesem Sinn repräsentative Funktion hat die klassizistische Tragödie Frankreichs nie besitzen können. Ihr im Grunde restaurativer Charakter ergibt sich bereits aus ihrer Soziologie. Anders als das elisabethanische Drama ist die tragédie classique an eine bestimmte, eng begrenzte Klassenlage gebunden: die höfisch-aristokratische Gesellschaft des französischen Absolutismus[68], deren Selbstverständnis sie in idealisierter Form repräsentiert[69]. Entwicklungsgeschichtlich geht sie zwar „aus dem lebendigen und trivialen bürgerlichen Theater hervor"[70], wird jedoch unter der Protektion Richelieus

---

[67] Siehe dazu die Funktion des Gold-Motivs in *Timon von Athen* und Ben Jonsons *Volpone*: das Geld als „Kuppler zwischen dem Bedürfnis und dem Gegenstand" (Marx, „Ökonomisch-philosophische Manuskripte", MEW, Ergänzungsband, I, S. 564–566 [Bd. 40, S. 563]). An dieser Stelle zitiert Marx ausführlich aus *Timon* als Ausgangspunkt seiner Kapitalismuskritik.

[*] „(...) Ihr sehet bleich und starrt, / Von Furcht ergriffen und versenkt in Staunen, / Des Himmels ungewohnten Grimm zu schauen. / Doch wolltet Ihr den wahren Grund erwägen, / Warum die Feu'r, die irren Geister alle, / Was Tier' und Vögel macht vom Stamm entarten, / Und Greise faseln, Kinder prophezein; / Warum all diese Dinge ihr Gesetz / Natur und angeschaffne Gaben wandeln / In Mißbeschaffenheit: nun so erkennt Ihr, / Der Himmel hauchte diesen Geist in sie, / Daß sie der Furcht und Warnung Werkzeug würden, / Für irgendeinen mißbeschaffnen Zustand." (A. W. Schlegel)

[68] Kofler definiert die „zweite Epoche des Absolutismus", zu der auch der französische gehört, als „der historische Ausdruck der faktischen Herrschaft des neufeudalen Adels" (op. cit., S. 420). Der französische Absolutismus war im Gegensatz zur Herrschaft der Tudors (erste Epoche des Absolutismus) bereits an sich selbst eine sozialgeschichtlich restaurative Macht in Europa.

[69] Man muß sich allerdings hüten, jede historische Form des Klassizismus in diesem Sinne zu interpretieren. So ist zwischen dem Klassizismus als aristokratischer Repräsentationskunst (in dieser Gestalt erscheint der Klassizismus auch in der *Theatralischen Sendung* und den *Lehrjahren*) und dem Klassizismus als Ausdruck des Rationalismus des revolutionären Bürgertums im Zeitalter der Französischen Revolution genau zu unterscheiden. Eine besondere Schwierigkeit bieten die klassizistischen Tendenzen innerhalb der sogenannten „Deutschen Klassik". Ob hier um einen bürgerlichen Rationalismus innerhalb einer feudalen Umgebung oder in der Tat wiederum um eine idealisierte höfische Repräsentationskunst handelt, sei zur Debatte gestellt.

[70] Hauser, op. cit., 2. Bd., S. 140 f.

und Ludwigs XIV. zur repräsentativen dramatischen Form des absolutistischen Königtums[71], das sie als willkommenes Propaganda- und Repräsentationsinstrument usurpiert. Die streng rationale Tektonik ihrer Form entsprach sowohl dem Rationalismus der oberen Schichten des französischen Bürgertums als auch dem Rationalismus der absolutistischen Staatsidee. „Der Hochbarock Racines" schreibt Hauser, enthalte in vollkommen gelöster Form „den Gegensatz des neuen höfi-[40]schen Repräsensationsstils und des künstlerischen Rigorismus, dessen Formprinzipien im bürgerlichen Klassizismus wurzeln."[72] Wie die Kunstlehre des Klassizismus, so richten sich auch die „Lebens- und Kulturformen des Zeitalters (...) nach den Zielen des Absolutismus. Es handelt sich hier um den unbedingten Primat der politischen Konzeption den übrigen geistigen Gebilden gegenüber".[73] Das der klassizistischen Dramaturgie zugrunde liegende Prinzip rationalistischer Stilisierung selbst ist Niederschlag eines autoritären Rationalismus: der Vernunft absolutistischer Staatsräson. In den rationalen Strukturen klassizistischer Formensprache gelangt die Ratio des absolutistischen Staates zu ihrem künstlerischen Selbstverständnis. Die Tragödie des Klassizismus ist ein ‚absolutes Drama', weil es Reflex der absolutistischen Monarchie ist.

Formalisierte Dialektik: die Schematismen logischer Reduktion

Der soziologisch und geschichtsphilosophisch restaurative Charakter der klassizistischen Tragödie macht diese von vornherein zu einer *problematischen* Form. Allein ihrer sozialen Esoterik, der Tatsache, daß sie den exklusiven Raum der höfischen Gesellschaft nie transzendiert*, verdankt sie die Geschlossenheit ihrer ästhetischen Gestalt. Ihre formale und thematische Begrenztheit macht die Reduktion aller Objektivität auf die einzige Kategorie des „zwischenmenschlichen Bezuges" erst notwendig und möglich. Gerade weil die französische Tragödie im Gegensatz zum elisabethanischen Volkstheater auf die Repräsentation einer aristokratischen Oberschicht zugeschnitten war, kann sie den Anspruch auf Repräsentanz im geschichtsphilosophischen Sinne nicht erfüllen. Szondis Versuch, die klassizistische Tragödie zur idealtypischen ästhetischen Form neuzeitlicher Dramatik zu erheben und einer Ästhetik des modernen Dramas als formelle Norm zugrunde zu legen, ist nicht nur konstruiert, sondern historisch schlechterdings unhaltbar. Was unter dem Titel der „Krise des Dramas" steht, das „Problematischwerden" seiner geschlossenen Form, formuliert ein grundlegendes ästhetisches Problem des neuzeitlichen Dramas überhaupt. Indem Szondi diese Fragestellung igno-[41]riert und eine geschichtsphilosophisch antiquierte Form zur idealtypischen Gestalt des Dramas erhebt, unterwirft er die Phänomene einem abstrakten logischen Schematismus. Ein solcher Schematismus aber reduziert diese auf ein ihnen äußerliches Begriffssystem, das weder den ästhetischen Formen selbst gerecht werden kann noch den gesellschaftlichen Inhalten, die in ihnen Bild geworden sind. Die Kritik, die der marxistische Lukács 1963 gegenüber der *Theorie des Romans* geäußert hat, trifft in stärkerem Maße noch die *Theorie des modernen Dramas*: Ihre Methode „bleibt vielfach, gerade in sehr wichtigen Zusammenhängen, äußerst abstrakt, losgerissen von den konkreten gesellschaftlich-geschichtlichen Wirklichkeiten. Sie führt deshalb (...) nur allzu oft zu willkürlichen Konstruktionen".[74]

So überrascht es nicht mehr, daß die *Theorie des modernen Dramas* zu den wichtigsten Vertretern des zeitgenössischen Theaters nur wenig zu sagen hat. Zwar finden sich ausgezeichnete Analysen Ibsens, Tschechows und des frühen Hauptmann, den repräsentativen Dramatikern des 20. Jahrhunderts gegenüber bleibt Szondi mehr oder weniger stumm. Die Auswahl der diskutierten Stücke selbst ist willkürlich: es werden diejenigen gewählt, die am besten ins System passen. Autoren wie Shaw, O'Casey, Eliot, Synge, Yeats, Anouilh, Giraudoux und Beckett erwähnt Szondi gar nicht oder nur am Rande, wogegen er einem zweitrangigen Dramatiker wie Thornton Wilder zwei ganze Kapitel einräumt, mehr als doppelt soviel wie Brecht, der auf fünf dünnen Seiten kurz referiert wird (Brechts wichtigste Dramen: *Mutter Courage*, *Der gute Mensch von Sezuan*, *Der Kaukasische Kreidekreis*, *Das Leben des*

[71] Dazu Nicoll, *World Drama*, S. 301.
[72] Hauser, op. cit., 2. Bd., S. 142.
[73] Op. cit., 1. Bd., S. 476 f. – * über sinnliche Wahrnehmung und Erfahrung hinausgehen
[74] Vorwort zur 2. Auflage der *Theorie des Romans*.

Galilei, Herr Puntila und sein Knecht Matti werden nicht einmal dem Titel nach genannt). Zu Brecht fällt Szondi offensichtlich wenig ein. Doch liegt der Grund dafür nicht so sehr in einem subjektiven Versagen als vielmehr darin, daß das reife Brechtsche Theater eben nicht als „Lösungsversuch" des „Problems des Dramas" interpretiert werden kann. Brechts Polemik gegen den Klassizismus ist keineswegs Indiz seiner formellen Abhängigkeit von diesem, sondern war historisch-gesellschaftlich und politisch motiviert. Die literarische Tradition, von der die Brechtsche Dramatik formell abhängig ist, ist die nicht- oder anti-klassizistische Überlieferung des europäischen Theaters: so Euripides, Aristophanes und die Elisabethaner, wie er auch außereuropäische Formen [42] epischer Dramaturgie kritisch übernahm. All dies interessiert Szondi nur wenig. Von Belang sind ihm allein Autoren, die sich dem logischen Schematismus der *Theorie des modernen Dramas* ohne Widerstand einfügen.

Der Schematismus logischer Reduktion (damit meine ich die Reduktion historischer Phänomene auf einen diesen unterschobenen verdinglichten Begriff) beherrscht auch Szondis Äußerungen zur Gattungspoetik. „Seit Aristoteles haben die Theoretiker der dramatischen Dichtung das Auftreten epischer Züge in diesem Bereich an den Pranger gestellt."[75] Mit diesem Satz setzt die *Theorie des modernen Dramas* ein. Wiederum orientiert sich Szondi lediglich an einer bestimmten Form der Überlieferung: an der des klassizistischen Aristotelismus, und ignoriert die in der Geschichte der Gattungspoetik gleichfalls vorliegenden Versuche – sie waren meist, wenn auch nicht ausschließlich, mit einer Apologie Shakespeares verbunden –, Formen eines ‚epischen' oder ‚offenen' Dramas gegenüber dem tektonischen Typus der klassizistischen Tragödie zu rechtfertigen. So beruft sich Lessing bei seiner Verteidigung des Shakespeareschen Theaters sogar auf die Autorität des Aristoteles, wenn er schreibt, „auch nach den Mustern der Alten" sei „Shakespeare ein weit größerer Dichter als Corneille; obgleich dieser die Alten sehr wohl, und jener fast gar nicht gekannt hat".[76] Die Franzosen seien dem Aristoteles und den griechischen Tragikern nur im Wortlaut, Shakespeare aber ist ihnen dem Geiste nach gefolgt. „Corneille kommt ihnen in der mechanischen Einrichtung, und Shakespeare in dem Wesentlichen näher."[77] Über die „Vermischung der Gattungen" hat Lessing folgendes zu sagen: „In den Lehrbüchern sondre man sie so genau von einander ab, als möglich: aber wenn ein Genie, höherer Absichten wegen, mehrere derselben in einem und eben demselben Werke zusammenfließen läßt, so vergesse man das Lehrbuch und untersuche bloß, ob es diese höhere Absicht erreicht hat."[78] Und über Euripides stehen die klassischen Sätze: „Was geht mich es an, ob so ein Stück des Euripides weder ganz Erzählung, noch ganz Drama ist? Nennt es immerhin einen Zwitter; genug, daß mich dieser Zwitter mehr vergnügt, mehr erbauet, als die gesetzmäßigsten Geburten eurer korrekten Racinen, oder wie sie sonst heißen. Weil der [43] Maulesel weder Pferd noch Esel ist, ist er darum weniger eines von den nutzbarsten lasttragenden Tieren?"[79] Zum Nachweis der strengen Trennung zwischen Epik und Dramatik in der Gattungspoetik „seit Aristoteles" bezieht sich Szondi auf „die Bemühungen Goethes und Schillers um die Unterscheidung von epischer und dramatischer Dichtung", vor allem den Aufsatz *Über epische und dramatische Dichtung* von 1797, in dem Goethe und Schiller die Differenzen zwischen beiden Dichtungsarten tatsächlich in äußerst rigoroser Form bestimmt haben. Doch darf nicht außer acht gelassen werden, daß beide offensichtlich eine bewußt idealtypische Konstruktion der Unterschiede zwischen Epik und Dramatik im Sinne hatten (die an den Beispielfiguren des homerischen Rhapsoden als dem Prototyp des epischen Erzählers und des tragischen Mimen als dem Prototyp dramatischer Repräsentation erläutert werden) und die Möglichkeit eines epischen Dramas als einer ‚Mischform' von epischen und dramatischen Stilelementen keineswegs von vornherein oder notwendig auszuschließen scheinen. In dem späteren Essay *Naturformen der Dichtung* (1814) – er enthält eine Analyse der den „drei poetischen Gattungen zugrunde liegenden ‚archetypischen' Ordnungsprinzipien – schreibt Goethe jedenfalls selbst: „Diese drei Dichtweisen können zusammen oder abgesondert wirken. In dem kleinsten Gedicht findet man sie oft zusammen, und sie bringen eben durch diese

[75] *Theorie des modernen Dramas,* S. 7.
[76] „Siebzehnter Literaturbrief".
[77] Loc. cit.
[78] „Hamburgische Dramaturgie", 48. Stück.
[79] Loc. cit.

Vereinigung im engsten Raume das herrliche Gebild hervor, wie wir an den schätzenswertesten Balladen aller Völker deutlich gewahr werden". Goethe macht in diesem Zusammenhang auf die Schwierigkeit jeder Gattungspoetik aufmerksam, die darin besteht, daß die individuellen Werke immer schon über die Limitationen ihres Begriffs hinaus sind. „So wunderlich sind diese Elemente zu verschlingen, die Dichtarten bis ins Unendliche mannigfaltig; und deshalb auch so schwer eine Ordnung zu finden, wonach man sie neben- oder nacheinander aufstellen könnte." Die ‚Mannigfaltigkeit der Dichtarten', die konkrete Vielfalt der Phänomene besteht demnach in der Möglichkeit einer ‚unendlichen' Kombinatorik der archetypischen ‚Naturformen': Epos, Lyrik und Drama. Lessings und Goethes Äußerungen zur Gattungspoetik stehen durchaus im Einklang mit der englischen Variante der aristotelischen Überlieferung.[80] Mit den deutschen Romantikern dann setzt die radikale [44] Auflösung jeder konventionellen Gattungstheorie überhaupt ein. „Alle klassischen Dichtarten in ihrer strengen Reinheit sind jetzt lächerlich"[81], sagt Friedrich Schlegel. Das romantische Programm einer „progressiven Universalpoesie" wollte nicht nur die starre Differenz zwischen den poetischen Gattungen, sondern überhaupt „Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen"[82], ja schließlich sogar den Unterschied zwischen Philosophie und Poesie grundsätzlich aufheben. Szondis „Seit Aristoteles ..." hat also nur eine sehr begrenzte Bedeutung.

Es soll dabei in keiner Weise unterstellt werden, daß ein so umfassend gebildeter Gelehrter wie Szondi die hier zitierten Texte nicht kennt. Vielmehr handelt es sich darum, daß er sie aus formalistischem Zwang im Kontext der *Theorie des modernen Dramas* nicht zur Kenntnis nimmt; daß er gerade das ignoriert, was den idealistischen Schematismus aufbrechen würde. Ebenso wie er bei der Bestimmung der repräsentativen Gestalt des neuzeitlichen Dramas in einer sachlich nicht gerechtfertigten Weise die klassizistische Form desselben zu seinem allein verbindlichen Idealtypus erhebt, konstruiert er eine schematisierte Geschichte der Gattungspoetik, die den Reichtum der Überlieferung auf ein vorgefaßtes formalistisches Begriffssystem reduziert. Dem Schematismus logischer Reduktion entspricht auch hier die synthetische Konstruktion eines geschichtlichen Zusammenhangs, den es in Wahrheit gar nicht gibt, zumindest nicht in der behaupteten Form.

Überblicken wir die Tradition idealistischer Ästhetik von Schiller bis Szondi als ein Ganzes, so lassen sich einige Entwicklungstendenzen deutlich ablesen. Für den klassischen Idealismus bedeutete Ästhetik: systematische Ontologie des Schönen in Natur und Kunst, und war zugleich eine Geschichtsphilosophie der künstlerischen Formen. Ontologie und Logik dienten dem Zweck, Geschichte – auch die Geschichte der Künste – als einen objektiven rationalen Zusammenhang sichtbar zu machen. Bei Schiller war Ästhetik nicht nur auf einer Analyse der Geschichte gegründet, sondern entwickelte selbst die Kategorien für ihr kritisches Verständnis, und das hieß zuerst: für eine Theorie des gegenwärtigen Zeitalters. Die Theorie der Idylle entwickelt darüber hinaus die Utopie einer Kunst der Zukunft und zugleich den Begriff einer [45] versöhnten menschlichen Gesellschaft. Die ästhetische Utopie impliziert also eine politische: Der Begriff der Idylle „ist der Begriff eines völlig aufgelösten Kampfes sowohl in dem einzelnen Menschen als in der Gesellschaft, einer freien Vereinigung der Neigungen mit dem Gesetz, einer zur höchsten sittlichen Würde hinaufgeläuterten Natur, kurz, er ist kein anderer als das Ideal der Schönheit, auf das wirkliche Leben angewendet".[83] Zu dieser progressiven Form des philosophischen Gedankens, wie ihn Schiller hier und in der *Ästhetischen Erziehung* entwickelt, sollte der deutsche Idealismus nie mehr imstande sein, ist doch Schillers Idee eines materiellen Reichs der Freiheit, das die Idylle im ästhetischen Bild antizipiert, erst in der materialistischen Konzeption der Dialektik von Natur und Humanität bei Marx eingelöst worden.[84] Die Philosophie Hegels dagegen legt zwar die logischen Kategorien für ein systematisches Verständnis geschichtlicher Entwicklung vor

[80] Siehe z. B. Drydens Apologie der elisabethanischen Tragikomödie in *An Essay of Dramatic Poesy* (1668) und Dr. Johnsons Verteidigung Shakespeares in *Preface to Shakespeare* (1765).
[81] *Kritische Fragmente* (1797), 60.
[82] *Fragmente* (1798), 116.
[83] *Naive und sentimentalische Dichtung*.
[84] Vergl. Marx' Konzeption der Kommunistischen Gesellschaft in *Ökonomisch-philosophischen Manuskripten*.

(das Schiller nicht im eigentlichen Sinne besessen hat), verliert aber auch die essayistische – und in der Tat durch die Form des Essays mit bedingte – Flexibilität des Gedankens, wird dogmatisch und in der inhaltlichen Bestimmung geschichtlichen Fortschritts konservativ. Geschichte, vom Horizont des ontologischen Systems der *Logik* als Selbstverwirklichung des Begriffs verstanden, kommt politisch (in der Sphäre des objektiven Geistes) im autoritär-monarchistischen Staat zu sich selbst; der preußische diente Hegel als Modell. Eine Transzendenz der so begriffenen Geschichte kennt die Hegelsche Philosophie lediglich in der Sphäre des absoluten Geistes: Im „absoluten Wissen des Absoluten" findet die Idee ihre Erfüllung. Hegels Denken, schreibt Marcuse, „schließt (...) mit dem *nous theos* [göttliche Vernunft]. Die Erfüllung wird (...) auf die absolute Idee und das absolute Wissen verwiesen".[85] Das progressive Element der Hegelschen Philosophie liegt also nicht in ihrer systematischen Konstruktion, sondern allein in Methode und analytischer Kraft dieser Philosophie: daß in der Explikation historischer Phänomene Geschichte – für Hegel Material und Medium der Selbstverwirklichung des Geistes – in konkreter Form erscheint: als Boden, auf dem die Idee ihre Verwirklichung findet. Aus diesem Grunde ist für Hegel die Möglichkeit bestimmter Kunstformen abhängig von der individuellen Gestalt einer ge-[46]schichtlichen Welt, und das heißt von der konkreten Form ihrer gesellschaftlichen Organisation.[86] So verlangt auch für Hegel die Theorie einer besonderen Form des Kunstschönen nach einer adäquaten Theorie ihrer historischen Bedingungen, ja diese muß jener vorangehen. Geschichtsphilosophie gehört damit notwendig zu jeder systematischen Ästhetik. Dem Hegelschen Erbe der Verknüpfung von Kunst- und Geschichtsphilosophie folgt noch die *Theorie des Romans*, so sehr sie auch von ästhetizistischer ‚Fin-de-siècle'-Stimmung und einem emotionalen Kulturpessimismus erfüllt ist. Sie versucht noch einmal, wenn auch in bereits stark formalisierter Gestalt, die Ontologie einer literarischen Form mit geschichtsphilosophischer Analytik zu verbinden. Die *Theorie des modernen Dramas* erst nimmt endgültig Abschied von jeder Analyse der Geschichte. Sie adapiert damit die logischen Schematismen der idealistischen Tradition ohne ihre geschichtsphilosophischen Konkretionen und gesellschaftskritischen Inhalte. Szondi „versagt sich die Ausweitung zu einer Diagnose der Zeit"[87], wie er apologetisch formuliert, ja er versagt sich überhaupt jede Reflexion auf Gesellschaftliches. Geschichte oder Geschichtsphilosophie haben in der *Theorie des modernen Dramas* keinen Platz.

Szondi übernimmt den logischen Schematismus der idealistischen Ästhetik also nur der Form nach. Er hat im Grunde den Standort von Hegels *Logik* nie verlassen. Nicht zufällig beruft er sich daher einleitend auf diese und nicht auf die *Ästhetik*, deren Philosophie des „allgemeinen Weltzustandes" ein guter methodologischer Ausgangspunkt für eine Theorie moderner Dichtung hätte sein können. Die Bestimmung der Form-Inhalt-Dialektik, die Hegel in der *Logik* vornimmt, hat jedoch rein begrifflich-formalen Charakter und besitzt, wenn überhaupt, nur einen äußerst vermittelten Bezug zu konkreten historisch-gesellschaftlichen Inhalten. Von „diesem formalistischen Ausgangspunkt her versucht Szondi dann auch, die Form-Inhalt-Dialektik im Drama als rein immanentes ‚logisches' Verhältnis zu rechtfertigen: als „Dialektik zwischen formaler und inhaltlicher Aussage".[88] Das Problematischwerden einer literarischen Form erscheint so als Resultat rein ‚werkimmanenter' Widersprüchlichkeit, einer Antinomie des Be-[47]griffs: „Damit ist (...) die Möglichkeit gesetzt, daß die inhaltliche Aussage zur formalen in Widerspruch gerät (...). (...) der Widerspruch (entsteht), indem die fraglos-feststehende Aussage der Form vom Inhalt her in Frage gestellt wird. Diese innere Antinomie ist es aber, die eine Dichtungsform geschichtlich problematisch werden läßt."[89] Hier wird das äußerst komplexe Problem der Relation von ästhetischer Form und Geschichte auf das formaldialektische Schema von Form-Inhalt – bzw. Form-Thema – reduziert. Die Frage nach der historisch-sozialen Genese der Thematik aber, von der her sich geschichtsphilosophische und formalästhetische

[85] H. Marcuse, *Eros und Kultur* (Stuttgart, 1957), S. 114.
[86] Siehe Hegels Lehre vom „allgemeinen Weltzustand" in der *Ästhetik* (vgl. entsprechenden Abschnitt in „Hegel und die philosophische Grundlegung der Kunstsoziologie").
[87] *Theorie des modernen Dramas*, S. 9.
[88] Loc. cit.
[89] Loc. cit.

Reflexionen verbinden ließen, ja von der her allein das Phänomen des Problematischwerdens einer spezifischen literarischen Form geschichtsphilosophisch erklärt werden könnte, – diese Frage wird überhaupt nicht gestellt. Szondis formallogische Dialektik dispensiert [entbindet, freistellen] von jeder Reflexion auf Geschichte. Hegels objektive Dialektik historischer Prozesse, der analytische Reichtum der Hegelschen Philosophie wird auf die rein logische Struktur des formell bleibenden Begriffs reduziert. Szondi schreibt eine Art immanenter Begriffsgeschichte des modernen Dramas; was er aber verfehlt, ist dessen geschichtsphilosophische ebenso wie ästhetische Theorie.

Die Reduktion literarischer Werke auf die formelle ‚Logik ihres Produziertseins' teilt die *Theorie des modernen Dramas* mit Phänomenologie und New Criticism.[90] Ja, mit der Forderung der Trennung zwischen literaturwissenschaftlicher Hermeneutik und Geschichtswissenschaft, die Szondi selbst in dem späteren Aufsatz „Über philologische Erkenntnis" programmatisch ausgesprochen hat[91], mündet seine Literaturtheorie expressiv verbis [ausdrücklich] in den Konformismus einer neukritischen Methodologie; ein Positionswechsel, der sich aus den Prämissen der formalisierten Dialektik mit logischer Konsequenz ergibt. Was er gesellschaftlich indiziert, ist eine Auszehrung des bürgerlichen Bewußtseins, seine Resignation vor den Antinomien und Ansprüchen der Geschichte: die Armut des verwissenschaftlichten Geistes, der sich in die Ideenwelt ästhetischer Formen zurückgezogen hat.

So ist die Geschichte der idealistischen Ästhetik von Schiller bis [48] Szondi beides: Geschichte der Resignation bürgerlicher Intelligenz und Zerfallsgeschichte bürgerlichen Denkens. War die klassische Kultur des deutschen Idealismus noch imstande, einen Begriff von Geschichte zu denken, der nicht nur ihre Antinomien festhielt, sondern auch die Kategorien ihrer Vereinigung und Erfüllung besaß, so tritt der Idealismus des 20. Jahrhunderts nur noch in derivativen und resignativen Formen auf: dazu gehören Ästhetizismus und Formalismus ebenso wie Existentialismus, Absurdismus und verwandte Gestalten pessimistischer Resignation.

Die *Theorie des Romans* war, wie Lukács berichtet, ursprünglich als „eine Kette von Dialogen" geplant: „eine Gruppe junger Leute zieht sich vor der Kriegspsychose ihrer Umgebung ebenso zurück wie die Novellenerzähler im ‚Dekameron' vor der Pest."[92] Und doch sollte die *Theorie des Romans* aus der ästhetizistischen Ferne einer solchen ‚inneren Emigration' noch einmal mit der Theorie des Kunstschönen auch eine Philosophie der Geschichte entwerfen. Erst der Geist, der sich in der *Theorie des modernen Dramas* zu Worte meldet, hat aus der Not der Versagung die Tugend der Entsagung gemacht; aus Mangel zu Besserem nicht mehr imstande, erhebt er seinen Mangel zum Programm.

(*1968*)

[49]

[90] Siehe dazu meine Rezension von R. Weimann, „‚New Criticism' und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft", *Das Argument*, 42 (1967) S. 64 ff.
[91] *Hölderlin-Studien*, S. 20.
[92] Vorwort zur 2. Aufl. der *Theorie des Romans*.

Hegel und die philosophische Grundlegung Kunstsoziologie

> Philosophie der Geschichte, des Rechts, der Religion, Geschichte der Philosophie, Ästhetik usw. – auf allen diesen verschiedenen geschichtlichen Gebieten arbeitet Hegel daran, den durchgehenden Faden der Entwicklung aufzufinden und nachzuweisen; und da er nicht nur ein schöpferisches Genie war, sondern auch ein Mann von enzyklopädischer Gelehrsamkeit, so tritt er überall epochemachend auf. Es versteht sich von selbst, daß kraft der Notwendigkeiten des „Systems" er hier oft genug zu jenen gewaltsamen Konstruktionen seine Zuflucht nehmen muß, von denen seine zwerghaften Anfeinder bis heute ein so entsetzliches Geschrei machen. Aber diese Konstruktionen sind nur der Rahmen und das Baugerüst seines Werks; hält man sich hierbei nicht unnötig auf, dringt man tiefer ein in den gewaltigen Bau, so findet man ungezählte Schätze, die auch heute noch ihren vollen Wert behaupten.
>
> Friedrich Engels, *Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie* [MEW Bd. 21, S. 269 f.]

I. Der gesellschaftliche Begriff der Kunst

Hegels *Ästhetik* bedeutet, wie Georg Lukács richtig festgestellt hat, „auf dem Gebiete der Kunstphilosophie den Gipfelpunkt des bürgerlichen Denkens".[1] In ihr hat Hegel die progressiven Tendenzen der Kunsttheorie des bürgerlichen Zeitalters auf verbindliche Weise zusammengefaßt, ja darüber hinaus, wie kein Philosoph vor ihm, „das ganze Gebiet der Kunst"[2] im Sinne einer geschichtsphilosophischen „Enzyklopädie der Künste und der Literatur"[3] abgehandelt. Doch nicht allein aus Gründen eines solchen historischen Verdienstes bleibt Hegels reife Kunstphilosophie bis [50] heute „beispielgebend für den Entwurf einer jeden Ästhetik".[4] Vielmehr legen die Vorlesungen über die *Ästhetik*, zum erstenmal in der Geschichte der kunsttheoretischen Reflexion in Europa, einen systematischen Aufriß aller der Aspekte vor, die ein Kunstwerk als gesellschaftliches Phänomen im konkreten Sinne des Wortes qualifizieren. Sie entwickelt Methoden und stellt Kategorien bereit, auf die keine soziologisch fundierte Literatur- oder Kunstwissenschaft verzichten kann, die über die Abstraktionen des bürgerlichen und vulgärmarxistischen Positivismus hinauskommen möchte.

Generell gesprochen, steht „die Frage der Beziehung von Kunst und Wirklichkeit" im Zentrum der *Ästhetik*.[5] Zugleich hat Hegel in detaillierter Form „die theoretischen, historischen und gesellschaftlichen Aspekte der Kunst verbunden und (...) einheitlich dargestellt".[6] Die *Ästhetik* erfüllt so – wenn auch innerhalb einer oft mystifizierenden Sprachwelt und im Rahmen einer heute obsoleten metaphysischen Konstruktion – die Forderung Theodor W. Adornos nach einer Kunstsoziologie, die „alle Aspekte im Verhältnis von Kunst und Gesellschaft" umfaßt.[7] Sie entfaltet ein Kategoriensystem, von dem her sich ein Typus kunstsoziologischer Reflexion entwickeln ließe, der sich nicht damit begnügt, „zu fragen, wie die Kunst in der Gesellschaft steht, wie sie in ihr wirkt", sondern „erkennen will, wie Gesellschaft in den Kunstwerken sich objektiviert".[8]

Mit Nachdruck ist festzuhalten, daß der Begriff von Kunst, wie er sich in Hegels *Ästhetik* zunächst unterschwellig anmeldet und im Verlauf der theoretischen Explikation zunehmend durchsetzt, [51]

---

[1] G. Lukács, *Hegels Ästhetik, Beiträge zur Geschichte der Ästhetik* (Berlin, 1954), S. 97.
[2] K. Rosenkranz, *G. W. F. Hegels Leben* (Darmstadt, 1969), S. 348.
[3] M. Rossi, *Realismus in Hegelscher Problematik, Hegel-Jahrbuch* 54), S. 74.
[4] G. Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, 1. Halbband (Neuwied und Berlin, 1963), S. 14.
[5] Rossi, op. cit, S. 75 f.
[6] M. Bense, *Die Aktualität der Hegelschen Ästhetik, Aesthetica* (Baden-Baden, 1965), S. 198. R. Wellek bemerkt ebenfalls: „Hegel hat vor allem einen sehr ausgeprägten Sinn für die tiefe Bezogenheit der Kunst zu ihrer eigenen Zeit, für Kunst als wesentlichen Bestandteil einer bestimmten Zeit und Gesellschaft." (*Geschichte der Literaturkritik 1750–1830* [Neuwied und Berlin, 1959], S. 566) Die „alles bestimmende Bedeutung des Gesellschaftssystems" für Hegels Philosophie, die neben Lukács und H. Marcuse auch J. Ritter überzeugend dargestellt hat (*Hegel und die französische Revolution*, Köln, 1957), gilt nicht minder für die *Ästhetik* als für die *Rechts- und Geschichtsphilosophie*.
[7] Th. W. Adorno, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica* (Frankfurt a. M., 1969[3]), S. 94.
[8] Op. cit., S. 102.

ein *gesellschaftlicher* ist. Das Kunstwerk, dies wird mit wünschenswerter Klarheit von Hegel ausgesprochen, greift „unmittelbar in die gewöhnliche äußerliche Realität, in das Alltägliche der Wirklichkeit und damit in die gemeine Prosa des Lebens ein". Es sei „eine vornehme Abstraktion moderner Subjektivität" zu glauben, daß „die Kunst allen Zusammenhang mit dieser Welt des Relativen abschneiden müsse".[9] Doch nicht nur die „äußerliche" Beziehung des Kunstwerks zur Realität qualifiziert den der *Ästhetik* zugrunde liegenden Begriff der Kunst als gesellschaftlichen. Noch sind es die – bis heute keineswegs voll rezipierten – Modellanalysen einzelner Werke oder Werkgruppen, welche die Bedeutung Hegels für die gegenwärtige Literatur- und Kunstsoziologie begründen. Die *Ästhetik* gibt mehr. Sie ist der systematische Entwurf einer Philosophie der Literatur und der Künste, in der gerade die formalen Strukturen der ästhetischen Konstruktion in ihrer sozialgeschichtlichen Relevanz erfaßt werden. Das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft taucht bereits in der allgemeinen Definition des Schönen – als „sinnliches Scheinen der Idee" – als begriffliches Problem auf und wird in der theoretischen Grundlegung der *Ästhetik*, unter dem Titel *Das Kunstschöne oder das Ideal*, einer intensiven Interpretation unterworfen. Was die Hegelsche Analytik hier durchführt, ist eine Anatomie objektiver ästhetischen Strukturen, die als Manifestation gesellschaftlicher Faktoren freigelegt werden. Hegels bleibende Leistung ist es, die Relation von Kunst und Gesellschaft als kategoriale Grundstruktur des Ästhetischen systematisch erfaßt und ins Zentrum der kunstphilosophischen Analyse gestellt zu haben.

Es wäre allerdings falsch zu behaupten, daß der gesellschaftliche Begriff der Kunst, die Vorstellung eines logisch notwendigen und analytisch aufweisbaren korrelativen Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft, sich in der Hegelschen *Ästhetik* allein und zum ersten Mal angekündigt hätte. Die Bestimmung des ästhetischen Phänomens als eines an sich selbst gesellschaftlichen ist vielmehr so alt wie die theoretische Beschäftigung mit ihm.[10] So ist die [52] Auffassung, daß die Künste sich in bestimmter und philosophisch bestimmbarer Form auf die gesellschaftliche Praxis der Menschen beziehen, eine der Grundvorstellungen bereits der Aristotelischen *Poetik*.[11] Ihr Zentralbegriff, der von Kunst als Mimesis der Praxis, macht das Verhältnis zwischen ästhetischer Form und gesellschaftlicher Wirklichkeit begrifflich evident.[12] Das Drama wird ausdrücklich als Nachahmung menschlicher Handlung definiert[13], doch auch die anderen künstlerischen Gattungen besitzen gesellschaftlichen Charakter kraft des ihnen zugrunde liegenden mimetischen Prinzips. Jede Kunst ist mimetischer Akt, Ausdruck gesellschaftlicher Inhalte. Dem Drama wird, dank seiner tendenziellen Ausrichtung auf die Katharsis, eine bevorzugte soziale und politische Funktion zugesprochen. Das anthropologische Fixum, auf dem Aristoteles' Vorstellung von Kunst als Mimesis beruht, ist das dem Menschen angeborene *mimetische Vermögen*, die „Lust zur Nachahmung", eine Art mimetischer Libido, die Aristoteles als psychologische Konstante voraussetzt.[14] Sie impliziert gesellschaftliche Bestimmungen,

---

[9] G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, I, *Theorie-Werkausgabe*, Bd. 13 (Frankfurt a. M., 1970), S. 317 f. Die dreibändige Ausgabe wird folgend im fortlaufenden Text zitiert, und zwar in der Form I/II/III + Seitenangabe.

[10] Dazu H. A. Needham, *Le Développement de l'Esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIXe Siècle* (Paris, 1926), S. 11: „L'esthétique grecque, qui constitue la base de l'esthétique de l'Europe occidentale, et a toujours été son modèle principal – le seul jusq'à Kant se – caractérise par la prédominance du point de vue sociologique." [„Die griechische Ästhetik, welche die Basis der westeuropäischen Ästhetik bildet, war immer sein – und bis zu Kant auch das einzige – Basismodel. Dieses charakterisiert sich durch die Prädominanz des soziologischen Standpunktes."]

[11] Vgl. F. Tomberg, *Mimesis der Praxis und abstrakte Kunst* (Neuwied und Berlin, 1968).

[12] Siehe op. cit., „S. 11–25. Dazu auch Needham, op. cit., S. 12, Wellek op. cit., S. 28, B. Bosanquet, *A History of Aesthetics*, (London, 1917[4]), S. 61.

[13] Zum Begriff der Handlung bei Aristoteles siehe W. K. Wimsatt jr. u. C. Brooks, *Literary Criticism. A Short History* (New York, 1957), S. 27, u. F. Fergusson, *The Idea of a Theater* (Garden City, N. Y., 1949), S. 243: *action* als „analogical concept". Leider macht Fergusson nicht eindeutig klar, auf welches Wirklichkeitsfeld sich Handlung als Analogiebegriff genau bezieht. Dazu Tomberg deutlicher, bes. S. 17: Handlung als *Praxis*, d. h. „gesellschaftlich notwendige Tätigkeit, die letztlich zur vollendeten Eudaimonie als der gelungenen Übereinstimmung von Mensch und Natur führen soll"; auch E. Grassi, *Kunst und Mythos*, Hamburg, 1957, S. 112.

[14] Auch Schillers – an Aristoteles sachlich anschließende – Theorie des Spieltriebs nimmt diesen als anthropologische Konstante an (*Ästhetische Erziehung*, 14. u. 15. Brief). Der Spieltrieb besitzt die Funktion der Vermittlung von Sinnlichkeit und Vernunft (Stofftrieb und Formtrieb) und ist für Schiller die Bedingung für die Existenz von Kunst überhaupt. Fergusson führt den Begriff *histrioric sensibility* („the mimetic perception of action" [die mimetische Wahrnehmung von

sofern sie allein als in sozialen Beziehungen sich äußernd konkret vorgestellt werden kann und daher [53] als tendenziell auf kommunikative Akte hin orientiert gedacht werden muß.[15] Aristoteles hat mit diesen Kategorien den gesellschaftlichen Begriff der Kunst auf seine erste und allgemeinste Formel gebracht. Damit aber hat die *Poetik*, in der die soziale und politische Relevanz des Ästhetischen zuerst in philosophisch gültiger Form ausgesprochen wurde, den Boden in Besitz genommen, auf dem noch die Hegelsche *Ästhetik* angesiedelt ist.

Der neben Aristoteles einfluß- und folgenreichsten Literaturtheorie des klassischen Altertums, der *Ars poetica* des Horaz, war die Kenntnis des gesellschaftlichen Charakters der Kunst gleichfalls geläufig. Zwar tritt die Auffassung von Kunst als Mimesis der Praxis bei Horaz in den Hintergrund – eine entscheidende Verkürzung der Problemstellung –, doch wird an dem Gedanken der sozialen Funktion der Kunst festgehalten. „(...) in ihrer Allgemeinheit wohl richtig (...), aber der konkreten Bestimmungen (entbehrend)“ (I, 31), urteilt Hegel über die Horazische Epistel. Die berühmte, in allen europäischen Kultursprachen reproduzierte und bis ins 18. Jahrhundert wirksame Formel „aut prodesse volunt aut delectare poetae“[16] begreift Dichtung von ihrer sozialen Funktion her, ja reduziert sie auf den „Nutzen (...), den das Kunstwerk auf das Subjekt zu äußern vermag. In dieser Rücksicht enthält der Horazische Kernspruch (...) in wenigen Worten das konzentriert, später in unendlichem Grade ausgeführt, verwässert und zur flachsten Ansicht von der Kunst in ihrem äußersten Extrem geworden ist.“ (I, 76) In solcher formalistisch verkürzten Gestalt ist die Lehre von der „gesellschaftlichen Nützlichkeit der Dichtung“[17] in vielfältigen Variationen für die humanistisch-klassizistisch orientierte Literaturtheorie verbindlich geblieben[18]. Zum Verständnis historischen Position und kunstsoziologischen Bedeutung der *Ästhetik* Hegels ist es wichtig festzuhalten, daß der Gedanke einer – wie auch immer verstandenen – sozialen Funktion der Künste [54] bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in der europäischen Literatur- und Kunsttheorie den Charakter einer nahezu selbstevidenten Wahrheit besaß. „Bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie“, sagt noch Lessing, „es ist kläglich, wenn man dieses erst beweisen muß; noch kläglicher ist es, wenn es Dichter gibt, die selbst daran zweifeln.“[19] Bereits zwei Jahrzehnte nach der *Hamburgischen Dramaturgie*, aus der die Sätze stammen, hat Kants *Kritik der Urteilskraft* diesen Zweifel zum System erhoben. Sie markiert einen entscheidenden Einschnitt in der Geschichte der Kunstphilosophie, da sie das Schöne rigoros auf seinen formellen Wahrnehmungsakt, das ästhetische Geschmacksurteil einschränkt und von allen sozialen Inhalten oder Funktionen isoliert[20]. Die Definition des ästhetischen Wahrnehmungsakts als „Wohlgefallen (...) ohne alles Interesse“ und seines Gegenstandes als „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“[21] trennt „sehr bestimmt das Reich der Ästhetik von dem der Wissenschaft, Moral und Nützlichkeit“[22], damit aber auch von den realen gesellschaftlichen Bedürfnissen. Hegel hat das Verdienst Kants als des

---

Handlungen]) zur Erläuterung der Aristotelischen Vorstellung ein (siehe Fergusson, op. cit., S. 250 ff.). In diese Diskussion gehört auch W. Benjamins Aufsatz *Über das mimetische Vermögen* (*Schriften*, I, Frankfurt a. M., 1955, S. 507 ff.), bes. S. 510: Sprache als „die höchste Stufe des mimetischen Verhaltens“.

[15] Dazu Fergusson, op. cit., S. 252.

[16] *Ars poetica*, 333. Dazu Wimsatt/Brooks, op. cit., S. 92: „the hedonistic pedagogic compromise“ [der hedonistische pädagogische Kompromiß]. Zur Wirkungsgeschichte der Horazischen Formel siehe Wellek, op. cit., S. 35. – „Die Dichter wollen entweder nützen oder unterhalten.“

[17] Wellek, op. cit., S. 35.

[18] Es sei notiert, daß die Formel des Horaz in den theoretischen Arbeiten Brechts eine späte Renaissance erfahren hat. Sie steht terminologisch im Hintergrund der gesamten Diskussion der Frage *Vergnügungstheater oder Lehrtheater*?, die Brecht seit den frühen zwanziger Jahren bis zum Ende seines Lebens geführt hat (vgl. etwa den gleichnamigen Aufsatz und das *Kleine Organon für das Theater*).

[19] Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 77. Stück. Noch im *Wilhelm Meister* heißt es über das Theater: „wir werden die mannigfaltigsten Gegenstände sehen, die uns unterhalten, aufklären und erheben.“ (*Lehrjahre*, I, 2).

[20] Siehe K. E. Gilbert u. H. Kuhn, *A History of Esthetics* (Indiana University Press, 1965), S. 334 f. Dazu Hegel selbst: „Die schönen Gegenstände der Natur und Kunst, die zweckmäßigen Naturprodukte, durch welche Kant näher auf den Begriff des Organischen und Lebendigen kommt, betrachtet er nur von seiten der subjektiv sie beurteilenden Reflexion.“ (I, 85).

[21] Kant, *Kritik der Urteilskraft*, §§ 2 u. 15.

[22] Wellek, op. cit., 233.

eigentlichen Begründers der „Ästhetik als Wissenschaft“ voll anerkannt (I, 83 f.), zugleich aber den Kantschen Subjektivismus und Formalismus einer scharfen Kritik unterzogen (I, 83–89). Er hält dabei selber an einem wichtigen Punkt der *Kritik der Urteilskraft* entschieden fest: der Bestimmung des Schönen als „Zusammenstimmung“ des „Besonderen“ mit dem „Begriff“ (I, 88), doch nicht im Sinne eines bloßen Wahrnehmungsakts, sondern der objektiven Verfassung der konkreten Werke. Dies wird zu der für die *Ästhetik* konstitutiven Vorstellung der Identität von Inhalt und Form. Dabei besitzen die Inhalte für Hegel eine zumindest genetische Priorität, weil sie von der Geschichte vorgegeben sind und diese den ästhetischen Formen vorausgeht. Im Gegensatz zu Kant, der Geschichte, auch die der Kün-[55]ste, in der *Kritik der Urteilskraft* ignoriert, entwickelt Hegel konsequent den Gedanken, daß die Formen der Kunstgattungen „aus der konkreten Bestimmtheit des jeweiligen gesellschaftlichen und geschichtlichen Zustands herauswachsen“[23]. Die Idee der geschichtlichen Vermittlung ästhetischer Formen gehört zu den zentralen Vorstellungsbereichen der *Ästhetik*. Er liegt ihrem gesamten Aufbau als systematisierendes Moment zugrunde. Eine solche Vermittlung, wie überhaupt die Idee einer Philosophie der Geschichte der Künste, hat die Ästhetik aristotelischer Provenienz ebensowenig gekannt wie die in horazischer Nachfolge. Hegels Methode der „organischen Verknüpfung der geschichtlichen und theoretisch-systematischen Anschauung“[24] ist vielmehr erst in den neueren Traditionen bürgerlichen Denkens, von Vico, der Aufklärung und Herder ausgebildet worden[25]. Unter den Vorläufern [56] Hegels ist es vor allem Herder, der die Vorstellung einer von äußeren Faktoren bedingten Entwicklungsgeschichte kultureller – und damit auch ästhetischer – Formen zum methodologischen Leitfaden einer umfassenden Philosophie der Geschichte der Menschheit gemacht und Kunst aus den Zusammenhängen des gesamtgesellschaftlichen Lebens einer Epoche erklärt hat. Herder war „der erste moderne Literaturhistoriker, der das Ideal einer universalen Literaturgeschichte klar erfaßt, ihre Methoden umrissen und Entwürfe ihrer Entwicklung geliefert hat, die weit mehr waren als eine bloße Anhäufung antiquarischen Forschungsmaterials“[26], wobei Literaturgeschichte „in erster Linie mit soziologischen Begriffen gefaßt“ wird[27]. Dennoch dürfte kaum zu bestreiten sein, daß die

---

[23] Lukács, *Hegels Ästhetik*, S. 108.

[24] Op. cit., S. 97.

[25] Zu der sehr komplizierten Geschichte des „Erwachens des modernen Geschichtsbewußtseins“ in der Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts siehe Wellek, op. cit., S. 40 ff.; zu Vico: Wellek, op. cit., S. 143 f., Gilbert/Kuhn, op. cit., S. 271 ff., K. Löwith, *Weltgeschichte und Weltgeschehen* (Stuttgart, 1953), S. 109 ff., G. Tagliacozzo (Hrsg.), *Giambattista Vico. An International Symposium* (Baltimore, 1969) mit Beiträgen über das Verhältnis von Vico zu Herder, Hegel und Marx. Marx wußte von Vicos genialen Antizipationen, wie aus einem Brief an Lassalle v. 28. April 1862 hervorgeht: „Vico enthält dem Keim nach Wolf (Homer), Niebuhr („Römische Königsgeschichte“), die Grundlagen der vergleichenden Sprachforschung (wenn auch phantastisch) und noch viel Genialität in sich“ (Marx/Engels, *Über Kunst und Literatur*, I, [Berlin, 1968), S. 415); vgl. auch *Kapital*, I, Marx/Engels, *Werke*, Bd. 23 (Berlin, 1968), S. 392 f., Fußnote 89: „wie Vico sagt, (unterscheidet sich) die Menschengeschichte (...) dadurch von der Naturgeschichte (...), daß wir die eine gemacht und die andre nicht gemacht haben“. Die „Eroberung der geschichtlichen Welt“ beschreibt eindrucksvoll E. Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung* (Tübingen, 1932), Kap. 5; zu diesem Problem vgl. auch W. Krauss, *Cartaud de la Villate und die Entstehung des geschichtlichen Weltbildes in der Frühaufklärung. Studien zur deutschen und französischen Aufklärung*, S. 157 ff. sowie *Über die Konstellation der deutschen Aufklärung*, op. cit., bes. S. 382 ff., über den Einfluß der französischen Aufklärung auf Herder, op. cit., S. 383 f. Auf die wichtige Rolle der englischen und schottischen Aufklärung in diesem Prozeß weist Wellek hin (op. cit., S. 111 f., 114–141); zu deren Einfluß auf Herder siehe ebenfalls Wellek (op. cit., S. 188). Cassirer hat erkannt, daß Herder nicht so sehr der Überwinder als der Vollenden der Geschichtsphilosophie der Aufklärung gewesen ist: „so sehr er über die Gedankenwelt der Aufklärung hinauswächst, (hat auch Herder) keinen schroffen Bruch mit ihr vollzogen. Dieser Fortschritt und dieser Aufstieg war nur [56] auf den Wegen möglich, die sie selbst gebahnt hatte. Sie hat ihm das methodische Rüstzeug geschaffen, mit dem er sie zuletzt überwand; sie hat (...) die Prämissen festgestellt, aus denen er „ seine Folgerung zog.“ (S. 311 f.) In welch umfassender und verbreiteter Form sich die Vorstellung der gesellschaftlichen Funktion der Künste sowie ihrer politisch-sozialen Determination bereits in der Kunsttheorie der deutschen Aufklärung durchgesetzt hatte, ist von H. W. Jäger dargelegt worden (*Politische Kategorien in Poetik und Rhetorik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts* [Stuttgart, 1970]). „Blüte und Niedergang, Qualität und Formen der Literatur wie der Kunst überhaupt sind abhängig von den gesellschaftlichen Verhältnissen ihrer Entstehungszeit – das ist in der Literaturästhetik des 18. Jahrhunderts ein Gemeinplatz. Auch über die konkretere Zuordnung bestimmter literarischer Erscheinungsformen und bestimmter politischer Zustände herrscht ein für uns überraschender Consensus.“ (op. cit., S. 10)

[26] Wellek, op. cit., S. 201.

[27] Op. cit., S. 202.

Schriften Herders, im Rahmen einer Geschichte der systematischen Ästhetik gesehen und im Vergleich mit Hegel, Ansatz und nicht Ausführung sind. Sie haben noch nicht, wie Lukács urteilt, „zur systematischen Erfassung von Geschichte und Gesetzmäßigkeit“ geführt[28]. Die *systematische Analyse* des Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft sowie der Geschichte der Künste blieb der Hegelschen *Ästhetik* vorbehalten.

Interessant ist, daß Hegel Vico aller Wahrscheinlichkeit nach nicht kannte[29], Herder in der *Ästhetik* nur am Rande erwähnt und als Theoretiker offensichtlich nicht ernst genommen hat. Die Standpunkte, „auf welche es ankommt und auf deren Grundlage wir fortbauen wollen“ (I, 83), sind – mit der Ausnahme Winckel-[57]manns – die der Philosophie des deutschen Idealismus. Es dürfte von einiger Bedeutung sein, daß Hegel, der Schelling komplimentiert, mit ihm habe „die Wissenschaft ihren absoluten Standpunkt“ erstiegen (I, 91), Schiller gleichwohl die begründetste und ausführlichste Laudatio zukommen läßt. Für Hegel ist Schiller alles andere als orthodoxer Kantianer – er ist der Überwinder Kants. Vor der offiziellen idealistischen Schulphilosophie habe Schiller bereits „die Kantische Subjektivität und Abstraktion des Denkens durchbrochen“ und die „Totalität und Versöhnung gefordert und ausgesprochen“ (I, 89), vor allem in den *Briefen über die ästhetische Erziehung* (eine Schrift, deren politische Bedeutung Hegel nicht verkennt), in denen „das Schöne (...) als die Ineinsbildung des Vernünftigen und Sinnlichen und diese Ineinsbildung als das wahrhaft Wirkliche“ begriffen sei (I, 91). Damit aber hat Schiller die „Idee selbst zum Prinzip der Erkenntnis und des Daseins“ gemacht und Schellings Position antizipiert. Schillers Begriff der Kunst als Ort der Vermittlung von Vernunft und Sinnlichkeit, mundus intelligibilis und mundus sensibilis, besitzt, wie Hegel anerkennt, über die philosophische Ästhetik hinaus einen zentralen geschichtsphilosophischen Stellenwert. Er bezeichnet den Punkt der positiven Überwindung des Dualismus Kants und die Ermöglichung des Systems des objektiven Idealismus: die Erkenntnis, daß der Widerspruch selbst primum movens [erste Ursache] ist, das bewegende Prinzip des Gedankens und der Geschichte, die Ermöglichung damit dialektischen Denkens und Hegels eigener Philosophie. Auf dem eigentlichen Boden der Kunsttheorie bereitet Schiller überdies die für Hegel so wichtige Historisierung der systematischen ästhetischen Kategorien vor. Die ästhetischen Kategorien, vorab die der künstlerischen Gattungen, sind für Schiller keine zeitlosen Strukturen, in die jeweils ein historischer Inhalt zu transponieren wäre, sondern, kraft des dialektisch verstandenen Verhältnisses von Inhalt und Form, vermittelt durch eine historisch-gesellschaftlich aufgefaßte Inhaltlichkeit. Die Grundkategorien der reifen Literaturtheorie Schillers, die Begriffe naiver und sentimentalischer Dichtung, besitzen so eine zugleich ästhetische und geschichtsphilosophische Bedeutung[30]. Sie sind bezogen auf den besonderen gesellschaftlichen Zustand der Zivilisationsstufe, die in ihnen sich artikuliert – griechische Polisdemokratie bzw. bürgerliche Neuzeit. Kommt Schiller in der Theorie der naiven Dich-[58]tung auf die aristotelische Mimesisauffassung zurück[31], so erklärt die der sentimentalischen die komplexe Struktur der neuen Literatur als Reflex der gesellschaftlich-kulturellen Verfassung der modernen Welt. Die formalen Qualitäten der Werke spiegeln die konkreten gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen sie entstanden sind – diese Einsicht hat Schiller zur Grundlage seiner eigenen, formell an Kant anschließenden Dichtungstheorie gemacht und damit eine der wesentlichsten Tendenzen der Hegelschen *Ästhetik* zumindest dem Ansatz nach vorweggenommen.

Dennoch darf die Erkenntnis der wichtigen Vorarbeiten Schillers (wie auch Herders) nicht darüber hinwegtäuschen, daß erst in der *Ästhetik* die Tendenzen der Kunsttheorie vor ihr zu einem philosophisch befriedigenden Abschluß gebracht werden. War Hegel nicht der Begründer, so war er doch der Vollender der Kunstphilosophie des bürgerlichen Zeitalters. In der *Ästhetik* wird der gesellschaftliche Begriff der Kunst, der von Aristoteles bis Schiller immer wieder – explizit oder implizit – zum Gegenstand der theoretischen Erörterung gemacht worden war, als Hauptproblem jeder systematischen

[28] Lukács, *Hegels Ästhetik*, S. 98.
[29] Op. cit., S. 97. Auch in H. Glockners *Hegel-Lexikon* (Stuttgart, 1957[2]) ist der Name Vicos nicht verzeichnet.
[30] Siehe *Dialektik und Formalismus* im gleichen Band.
[31] Tomberg, *Mimesis der Praxis*, S. 26 f.

Kunstphilosophie begriffen und in seiner ganzen Komplexität dargestellt. Was Hegel vorlegt, ist demnach die erste extensive *philosophisch-systematische Grundlegung einer gesellschaftlichen Theorie der Künste*, im Sinne des schon in der *Phänomenologie des Geistes* ausgesprochenen Gedankens, daß „die wahre Gestalt, in welcher die Wahrheit existiert, (...) allein das wissenschaftliche System derselben sein" kann[32], überdies eine *Philosophie der künstlerischen Formen und der Kunstgeschichte*. Wir dürfen berechtigt sagen, daß es vor Hegel eine solche Synthese von soziologischen, historischen wie auch ontologischen Fragestellungen in der gesamten Geschichte der Ästhetik nicht gegeben hat. Erst bei Hegel tritt, systematisch und historisch, die Bestimmung von Kunst als gesellschaftlichem Phänomen sui generis [einzigartig] bewußt in den Mittelpunkt der theoretischen Überlegung.

II. Kunst als sinnliche Fiktion und eidetische Realität

Bereits die formellste und allgemeinste Bestimmung des Schönen in der *Ästhetik* hält die Beziehung auf Gesellschaftliches als ihren [59] konkreten Begriffsinhalt fest. Das Schöne ist nicht „bloß subjektive Vorstellung" (I, 41), sondern objektive Realität: „die im Sinnlichen und Wirklichen realisierte Idee" (I, 367), oder, in der bekanntesten der von Hegel angebotenen Definitionen, „das *Schöne* bestimmt sich (...) als das sinnliche *Scheinen* der Idee" (I, 151). Die *Ästhetik* umkreist ihren grundlegenden Gedanken in variablen Formulierungen: „der in sich selbst konkrete absolute Begriff" (I, 128), „die absolute Idee in ihrer sich selbst gemäßen Erscheinung" (I, 128), „die Idee als unmittelbare Einheit des Begriffs und seiner Realität, jedoch die Idee, insofern diese ihre Einheit unmittelbar in sinnlichem und realem Scheinen da ist" (I, 157). Das „Kunstschöne" nennt Hegel „Ideal". Im Gegensatz zur „abstrakten Form" des „Naturschönen" – der bloß „abstrakten Einheit des sinnlichen Stoffs" (I, 188) – ist erst das Ideal die „adäquate Wirklichkeit des Schönen" (I, 362), die im partikularen sinnlichen Objekt der Kunst[33] „für die sinnliche Vorstellung und Anschauung" gestaltete Idee (I, 306).

Alle diese Formulierungen bestimmen als Schönheit die Idee im Modus der „konkreten *Anschauung*"[34], in der Erscheinungsweise *sinnlicher Fiktion*. Die Begriffe des sinnlichen Scheinens und der Erscheinung sprechen der Kunst den Charakter einer fiktiven Phänomenalität zu gegenüber der realen Objektwelt, es sind die allgemeinen Bestimmungen ihrer konkreten Zeichenhaftigkeit[35]. Als sinnlicher Schein ist die Kunst Fiktion. Das soll nicht bedeuten, daß sie „täuschender Schein" sei (I, 22). Vielmehr ist „der *Schein* selbst (...) dem *Wesen* wesentlich, die Wahrheit wäre nicht, wenn sie nicht schiene und erschiene" (I, 21). Was Hegel mit dieser leicht mystifizierenden Äußerung meint, wird zu sehen sein. Halten wir hier soviel fest: Kunst ist sinnliches Bild (Anschauung), nicht leere Illusion, sondern als *eidetische Realität*: Wirklichkeit des Bildes und der in ihm sich artikulierenden Idee.

Die Bestimmung der Kunst als sinnlicher Schein faßt diese in ihrer *formalen* Qualität. Die Kunst ist Realität sui generis: eidetische [60] Realität, und kann als solche Gegenstand der sinnlichen Anschauung werden. Die Kunst in ihrer abstrakt formalen Bestimmung, als reiner Formcharakter, besitzt noch keine unmittelbare gesellschaftliche Relevanz. Der ästhetische Formbegriff, für sich selbst betrachtet, ist ein vorsoziologischer, ein prä-gesellschaftlicher Begriff. Es ist jedoch bezeichnend für Hegels Methode, daß die *Ästhetik* bereits in der formell logischen Begriffsanalyse des Schönen bei der reinen Formbestimmung nicht stehenbleibt. Denn die Formel: das Schöne ist sinnliches Scheinen der Idee, definiert dieses nicht nur der Form, sondern auch dem Inhalt nach. Das Schöne ist eidetische Realität, bedeutet zugleich, es ist Erscheinungsform der *Idee*. Dieser (ideelle) Inhalt der ästhetischen Form nun ist es, von dem her sich der gesellschaftliche Begriff der Kunst bei Hegel fassen läßt. Denn *Idee* nennt Hegel nicht den bloßen Vernunftbegriff, „der Begriff als solcher ist noch nicht die Idee" (I, 145)[36]. Die Idee ist kein abstraktes Gedankengebilde, sondern „objektiver oder realer Begriff" (*Logik*)[37], „die

[32] *Phänomenologie des Geistes*, Vorrede.
[33] N. Hartmann, *Philosophie des deutschen Idealismus*, 1. Teil: *Hegel* (Berlin, 1929), S. 370.
[34] *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830), III, § 556; dazu auch *Ä* I, 140 u. 243.
[35] Bense spricht von der Verlagerung der Kunst „aus der realen Objektivität in die nichtreale Zeichenwelt" bei Hegel (Bense, op. cit., S. 200), Hegel selbst nennt in der *Enzyklopädie* die Kunst „Zeichen der Idee" (§ 556).
[36] Dazu auch H. Kuhn, *Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel* (Berlin, 1931), S. 12 ff.
[37] *Wissenschaft der Logik*, II (Frankfurt a. M., 1969), S. 463.

absolute Einheit des Begriffs und der Objektivität" (*Enzyklopädie*)[38]. Idee heißt, wie die *Ästhetik* detailliert erläutert, „nichts anderes als der Begriff, die Realität des Begriffs und die Einheit beider. (...) nur der in seiner Realität gegenwärtige und mit derselben in Einheit gesetzte Begriff ist Idee" (I, 145). Das bedeutet in konkreterer Sprache: die Idee ist Resultat eines Prozesses, des Bildungsprozesses der Wirklichkeit, sie ist Resultat gesellschaftlicher Arbeit. Zur Idee gehört, bereits ihrer logischen Bestimmung nach, die Kategorie der *Objektivität*: die „Realität des Begriffs". Damit meint Hegel zwar auch Natur, in erster Linie aber den Menschen und menschliche Geschichte. Die *Ästhetik* spricht das klar aus. „Das Ideale aber besteht darin, daß die Idee *wirklich* ist, und zu dieser Wirklichkeit gehört der Mensch als Subjekt" (I, 316). Hegels Kunstauffassung ist, wie er selbst sagt, konsequent *anthropomorphistisch* (II, 129)[39]. Das Zentrum der Kunst ist der Mensch in lebendiger Individualität und sinnlicher Gegenwart: als gesellschaftliches Wesen und Subjekt der Praxis. „Das echte Ideal (...) bleibt nicht beim Unbestimmten und bloß Innerlichen stehen (...) [61] Denn der Mensch, dieser volle Mittelpunkt des Ideals, *lebt*, er ist wesentlich jetzt und hier, Gegenwart, individuelle Unendlichkeit" (I, 318). Es ist menschliche Praxis – formell gesprochen: materielle Subjekt-Objekt-Dialektik –, was als reales Substrat aller Kunst zugrunde liegt und jede ästhetische Inhaltlichkeit determiniert.

„Wie nun (...) der Mensch in sich selbst eine subjektive Totalität ist (...), so ist auch die äußere Welt ein in sich konsequent zusammenhängendes und abgerundetes Ganzes. In dieser Ausschließung stehen beide Welten jedoch in wesentlicher Beziehung und machen in ihrem Zusammenhange erst die konkrete Wirklichkeit aus, deren Darstellung den Inhalt des Ideals abgibt." (I, 318 f.)

Die Kunst ist Totalität, weil sie Darstellungsform ist der prozessualen, nämlich dialektischen Bewegung von Subjekt und Objekt. Sie hat daher Teil am Reproduktionsprozeß des gesellschaftlichen Lebens. Hegel nennt dies, wieder mystifizierend, das Leben des „*Geistes*". In diesem Sinne allein darf die Kunst Teil des „Geistes" heißen und ist, was Hegel in der *Ästhetik* gibt, „die Entwicklungsgeschichte des ganzen Geistes, nur mit besonderem Bezug auf die spezifische Stellung der Kunst"[40]. Fast ließe sich mit dem Teufel des Thomas Mannschen *Faustus* sagen: „Jeder Klang trägt Ganze, auch die ganze Geschichte in sich."[41]

Der Totalitätscharakter der Kunst: die Idee selbst ist „die wirkliche und wahrhaftige Totalität" des Begriffs, nicht nur seine „Subjektivität (...), sondern in gleicher Weise die Objektivität desselben, aber die Objektivität, welche dem Begriffe nicht als ein nur Entgegengesetztes gegenübersteht, sondern in welcher der Begriff sich als auf sich selbst bezieht" (I, 150). Die in der Kunst sich artikulierende Idee ist also Totalität im Sinne der Identität von Subjekt und Objekt: des subjektiven und objektiven Geistes. Hegel nennt diese Identität den *absoluten Geist*. An diesem dem Anschein nach abstrakt idealistischen Theorem läßt sich die sozialphilosophische Relevanz des Hegelschen Kunstbegriffs konkreter fassen. Die Kunst ist absoluter Geist, bedeutet zugleich: sie ist objektiver Geist[42]. Sie gehört zur Welt des objektiven Geistes, in-[62]dem sie *Darstellung* des objektiven Geistes ist, und hier sind wir in der Lage zu präzisieren. Denn was objektiver Geist bei Hegel heißt, ist sozialphilosophisch genau zu benennen: die Gesamtheit der ökonomischen, sozialen, juristischen und politischen Organisationsformen in einer gegebenen geschichtlichen Epoche[43]. Der Begriff umfaßt die

[38] *Enzyklopädie*, I, § 213.
[39] Dazu auch II, 18 ff. u. 117 (Anthropomorphismus der griechischen Götter).
[40] G. Lukács, *Der junge Hegel* (Zürich, 1948), S. 592.
[41] Th. Mann, *Doktor Faustus* (Frankfurt a. M., 1960), S. 257.
[42] Dazu Hartmann: „Auch der absolute Geist ist durchaus objektiver Geist. Dieser erhält sich in jenem, indem er in ihm aufgehoben ist." (op. cit. S. 365) Lukács spricht von der „dialektischen Einheit von objektivem subjektivem Geist bei Hegel, die zugleich eine dialektische Trennung und Entgegensetzung beinhaltet" (*Der junge Hegel*, S. 650).
[43] Es ist, der Konkretion des Arguments wegen, wichtig, sich darüber zu verständigen, was Hegel unter den Titel des objektiven Geistes subsumiert. Nach der *Enzyklopädie* (1830) dieses: A. *Das Recht* (darunter fallen Eigentum und Vertrag), B. *Die Moralität*, C. *Die Sittlichkeit* (Familie, bürgerliche Gesellschaft, Staat), also das gesamte Gebiet der *Rechtsphilosophie*. Dazu Engels, *Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie*, Marx/Engels, *Werke*, Bd. 21 (Berlin, 1969), S. 286: „So idealistisch die Form, so realistisch ist hier der Inhalt. Das ganze Gebiet des Rechts, der Ökonomie, der Politik ist neben der Moral hier mit einbegriffen."

sozialökonomische Basis sowie den juristischen und politischen Überbau. Die Welt des objektiven Geistes ist, was *primärer Inhalt* der Kunst genannt werden kann. Sie geht allerdings nicht in unverwandelter Form in die Kunst ein – Hegels Kunstauffassung ist dezidiert anti-naturalistisch. Kunst ist nicht Mimesis im Sinne der positivistischen Reproduktion dessen, was der Fall ist. Wie die Philosophie im Medium des „selbstbewußten Denkens“[44] – in der Form des wissenschaftlichen Systems –, so stellt die Kunst in der Form unmittelbarer sinnlicher Anschauung die Idee dar als die „absolute Materie“, den „Bestand der Welt“ (I, 190 f.): den in der objektiven Welt der Tatsachen konstitutiven konkreten Begriff, die Struktur und Gesetzmäßigkeit historisch-gesellschaftlicher Prozesse, oder, in der Sprache der *Rechtsphilosophie*, die *immanente Substanz* „in dem Scheine des Zeitlichen und Vorübergehenden“:

„Denn das Vernünftige, was synonym ist mit der Idee, indem es in seiner Wirklichkeit zugleich in die äußere Existenz tritt, tritt in einem unendlichen Reichtum von Formen, Erscheinungen und Gestalten hervor und umzieht seinen Kern mit der bunten Rinde (...), welche der Begriff erst durchdringt, um den inneren Puls zu finden und ihn ebenso in den äußeren Gestaltungen noch schlagend zu fühlen.“[45]

[63] Das Vernünftige im Wirklichen, die *Vernunft der Wirklichkeit* aufzudecken, ist Aufgabe des theoretischen Begriffs. Es ist dies auch, wie die *Ästhetik* in aller Eindeutigkeit darlegt, der Zweck der Kunst. „Der Zweck der Kunst (...) ist es (...), sowohl den Inhalt als die Erscheinungsweise des Alltäglichen abzustreifen und nur das an und für sich Vernünftige zu dessen wahrhafter Außengestalt durch geistige Tätigkeit aus dem Innern herauszuarbeiten.“ (I, 373) „Das Ideal ist (...) die Wirklichkeit, zurückgenommen aus der Breite der Einzelheiten und Zufälligkeiten, insofern das Innere in dieser der Allgemeinheit entgegengehobenen Äußerlichkeit selbst als *lebendige Individualität* erscheint.“ (I, 207) In der „lebendigen Individualität“ der künstlerischen Formen wird zur sinnlichen Erfahrung, was als „Inneres“ die Gesetzmäßigkeit geschichtlicher Prozesse ausmacht. Der Inhalt also, der in der Geschichte der Literatur und der Künste ins Bild tritt, ist das, was nach dem Wort von Marx bereits die *Phänomenologie des Geistes* zu ihrem theoretischen Resultat gehabt hat: die „Selbsterzeugung des Menschen“ als *Prozeß*[46], Geschichte als „Entstehungsakt der menschlichen Gesellschaft“[47].

In diesem Punkt liegt die konkrete Bedeutung des idealistischen Theorems von der Kunst als *absolutem Geist*. Zu dessen Wesen gehört es, nach Nicolai Hartmann, das „Fürsichsein dessen“ zu sein, „was der objektive Geist an sich ist. Das ist sein konkretes, anschauliches Wissen seiner selbst.“[48] Die „Erkenntnis des Begriffes selbst“, heißt es schwierig in der *Rechtsphilosophie*, sei neben der „Gestaltung, welche sich der Begriff in seiner Verwirklichung gibt, (...) das andere, von der Form, nur als Begriff zu sein, unterschiedene wesentliche Moment der Idee“[49]. Die *Idee*, als Inhalt der Kunst, ist Einheit der drei Momente *Begriff*: *Realität*: *Erkenntnisakt*. Auf die Erkenntnis zielt der absolute Geist. Die Kunst ist demnach Erkenntnis, sofern sie absoluter Geist ist, wenn auch Erkenntnis in vor-begrifflicher Gestalt. Sie ist Erkenntnis, oder ‚Wissen‘, im Medium des sinnlichen Scheins. Kraft der ästhetischen Form – und hier enthüllt sich die mittelbare gesellschaftliche Relevanz des Formbegriffs – wird der Produktionsprozeß der menschlichen Gesellschaft durchschaubar, indem er [64] anschaubar wird. Der Kern unter der bunten Rinde der Tatsachen, die Praxis von Subjekt und Objekt als reale Geschichtsdialektik, dies wird im Medium des sinnlichen Scheins als Sinn auch der Kunst erkannt. Weit entfernt, bloßer Anlaß für ästhetizistische Kontemplationen oder hermeneutische Intuitionen zu sein, ist die Kunst eine Form der Erkenntnis, der theoretisch-geistigen Aneignung von Realität.

Die für Hegels Kunstkonzeption so eminent wichtige Relation von Inhalt und Form zeigt sich jetzt in ihrer zentralen Bedeutung für jede geschichtsphilosophisch und soziologisch orientierte Kunsttheorie.

---

[44] *Enzyklopädie* III, § 572.
[45] *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Vorrede. Zum Problem Wirklichkeit und Vernunft bei Hegel sehr wichtig: Engels, *Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie*, S. 266 f.
[46] Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte, Frühe Schriften*, (Stuttgart, 1962), S. 645. [MEW Bd. 40, S. 574]
[47] Op. cit., S. 604. [Ebenda, S. 543]
[48] Hartmann, op. cit., S. 365 f.
[49] *Rechtsphilosophie*, § 1.

Kraft der Inhaltlichkeit besitzt auch die Kategorie der ästhetischen Form gesellschaftliche Relevanz. Andererseits erhält die Inhaltlichkeit allein durch die Form Konkretion. Durch die Form nämlich wird der Inhalt zur sinnlichen Anschauung aufgearbeitet und damit im eigentlichen Sinne *für uns*. Die Form erst macht das Ästhetische als *Erkenntnismodus* möglich, sie übernimmt die Funktion der Vermittlung des Inhalts, die seiner Kommunikation. Aus diesem Grunde kann Hegel sagen, obwohl er prinzipiell an der genetischen Priorität des Inhalts festhält, daß Form und Inhalt identisch sind. In der *Enzyklopädie* von 1830 polemisiert er ausdrücklich gegen die Auffassung des „reflektierenden Verstandes", „daß der Inhalt als das Wesentliche und Selbständige, die Form dagegen als das Unwesentliche und Unselbständige" zu betrachten sei[50]. In Wahrheit jedoch ist „*der Inhalt* nichts (...) als das *Umschlagen der Form* in Inhalt, und die *Form* nichts *als Umschlagen des Inhalts* in Form"[51], eine Bestimmung, die das Form-Inhalt-Verhältnis formell als dialektisches festhält. „Den „konkreteren Sinn dessen (...),was (...) abstrakter als *Einheit der Form und des Inhalts* bezeichnet worden ist", erläutert die *Rechtsphilosophie*: „die *Form* in ihrer konkretesten Bedeutung ist die Vernunft als begreifendes Erkennen, und der *Inhalt* die Vernunft als das substantielle Wesen der sittlichen wie der natürlichen Wirklichkeit; die bewußte Identität von beiden ist die philosophische Idee"[52]. Für das Gebiet der schönen Künste, so läßt sich ergänzen, ist diese Einheit *das ästhetische Ideal*. Das Ideal als Synthesis von Form und Inhalt hieße dann: es ist die in der Anschauung ins Bewußtsein tretende sinnliche Einheit der [65] Form als Erkenntnismedium mit dem Inhalt als dem substantiellen Wesen der objektiven Welt, dargestellte und in der Form der Darstellung erkannte Wirklichkeit. Diese Synthesis aber ist selbst erst Resultat eines Prozesses, der allein im vollendeten Werk seinen Abschluß findet. Es ist kein Widerspruch, wenn Hegel andererseits in der *Ästhetik* wiederholt von der Priorität des Inhalts vor der Form spricht. Was gemeint ist, ist die Priorität in *genetischer* Hinsicht. Die Identität von Form und Inhalt erschließt sich, wie sich sagen läßt, der strukturanalytischen Betrachtung des fertigen Produkts, des prozessualen Resultats also, die genetische Reflexion geht zurück auf den Prozeß seiner Erzeugung. Ihr erschließt sich die Herkunft der Form aus dem Inhalt, der Inhalt als Determinante der Form. Dies ist gemeint, wenn Hegel sagt: „Im Kunstwerk ist nichts vorhanden, als was wesentliche Beziehung auf den Inhalt hat und ihn ausdrückt" (I, 132) und an anderer Stelle davon spricht, daß sich die „Darstellungsweise" der Kunst aus dem Inhalt herleite. Denn der Gehalt ist es, der, wie in allem Menschenwerk, so auch in der Kunst entscheidet."[53] (II, 242) Genetische Abhängigkeit der Form vom Inhalt bedeutet, daß die Form selbst geschichtlich ist. Sie hat ihre Genesis, ihre Geschichte im Inhalt[54]. „(...) die Form", heißt es bereits in der *Phänomenologie des Geistes*, „(ist) das einheimische Werden des konkreten Inhalts selbst"[55], und die *Enzyklopädie* von 1830 unterscheidet zwischen der Form als Moment des Inhalts und der Form als Äußerlichkeit. „Bei dem Gegensatz von Form und Inhalt ist wesentlich festzuhalten, daß der Inhalt nicht formlos ist, sondern ebensowohl die *Form in ihm selbst* hat, *als* sie ihm ein *Äußerliches* ist."[56] Die Form ist dem Inhalt immanent, dies ist der uns [66] hier interessierende Aspekt der Hegelschen Bestimmung. Als innere Form ist sie mit dem Inhalt gesetzt, und wir dürfen im bezug auf die Kunst hinzufügen: sie ist gesetzt als ästhetische Entelechie* des Inhalts. In der Kunst sind es also die Inhalte, welche die Formen hervorbringen, die Form ist *Produkt* des Inhalts, und aus den qualitativ verschiedenen Inhalten der Kunst resultieren die

[50] *Enzyklopädie*, I, § 133.
[51] Loc. cit.
[52] *Rechtsphilosophie*, Vorrede.
[53] Wenn Brecht schreibt: „Die Form eines Kunstwerks ist nichts als die vollkommene Organisierung seines Inhalts, ihr Wert daher völlig abhängig von diesem" (*Über Formalismus und neue Formen*, *Schriften zur Literatur und Kunst 2*, *Gesammelte Werke*, Bd. 19 [Frankfurt a. M., 1967], S. 527), so ist dies nicht nur in der Überlieferung der *Ästhetik* gesprochen. Brecht formuliert ein Axiom jeder materialistischen Kunsttheorie.
[54] Aus diesem Grunde bemerkt Hegel ausdrücklich in der *Enzyklopädie*, anschließend an die zitierte Bestimmung der dialektischen Korrelation von Inhalt und Form: „*Gesetzt* aber ist dies erst im *absoluten Verhältnisse*" (*Enzyklopädie*, I, § 133), was doch heißen soll, daß diese Korrelation erst Gültigkeit hat für die Erkenntnis bereits abgeschlossener Prozesse, für das konkrete Resultat solcher Prozesse.
[55] *Phänomenologie des Geistes*, Vorrede.
[56] *Enzyklopädie*, I, § 133. – * sich im Stoff verwirklichende Form

qualitativen Differenzen auch innerhalb der Welt der künstlerischen Formen. So schreibt Hegel im Kapitel über die romantische Kunst:

„Die Form der romantischen Kunst bestimmt sich, wie dies bis hierher in unserer Betrachtung jedesmal der Fall war, aus dem inneren Begriffe des Gehalts, welchen darzustellen die Kunst berufen ist, und so müssen wir uns zunächst das eigentümliche Prinzip des neuen Inhaltes klarzumachen versuchen, der jetzt (...) zu einer neuen Weltanschauung und Kunstgestaltung ins Bewußtsein tritt." (II, 127)

Mit der Bestimmung der genetischen Priorität des Inhalts vor der Form wird diese jedoch in keiner Weise abgewertet. Die Form ist *ästhetische Entelechie* des Inhalts; erst als Form realisiert sich dieser zur konkreten künstlerischen Individualität:

„Was wir den Inhalt, die Bedeutung nannten, ist das in sich Einfache, die Sache selbst auf ihre einfachsten, wenn auch umfassenden Bestimmungen zurückgebracht, im Unterschiede der Ausführung. (...) Dies Einfache, dies Thema gleichsam, das die Grundlage für die Ausführung bildet, ist das Abstrakte, die Ausführung dagegen erst das Konkrete." (I, 132)

Damit hat Hegel die Bedeutung der formalen Strukturen des Kunstwerks vindiziert [Anspruch erheben], ohne sie formalistisch hypostasiert zu haben. Die Individualität der Form ist determiniert durch die besonderen Prinzipien ihrer jeweiligen Inhaltlichkeit. Dieser aber hat *vor* ihrer formalen Verwirklichung nur einen abstrakten, *thematischen* Charakter. Zwar ist der Inhalt die genetische Bedingung der Form, zugleich jedoch ist erst die Form die *Konkretion* des Inhalts, sofern sich dieser allein in seiner stilistischen Strukturierung, in seiner Durch- und Ausformung ästhetisch erfüllt.

Inhalt der Kunst, das heißt für Hegel Wirklichkeit als Dialektik von Subjekt und Objekt, gesellschaftliche Praxis, historischer Prozeß: der „totale Inhalt unseres Daseins":

„Zunächst das weite System der physischen Bedürfnisse, für welche die großen Kreise der Gewerbe in ihrem breiten Betrieb und Zusammenhang, Handel, Schiffahrt und die technischen Kün-[67]ste arbeiten; höher hinauf die Welt des Rechts, der Gesetze, das Leben in der Familie, die Sonderung der Stände, das ganze umfassende Gebiet des Staats; sodann das Bedürfnis der Religion, das (...) in dem kirchlichen Leben sein Genügen erhält; endlich die (...) Tätigkeit in der Wissenschaft, die Gesamtheit der Kenntnis und Erkenntnis." (I, 131)

Es ist, marxistisch gesprochen, die *Totalität von Basis und Überbau*, was Hegel hier unter den Begriff des „totalen Inhalts" stellt. Die Kunst ist ein Teil dieser Totalität[57], und diese ist der Inhalt der Kunst. Wir sehen: wenn man der scheinbar abstrakten Terminologie Hegels auf den Grund geht, enthüllt sich ihr latent, oder zumindest ihr potentiell materialistischer Charakter. So bedeutet die formelle Begriffssprache, in der das Form-Inhalt-Verhältnis diskutiert wurde, in historisch-materialistischer Übersetzung nicht nur, daß die ästhetischen Formen aus der „konkreten Bestimmtheit des jeweiligen gesellschaftlichen und geschichtlichen Zustands herauswachsen"[58], die *Praxis* also über ihre Entwicklungsgeschichte entscheidet, sondern darüber hinaus: daß die Kunst *prinzipiell* nur in der Kategorialität des Basis-Überbau-Verhältnisses theoretisch angemessen erklärt werden kann, die dem Anschein nach autonome Sphäre des Schönen bedingt ist durch die „Produktionsweise des materiellen Lebens"[59], – daß also auch die ästhetische Form eine „bestimmte gesellschaftliche Bewußtseinsform" ist, eine der „ideologischen Formen", in denen die Menschen sich der sozialen Konflikte bewußt werden und sie geistig ausfechten.[60]

III. Analytik der ästhetischen Konstruktion

Die nebulose Vorstellung vom Idealischen neuerer Zeit", die Hypostasierung der Kunst zur absoluten „geistigen Macht" kritisiert Hegel als „vornehme Abstraktion moderner Subjektivität": „die Zurückgezogenheit in die innere Welt der Gefühle, aus welcher das Individuum nicht heraustritt und nun in

[57] Siehe weiter I, 131.
[58] Lukács, *Hegels Ästhetik*, S. 108.
[59] Marx, *Zur Kritik der politischen Ökonomie*, Vorwort.
[60] Loc. cit.

dieser Unwirklichkeit „sich für das Hochwissende hält, das nur sehnsüchtig in den Himmel blickt und deshalb alles Erdenwesen glaubt geringschät-[68]zen zu dürfen“ (I, 317 f.). Dagegen hält er fest: das „echte Ideal bleibt nicht beim Unbestimmten und bloß Innerlichen stehen, sondern muß in seiner Totalität auch bis zur bestimmten Anschaulichkeit des Äußeren nach allen Seiten hin herausgehen“ (I, 318). Die „konkrete Wirklichkeit“ der „wesentlichen Beziehung“ von Subjekt und Objekt sei es, „deren Darstellung den Inhalt des Ideals abgibt“ (I, 319).

In diesen Ausführungen ist so etwas wie ein methodologischer Programmpunkt der *Ästhetik* angesprochen – ihre kunstphilosophische Grundsatzerklärung. Und so überläßt sich die Hegelsche Reflexion dem „Äußeren“ in seinem ganzen Umfang und allen seinen Aspekten. Die *Ästhetik* ist Theorie der künstlerischen Formen und Philosophie der Geschichte der Künste. In der systematischen Grundlegung des ersten Teils ist sie logische Explikation des gesellschaftlichen Begriffs der Kunst oder, wie mit gleicher Berechtigung gesagt werden kann, theoretische Strukturanalyse des Kunstwerks als Manifestation gesellschaftlicher Sachverhalte. Unter dem Titel *Das Kunstschöne oder das Ideal* wird im dritten Kapitel dieses ersten Teils der Begriff der Kunst in detaillierter Form expliziert und die Relation von Kunst und Praxis als konstitutives Moment des Ästhetischen freigelegt. Hegels logische Begriffsanalytik ist zugleich eine ‚strukturale Werkhermeneutik‘ (im Sinne einer Strukturanalyse historisch überlieferter Kunstwerke in theoretischer Absicht), weil die *ästhetischen Kategorien* als Korrespondenzbegriffe der *Strukturen der ästhetischen Konstruktion* aufgefaßt werden. Die Kategorien des theoretischen Begriffs sind das Kunstwerk selbst, in Gedanken gefaßt. In diesem Sinne läßt sich von der Einheit logischer und historisch-hermeneutischer (bzw. ‚phänomenologischer‘) Analytik in Hegels *Ästhetik* sprechen. Die Frage: was konstituiert Kunst ihrem Begriff nach?, deckt sich mit der Frage nach der konkreten strukturellen Beschaffenheit der objektiven Werke. In der Präzision und Konsequenz seiner Begriffsanalyse setzt dieses Kapitel – besonders sein Zentrum: *Die Bestimmtheit des Ideals* – einen bis heute nicht wieder erreichten Maßstab philosophischer Ästhetik, als historisch-theoretische Hermeneutik (‚Phänomenologie‘) der ästhetischen Konstruktion ist es ein Prolegomenon für jede zukünftige kunstsoziologische Propädeutik und gesellschaftliche Theorie der Künste.

Der Titel *Bestimmtheit des Ideals* meint die Kunst selbst und den Begriff der Kunst, keine partikulare künstlerische Form oder Gat-[69]tung im besonderen: „das ideale Kunstwerk *überhaupt*“ (I, 389).[61] Dazu ist allerdings einschränkend zu bemerken, daß sich die *Ästhetik* primär an der Literatur, vor allem der dramatischen, orientiert[62] und nur sekundär an den anderen künstlerischen Manifestationen. „Hegels Ästhetik ist (...) wesentlich nach der Poesie hin ausgerichtet“, schreibt Ernst Bloch mit Recht. „Alle anderen Künste haben hier gleichsam noch eine schwere Zunge“[63]. Für Hegel ist die Geschichte der Künste teleologischer Prozeß[64], und erst im Drama, der komplexesten und universalsten ästhetischen Form, erreicht die aller Kunst immanente Struktur (das teleologisch aufgefaßte ästhetische Eidos) ihre vollendete Ausformung (III, 474)[65]. Aus diesem Grunde ist die *Ästhetik* in ihrem systematischen Teil zuerst *Literaturtheorie* und erst in zweiter Linie eine allgemeine und auf die Künste in toto anwendbare Kunstphilosophie.[66]

Mit der vollständigen Explikation des ästhetischen Phänomens in diesem ersten Teil der *Ästhetik* entwickelt Hegel – mit der genannten Einschränkung – ein philosophisches Modell kunstsoziologischer Analytik, das dem, was Adorno als „kunstsoziologisches Ideal“ postuliert hat, zumindest der Tendenz nach entspricht: „objektive Analysen – das heißt, solche der Werke –, Analysen der strukturellen und spezifischen Wirkungsmechanismen und solche der registrierbaren subjektiven Befunde

[61] Vgl. auch 1, 202.
[62] O. Pöggeler, *Hegel und die griechische Tragödie*, *Hegel-Studien*, Beiheft 1 (1964), S. 296.
[63] E. Bloch, *Subjekt-Objekt* (Frankfurt a. M., 1962), S. 281.
[64] Dazu Pöggeler, op. cit., S. 297.
[65] Siehe auch II, 353.
[66] Wir wollen uns hier generell der Terminologie Hegels anschließen und im folgenden auch dann von „Kunst“ sprechen, wenn man besser vielleicht „Literatur“ sagen sollte. Die prinzipielle Frage, ob und inwiefern die in der systematischen Grundlegung der *Ästhetik* entwickelten Kategorien auch auf die nichtliterarischen Künste anwendbar sind, ist ein ungelöstes und von der Hegelforschung bisher nicht genügend berücksichtigtes Problem.

aufeinander abzustimmen".[67] Die systematische Grundlegung Hegels ist in erster Linie objektive Werkanalytik, behandelt aber ebenfalls detailliert „die hervorbringende Subjektivität des Künstlers" (I, 202) und das Verhältnis von Kunst und Publikum. Der gesellschaftliche Begriff der Kunst, wie er in der *Ästhetik* explizit erscheint, umfaßt die Theorie der ästhetischen Konstruktion ebenso wie die Theorie des Kunstwerks als soziale Institution und Medium einer Kommuni-[70]kation im Verhältnis von Autor, Werk und Publikum. Hegels Theorie der Kunst sieht diese als eine Totalität unterschiedener Strukturen, als einen Modus sui generis gesellschaftlicher Handlung, dessen theoretischer Begriff sich erst in der Einheit des Differenten erfüllt.

Die Analyse des gesellschaftlichen Schematismus der ästhetischen Konstruktion selbst stellt Hegel unter den Titel der *Theorie der Handlung*. Diese umfaßt die Kategorien des „allgemeinen Weltzustandes", der „Situation" und der „eigentlichen Handlung" (I, 235), auf die hin die ästhetische Konstruktion organisiert ist. *Weltzustand*: *Situation*: *Handlung*, in dieser kategorialen Reihe sind gesellschaftliche Strukturen als konstitutive Momente der Kunst angesprochen. In ihr meldet sich die Erkenntnis zu Wort, daß die ästhetische Konstruktion als Einheit von Unterschiedenen die Transposition gesellschaftlicher Inhalte ist, denen an sich selbst eine ästhetisch formative Funktion zukommt.

Der Begriff des allgemeinen Weltzustands ist dabei noch keine im eigentlichen Sinn immanent-ästhetische Kategorie, sondern beschreibt die „Voraussetzung für die individuelle Handlung und deren Charaktere" (I, 235), die soziologische und geschichtsphilosophische ‚Apriorität' des Ästhetischen also: die allgemeinen gesellschaftlichen Bedingungen seiner Möglichkeit überhaupt, sowie spezifischer die besonderen Bedingungen für partikulare Kunstformen und deren Wechsel. Die Theorie des Weltzustandes beantwortet die Frage nach den materiellen Ursachen für die Entwicklungsgeschichte der Künste, für ihre Entstehung ebenso wie für ihr Ende. Situation und Handlung dagegen, samt den ihnen zugeordneten Begriffen der Kollision und des Charakters, bezeichnen die immanenten Strukturen, aus denen sich die ästhetische Konstruktion zusammensetzt.

Theorie des allgemeinen Weltzustands

„Die ideale Subjektivität" – „das *Menschliche*" als „Mittelpunkt und Inhalt der wahren Schönheit und Kunst" (II, 19) – „trägt als lebendiges Subjekt die Bestimmung in sich, zu handeln, sich überhaupt zu bewegen und zu betätigen, insofern sie, was in ihr ist, auszuführen und zu vollbringen hat" (I, 235). Es ist menschliche Handlung, die Veräußerlichung des Subjekts in ihr, was aller Kunst immanent ist und ihre konkrete Form-Inhalt-Identität kon-[71]stituiert. Die Handlung ist Veräußerlichung eines im individuellen oder kollektiven Subjekt gegebenen „Inneren": „der Inhalt (...) zunächst *subjektiv*, ein nur Inneres, dem gegenüber das Objektive steht, so daß nun die Forderung darauf hinausläuft, dies *Subjektive zu objektivieren*" (I, 133). Die Objektivierung des Subjektiven aber spielt sich ab innerhalb einer vorgegebenen objektiven Welt (Natur und Gesellschaft). Sie ist reale Subjekt-Objekt-Dialektik. Das bedeutet zunächst, daß die „ideale Subjektivität" als „lebendiges Subjekt" „einer umgebenden Welt als allgemeinen Bodens für ihre Realisationen" bedarf (I, 235). Diesen allgemeinen Boden der ästhetischen Handlung bezeichnet Hegel mit dem Begriff des *Weltzustands*. Er erläutert formell: „Wenn wir in dieser Beziehung von *Zustand* sprechen, so ist hierunter die allgemeine Art und Weise verstanden, in welcher das Substantielle vorhanden ist, das als das eigentlich Wesentliche innerhalb der geistigen Wirklichkeit alle Erscheinungen derselben zusammenhält" (I, 235)[68], um konkreter fortzufahren: „Man kann in diesem Sinne z. B. von einem Zustande der Bildung, der Wissenschaften, des religiösen Sinnes oder auch der Finanzen, der Rechtspflege, des Familienlebens und anderer sonstiger Lebenseinrichtungen sprechen" (I, 235).

---

[67] Adorno, op. cit., S. 96.

[68] Es handelt sich, für den objektiven Idealismus Hegels charakterisiert, um „Objektivität" als *Realität des Begriffs*: „der Begriff in Form selbständiger Besonderung und *realer Unterscheidung* aller Momente, deren ideelle Einheit der Begriff als subjektiver war" (I, 149 f.). Auf unsere Diskussion des Hegelschen Ideenbegriffs zurückblickend, können wir jetzt erkennen, wie die Kategorie des Weltzustands in diesem bereits angelegt ist – ein lehrreiches Beispiel für Hegels Methode der kategorialen Deduktion der ästhetischen Begriffe aus ihren logischen Bestimmungen.

Der Begriff des allgemeinen Weltzustands bezieht sich damit auf eine konkrete historische Totalität, primär auf die des objektiven Geistes, doch auch Elemente umfassend, die der Sphäre des absoluten Geistes angehören. Er bezeichnet die *Basis-Überbau-Totalität* in einer gegebenen geschichtlichen Epoche, den *totalen Inhalt unseres Daseins*: das „System der physischen Bedürfnisse", „die Welt des Rechts, der Gesetze, das Leben in der Familie, die Sonderung der Stände, das ganze umfassende Gebiet des Staats", schließlich „Religion", „kirchliches Leben", „Wissenschaft, die Gesamtheit der Kenntnis und Erkenntnis" (I, 131). Die Kategorie des Weltzustands ist also zunächst eine allgemeine, weit gefaßte und prä-ästhetische Kategorie, die nichtsdestoweniger mit Notwendigkeit zum Begriff des Ästhetischen gehört, sofern sie die [72] Gebundenheit aller Kunst an ein gesellschaftliches Substrat formuliert. Eine größere Konkretion gewinnt die Kategorie in Hegels Analyse des *heroischen Weltzustandes*, dem eigentlichen „Weltzustand des Ideals", und seiner Gegenüberstellung mit der Welt der ausgebildeten bürgerlichen Gesellschaft. Den heroischen Weltzustand[69] beschreibt Hegel als „staatslosen Zustand" (I, 243) und [73] „vorgesetzliches Zeitalter", in dem „die Individualität sich selbst das Gesetz ist, ohne einem für sich bestehenden Gesetz, Urteil und Gericht unterworfen zu sein", so daß die Heroen „selber Stifter von Staaten" werden, „Recht und Ordnung, Gesetz und Sitte" von ihnen erst ausgehen und „als ihr individuelles Werk, das an sie geknüpft bleibt", verwirklicht sind (I, 244). Die heroische Welt ist eine noch unfertige Welt, und die Heroen fungieren als ihre Baumeister. Sie ist vorstaatlicher Zustand: vor der Ausbildung eines normativen Rechtssystems, vor jeder institutionalisierten politischen Ordnung, vor der Etablierung einer wie auch immer beschaffenen ‚bürgerlichen Gesellschaft', eine Welt, in der „das Gelten des Sittlichen allein auf den Individuen beruht" (I, 242). Die Gesellschaft, die Hegel im Sinn hat und zur ‚heroischen' stilisiert, ist die frühgeschichtliche Gentilgesellschaft, Griechenland vor der Ausbildung der athenischen Polisdemokratie. Hegels Konstruktion ist ohne Frage literarisch informiert: es ist die Gesellschaft, die uns in Homer und der alten Tragödie entgegentritt, die Welt der Orestie. In einer solchen im wörtlichen Sinn ‚offenen' Gesellschaft (und nur in einem derartigen Zusammenhang ist der Begriff sozialphilosophisch überhaupt brauchbar) besitzt das Individuum die Selbständigkeit und Freiheit, die „der Individualität des Ideals" (I, 236) gemäß ist, gemäß ist, welches das Ich als Tathandlung, als freies Subjekt seiner Praxis zu zeigen unternimmt:

---

[69] Hegels Begriff des heroischen Weltzustands hat verschiedene Dimensionen. In seiner grundlegenden Bedeutung bezieht er sich auf die spätere, vaterrechtliche Gentilorganisation im Übergang zum athenischen Staat (dazu Engels, *Ursprung der Familie*, MEW 21, S. 105 ff.; vgl. auch A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, I [München, 1953²], S. 57 f.). Hauser spricht von der „Wendung von der unpersönlichen Sippenorganisation der Urzeit zu einer Art von feudalem Königtum" als dem „soziologisch entscheidenden Schritt des Zeitalters" (loc. cit.). Andererseits aber verwendet Hegel den Begriff unspezifisch in bezug auf primitiv-feudale Verhältnisse, ja er benutzt ihn auch im Zusammenhang seiner Diskussion der heroischen Individualitäten im mittelalterlichen Feudalismus (siehe dazu S. 113 f. dieser Arbeit). Wie Lukács schreibt, hat Hegel „– ebensowenig wie irgendein Gelehrter seiner Zeit – von der Gentilgesellschaft auch nur eine Ahnung gehabt" (*Der junge Hegel*, S. 526). Der Begriff des heroischen Weltzustands ist also noch kein präzis umrissener sozialhistorischer Begriff. Vielmehr handelt es sich um eine weitgehend spekulativ erfaßte, aus literarischen Quellen (den ältesten Texten der griechischen Literatur) rekonstruierte Vorstellung eines vorstaatlichen Naturzustandes, in den Homer und die frühe griechische Tragödie zurückreichen. Nicht umsonst spricht Hegel einmal von den „mythischen Zeitaltern", in welche „die idealen Kunstgestalten" „als besten Boden ihrer Wirklichkeit hineinversetzt werden" (I, 248). Seine philosophiegeschichtlichen Wurzeln hat dieser Begriff in Hobbes' Vorstellung einer „natural condition of mankind" [Naturzustand des Menschen] (*Leviathan*, I, 13) und in der Naturrechtslehre der Aufklärung, wobei Hobbes allerdings – im Unterschied zu späteren Vorstellungen (z. B. bei Locke und Rousseau) – dem Begriff ausdrücklich jede historische Realität bestreitet und ihn lediglich als theoretisches Postulat verwendet (vgl. loc. cit.). Zur Vorstellung der „heroischen Kindheit des Lebens" in der französischen Frühaufklärung siehe Krauss, *Cartaud de la Villate*, S. 215. Vico unterscheidet bereits drei Zeitalter, die der vorhistorischen Zeit der Giganten folgen: das *Zeitalter der Götter*, das *Zeitalter der Heroen*, in dem aristokratische Verfassung herrschte, und das *Zeitalter der Menschen*, der freien Republiken und Monarchien (Löwith, op. cit., S. 124). Diese Auffassung kommt der Hegels sehr nahe – um so verwunderlicher, daß er Vico nicht gekannt haben soll. Auch für Hegel ist der heroische Weltzustand kein *reiner* Naturzustand mehr, sondern steht „in der Mitte" zwischen den – rousseauistisch aufgefaßten – „goldenen idyllischen Zeiten und den vollkommen ausgebildeten allseitigen Vermittlungen der bürgerlichen Gesellschaft" (I, 337), Vicos Zeitalter der Menschen. Für die terminologische Macht des Begriffs ist bezeichnend, daß noch Engels den Ausdruck „griechische Heroenzeit" bzw. „Heldenzeit" mehrfach verwendet (vgl. [73] *Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats*); auch A. Hauser spricht noch von der „Heldenzeit" und dem „heroischen und homerischen Zeitalter" (*Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, I, München 1953², S. 55 ff.).

„Im Ideal aber soll gerade die besondere Individualität mit dem Substantiellen in trennungslosem Zusammenklange bleiben, und insoweit dem Ideal Freiheit und Selbständigkeit der Subjektivität zukommt, insoweit darf die umgebende Welt der Zustände und Verhältnisse keine für sich bereits unabhängig vom Subjektiven und Individuellen wesentliche Objektivität haben. Das ideale Individuum muß in sich beschlossen, das Objektive muß noch das Seinige sein und sich nicht losgelöst von der Individualität der Subjekte für sich bewegen und vollbringen, weil sonst das Subjekt gegen die für sich schon fertige Welt als das bloß Untergeordnete zurücktritt.“ (I, 237 f.)

Die Form-Inhaltlichkeit der Kunst ist determiniert durch die Relation von Subjekt und Objekt als Praxis. In ihrer idealen Form nun zeigt sie das Subjekt im Modus individueller Selbständigkeit, [74] als Herrn der Praxis und Baumeister seiner Welt[70], das Objekt als Resultat des subjektiven Akts individueller Tathandlung. Dieser Prozeß ist es, den die Kunst – oder zumindest die ‚ideale‘ Kunst – als Handlung beschreibt. Für den heroischen Weltzustand gilt das Wort der *Phänomenologie*, daß die Substanz das Subjekt ist[71]: „die substantielle Allgemeinheit in diesem Zustande“ muß, „um selbständig zu sein, die Gestalt der Subjektivität an ihr selbst haben“ (I, 237). Soll heißen: das Subjekt ist das Allgemeine, da es in freier Tat das Allgemeine setzt, die Substanz objektiviert. „In der Heroenzeit aber (ist und bleibt) das Individuum wesentlich Eines und das Objektive als von ihm ausgehend das Seinige“ (I, 247). So zeigt die Kunst Prozesse der Objektivation der Substanz durch das Subjekt, Handeln als Herstellen: das Werden des objektiven Geistes durch menschliche Praxis. „Die Heroen“, heißt es mystifizierend in der *Religionsphilosophie*, und Hegel denkt hier vor allem an den Herakles-Mythos, „sind nicht unmittelbar Götter; sie müssen erst durch die Arbeit sich in das Göttliche setzen“.[72] Das bedeutet konkreter: ihre Arbeit ist Formierung, Herausbildung der sittlichen Substanz, die erst in der Sphäre der objektivierten Sittlichkeit (Familie, bürgerliche Gesellschaft, Staat), im ausgebildeten System des objektiven Geistes zu sich selbst kommt.

Hegels Konstruktion des heroischen Weltzustands (denn um eine Konstruktion handelt es sich hier)[73] entbehrt trotz ihrer generellen Abstraktion der soziologischen Konkretion nicht völlig. Zwar sind seine Beispiele ausschließlich literarisch (es handelt sich um eine sozialgeschichtliche Konstruktion nach literarischen Vorbildern), doch sind die Heroen Hegels keineswegs vom Himmel gefallen. So erläutert er zumindest in Ansätzen den sozialhistorischen Bezugsrahmen, in dem die Figuren der alten Dichtung zu sehen sind. Die „wichtigsten Motive des heroischen Charakters“ sind stets „Vaterland, Sittlichkeit, Familie usf.“ (I, 250) (nicht zufällig hier wiederum die Kategorialität des objektiven Geistes). Er ist repräsentativ für eine größere soziale Gruppe, „Glied seiner Familie, seines Stammes“ (I, 248). In der alten Tragödie etwa sehen wir „den Chor als den individualitätslosen allgemei-[75]nen Boden der Gesinnungen, Vorstellungen und Empfindungsweisen, auf dem die bestimmte Handlung vor sich gehen soll. Aus diesem Boden erheben sich sodann die individuellen Charaktere der handelnden Personen, welche den Beherrschern des Volks, den Königsfamilien angehören“ (I, 251). „Im christlichen Abendlande ist das Lehnsverhältnis und Rittertum der Boden für freie Heldenschaft und auf sich beruhende Individualitäten.“ (I, 245) Überhaupt entspräche der ideale Weltzustand nicht nur „bestimmten Zeitaltern“, sondern es „wählt die Kunst auch für die Gestalten, welche sie in demselben auftreten läßt, vorzugsweise einen bestimmten Stand – den Stand der *Fürsten*“ (I, 251). Das heroische Individuum ist also für Hegel keine poetische Fiktion, sondern eine sozialhistorische Realität, wie ambivalent auch immer diese gefaßt sein mag – der Begriff schwankt zwischen dem Subjekt der Gentilgesellschaft und der feudalen Individualität hin und her. So heißt es weiter: auch die neuere Literatur, die ihre Helden ohnehin in beschränkteren Verhältnissen agieren lassen muß, „da hinter ihnen gleich die unüberwindliche Macht der bürgerlichen Ordnung steht“ (I, 252), und in der demzufolge die heroische Individualität problematisch geworden sei, habe noch einmal die Möglichkeit der Darstellung des autonomen Helden gefunden, indem sie sich, wie Schiller es tat, den „Herrschern und

[70] Dazu auch I, 247 u. 243 f.
[71] *Phänomenologie des Geistes*, Vorrede.
[72] *Vorlesungen über die Philosophie der Religion*, II, (Frankfurt a. M., 1969), S. 108.
[73] Siehe Anm. 69.

Fürsten“ zuwandte. Denn „die Macht dieser Verhältnisse ist für die niederen Stände in einem ganz anderen Grade als für Herrscher und Fürsten vorhanden. Don Cesar (...) in Schillers *Braut von Messina* kann mit Recht ausrufen: ‚es steht kein höh’rer Richter über mir‘, und wenn er gestraft sein will, so muß er sich selber das Urteil sprechen und vollstrecken“ (I, 252).

Die „Verhältnisse“, von denen Hegel hier spricht, sind die des „ausgebildeten bürgerlichen und politischen Lebens“ (I, 255), „die Gegenwart unseres heutigen Weltzustandes und seiner ausgebildeten rechtlichen, moralischen und politischen Verhältnisse“ (I, 253): die gewordene Wirklichkeit des objektiven Geistes. „Sie ist da vorhanden, wo der sittliche Begriff, die Gerechtigkeit und deren vernünftige Freiheit sich bereits in Form einer *gesetzlichen* Ordnung hervorgearbeitet und bewährt hat“ (I, 239). Dies ist vor allem in der politischen Organisationsform des *Staats* (I, 240 f.) der Fall, in der die Rechtsnormen objektiv fixiert sind. Und der Staat ist, wie die *Rechtsphilosophie* lehrt, als „Wirklichkeit der sittlichen Idee“[74] Resultat einer Entwicklung, die „durch die Ent-[76]zweiung der bürgerlichen Gesellschaft hindurch zum Staate“ führt.[75] Er setzt die voll entwickelte bürgerliche Gesellschaft historisch voraus und schließt sie begrifflich ein. Daher hält Hegel fest: „nicht jedes Zusammentreten der Individuen zu einem gesellschaftlichen Verbande, nicht jedes patriarchalische Zusammengeschlossensein“ sei „Staat zu nennen“. Vielmehr gelten „im wahren Staate (...) die Gesetze, Gewohnheiten, Rechte (...). Wie das Bewußtsein sich die Vorschriften und Gesetze in ihrer Allgemeinheit vor sich gebracht hat, so sind sie auch äußerlich wirklich als dieses Allgemeine, das für sich seinen ordnungsgemäßen Gang geht und öffentliche Gewalt und Macht über die Individuen hat“ (I, 239). Aufgrund des im ausgebildeten Staat positiv gewordenen Rechtssystems sind Freiheit und Selbständigkeit des Individuums, für Hegel die Voraussetzung der ‚idealen Subjektivität‘, wesentlich eingeschränkt. Dieses ist nicht mehr ethisch autonom, da es als juristisches Subjekt nicht mehr der Herr ist im eigenen Haus. „Daß die Gesetze gehandhabt werden, liegt (...) nicht in *einem* Individuum, sondern resultiert aus vielseitigem Zusammenwirken in festgestellter Ordnung.“ (I, 241) Die rechtlichen Normen stehen als positive Rechtssatzung in „ihrer Allgemeinheit und Abstraktion“ (I, 239) dem Individuum gegenüber. Es ist ihnen im gleichen Maße unterworfen, wie es den allgemeinen sozialen Normen, den Konventionen und „Gewohnheiten“ habituell unterstellt ist. Das Individuum ist ethisch und juristisch heteronom, seine „Lebendigkeit (erscheint) als aufgehoben oder als nebensächlich und gleichgültig“. (I, 242)

Nicht nur als Rechtssubjekt ist das Individuum in der ausgebildeten bürgerlichen Gesellschaft seiner Autonomie und Selbständigkeit verlustig gegangen. Auch als ökonomisches und politisches Subjekt erhält „jedes Individuum nur einen ganz bestimmten und immer beschränkten Anteil am Ganzen“ (I, 241). Hegel nennt hier vor allem die von der bürgerlichen Gesellschaft entwickelte und in die politische Organisation des Staates integrierte Arbeitsteilung[76], durch die der Handlungsspielraum des einzelnen eingeschränkt, ja der gesamte Charakter gesellschaftlicher Handlung entscheidend verändert sei:

„Im wahren Staat nämlich ist die Arbeit für das Allgemeine, wie in der bürgerlichen Gesellschaft die Tätigkeit für Handel und [77] Gewerbe usf., aufs allermannigfaltigste geteilt, so daß nun der gesamte Staat nicht als die konkrete Handlung *eines* Individuums erscheint (...), sondern die zahllosen Beschäftigungen und Tätigkeiten des Staatslebens müssen einer ebenso zahllosen Menge Handelnder zugewiesen sein.“ (I, 241)

War der heroische Weltzustand ökonomisch durch einfache Produktionsverhältnisse gekennzeichnet[77], die noch in keinem Konflikt zu den Produktivkräften standen („Odysseus hat sich sein großes Ehebett selbst gezimmert“) (I, 338), so wird die sozialökonomische Verfassung der bürgerlichen Neuzeit von Hegel als Zustand komplexer Produktionsverhältnisse beschrieben, ja die sich aus dem Widerspruch von Produktionsverhältnissen und Produktivkräften in der entwickelten kapitalistischen

[74] *Rechtsphilosophie*, § 257.
[75] Op. cit., § 256.
[76] Dazu auch *Rechtsphilosophie*, §§ 196 ff., bes. § 198.
[77] Vergl. I, 337 ff.

Gesellschaft ergebenden Konflikte waren ihm keineswegs unbekannt. Er nimmt sie in das Bild des modernen Weltzustandes mit auf:

„Der lange, weitläufige Zusammenhang der Bedürfnisse und Arbeit, der Interessen und deren Befriedigung ist seiner ganzen Breite nach vollständig entwickelt und jedes Individuum aus seiner Selbständigkeit heraus in eine unendliche Reihe der Abhängigkeiten von anderen verschränkt. Was es für sich selber braucht, ist entweder gar nicht oder nur einem sehr geringen Teile nach seine eigene Arbeit, und außerdem geht jede dieser Tätigkeiten statt in individuell lebendiger Weise mehr und mehr nur maschinenmäßig nach allgemeinen Normen vor sich. Da tritt nun mitten in dieser industriellen Bildung und dem wechselseitigen Benutzen und Verdrängen der übrigen teils die härteste Grausamkeit der Armut hervor, teils, wenn die Not soll entfernt werden, müssen die Individuen als reich erscheinen, so daß sie von der Arbeit für ihre Bedürfnisse befreit sind und sich nun höheren Interessen hingeben können.“ (I, 336 f.)

Hegel kennt also bereits den Gegensatz von Arbeit und Kapital, Proletariat und Reichtum. Er weiß auch – ohne allerdings die präzisen ökonomischen Kategorien für dieses Wissen zu besitzen –, daß, wie Marx sagt, „die besitzende Klasse und die Klasse des Proletariats (...) dieselbe menschliche Selbstentfremdung“ darstellen.[78] Im Überfluß des Reichtums „ist dann allerdings der stete Widerschein einer endlosen Abhängigkeit beseitigt und der Mensch um so mehr allen Zufälligkeiten des Erwerbs entnom-[78]men, als er nicht mehr in dem Schmutz des Gewinnes steckt. Dafür ist er nun aber auch in seiner nächsten Umgebung nicht in der Weise heimisch, daß sie als sein eigenes Werk erscheint. Was er sich um sich her stellt, ist nicht durch ihn hervorgebracht, sondern aus dem Vorrat des sonst schon Vorhandenen genommen, durch andere, und zwar in meist mechanischer und dadurch formeller Weise produziert und an ihn erst durch eine lange Kette fremder Anstrengungen und Bedürfnisse gelangt.“ (I, 337)

Die objektive Welt entwickelt so, über die Köpfe der vergesellschafteten Individuen hinweg, ihre eigenen Gesetze, in einem solchen Maße, daß Hegel sagen kann, selbst die „Monarchen unserer Zeit“ seien nicht mehr, „wie die Heroen der mythischen Zeitalter, eine in sich *konkrete* Spitze des Ganzen“: „sie sprechen nicht selber mehr Recht, die Finanzen, bürgerliche Ordnung und Sicherheit sind nicht mehr ihr eigenes spezielles Geschäft, Krieg und Frieden wird durch die allgemeinen auswärtigen politischen Verhältnisse bestimmt, welche ihrer partikulären Leitung und Macht nicht angehören“. (I, 253 f.)

Diese grundsätzliche Veränderung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses verändert auch den Charakter der Kunst. War in der alten Kunst, vorab der Tragödie, das Individuum autonomes Subjekt seiner Handlung[79] und selbst Produzent einer objektiven Welt, so ist „der Einzelne jetzt nicht mehr der Träger und die ausschließliche Wirklichkeit dieser Mächte wie im Heroentum“ (I, 255). Die neue Kunst, die Kunst des bürgerlichen Zeitalters, muß das Subjekt in Auseinandersetzung mit einer bereits objektiv ausgebildeten Welt zeigen, in der sein Bewegungsspielraum begrenzt und seine Aktionsmöglichkeiten eingeengt, da von vorherein festgelegt sind. „(...) die Bezirke, in welchen für die Selbständigkeit partikulärer Entschlüsse ein freier Spielraum übrigbleibt, ist in Anzahl und Umfang gering.“ (I, 253) Die Selbständigkeit des bürgerlichen Individuums kann so nur eine äußerst relative sein, das Ideologem seiner Freiheit enthüllt sich als leerer Schein:

„So kann denn überhaupt in unserem gegenwärtigen Weltzustande das Subjekt allerdings nach dieser oder jener Seite hin aus sich selber handeln, aber jeder Einzelne gehört doch, wie er sich wenden und drehen möge, einer bestehenden Ordnung der Gesellschaft an und erscheint nicht als die selbständige, totale und zugleich individuell lebendige Gestalt dieser Gesellschaft selber, [79] sondern nur als ein beschränktes Glied derselben. Er handelt deshalb auch nur als befangen in derselben, und das Interesse an solcher Gestalt wie der Gehalt ihrer Zwecke und Tätigkeit ist unendlich partikulär.“ (I, 254 f.)[80]

---

[78] Marx, *Die heilige Familie. Frühe Schriften*, I, S. 703. [MEW Bd. 2, S. 37]

[79] Dazu I, 246.

[80] An dieser Stelle wird von Hegel Material bereitgestellt, das in den Grundzügen noch für eine Theorie der Literatur des 20. Jahrhunderts seine Gültigkeit haben dürfte. Die so oft besprochenen – und vorzüglich an Kafka und Beckett

Der Produzent des objektiven Geistes, das autonome Individuum ist zum Produkt der Welt geworden, die es selbst produziert hat. Seine Selbständigkeit ist, als Resultat seiner eigenen Tätigkeit, in Unselbständigkeit umgeschlagen[81], ein Entwicklungsprozeß, [80] den Hegel, wenn auch nicht ohne Ambivalenz[82], als gesellschaftlichen Fortschritt verteidigt und in seiner konkreten politischen Bedeutung begreift:

„Die *einzelnen* Individuen erhalten dadurch im Staate die Stellung, daß sie sich dieser Ordnung und deren vorhandener Festigkeit anschließen und sich ihr unterordnen müssen, da sie nicht mehr mit ihrem Charakter und Gemüt die einzige Existenz der sittlichen Mächte sind, sondern im Gegenteil, wie es in wahrhaften Staaten der Fall ist, ihre gesamte Partikularität der Sinnesweise, subjektiven Meinung und Empfindung von dieser Gesetzlichkeit regeln zu lassen und mit ihr in Einklang zu bringen haben.“ (I, 240)[83]

Weil aber die Kunst, ihrem Begriff nach, die Darstellung des Subjekts in seiner Selbständigkeit und Freiheit – mithin den Pro-[81]duktionsprozeß des objektiven Geistes – zu ihrem Gegenstand hat, ist „in der jetzigen Wirklichkeit der Kreis für ideale Gestaltungen nur sehr begrenzter Art“ (I, 253). In diesem Punkt liegt die Ursache für das Problematischwerden der Kunst in der Gegenwart, für Hegels

---

demonstrierten – Themen der „Auszehrung der autonomen Ichsubstanz“, des „Identitätsverlusts“, der „Entfremdung“ und „Ohnmacht“ des Individuums vor sog. „übergeordneten Mächten“, Abstraktion und Irrealität, die endlos beschworene „Krise der Künste“, all dies verliert bereits in Hegelscher Sicht seinen mysteriösen Glanz und enthüllt sich in seiner prosaischen Wahrheit als Resultat sehr konkreter Entwicklungen innerhalb der sozialökonomischen und politischen Sphäre, als notwendiger ideologischer Reflex des voll entwickelten, „konsolidierten“ Kapitalismus. Es ist erstaunlich zu sehen, wie wenig die idealistische Literaturwissenschaft der Gegenwart auch nur von dem Idealismus zu lernen bereit gewesen ist.

[81] Hier zeigt sich sehr deutlich die Differenz des objektiven Idealismus zu jeder existential-ontologischen Freiheitsideologie. Freiheit ist für Hegel kein subjektivistisch-ontologischer Begriff im Sinne des Existentialismus. Die Vorstellung einer jederzeit möglichen „vorlaufenden Entschlossenheit“ oder „jemeinigen Entscheidung“ vor der Folie einer – im Grunde beliebigen – „Situation“, hätte für den im Vergleich mit dem Existentialismus geradezu materialistisch konkret denkenden Hegel kaum einen Sinn ergeben. „Frei“ oder „selbständig“ ist das Individuum für Hegel allein in bestimmten vorbürgerlichen Lebensverhältnissen, und auch dann nicht jedes, sondern immer nur das – in welcher Form auch – sozial privilegierte Individuum: der feudalistisch aufgefaßte Herr, nicht der Knecht. In der ausgebildeten bürgerlichen Gesellschaft dagegen kann nach Hegel, kraft der sozialökonomischen und politisch-juristischen Verfassung dieser Gesellschaft, das Individuum die Freiheit lediglich als aparte Einbildung besitzen. Von Hegel her argumentiert, wäre das existentialistische Freiheitsideologem nichts als eine Borniertheit des bürgerlichen Subjekts, ein Indiz seiner Irrealität. Freiheit in der ausgebildeten Gesellschaft ist für Hegel nur möglich in der Konstellation des objektiven Geistes selbst, d. h. in der immanenten Vernünftigkeit ihrer ökonomischen und sozialen Organisation sowie ihrer juristischen und politischen Institutionen – kein allzu langer Weg mehr zu der marxistischen Vorstellung der Gesellschaft als eines „Vereins freier Menschen“, in welchem der materielle Lebensprozeß das Produkt der frei vergesellschafteten Individuen ist und unter deren bewußter planmäßiger Kontrolle steht (Marx, *Kapital*, I, S. 92 u. 94). Ohne Frage hätte Hegel den Existentialismus von Kierkegaard über Heidegger bis [80] Sartre beschuldigt, ein versteckter *subjektiver Idealismus* zu sein – eine Theorie des „abstrakt und formell bleibende(n) Ich(s)“ (*Ä* I, 93) – und ähnlich gegen ihn argumentiert, wie er gegen Fichte und die romantische Ironie argumentiert hat (siehe *Ä* I, 93 ff.). Dazu W. F. Haug, *Kritik des Absurdismus*, S. 22, Anm. 87.

[82] Vgl. I, 240: „Dies Anschließen an die objektive Vernünftigkeit des von der subjektiven Willkür unabhängigen Staates kann entweder eine bloße Unterwerfung sein, weil die Rechte, Gesetze und Institutionen als das Mächtige und Gültige die Gewalt des Zwanges haben, oder es kann aus der freien Anerkennung und Einsicht in die Vernünftigkeit des Vorhandenen hervorgehen, so daß das Subjekt in dem Objektiven sich selber wiederfindet.“ (*Ä* I, 240) Das Moment individueller Freiheit innerhalb eines ausgebildeten Gesellschaftssystems ist also allein in der Einsicht in die Notwendigkeit – nicht des bloß Wirklichen, aber des Vernünftig-Wirklichen aufbewahrt. Daß dies keine apologetische „Heiligsprechung alles Bestehenden“ bedeuten muß und die Kritik vorhandener Wirklichkeit nicht ausschließt, hat Engels überzeugend nachgewiesen (*Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie*, S. 266 f.).

[83] Für den historischen Materialismus – obwohl in allen Punkten der Kritik jeder subjektivistischen Freiheitsideologie mit Hegel einig – ist das Problem gesellschaftlicher Handlung in der ausgebildeten bürgerlichen Gesellschaft damit keineswegs gelöst, sondern erst in aller Schärfe gestellt. Hegels Handlungsbegriff, primär am Modell des Liberalismus orientiert (siehe Anm. 157), kennt allein die individuelle Handlung, sei es des heroischen Individuums, sei es des frei konkurrierenden Bürgers. Das Problem der kollektiven Handlung, d. h. konkret: die Möglichkeit der revolutionären Handlung des Proletariats als Klasse, ist ihm unbekannt. Die Frage der Möglichkeit kollektiver Handlung in der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft, die Frage also der proletarischen Revolution und ihrer Darstellung bzw. Antizipation in der Kunst, erscheint nirgends im Horizont der Hegelschen Philosophie.

feste Überzeugung, daß allein in Griechenland die Kunst „der höchste Ausdruck für das Absolute“ (II, 26) hatte sein können, uns jedoch „nicht mehr als die höchste Weise (gilt), in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft“ (I, 141).[84]

Die Gründe für die Krisis der Künste in der bürgerlich-kapitalistischen Kultur werden von Hegel in konkreter inhaltlicher Vermittlung angegeben. Und die künstlerischen Formen, in denen diese Kultur sich ausspricht, nehmen auch – zumindest dort, wo sie geschichtsphilosophische Repräsentanz besitzen – diesen Konflikt in sich auf. Schillers und Goethes Jugendwerke werden so als Reaktion gegen die *positiv* gewordene Objektivität[85], als Versuch der „Rekonstruktion der individuellen Selbständigkeit“ (I, 255) gedeutet. Vor allem Goethe hätte im *Götz* seinen „großen Sinn“ bekundet, weil er gerade „diese Berührung und Kollision der mittelalterlichen Heroenzeit und des gesetzlichen modernen Lebens“, den Konflikt also zwischen feudaler Unabhängigkeit und der sich ausbildenden bürgerlichen Gesellschaft, „zum ersten Thema gewählt“ habe (I, 257).[86] Der repräsentative Dichter der neueren Literatur ist für Hegel allerdings Shakespeare und immer wieder Shakespeare. Mit Shakespeare tritt die Konstellation, in der alle moderne Kunst steht, zum ersten Mal in exemplarischer Gestalt hervor. Zugleich ist er die Wasserscheide zwischen der alten und der neuen Welt, der Fokus, in dem sich die wesentlichen Tendenzen der „heroischen“ und der modernen „prosaischen“ [82] Kunst sammeln.[87] Im *Don Quixote* dagegen sei bereits „die gesetzliche Ordnung in ihrer prosaischen Gestalt (...) das Übermächtige geworden“. Hier „tritt die abenteuernde Selbständigkeit ritterlicher Individuen außer Verhältnis und wird (...) zu der Lächerlichkeit, in welcher uns Cervantes seinen Don Quixote vor Augen führt“ (I, 257). Überhaupt sieht Hegel die Möglichkeiten der modernen Kunst primär in einer Kunst der *subjektiven Gesinnung*, wobei „der objektivere Inhalt“ durch die „schon vorhandenen festen Verhältnisse“ vorgegeben ist (I, 253). Hatte die klassische Kunst den Bildungsprozeß des objektiven Geistes, die Herstellungsakte der sittlichen Welt abbilden können, so vermag die moderne Kunst allein die Relation der vergesellschafteten Individuen zur „prosaischen Objektivität“ (II, 222) der bürgerlichen Gesellschaft festzuhalten, also Verhaltensweisen des Subjekts innerhalb der bereits ausgebildeten Welt des objektiven Geistes.[88] In diesem Sinne ist moderne Kunst Reflexionskunst, vor allem eine Kunst des „subjektiven“[89] und „objektiven“[90] Humors sowie der Ironie (deren romantische Form von Hegel allerdings mit der schärfsten Kritik bedacht wird)[91] eine Kunst, die an keine partikulare ästhetische Form und keinen spezifischen Stoff mehr gebunden ist, der vielmehr „jede Form wie jeder Stoff zu Dienst und zu Gebot“ steht (II, 236). Kunst wird damit zur Konfiguration heterogener Materialien, zum objektiven Korrelat der Geschichte der ästhetischen Formen selbst.[92] Weil

---

[84] Die vielzitierte These Hegels vom Ende der Kunst in der Gegenwart bedeutet wörtlich das, was Hegel an dieser Stelle sagt, nicht etwa ein Absterben jeder künstlerischen Produktion. So spricht Hegel in der Einleitung zur *Ästhetik* von dem „weiten Pantheon der Kunst (...), das (...) die Weltgeschichte erst in ihrer Entwicklung der Jahrtausende vollenden wird“ (*Ä* I, 124), nicht unbedingt, wie S. Morawski meint, die Voraussage einer neuen *Blüte* der Kunst (*Hegels Ästhetik und das „Ende der Kunstperiode“*, *Hegel-Jahrbuch* [1964], S. 63), wohl aber die Affirmation ihrer Zukunft. Zu diesem Problem siehe auch W. Oelmüller, *Hegels Satz vom Ende der Kunst und das Problem der Philosophie der Kunst nach Hegel*, *Philosophisches Jahrbuch*, *73* (1965), S. 75–94.

[85] Zum Begriff der Positivität bei Hegel siehe Lukács, *Der junge Hegel* (passim).

[86] Siehe auch Hegels Wallenstein-Interpretation (I, 256 ff.).

[87] Siehe dazu *Dialektik und Formalismus*, S. 24–38 dieser Arbeit.

[88] Von diesem Ansatz her ließe sich prinzipiell zwischen soziologisch einfachen und soziologisch komplexen Kunstformen unterscheiden. Die „klassische“ Kunst wäre demzufolge eine soziologisch einfache Form, insofern sie Ausdruck relativ unkomplizierter Produktionsverhältnisse ist. Formell hegelianisch gesprochen, ergibt die „einlinige“ – weil vom Subjekt her dominierte – Form des Subjekt-Objekt-Verhältnisses die Möglichkeit auch der „einlinigen“ tektonischen Gestaltung. Komplexe Formen sozialökonomischer Organisation, die Entfaltung der Produktivkräfte und die Herausbildung des Gegensatzes von Produktivkräften und Produktionsverhältnissen in der kapitalistischen Gesellschaft – für Hegel: die von der Objektivität her dominierte Subjekt-Objekt-Relation – bedingen eine komplexe, vielgliedrige, atektonische Kunstform.

[89] Siehe II, 229–31.

[90] Siehe II, 241.

[91] Siehe I, 93–99.

[92] Hier trifft Hegel typische Züge auch der zeitgenössischen Kunst in ihrem enzyklopädischen sowie formal-experimentellen Charakter; dies gilt nicht nur für Formalisten und Traditionalisten, sondern für die repräsentativen Gestalten der

die Kunst ihre Geschichte [83] durchlaufen hat, vermag sie über diese Geschichte frei zu verfügen. So wird moderne Kunst, kraft ihrer geschichtsphilosophischen Verfassung, zur kritischen Enzyklopädie ihrer Geschichte und erlangt zugleich das Bewußtsein dessen, was sie ihrer gesellschaftlichen Funktion nach ist und sein kann.

Theorie der Situation

Die Theorie des allgemeinen Weltzustandes ist fraglos das systematische Zentrum der *Ästhetik*, lesen wir diese als kunstsoziologisches Prolegomenon. Wie schon Kuno Fischer erkannt hat, gehört sie „zu den besten Ausführungen der hegelschen Ästhetik".[93] Methodologisch gesehen legt sie den Boden frei für das Verständnis von Kunst als eines gesellschaftlichen Phänomens und für die Erklärung der in der Geschichte der Künste ablaufenden Formen, deren Entstehen und Vergehen erst durch einen solchen materiellen Bezugsrahmen soziologisch und philosophisch faßbar werden kann. Ohne ihn bliebe die Geschichte der Künste als *Geschichte* schlechthin unbegreifbar. Dennoch ist die Kategorie des Weltzustands, wie ich sagte, keine eigentlich ästhetische Kategorie. Sie bezieht sich nicht auf die ästhetischen Strukturen der Werke, sondern bezeichnet die sozialphilosophische Apriorität solcher Strukturen, ihr gesellschaftliches Substrat, „den allgemeinen Grund und Boden, auf welchem die lebendigen Individuen der Kunst auftreten können" (I, 258). Der ‚ideale' Weltzustand macht „somit nur die *Möglichkeit* erst der individuellen Gestaltung, nicht aber die die Gestaltung selber aus" (I, 258). Erst die Kategorie der Situation betrifft unmittelbar die ästhetische Konstruktion. Und zwar ist sie die „*Mittelstufe* zwischen dem allgemeinen, in sich unbewegten Weltzustande und der in sich zur Aktion und Reaktion aufgeschlossenen konkreten Handlung" (I, 261), auf die hin die ästhetischen Kategorien orientiert sind. Allerdings be-[84]tont Hegel, daß auch die Situation noch nicht „das Geistige für sich, nicht die eigentliche Kunstgestalt" ausmache, sondern „nur das äußere Material" betreffe, „in welchem und an welchem sich ein Charakter und Gemüt entfalten und darstellen soll. Erst bei der Verarbeitung dieses äußerlichen Anfangs zu Handlungen und Charakteren erweist sich die echt künstlerische Tätigkeit." (I, 281) Die Situation hat also immer noch einen primär materialen und erst sekundär – nämlich der Potenz nach – formalen Charakter[94], wirkt jedoch, in ihrer Eigenschaft, der „konkrete Grund und Anfang" individueller Handlungen zu sein, unmittelbar in die ästhetische Konstruktion hinein. Sie ist eine zugleich ästhetische und prä-ästhetische Kategorie. Es sei „von jeher die wichtigste Seite der Kunst gewesen, interessante Situationen zu finden" (I, 261).

Die Kategorie der Situation ist auf die des Weltzustands bezogen. Sie „partikularisiert" dessen „unbewegte Substantialität" „zur Bestimmtheit" (I, 260). Sie bezeichnet ein typisches Moment individueller Konkretion innerhalb eines allgemeinen, dem Augenschein nach homogenen gesellschaftlichen Zustandes, das Moment, in dem die Nichtidentität dieses Zustands, eine inneren Widersprüche manifest werden. In der Individualität der Situation gerät die scheinbar statische Welt in Bewegung. Sie zeigt sich als unfertig und damit für individuelle Handlungen offen – als Raum für neue Taten. Die Situation gibt „die Veranlassung (...), das innere geistige Bedürfnis, die Zwecke, Gesinnungen, das bestimmte Wesen überhaupt individueller Gestaltungen zur Existenz zu bringen" (I, 260). „Als diese nähere Veranlassung" bilden sich in ihr „die bestimmten Umstände und Zustände", welche die „speziellere Voraussetzung für das eigentliche Sichäußern und Betätigen alles dessen" ausmachen, „was in dem allgemeinen Weltzustande zunächst noch unentwickelt verborgen liegt" (I, 260). So meint Situation als materiale Kategorie den allgemeinen Weltzustand in denjenigen seiner Bestimmungen, welche ästhetische Individuation zu Charakter und Handlung ermöglichen, als ästhetische Kategorie die partikulare Umwelt oder gesellschaftliche Umgebung individueller Handlungen, in denen die dieser Umgebung immanenten Konflikte erst artikuliert werden. Ist der Weltzustand die Kategorie des

---

modernen Kunst überhaupt. In dieser Hin-[83]sicht dürften – zumindest formell – so unterschiedliche Figuren wie Joyce, Eliot und Pound auf der einen, Thomas Mann, Brecht und O'Casey auf der anderen Seite zahlreiche Berührungspunkte besitzen. (Zu diesem Problem vgl. auch D. Henrich, *Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart, Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion*, hrsg. v. W. Iser [München, 1966], bes. S. 14 f.).

[93] K. Fischer, *Hegels Leben, Werke und Lehre*, II (Darmstadt, 1963), 826.

[94] Vgl. weiterhin I, 281 f.

gesellschaftlichen Substrats individueller Werke oder Werkgruppen in einer bestimmten historischen Zeit, so bezeichnet die der Situation den Weltzustand in individuierter Ge-[85]stalt, in der allein er ästhetisch aufgearbeitet werden kann. Die Situation ist also *Individuation* einer allgemeinen historischen Welt, sie aktualisiert die in dem Weltzustand noch unartikulierten Kräfte, Widersprüche, Tendenzen, indem sie diese für die ästhetische Anschauung aufbereitet.

Die Kategorie der Situation ist in sich selbst dialektischen Charakters. In ihr artikulieren sich die Widersprüche, die in dem Weltzustand selbst noch unentfaltet und unbewußt waren. So unterscheidet Hegel in dialektischer Reihe als Kategorien der Situation: „*die Situation der Situationslosigkeit*", die Situation als „*harmlose Bestimmtheit*" und schließlich die „*Kollision*", in der „die Entzweiung und deren Bestimmtheit das Wesen der Situation" ausmacht (I, 261). In der Kollision erst wird die Situation konkret und damit im eigentlichen Sinne zur ästhetischen Kategorie. Es ist die Kollision, „die zu Reaktionen führt und in dieser Rücksicht wie den Ausgangspunkt so auch den Übergang zur eigentlichen Handlung bildet" (I, 261). In ihr tut „die Bestimmtheit sich als wesentliche Differenz hervor", und so enthält sie, obwohl selbst „noch keine Handlung", doch „die Anfänge und Voraussetzungen zu einer Handlung" und bewahrt sich damit zugleich, „als bloßer Anlaß zum Handeln, den Charakter der Situation" (I, 267). In der Kollision realisiert sich die Widersprüchlichkeit als Motor der Handlung und damit Dialektik als Struktur geschichtlich-gesellschaftlicher Prozesse. Die Kollision bedarf „einer Auflösung, welche dem Kampf von Gegensätzen folgt" (I, 267), und in der Reihe *Kollision*: *Kampf der Gegensätze*: *Auflösung* ist nicht nur die Struktur ästhetischer Handlung formuliert, sondern die gesellschaftlicher Handlung überhaupt. Handlung resultiert also, formell gesprochen, aus der Nichtidentität von Subjekt und Objekt, sie entspringt realen Widersprüchen, und indem sie im Kampf der Gegensätze diese Widersprüchlichkeit auf ihre Auflösung hin austrägt, formuliert sich in ihr das dialektische Formgesetz allen Lebens, sein prozessualer Charakter. „Denn die Kraft des Lebens und mehr noch die Macht des Geistes besteht eben darin, den Widerspruch in sich zu setzen, zu ertragen und zu überwinden. Dieses Setzen und Auflösen des Widerspruchs (...) macht den steten Prozeß des Lebens aus, und das Leben ist nur *Prozeß*." (I, 162) Zur Dialektik selbst gehört, nach einer Aussage der *Rechtsphilosophie*, „die Bestimmung nicht bloß als Schranke und Gegenteil, sondern aus ihr den *positiven* Inhalt und Resultat hervorzubringen (...), als wodurch sie allein Entwicklung [86] und immanentes Fortschreiten ist. Diese Dialektik ist (...) die *eigene Seele* des Inhalts, die organisch ihre Zweige und Früchte hervortreibt".[95] Mit dieser Auffassung von Dialektik als der immanenten Struktur geschichtlicher Prozesse wird die Reihe *Kollision*: *Kampf der Gegensätze*, *Auflösung* zum Schema solcher Prozesse qualifiziert. Insofern dieses Schema der ästhetischen Konstruktion strukturell zugrunde liegt, formuliert sich in dieser das Bewegungsgesetz der Geschichte selbst.[96]

---

[95] *Rechtsphilosophie*, § 31.

[96] Von diesem Gesichtspunkt aus könnte, anknüpfend an Gedankengänge, die Tomberg in *Mimesis der Praxis* entwickelt hat, von einer idealistischen Version der Mimesis-Theorie bei Hegel gesprochen werden. In dieser Richtung argumentiert auch Rossi in seinem klugen Aufsatz über Hegels Realismus (siehe bes. op. cit., S. 75 f.), der die – meist formalistisch vorgehenden – westdeutschen Beiträge zur *Ästhetik* in der Problemexposition weit hinter sich läßt. Nicht untypisch für die offizielle westdeutsche Interpretation ist D. Henrichs Diskussionsbeitrag *Kunst und Natur in der idealistischen Ästhetik* (*Nachahmung und Illusion*, hrsg. v. H. R. Jauß [München, 1964)], S. 128 ff.). Die idealistische Ästhetik (Schelling und Hegel), behauptet Henrich kategorisch, „beendet auf die radikalste mögliche Weise die Lehre, derzufolge Kunst Abbildung ist, sei es des Natürlichen, sei es des Ideellen" (S. 128), eine Aussage, die sich durch ihren Formalismus scheinbar unangreifbar macht, die aber zugleich, gerade weil sie bloß formell bleibt, nurmehr geringe Bedeutung besitzt. (Bereits bei Aristoteles war die Kunst keine bloße „Abbildung" des Natürlichen oder Ideellen, sondern Mimesis der *Praxis* (siehe Tomberg, op. cit., S. 11 ff. u. Grassi, op. cit., Kap. VI], wobei mit *Mimesis* keineswegs die bloße Abbildung gemeint war [siehe Tomberg, op. cit. S. 5; Fußnote, auch Grassi, loc. cit., vor allem aber W. Girnus, „Zweitausend Jahre Verfälschung der aristotelischen Poetik", in *Wozu Literatur?*, Frankfurt a. M, 1976, vor allem S. 194–96]). Nicht nur wird der Mimesis-Begriff durch derartige formalistische Reduktionen auf unzulässige Weise verdünnt, auch der Wirklichkeitsbegriff der ästhetischen Mimesis – Praxis als Gegenstand des mimetischen Akts – verdunstet zwischen der abstrakten Alternative des „Natürlichen" und „Ideellen". So hat man die Grundprobleme jeder Realismustheorie mit einem souveränen philosophischen Taschenspielertrick hinwegeskamotiert [hinweggezaubert]. Wie formell und unanalysiert der Hegelsche Wirklichkeitsbegriff bleibt, auch wenn er von Henrich diskutiert wird, zeigt op. cit., S. 131, auch *Kunst und Gegenwart*, bes. S. 16 ff. Zur These vom Realismus Hegels siehe J. N. Findlay: „Bei Kant ist die Natur des denkenden Geistes für die Form der

Die detaillierte Typologie von Kollisionsarten, die Hegel vorlegt, gipfelt in einem Kollisionstyp, den Hegel charakterisiert als [87] „Zwiespalte, die in *geistigen Differenzen* ihren Grund finden", soll heißen: „Gegensätze (...), insofern sie aus der *eigenen Tat* des Menschen hervorgehen" (I, 269). Kollisionen, die sich *unmittelbar* aus den Widersprüchen der Klassengesellschaft ergeben: „Sklaverei, Leibeigenschaft, Kastenunterschiede, das Verhältnis der Juden in vielen Staaten und (...) der Gegensatz zwischen adliger und bürgerlicher Geburt" (I, 272), rechnet Hegel nicht zu der höchsten Kollisionsform. Vielmehr gehört diese Art von Konflikten zu den „geistigen Kollisionen, welche auf *Naturgrundlagen* beruhen" (I, 268) – nach den „rein physischen, natürlichen" Konflikten der zweite Kollisionstypus –, und zwar handle es sich darum, daß „Unterschieden der Geburt, welche an sich *ein Unrecht* enthalten, dennoch durch *Sitte oder Gesetz* die Gewalt einer unüberwindlichen Schranke zugeteilt wird, so daß sie gleichsam als ein zur Natur gewordenes Unrecht auftreten und dadurch Kollisionen veranlassen" (I, 272). Bietet bereits dieser Gegensatz reichhaltiges Material für die künstlerische Gestaltung, so findet diese ihren eigentlichen Gegenstand in dem dritten Kollisionstyp: in Konflikten, die sich aus der bewußten Praxis menschlicher Handlungen ergeben, Konflikte, in denen sich „die an und für sich geistigen Lebensmächte in ihrer Differenz gegeneinander herausstellen und bekämpfen", wobei diese Differenzen „aus der Tat des Menschen ihre Wirklichkeit gewinnen (müssen), um in ihrer eigentlichen Gestalt auftreten zu können" (I, 278). Was Hegel mit diesem Konflikt „an und für sich geistiger Lebensmächte" meint, erklärt präzise das spätere Kapitel über die Tragödie. Es ist „der Kreis der im menschlichen Wollen substantiellen, für sich selbst berechtigten Mächte: die Familienliebe der Gatten, der Eltern, Kinder, Geschwister; ebenso das Staatsleben, der Patriotismus der Bürger, der Wille der Herrscher; ferner das kirchliche Dasein (...) als tätiges Eingreifen und Fördern wirklicher Interessen und Verhältnisse" (III, 521) – die *Dialektik der Sittlichkeit* ist es, die in diesen Konflikten zu Wort kommt. Sittlichkeit aber bedeutet bei Hegel eben nicht bloße Moralität – die Kategorie der subjektiven, „im Innern gesetzten" Willensbestimmtheit –[97], sondern ist „die Vollendung des objektiven Geistes, die Wahrheit des subjektiven und objektiven Geistes selbst".[98] In der Sprache der *Rechtsphilosophie*: „Die Sittlichkeit ist die Idee der Freiheit (...), [88] der zur vorhandenen Welt und Natur des Selbstbewußtseins gewordene Begriff der Freiheit."[99] Die Sphäre der Sittlichkeit ist: Familie, bürgerliche Gesellschaft, Staat. Weil die Kunst die Konflikte der „geistigen Lebensmächte" des „an und für sich Sittlichen" (I, 278 f.) zu ihrem Material und Ausgangspunkt hat, hat sie es primär mit Konflikten zu tun, die aus der Sphäre von Familie, bürgerlicher Gesellschaft und Staat erwachsen: aus der ökonomischen, sozialen und politischen Sphäre also, bzw. entwickelt sie – in ihrer heroischen Phase – Handlungsschemata, die den Prozeß des Werdens dieser Sphäre, die Herausbildung der sittlichen Welt durch menschliche Praxis als einen dialektischen, soll heißen: widersprüchlichen, konfliktreichen Prozeß abbilden.

Theorie der Handlung

Die Kategorie der Handlung ist die Kategorie des zentralen ästhetischen Vorgangs. Sie bestimmt diesen als in sich bewegte, dynamische Totalität. Handlung hat die Situation zu ihrer Voraussetzung. Sie ist daher kein Anfang, sondern Resultat: „Resultat früherer Verwicklungen" (I, 283), einer immer äußerst komplexen Totalität von Umständen und Verhältnissen.[100] Die Handlung ist der Austrag des in der Situation enthaltenen und in ihr entstandenen Konflikts: „die eigentliche Aktion (geht) erst an, wenn der Gegensatz herausgetreten ist, den die Situation enthielt." (I, 282) Die dialektische Reihe,

---

Erfahrung im Grunde verantwortlich: bei Hegel dagegen kann man sagen, daß der denkende Geist das letzte verflüchtigte, erklärende Ergebnis der Welt ist. Das alles hat zur Folge, daß das Hegelsche System stark realistische und selbst materialistische Züge aufweist" (*Hegel der Realist, Hegel-Studien*, Beiheft 1 [1964], S. 141).

[97] *Enzyklopädie*, III, § 503; dazu auch *Rechtsphilosophie*, § 105, *Ä* III, 522.

[98] *Enzyklopädie*, III, § 513.

[99] *Enzyklopädie*, III, § 142. In der Frankfurter Periode hat Hegel, wie Lukács ausführt, noch das „mit Leben bezeichnet (...), was er später, in Jena, Sittlichkeit nennt: die konkrete Totalität der Handlungsweise der Menschen der bürgerlichen Gesellschaft" (*Der junge Hegel*, S. 162). Die Herrschaft des Begriffs der Sittlichkeit aus dem des *Lebens* zeigt also, wie weit dieser Begriff von jeder Gesinnungsethik und jeder moralischen Innerlichkeit entfernt ist.

[100] Dazu I, 283 f.

die den zur Handlung überleitenden Prozeß formuliert, lautet *Situation*: *Kollision*: *Handlung*. Die Handlung selbst ist keine einseitige subjektive Setzung, sondern entfaltet sich in der Struktur von Aktion und Reaktion. Zum Begriff der „kollidierenden Aktion" gehört, eine „entgegenstehende Seite" verletzt zu haben: „so ruft (die kollidierende Aktion) in dieser Differenz die gegenüberliegende angegriffene Macht gegen sich auf, und mit der *Aktion* ist dadurch unmittelbar die *Reaktion* verknüpft. Hiermit erst ist das Ideal in volle Bestimmtheit und Bewegung hineingetreten. Denn jetzt stehen zwei aus ihrer Harmo-[89]nie herausgerissene Interessen einander *kämpfend* entgegen und fordern in ihrem wechselseitigen Widerspruche notwendig eine Auflösung." (I, 282 f.)

Handlung ist eine „in sich totale Bewegung von Aktion, Reaktion und Lösung ihres Kampfes" (I, 285).[101] Dies ist die Formel ihrer dialektischen Verfassung. Hegel bleibt allerdings nicht bei der Bestimmung der Formalität ästhetischer Handlung stehen. Wie sich Handlung nicht bloß formell aus der Bestimmtheit der Situation in der Kollision ergibt, sondern zugleich inhaltlich aus dem Konflikt sittlicher, das heißt, realer gesellschaftlicher Mächte, so ist der in dem Schema *Aktion*: *Reaktion*: *Auflösung* angesprochene Prozeß kein bloß logischer. In diesem Prozeß geht es vielmehr um Inhalte, und diese Inhalte „müssen nur die in sich affirmativen und substantiellen Mächte abgeben" (I, 290): die „allgemeinen Mächte des Handelns", „welche den wesentlichen Gehalt und Zweck bilden, für welchen gehandelt wird" (I, 285). Was in der Handlung inhaltlich ausgetragen wird, die Motive der Handlung, sind „Interessen idealer Art": „die wesentlichen Bedürfnisse der menschlichen Brust (...), in sich berechtigt und vernünftig (...): nicht das absolut Göttliche selber, aber die Söhne der einen absoluten Idee" (I, 286). Die trunken idealistische Sprache will zu Wort bringen, was anderen Orts nüchterner und präziser mit der bereits erläuterten Kategorie der Sittlichkeit gesagt worden ist: die konkreten Bestimmungen des objektiven Geistes als Inhalte der Prozesse, welche die ästhetische Handlung abbildet.[102] Und doch hat die Handlung nicht eigentlich ihren Ort in der ausgebildeten Welt des objektiven Geistes (der etablierten bürgerlichen Gesellschaft und ihrer politischen Organisation im Staat), sondern ist auf einer Entwicklungsstufe angesiedelt, die noch vor der Sphäre der objektiven Sittlichkeit liegt[103], ja die deren Voraussetzung ist. So wird in *Rechtsphilosophie* und *Enzyklopädie*[104], die Theorie der Handlung unter die Kategorie der Moralität gestellt und als „tätliche Äußerung" der Freiheit des subjektiven Willens definiert.[105] Handlung ist also nicht subjektive Entäuße-[90]rung innerhalb einer fixierten Objektivität – in der entwickelten bürgerlichen Gesellschaft wird für Hegel die Handlung gerade zum Problem –, sondern ist (wie Derbolav in einem Aufsatz über die Hegelsche Handlungstheorie schreibt) „Antizipation einer reicheren Gestalt geistigen Lebens, eines höheren sittlichen Standpunkts, einer entwickelteren Stufe des politischen Gewissens, denen sich die Leidenschaft zugesellt, um die bestehende Ordnungsgestalt der Welt verwandelnd zu überholen".[106] Handlung ist Arbeit im Sinne einer praktischen Formierung der sittlichen Welt: Veränderung bestehender Welt-Gestalt in Richtung auf eine höher entwickelte neue. Ihr gesellschaftlicher Spielraum, das historische Feld eigentlicher Handlungen liegt in der Sphäre des objektiven Geistes *im Zustand seiner Ausbildung*. „Handeln ist das Sittliche und die besonderen Mächte des Sittlichen. Diese Mächte aber betreffen (...) das Weltliche und eigentlich Menschliche." (I, 304)

Das eigentliche Betätigungsfeld menschlicher Handlung ist die Ausbildung des objektiven Geistes selbst. So ist Handlung im wesentlichen Sinne Arbeit als „praktische Bildung"[107]: Entäußerung des im subjektiven Willen beschlossenen Begriffs im Formieren der Welt und Transformieren des Ich.[108] Damit aber gehört der Arbeitsbegriff mit ins Zentrum der Hegelschen Kunsttheorie. Insofern

[101] An dieser Stelle begründet Hegel die Priorität der Dichtung vor den anderen Künstlern mit der teleologischen Priorität des Handlungsbegriffs (siehe weiter loc. cit.).
[102] Vgl. I, 286 f.
[103] Siehe J. Derbolav, *Hegels Theorie der Handlung*, *Hegel-Studien*, 3 (1965), bes. S. 213.
[104] Vgl. *Rechtsphilosophie*, §§ 113 ff., *Enzyklopädie*, III, § 5 503 ff.
[105] *Enzyklopädie*, III, § 503.
[106] Derbolav, op. cit., S. 219 f.
[107] *Rechtsphilosophie*, § 197.
[108] Dazu A. Kojève, *Hegel* (Stuttgart, 1958), bes. S. 27–30.

ästhetische Handlung auf gesellschaftliche Arbeit (formierende Praxis) bezogen ist, rückt diese in den kategorialen Mittelpunkt der ästhetischen Konstruktion, und zwar im Sinne einer die Formalität der künstlerischen Gestalt determinierenden *materiellen Bestimmung*. Die in der eigentlichen Handlung geleistete Arbeit allerdings nicht mit der Arbeit zu verwechseln, welche die *Rechtsphilosophie* unter dem Titel des „Systems der Bedürfnisse" abhandelt.[109] Die Arbeit der Handlung ist noch nicht die in die „mannigfaltigsten Prozesse spezifizierte" abstrakte Arbeit der bürgerlichen Gesellschaft, sondern Arbeit als Tat des „heroischen Selbstbewußtseins": ungeteilte, nicht-entfremdete Arbeit, Arbeit innerhalb einer Gesellschaft, in der die Widersprüche zwischen den Produktivkräften (vor allem der Produktivkraft Arbeit) und den Produktionsverhältnissen noch unentfaltet sind. „Das *heroische* Selbstbewußtsein (wie in den Tragödien der Alten, Ödipus [91] usw.)", sagt Hegel in der *Rechtsphilosophie*, „ist aus seiner Gediegenheit noch nicht zur Reflexion des Unterschieds von *Tat* und *Handlung*, der äußerlichen Begebenheit und dem Vorsatze und Wissen der Umstände, sowie zur Zersplitterung der Folgen fortgegangen".[110] Für das heroische Selbstbewußtsein ist Handlung eine organische Totalität, es vermag daher auch, wie Hegel hinzufügt, „die Schuld im ganzen Umfange der Tat" zu übernehmen.

Die Handlung ist Arbeit als Handlung von Individuen in bestimmten – vorsichtig gesprochen – ‚vorbürgerlichen' Lebensumständen (dem heroischen Weltzustand), und wenn Kunst in ihrer höchsten Form die „Dialektik der Sittlichkeit" zu ihrem Gegenstand hat, so doch nur in dem Sinn, daß sie in der Form individueller Handlungen den *Produktionsprozeß der sittlichen Welt* darstellt. Denn die im System der Sittlichkeit objektivierten „allgemeinen Mächte des Handelns" sind innerhalb der gesellschaftlichen Verfassung, in der allein die eigentlichen Handlungen möglich sind, lediglich – oder doch zumindest primär – nur als subjektive Tatsachen vorhanden. Das heißt, sie sind noch innerlich und formulieren sich im kategorischen Imperativ des Sollens.[111] Sie konstituieren das *Pathos* des heroischen Charakters. „Das Pathos (...) ist eine in sich selbst berechtigte Macht des Gemüts, ein wesentlicher Gehalt der Vernünftigkeit und des freien Willens", der wesentliche (...) vernünftige (...) Gehalt (...), der im menschlichen Selbst gegenwärtig ist und das ganze Gemüt erfüllt und durchdringt" (I, 302). Pathos meint hier den einen individuellen Charakter in seinen Entschlüssen und Handlungen bestimmenden und in diesem Charakter verinnerlichten *Inhalt individueller Handlung*: das Sittliche als subjektive und damit *ethische* Totalität: das Sittliche als *Gesinnung*. Die „allgemeinen, substantiellen Mächte des Handelns", heißt es, „bedürfen zu ihrer Betätigung und Verwirklichung der menschlichen *Individualität*, in welcher sie als bewegendes *Pathos* erscheinen. Das Allgemeine nun aber jener Mächte muß sich in den besonderen Individuen zur *Totalität und Einzelheit* in sich zusammenschließen. Diese Totalität ist der Mensch in seiner konkreten Geistigkeit und deren Subjektivität, die menschliche totale Individualität als Charakter. Die Götter werden zum menschlichen Pathos, und das Pathos in konkreter Tätigkeit ist der menschliche Charakter." (I, 306)

[92] In der individuellen Motivation der Handlung treten die allgemeinen Mächte des Handelns in Besonderung. Sie werden verinnerlicht und konstituieren so die ethische Verfassung des autonomen Individuums, sie werden zur Ethik seiner Gesinnung. Das bedeutet konkret, daß es immer ein besonderes Pathos ist, das ein Individuum zur Maxime seines Willens macht und ethisch aktualisiert. Der Potenz nach trägt jedoch das Individuum die *Totalität* der sittlichen Welt in sich, und diese Totalität ist, wie die *Ästhetik* stets neu betont, der konkrete Inhalt der Kunst und ihrer Geschichte:

„Denn der Mensch trägt nicht etwa nur *einen* Gott als sein Pathos in sich; sondern das Gemüt des Menschen ist groß und weit, zu einem wahrhaften Menschen gehören viele Götter, und er verschließt in seinem Herzen alle die Mächte, welche in dem Kreis der Götter auseinandergeworfen sind; der ganze Olymp ist versammelt in seiner Brust. In diesem Sinne sagte ein Alter: aus deinen Leidenschaften hast du dir die Götter gemacht, o Mensch!" (I, 307)

---

[109] *Rechtsphilosophie*, §§ 196–98.
[110] Op. cit., § 118.
[111] Op. cit., § 113.

Hier tritt der anthropozentrische Charakter der Hegelschen Kunstauffassung in mitreißender Formulierung zutage. Das „Menschliche“ als „Mittelpunkt und Inhalt der wahren Schönheit und Kunst“ (II, 19); es ist das Zeug, aus dem die Kunst auch noch ihre Götter machte. Das Menschliche nicht als bloßes Abstraktum, sondern als „volle Individualität“ und „abgeschlossenes Subjekt“: als Herr der Handlung. Es sind „die menschlichen Individuen, denen das Beschließen und der letzte Entschluß zur Handlung sowie das wirkliche Vollbringen angehört“ (I, 293). Die Handlung aber zeigt den Vorgang einer Kollision und ihrer Auflösung, zu ihrem Begriff gehört es, „auf den Willen anderer zu sein“[112]. Als Konflikt sittlicher Mächte ist sie Konflikt kollidierender Individuen, ja muß es ihrem Begriff nach sein, da die sittlichen Mächte innerhalb des gesellschaftlichen Spielraums, den die Handlung beschreibt und in dem allein sie möglich ist, noch keine Existenz – oder zumindest keine wesentliche Existenz – außerhalb der Gesinnung der Individuen besitzen. Was also in diesen Kollisionen zusammenstößt und im Verlauf der Handlung zum Austrag gebracht wird, ist immer ein Konflikt ethischer, und das heißt zugleich ideologischer Positionen. So kann Hegel für die Tragödie formulieren, daß in ihren Kollisionen „beide Seiten des Gegensatzes für sich [93] genommen *Berechtigung* haben“ und daß die Individuen „in ihrer Sittlichkeit und durch dieselbe (...) in *Schuld* geraten“ (II, 523). In der ‚idealen‘ Handlung stoßen also keine anonymen gesellschaftlichen Mächte aufeinander – dies ist vielmehr Charakteristikum der modernen Kunst und Teil ihrer Problematik –, sondern immer konkrete Individuen, in denen die gesellschaftlichen Mächte repräsentativ werden. Der Imperativ, nach dem die heroische Individualität handelt, ist eben nicht der formell kategorische, sondern konkretes Pathos, bestimmt also durch Maximen unmittelbarer gesellschaftlicher Relevanz, die im praktischen Akt individueller Handlung realisiert werden. Überhaupt ist das Hegelsche Individuum auch in der Bestimmung seiner Besonderheit keine solipsistisch verschlossene und isolierte Subjektivität. Im Gegenteil, Hegel betont immer wieder den gesellschaftlichen Reichtum der menschlichen Individualität – „der ganze Olymp“ versammelt in der Brust des Menschen. In der „Besonderheit des Charakters“ muß daher „die volle Lebendigkeit und Fülle bewahrt bleiben, so daß dem Individuum der Raum gelassen ist, sich nach vielen Seiten hinzuwenden, in mannigfache Situationen einzugehen und den Reichtum eines in sich gebildeten Inneren in vielfacher Äußerung zu entfalten“ (I, 309). „Von dieser Lebendigkeit“ seien etwa „die Sophokleischen tragischen Gestalten. Man kann sie in ihrer plastischen Abgeschlossenheit den Bildern der Skulptur vergleichen. Denn auch die Skulptur vermag der Bestimmtheit zum Trotz dennoch eine Vielseitigkeit des Charakters auszudrücken.“ (I, 310) Ihre plastische Individualität lasse nämlich, unter dem Schein einer „ungetrübten Einheit“, „zugleich die Geburtsstätte von allem als die unmittelbare Möglichkeit ahnen, in die verschiedenartigsten Verhältnisse herüberzutreten“ (I, 310). Auch die Kategorie des Charakters ist für Hegel eine gesellschaftliche Kategorie und erfüllt sich erst in sozialen Bestimmungen. Das Individuum als *Ensemble gesellschaftlicher Verhältnisse*, für diese Auffassung legt die Analyse der Hauptcharaktere von *Romeo und Julia* ein eindrucksvolles Zeugnis ab:

„Romeo (...) hat zu seinem Hauptpathos die Liebe; dennoch sehen wir ihn in den verschiedenartigsten Verhältnissen zu seinen Eltern, zu Freunden, seinem Pagen, in Ehrenstreitigkeiten und Zweikampf mit Tybalt, in Ehrfurcht und Vertraun zum Mönch und selbst am Rande des Grabes im Zwiegespräch mit dem Apotheker (...). Ebenso umfaßt Julie eine Totalität der Verhältnisse zum Vater, zu der Mutter, der Amme, dem Grafen Paris, dem Pa-[94]ter. Und dennoch ist sie gleich tief in sich als in jede dieser Situationen hineingegraben, und ihr ganzer Charakter wird nur von *einer* Empfindung, von der Leidenschaft einer Liebe durchdrungen und getragen.“ (I, 310)

Die Relevanz gesellschaftlicher Kategorien für die Kunstphilosophie erschöpft sich nicht in den allgemeinen Bestimmungen von Weltzustand, Situation und Handlung. Der Handlungsträger selbst, die lebendige Individualität, ist von Hegel als gesellschaftliches Wesen, als zoon politikon konzipiert. Wir sehen, wie die logisch-phänomenologische Analytik der *Ästhetik* das Kunstwerk als eine durchgängig gesellschaftlich bestimmte Konstruktion freilegt. Ihr struktureller Schematismus wird in der

[112] *Rechtsphilosophie*, § 113.

progressiven dialektischen Reihe *Weltzustand*: *Situation* (Kollision): *Handlung* (Aktion: Reaktion: Auflösung) ausgedrückt. In dieser Reihe ist der an sich selbst dialektische, prozessuale Charakter der ästhetischen Konstruktion angesprochen[113]. Kunst ist Modus gesellschaftlicher Handlung: ein System ästhetischer Akte – in der Literatur: verbaler Akte –, die auf *reale* Akte bezogen sind und diese in ihren charakteristischen Qualitäten nachbilden. Kunst ist fiktive Darstellung des Konflikts gesellschaftlicher Mächte, repräsentiert durch kollidierende, sprich: agierende und reagierende Individuen. Damit zeigt sich der Schematismus der ästhetischen Konstruktion als identisch mit dem von Geschichte. Die Logik gesellschaftlicher Prozesse manifestiert sich in der Logik des Kunstschönen. Die Weltgeschichte als Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit, dies wird im Medium des ästhetischen Scheins zur Erkenntnis gebracht. Die Kunst nimmt somit teil am Prozeß der Geschichte. Sie repräsentiert diesen Progreß als in der Form der Anschauung erkannten. Sie ist objektivierter Erkenntnisakt, allerdings nicht beliebiger [95] und keineswegs ‚zeitloser' Erkenntnis, sondern bestimmt jeweils durch den objektiven Standort der Kunst selbst innerhalb des historischen Progresses.

Die ästhetische Handlung ist *gesellschaftliche Handlung in formaler Autonomie*. In dieser Bedeutung ist sie, mit Kenneth Burke, ‚symbolische Handlung'[114]: fiktive Phänomenalität, die gleichwohl von realen Handlungen abhängig ist und in einem korrelativen Verhältnis zur Praxis steht. Damit aber löst Hegel das Rätsel Autonomie oder Heteronomie der Kunst, – sie ist beides. Als sinnlicher Schein besitzt Kunst formale Autonomie. Die Fiktion in sich geschlossener Selbständigkeit gehört notwendig mit zum fiktiven Charakter der ästhetischen Konstruktion, sie konstituiert das, was Adorno die *ästhetische Differenz* genannt hat[115]. Zugleich aber organisiert die sinnliche Zeichenwelt der Kunst gesellschaftliche Erfahrungen. Indem sie diese zur Anschauung aufarbeitet, macht sich die Form zur Funktion des Inhalts. Der sinnliche Schein der Kunst hat seinen Sinn eben nicht in sich selbst, sondern nur in bezug anderem. Kunst ist inhaltlich heteronom. So ist die Form Funktion des Inhalts innerhalb der Fiktion, daß der Inhalt Funktion der Form sei. In diesem scheinbaren Paradox formuliert sich die dialektische Struktur des Kunstschönen.

IV. Das Kunstwerk als individuierte Werkwelt und als kommunikativer Akt: Theorie der Kunst als sozialer Institution

Der „heteronome" Charakter der Kunst ist Ergebnis ihrer inhaltlichen Bestimmtheit. Indem sich die konkreten Inhalte in den Formen niederschlagen, bestimmen sie deren individuelle ästhetische Physiognomien. In diesem Sinne ist Kunst Manifestation von Gesellschaft und besitzt die ästhetische Konstruktion an sich selbst einen gesellschaftlichen Charakter. Dies ist der zentrale Aspekt des gesellschaftlichen Begriffs der Kunst in der Hegelschen *Ästhetik*. Es ist nicht sein einziger. Das individuelle Kunstwerk steht in gesellschaftlichen Bezügen nicht allein kraft seiner per se gesellschaftlichen objektiven Strukturen. Eine solche Auffassung würde zwar den generell gesellschaftlichen Charakter der Kunst aner-[96]kennen, doch bliebe ihr wiederum die Möglichkeit, sie politisch zu neutralisieren, sie von neuem abzuschließen in ein ästhetisches Geisterreich rechts über den Dingen. Man wäre zumindest der Versuchung ausgesetzt, sich die Geschichte der menschlichen Gesellschaft im theatrum mundi [Welttheater] der schönen Formen zum Gegenstand kontemplativen Behagens werden lassen. Nun ist nicht zu leugnen, daß die *Ästhetik* solchen Tendenzen häufig entgegenkommt. Sie verfällt ihnen jedoch nie völlig. Denn so sehr Hegel den kontemplativen Charakter der ästhetischen Anschauung auch betont, so hält er doch mit großer Konsequenz an der Vorstellung fest, daß die

---

[113] Zugleich hat Hegel den Grundriß gelegt für eine sachorientierte Gattungstheorie der literarischen Formen. Auf dem jetzigen Stand der Argumentation ließen sich die literarischen Gattungen nach der jeweiligen Prädominanz der Aspekte *Weltzustand*, *Situation* und *Handlung* bestimmen. In der *Epik* – objekt-extensive Handlung – prädominiert die Kategorie des *Weltzustands* (Weltzustand als objektivierte Totalität), in der *Lyrik* – subjektiv-intensive Handlung – prädominiert die Kategorie der *Situation* (Situation als emotiv [Emotionen enthaltend] besetzte, d. h. subjektivierte Totalität), im *Drama* – objektiv-intensive Handlung – steht die *Handlung* selbst im Mittelpunkt (Handlung als objektivierte Totalität). Dies sei als Hypothese formuliert: es wäre nachzuprüfen, wie weit sich mit den Hegelschen Kategorien tatsächlich operieren läßt.
[114] Dazu K. Burke, *The Philosophy of Literary Form* (New York, 1961), bes. S. 8 ff.
[115] Th. W. Adorno, *Noten zur Literatur* II (Frankfurt a. M., 1961), S. 164.

Kunst, über ihre allgemeine – und in dieser Allgemeinheit abstrakte – geschichtsphilosophische Relevanz hinaus, konkrete soziale. politische und ideologische Funktionen erfüllt. Sie steht in Beziehung zur gesamten „umgebenden Welt“ des „wirklichen Daseins“, mischt sich skrupellos in die „fast unüberschauliche Breite der Verhältnisse“, greift unmittelbar „in die gemeine Prosa. des Lebens ein“ (I, 317). Es nimmt die Kunst eine bestimmte (und je genau zu bestimmende) Position innerhalb der Totalität menschlicher Lebensverhältnisse zu einer bestimmten historischen Zeit, in der „umgebenden Welt des menschlichen Daseins“ (I, 317) ein.

Diese Erkenntnis ist es, die Hegels Kritik des romantischen Ästhetizismus motiviert, seine Polemik gegen dessen „nebulose“ Vorstellungswelt: die Hypostasierung der Kunst zur autonomen „geistigen Macht“ (I, 317 f.). Hegel demaskiert das Ideologem der absoluten Autonomie der Kunst als Syndrom bürgerlichen Bewußtseins. Die Prätention [Anmaßung] solcher Autonomie sei bloßer „Schein der Idealität“: „teils nur eine vornehme Abstraktion moderner Subjektivität, welcher es an Mut gebricht, sich mit der Äußerlichkeit einzulassen, teils (...) eine Art der Gewalt, die das Subjekt sich antut, um sich über diesen Kreis durch sich selber hinauszusetzen, wenn es nicht durch Geburt, Stand und Situation schon an und für sich darüber hinweggehoben ist“ (I, 318). Zum adäquaten Begriff der Kunst gehört die Vorstellung ihrer *äußerlichen Bestimmtheit*. Mit diesem Begriff meint Hegel dreierlei: erstens die nähere Bestimmung der *sinnlichen Organisation* des Kunstwerks; zweitens die Vorstellung der Welthaftigkeit der Kunst in ihrem Verhältnis zu der sie umgebenden empirischen Welt (Natur und Gesellschaft), ihre extensive Bestimmtheit als *individuierte Werkwelt*; drittens Kunst als *soziale Relation und kommunikativer Akt* im Verhältnis von Autor, Werk und Publikum. Unter dem Ti-[97]tel der „äußerlichen Bestimmtheit“ entwickelt Hegel in den Ansätzen eine *Theorie von Kunst als sozialer Institution*.

Um überhaupt in soziale Bestimmungen treten zu können, muß sich der Begriff der Kunst – das Ideal – zu einer konkreten Werkwelt individuiert haben. Diesen Vorgang hält die *Ästhetik* unter dem Begriff der *Veräußerlichung* fest: Konkretion eines allgemeinen Gehalts in der Form einer individuellen Werkwelt. „(...) das Kunstwerk (gibt) dem Gehalt des Ideals überhaupt die konkrete Gestalt der Wirklichkeit, indem es denselben als einen bestimmten Zustand, besondere Situation, als Charakter, Begebenheit, Handlung, und zwar in Form des zugleich äußeren Daseins darstellt“ (I, 319). Diese Veräußerlichung eines Gehalts in Bestimmungen der Handlung spielt sich jeweils ab in der Form der *Organisation sinnlichen Materials*, innerhalb dessen ein bestimmter Gehalt aufgearbeitet und zu einer ästhetischen Welt individuiert wird. Die Transformation des Inhalts in einen spezifischen Modus sinnlicher Anschaubarkeit konstituiert das Ideal als „geistige konkrete Individualität“ (I, 327). „(...) die Kunst (versetzt) diese an sich schon totale Erscheinung in ein bestimmtes sinnliches Material und schafft dadurch eine neue, auch dem Auge und Ohr sichtbare und vernehmbare Welt der Kunst.“ (I, 319 f.) Erst als sinnliche Einheit (in der die quantitative Bestimmung von „Regelmäßigkeit und Symmetrie“ als „Figuration“ von Raum und Zeit sowie die qualitative der „Harmonie“ aufgenommen sind als Elemente der formalen Konstruktion)[116] wird das Kunstwerk zur individuellen ästhetischen Welt. Deren „allgemeines Gesetz“ ist das der Identität von Subjekt und Objekt: „so daß die beiden Seiten, die subjektive innere Totalität des Charakters und seiner Zustände und Handlungen und die objektive des äußeren Daseins nicht als gleichgültig und disparat auseinanderfallen, sondern ein Zusammenstimmen und Zueinandergehören zeigen“. Die „äußere Objektivität“ selbst, um wesentlicher Teil der ästhetischen Welt werden zu können, „muß ihre bloße objektive Selbständigkeit und Sprödigkeit aufgeben, um sich als in Identität mit dem zu erweisen, dessen äußeres Dasein sie ausmacht“ (I, 327). Weil die in der ästhetischen Welt sichtbar werdende Identität von Subjekt und Objekt Resultat gesellschaftlicher Vermittlungen ist, muß die paradigmatische Form ästhetischer Synthesis die durch „menschliche Tätigkeit“ hervorgebrachte Einheit sein: „indem der Mensch die [98] Außendinge zu seinem Gebrauch verwendet und sich durch die hiermit erlangte Befriedigung seiner selbst mit ihnen in Harmonie setzt“ (I, 331). Hier thematisiert die *Ästhetik* das Verhältnis von Mensch und Natur als Gegenstand der Kunst, und es ist bezeichnend, daß die Hegelsche Dialektik – in diesem Punkt dem

[116] Vgl. 1, 321–324.

historischen Materialismus sehr nahe – die höchste Darstellungsform dieses Verhältnisses in demjenigen erblickt, das den Stoffwechsel von Mensch und Natur zeigt und damit den Arbeitsbegriff exemplifiziert: „die besonderen Bedürfnisse und deren Befriedigung durch den besonderen Gebrauch der Naturgegenstände“ (I, 331), die Verwendung der Außendinge zu „*praktischen* Bedürfnissen und Zwecken“ (I, 335). Denn, so heißt es weiter, „dieser Kreis der Bedürftigkeit und Befriedigung ist von der unendlichsten Mannigfaltigkeit, die natürlichen Dinge jedoch sind noch unendlich vielseitiger und erlangen erst eine größere Einfachheit, insofern der Mensch seine geistige Bestimmungen in sie hineinlegt und die Außenwelt mit seinem Willen durchdringt. Dadurch vermenschlicht er sich seine Umgebung, indem er zeigt, wie sie fähig zu seiner Befriedigung sei und keine Macht der Selbständigkeit gegen ihn zu bewahren wisse.“ (I, 331 f.)

Gegenstand der Kunst kann der Mensch erst in einem relativ entwickelten sozialökonomischen Zustand werden, in dem er sich aus dem anfänglichen „Verhältnis der Abhängigkeit“ zu seiner natürlichen Umwelt „schon befreit und die Abhängigkeit abgeworfen“ hat (I, 332). Dies aber ist allein Resultat menschlicher Arbeit. Der Mensch muß „sich das nötige Selbstgenügen durch seine eigene Tätigkeit erarbeiten; er muß die Naturdinge in Besitz nehmen, zurechtmachen, formieren, alles Hinderliche durch selbsterworbene Geschicklichkeit abstreifen und so das Äußere zu einem Mittel umwandeln, durch welches er sich allen seinen Zwecken nach auszuführen vermag“ (I, 332). Hegel betont, daß, obwohl nicht zentraler Gegenstand der Kunst, die gesamte Sphäre der Bedürfnisbefriedigung auch auf dem „idealen Boden der Kunst“ ihren Ort habe:

„Daß ich mich nähren, essen und trinken, wohnen, mich kleiden muß, eines Lagers, Sessels und so vieler anderweitiger Gerätschaften bedarf, ist allerdings eifre Notwendigkeit der äußeren Lebendigkeit; aber das innere Leben zieht sich auch durch diese Seiten so sehr hindurch, daß der Mensch seinen Göttern selbst Kleidung und Waffen gibt und sie in mannigfachen Bedürfnissen und deren Befriedigung sich vor Augen stellt.“ (I, 333)

[99] Das Zentrum der ästhetischen Welt ist allerdings nicht die Dialektik von Mensch und Natur, sondern die kollidierende Handlung, der Konflikt individuierter gesellschaftlicher Mächte. Er setzt die relative Independenz des Menschen von der Natur voraus. Das Individuum muß sich in einem Zustand subjektiver Freiheit und Selbständigkeit befinden, um im vollen Sinne Agent gesellschaftlicher Handlung werden zu können. Zur Voraussetzung der Kunst gehört damit die subjektive Totalität des Charakters einerseits sowie andererseits eine bereits „vermenschlichte“ äußere Welt, eine wie auch immer *humanisierte Natur*, die schon vergesellschaftete Objektivität. Das wirkliche gesellschaftliche Verhältnis von Subjekt und Objekt in einem bestimmten Stadium seiner Entwicklung ermöglicht nach Hegel überhaupt erst das Hervortreten der Kunst in der menschlichen Geschichte. Es determiniert zugleich die besondere Form der Welthaftigkeit der Kunst: die Modalität ästhetischer Formen, die zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt möglich sind. Die soziale Welt der ‚idealen‘ (klassischen) Kunst nun ist die des heroischen Weltzustands – Hegel kommt an dieser Stelle auf die bereits früher erläuterte Kategorie zurück. Sie erhält jetzt eine veränderte Funktion. Bezeichnete sie in der Theorie der Handlung Gesellschaft als materielle Apriorität der Kunst – die soziologisch beschreibbare Bedingung ihrer Möglichkeit –, so wird sie nun zur genuin ästhetischen Kategorie. Sie ist der sozialphilosophische Begriff der ästhetischen Welt selbst, der Zustand der in den konkreten Werken *erscheinenden* Gesellschaft, *Gesellschaft im Medium der individuierten Werkwelt*. Heroischer Weltzustand heißt also hier: die gesellschaftliche Welt *in* der heroischen Dichtung. Sie ist angesiedelt in der „Mitte“ zwischen „den goldenen idyllischen Zeiten“, einem hypothetischen paradiesischen Naturzustand („der Mensch darf nicht in solcher idyllischen Geistesarmut hinleben“, kommentiert Hegel sarkastisch, „er muß arbeiten“) (I, 336), und den „vollkommen ausgebildeten allseitigen Vermittlungen der bürgerlichen Gesellschaft“ (I, 337). Es ist wiederum das Bild einer nicht-entfremdeten Welt, das Hegel entwirft, einer Welt einfacher, unkomplizierter und organischer Produktionsverhältnisse. Genüßlich verweilt er bei der Beschreibung der ökonomischen Sphäre:

„(...) die nächste Umgebung aber der Individuen, die Befriedigung ihrer unmittelbaren Bedürfnisse ist noch ihr eigenes Tun. Die Nahrungsmittel sind noch einfacher und dadurch idealer, wie z. B.

Honig, Milch, Wein, während Kaffee, Branntwein usf. uns so-[100]gleich die tausend Vermittlungen ins Gedächtnis zurückrufen, deren es zu ihrer Bereitung bedarf. Ebenso schlachten und braten die Helden selber; sie bändigen das Roß, das sie reiten wollen, die Gerätschaften, welche sie gebrauchen, bereiten sie mehr oder selber; Pflug, Waffen zur Verteidigung, Schild, Helm, Panzer, Schwert, Spieß sind ihr eigenes Werk, oder sie sind mit der Zubereitung vertraut. In einem solchen Zustande hat der Mensch in allem, was er benutzt und womit er sich umgibt, das Gefühl, daß er es aus sich selber hervorgebracht und es dadurch in den äußeren Dingen mit dem Seinigen und nicht mit entfremdeten Gegenständen zu tun hat, die außer seiner eigenen Sphäre, in welcher er Herr ist, liegen." (I, 337 f.)

Das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft stellt sich auf diesem Standpunkt der Erörterung dar als Verhältnis von ästhetischer und empirischer Welt. Es ist das gleiche, dem wir bereits in der Theorie der Handlung begegneten. Die innerhalb der ästhetischen Welt formal organisierten Inhalte sind aus Prozessen der realen Gesellschaft geschöpft. Ästhetische und empirische Gesellschaft stehen in einem Verhältnis der Analogie zueinander. Die eine ist formaliter, was die andere materialiter ist. Die Werkwelt ist sinnlich-anschauliche Konkretion der realen, in ihr tritt ins Bild, was die empirische Gesellschaft in der Praxis ist. Dadurch allein kann das Kunstwerk für andere, das heißt, zu einer relevanten Erfahrung des rezipierenden Bewußtseins werden. Die ästhetische Welt ist jeweils die einer individuierten Kunststruktur. Sie ist sinnliche Fiktion, ‚irreale Zeichenwelt', jedoch immer korrelativ auf die reale Objektwelt bezogen[117]. Als individuierte Werkwelt – im Zustand ihrer „äußerlichen Bestimmtheit" – nimmt die Kunst selbst einen, wenn auch fiktiven, Objektcharakter an. Sie kann so Objekt sein für ein Subjekt – womit die Möglichkeit des rezeptiven Akts aus der aktualen Verfassung des Kunstwerks selbst theoretisch begründet ist. Das Kunstwerk ist eben nicht, wie der Ästhetizismus es will, selig in sich ruhendes Gebilde, sondern, wie Hegel mit Nachdruck bemerkt, „*für uns*, für ein Publikum". „Wie sehr es nun aber auch eine in sich übereinstimmende und abgerundete Welt bilden mag, so ist das Kunstwerk selbst doch als wirkliches, [101] vereinzeltes Objekt nicht *für sich*, sondern *für uns*, für ein Publikum" (I, 341). Das bedeutet, das Kunstwerk besitzt Vermittlungsfunktion, es ist kommunikativer Akt. So begründet Hegels Theorie der äußerlichen Bestimmtheit des Ideals beides: die Theorie von Kunst als individuierter Werkwelt und die Theorie von Kunst als System kommunikativer Akte, Ästhetik als Kommunikationstheorie. Deren allgemeinste Formel ist die der Relation *Autor*: *Werk*: *Publikum*. Hegel vermerkt ausdrücklich, daß das Kunstwerk „einer produzierenden subjektiven Tätigkeit (bedarf), aus welcher es hervorgeht und als Produkt derselben für anderes, für die Anschauung und die Empfindung des Publikums ist" (I, 363), und auch in die Kunstdefinition der *Enzyklopädie* von 1830 wird die soziale Relationsbestimmung der Kunst als wesentliches Verhältnis aufgenommen, wenn es heißt: „Die Gestalt dieses Wissens ist (...) einerseits ein Zerfallen in ein Werk von äußerlichem gemeinen Dasein, in das dasselbe produzierende und in das anschauende und verehrende Subjekt"[118]. Mit diesen Bestimmungen werden der *Autor als Produzent*, das *Werk als Produkt* und das *Publikum als rezeptives Subjekt* (als Konsument des Produkts) kategorial festgelegt, und zugleich ist damit der Problemkreis abgesteckt, der unter den Titel *Kunst als soziale Relation und kommunikativer Akt* zu stellen ist. Die „produzierende subjektive Tätigkeit" ist die „Phantasie des Künstlers" (I, 362). Sie ist keine „bloß passive Einbildungskraft", sondern „schaffend": „das *allgemeine* Vermögen zur künstlerischen Produktion" (I, 363). Auch die Gestalt des Künstlers ist weitgehend ‚veräußerlich' gezeichnet. Es ist der Künstler als Autor, oder, mit dem bekannten Titel Benjamins, *der Autor als Produzent*. Als allgemeines Vermögen zur künstlerischen Produktion ist die Phantasie unmittelbare geistige Produktivkraft: Fähigkeit „schöpferischer Tätigkeit". Sie ist eine gesellschaftlich bezogene Tätigkeit. Zu ihr gehört die Intensität empirischer Erfahrung wie die Kraft der Erinnerung dieser Erfahrung: „die Gabe und der Sinn für das *Auffassen* der *Wirklichkeit* und ihrer Gestalten, welche durch das aufmerksame Hören und Sehen die mannigfaltigsten Bilder des

[117] Wenn Bense von der Verlagerung der Kunst in der *Ästhetik* „aus der realen Objektwelt in die irreale Zeichenwelt" spricht (op. cit., S. 200), so ist zu ergänzen, daß die ästhetische Zeichenwelt der Kunst für Hegel immer auf die reale Objektwelt bezogen ist und von dieser her ihre Bedeutung erhält.
[118] *Enzyklopädie*, III, § 556.

Vorhandenen dem Geiste einprägen, sowie das aufbewahrende *Gedächtnis* für die bunte Welt dieser vielgestaltigen Bilder“ (I, 363). Und Hegel polemisiert erneut gegen die Romantik, wenn er fortfährt:

„Der Künstler ist deshalb von dieser Seite her nicht an selbst-[102]gemachte Einbildungen verwiesen, sondern von dem flachen sogenannten Idealen ab hat er an die Wirklichkeit heranzutreten. Ein idealischer Anfang in der Kunst und Poesie ist immer sehr verdächtig, denn der Künstler hat aus der Überfülle des Lebens und nicht aus der Überfülle abstrakter Allgemeinheit zu schöpfen.“ (I, 363 f.)

Zwar verwendet die *Ästhetik* mit Begriffen wie Genie und Begeisterung noch selbst ein latent romantisches Vokabular[119], doch wird dieses mit einem explizit antiromantischen Inhalt versehen. Genie sei nichts anderes als „diese produktive Tätigkeit (...) der Phantasie“, „die *allgemeine* Fähigkeit zur wahren Produktion des Kunstwerks sowie die Energie der Ausbildung und Betätigung derselben“ (I, 366). Dazu gehöre selbstverständlich eine „*spezifische* Anlage, in welche auch ein natürliches Moment als wesentlich hineinspielt“ (I, 367), doch müsse neben „die Tiefe des Gemüts und (...) beseelende Empfindung“ „die wache Besonnenheit des Verstandes“ treten. Es sei „eine Abgeschmacktheit zu meinen, Gedichte wie die Homerischen seien dem Dichter im Schlafe gekommen“. Ohne die Macht der Reflexion, „ohne Besonnenheit, Sonderung, Unterscheidung vermag der Künstler keinen Gehalt, den er gestalten soll, zu beherrschen, und es ist töricht zu glauben, der echte Künstler wisse nicht, was er tut“ (I, 365). Genie ist weiterhin Beherrschung des künstlerischen Materials, *Technik*: „die Leichtigkeit der inneren Produktion und der äußeren technischen Geschicklichkeit in Ansehung bestimmter Künste“. Zugleich aber gehört „zu allen Künsten ein weitläufiges Studium, ein anhaltender Fleiß, eine vielfach ausgebildete Fertigkeit“ (I, 369), wie überhaupt das Genie seine Genialität nicht sich allein verdanke, sondern immer schon „mit der Naturseite eines Volks“ in Zusammenhang stünde (I, 368). Die Kategorie der Begeisterung gebraucht Hegel mit Mißmut. „Die Tätigkeit der Phantasie und technischen Ausführung nun, als Zustand im Künstler für sich betrachtet, ist das, was man (...) Begeisterung zu nennen gewohnt ist.“ (I, 370) Ironisch wendet er sich gegen ein Lieblingskind der romantischen Tradition, die Inspirationstheorie:

„Aber die Wärme des Bluts macht’s nicht allein, Champagner gibt noch keine Poesie; wie Marmontel z. B. erzählt: er habe in der Champagne in einem Keller bei sechstausend Flaschen vor [103] sich gehabt, und es sei ihm doch nichts Poetisches zugeflossen. Ebenso kann sich das beste Genie oft genug morgens und abends beim frischen Wehen der Lüfte ins grüne Gras legen und in den Himmel sehen und wird doch von keiner sanften Begeisterung angehaucht werden.“ (I, 370 f.)

Die „wahre Begeisterung“ sei nicht mehr als „der Zustand dieses tätigen Ausgestaltens selbst“ (I, 371), so daß der Künstler „als Subjekt nur gleichsam die Form ist für das Formieren des Inhaltes, der ihn ergriffen hat“ (I, 373). Denn was zählt, ist allein das fertige Produkt, dessen Produzent der Künstler ist, das Artefakt als „wahre Objektivität“ (I, 376). „(...) das Höchste und Vortrefflichste ist nicht etwa das Unaussprechbare, so daß der Dichter in sich noch von größerer Tiefe wäre, als das Werk dartut, sondern seine Werke sind das Beste des Künstlers und das Wahre; was er ist, das *ist* er, was aber nur im Innern bleibt, das *ist* er nicht.“ (I, 375 f.) Wahre Objektivität der Kunst ist in diesem Sinne die totale *Objektifikation* des Subjektiven, weder naturalistische Reproduktion noch romantische Inversion.[120] In ihr besteht die Authentizität und Originalität der Werke; sie erfüllt sich, indem die Ansprüche der „künstlerischen Subjektivität“ mit den objektiven Gesetzen des Stils[121] in Einklang gebracht werden. „Die echte Originalität des Künstlers wie des Kunstwerks“ liegt nicht in der Willkür des Subjekts, sie besteht darin, daß dieses von der „objektiven Vernunft“, „der Vernünftigkeit des in sich selber wahren Gehalts beseelt“ ist (I, 379 f.). Damit meint Hegel, wie wir wissen, die Immanenz der Vernunft in der empirischen Welt. „(...) die anundfürsichseiende Wahrheit und Vernünftigkeit des Wirklichen ist es, welche zur äußeren Erscheinung gelangen soll.“ (I, 364)

---

[119] Anders als die Begriffe Genie und Begeisterung geht der der *Phantasie* über die romantisch-idealistische Kultur hinaus und spielt eine zentrale Rolle auch in jeder marxistischen Kunsttheorie.
[120] Siehe I, 373 f. und 376 f.
[121] Siehe I, 379 f.

Die Idee der Kunst realisiert sich und erlangt Authentizität in den objektivierten Werken. Sie sind Resultat geistiger Arbeit, Produkt des produzierenden Künstlers. Das Produkt dieser Arbeit, das sich in dieser Arbeit konstituierende Artefakt, ist veräußerlichte Subjektivität: Subjektivität, die zu einer Objektwelt gerinnt. Dieser Akt der künstlerischen ‚Produktion hat den Charakter einer objektivierten Vermittlung zwischen Subjekten. Die Kunst ist weder für den Künstler da noch für sich selbst, sondern für ein Publikum. Sie ist ein Modus sui generis von Kommunikation. Das Kunstwerk besitzt an sich selbst eine dialogische Struktur, es ist [104] „ein Zwiegespräch mit jedem, welcher davorsteht" (I, 341). So füllt sich die Idee der Kunst erst in den Akten ihrer Rezeption. Das Kunstwerk, verkündet die *Ästhetik* apodiktisch, habe „*mit uns* in Übereinstimmung" zu treten (I, 342).[122] *Mit uns* aber bedeutet nicht, mit einer Elite sogenannter „Kenner und Gelehrter" (I, 357), sondern – hier wird Hegels Kunstauffassung tendenziell demokratisch – mit dem Volk. „Denn die Kunst ist nicht für einen kleinen abgeschlossenen Kreis vorzugsweise Gebildeter, sondern für die Nation im großen und ganzen da." (I, 353) Wie der Künstler den „substantiellen Kern einer Zeit und eines Volkes" kennen muß (I, 360), „seiner eigenen Zeit" angehört und „in ihren Gewohnheiten, Anschauungsweisen und Vorstellungen" lebt (I, 342), so schafft er auch „für ein Publikum und zunächst für sein Volk und seine Zeit, welche fordern darf, das Kunstwerk zu verstehen und darin heimisch zu werden" (I, 343).[123] *Publikum* bedeutet hier so etwas wie gegenwärtige Gesellschaft. Deren Verfassung und Bedürfnisse habe sich die Kunst zu eigen zu machen. Welche Stoffe sie immer behandeln mag, die Kunst hat diese Stoffe in eine Sprache zu übersetzen, die von der zeitgenössischen Gesellschaft verstanden werden kann (I, 355). Ja, die Kunst muß die besondere historische Individualität ihrer Gesellschaft in die Behandlung ihrer Stoffe hineintragen und den „substantiellen Kern ihrer Zeit und ihres Volkes" in ihnen kenntlich machen. „(...) und wirklich haben auch alle Nationen sich in dem geltend gemacht, was ihnen als Kunstwerk zusagen sollte, denn sie wollten einheimisch, lebendig und gegenwärtig darin sein. In dieser selbständigen Nationalität hat Calderon seine Zenobia und Semiramis bearbeitet und Shakespeare den verschiedenartigsten Stoffen einen [105] englischen nationalen Charakter einzuprägen verstanden." (I, 355)[124] So soll auch die Behandlung geschichtlicher Stoffe auf die jeweilige Gegenwart der Kunst bezogen sein; denn „das Geschichtliche ist nur dann das Unsrige, wenn (...) wir die Gegenwart überhaupt als eine Folge derjenigen Begebenheiten ansehen können, in deren Kette die dargestellten Charaktere oder Taten ein wesentliches Glied ausmachen" (I, 352).

Das Angewiesensein der Kunst auf ihre Rezeption in einer bestimmten Gesellschaft, ihr kommunikativer Charakter ist also kein Äußerliches, das dem Kunstwerk lediglich zu addieren wäre, sondern ist ein ästhetisch formatives Moment. Es wirkt in die aktuale Verfassung des Kunstwerks mit hinein. Daß sich die Kunst in diesem Sinne ihrer Zeit gemäß zu machen habe, bedeutet nicht ihre bloße Akkommodation an eine bestehende Gesellschaft. Im Gegenteil, obgleich die Kunst *ihre Zeit* in Bilder faßt, bleibt sie dem verpflichtet, was Hegel in idealistischer Sprache das „allgemeine Pathos des Menschlichen" nennt (I, 342): der Gesetzlichkeit historischer Prozesse und den in ihnen sich durchsetzenden humanen Gehalten. Diese in konkreter Form bewußt zu machen, ist die Funktion der authentischen Werke. Damit ist der rezeptive Akt als relevanter Erkenntnisakt begriffen und theoretisch gerechtfertigt. So nur „spricht auch das Kunstwerk an unsere wahre Subjektivität und wird zu unserem Eigentum" (I, 361). [106]

---

[122] Siehe auch III, 495 f.

[123] Über die Historizität des rezeptiven Subjekts selbst war sich Hegel grundsätzlich im klaren. Dazu W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Frankfurt a. M., 1969[3]), S. 21, Anmerkung 10: bei Hegel meldet sich bereits die Polarität von „Kultwert" und „Ausstellungswert" des Kunstwerks „so deutlich an, wie dies in den Schranken des Idealismus denkbar ist" (S. 54). Daß Hegel auf die komplexen sozialpsychologischen Probleme des rezeptiven Akts detailliert einginge, kann nicht erwartet werden. Für die marxistische Kunsttheorie sind sie von zentraler Bedeutung, ebenso für die Praxis jeder sozialistischen Literatur. Keiner hat dies besser gewußt als Brecht, dessen Verfremdungstechnik ja gerade die Funktion erfüllt, das rezeptive Verhalten des Publikums zu korrigieren und zu kontrollieren. Es geht Brecht um die Herstellung richtigen Bewußtseins in den Akten der Rezeption als Voraussetzung richtigen Handelns.

[124] Zur Genese dieser Vorstellung bei Hegel vgl. Rosenkranz, op. cit., S. 180. In diesen Problemkreis gehört auch der Aufsatz von W. Girnus, „Volksgeist und Kunst", *Hegel-Jahrbuch*, 1965, S. 70–83.

V. Idealistische Ästhetik und historisch-materialistische Kunsttheorie

> Meine dialektische Methode ist der Grundlage nach von der Hegelschen nicht nur verschieden, sondern ihr direktes Gegenteil. Für Hegel ist der Denkprozeß, den er sogar unter dem Namen Idee in ein selbständiges Subjekt verwandelt, der Demiurg des Wirklichen, das nur seine äußere Erscheinung bildet. Bei mir ist umgekehrt das Ideelle nichts andres als das im Menschenkopf umgesetzte und übersetzte Materielle.
>
> Die mystifizierende Seite der Hegelschen Dialektik habe ich vor beinah 30 Jahren, zu einer Zeit kritisiert, wo sie noch Tagesmode war. Aber grade als ich den ersten Band des „Kapital" ausarbeitete, gefiel sich das verdrießliche, anmaßliche und mittelmäßige Epigonentum, welches jetzt im gebildeten Deutschland das große Wort führt, darin, Hegel zu behandeln, wie der brave Moses Mendelssohn zu Lessings Zeit den Spinoza behandelt hat, nämlich als „toten Hund". Ich bekannte mich daher offen als Schüler jenes großen Denkers und kokettierte sogar hier und da im Kapitel über die Werttheorie mit der ihm eigentümlichen Ausdrucksweise. Die Mystifikation, welche die Dialektik in Hegels Händen erleidet, verhindert in keiner Weise, daß er ihre allgemeinen Bewegungsformen zuerst in umfassender und bewußter Weise dargestellt hat. Sie steht bei ihm auf dem Kopf. Man muß sie umstülpen, um den rationellen Kern in der mystischen Hülle zu entdecken.
>
> In ihrer mystifizierten Form ward die Dialektik deutsche Mode, weil sie das Bestehende zu verklären schien. In ihrer rationellen Gestalt ist sie dem Bürgertum und seinen doktrinären Wortführern ein Ärgernis und ein Greuel, weil sie in dem positiven Verständnis des Bestehenden zugleich auch das Verständnis seiner Negation, seines notwendigen Untergangs einschließt, jede gewordne Form im Flusse der Bewegung, also auch nach ihrer vergänglichen Seite auffaßt, sich durch nichts imponieren läßt, ihrem Wesen nach kritisch und revolutionär ist.[125]

[107] Soweit Karl Marx im Nachwort zur zweiten Auflage des ersten Bandes des *Kapital*, vom 24. Januar 1873. Noch dreizehn Jahre später – 1886 – hat Friedrich Engels in seiner kritisch resümierenden Schrift *Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie* die Hegelsche Philosophie „einen nach Methode und Inhalt idealistisch auf den Kopf gestellten Materialismus" genannt[126], deren „revolutionärer Charakter" darin liegt, „daß sie der Endgültigkeit aller Ergebnisse des menschlichen Denkens und Handelns ein für allemal den Garaus machte".[127]

Die hier vorgeschlagene Interpretation der *Ästhetik* ist aus dem Versuch hervorgegangen, bei der Lektüre Hegels sich von dieser Auffassung der marxistischen Klassiker leiten zu lassen, mit der Absicht, den latent materialistischen Charakter seiner Kunsttheorie aufzudecken. *Daß* die Philosophie Hegels in der Tat einen solchen Charakter besitzt, ja ihrer Methode und ihren progressiven Inhalten nach ein idealistisch maskierter – und freilich auch idealistisch verzerrter – Materialismus ist, ist

[125] Marx, *Das Kapital*, I, MEW, 23, S. 27 f.
[126] MEW, 21, S. 277.
[127] Op. cit., S. 267.

neuerdings erst wieder von nicht-marxistischer Seite bestätigt worden. .(...) das Hegelsche System", schreibt J. N. Findlay in einer Arbeit über Hegels Realismus, „(weist) stark realistische und selbst materialistische Züge auf", es wäre „vielleicht nicht unpassend (...), es als den echten dialektischen Materialismus zu beschreiben".[128]

Nun mag eine solche Schlußfolgerung übertrieben sein. Engels selbst verweist auf den Unterschied zwischen System und Methode, auf den Widerspruch des „ganzen dogmatischen Inhalts des Hegelschen Systems (...) mit seiner dialektischen, alles Dogmatische auflösenden Methode"[129], und erklärt, daß der positive Sinn der Marxschen Hegel-Aneignung in den vierziger Jahren gerade darin bestanden hätte, die „revolutionäre Seite der Hegelschen Philosophie" zu retten unter gleichzeitiger Destruktion ihrer „idealistischen Verbrämungen".[130]

Die Kritik der mystifizierenden Seite des Systems Hegels, auf die sich Marx im Nachwort zum ersten Band des *Kapital* beruft, ist die „kritische Revision der Hegelschen Rechtsphilosophie", deren „Einleitung in den 1844 in Paris herausgegebenen ‚Deutsch-[108]Französischen Jahrbüchern' erschien"[131], zugleich die *Kritik des Hegelschen Staatsrechts* (1843) sowie die Hegel-Exkurse in den *Ökonomisch-philosophischen Manuskripten* (1844) und der *Heiligen Familie* (1844). „Die *deutsche Rechts- und Staatsphilosophie*", so Marx 1843/44, „ist die einzige mit der *offiziellen* modernen Gegenwart *al pari* stehende *deutsche Geschichte*"[132], sie hat durch Hegel „ihre konsequenteste, reichste und letzte Fassung erhalten".[133] Kritik der Hegelschen Philosophie bedeutete für Marx die einzige innerhalb Deutschlands mögliche Kritik der zeitgenössischen *europäischen* Gesellschaft. Denn nur in der Philosophie seien die Deutschen die Zeitgenossen der bürgerlich-kapitalistischen Gegenwart, nicht auf dem Gebiet der sozialen und politischen Geschichte. Auf deutschem Boden konnte daher die offizielle Gestalt der europäischen Gesellschaft, eben weil es das ökonomisch und politisch emanzipierte Bürgertum in Deutschland nicht gab, allein in der avanciertesten Form bürgerlicher Ideologie, in der Form der Hegelschen Philosophie getroffen werden.

Marx' Hegel-Rezeption von 1843/44 erkennt die revolutionäre Bedeutung der Hegelschen Methode bereits voll an. Kritische Vernichtung ihrer Form, Rettung des durch sie gewonnenen neuen Inhalts: so hat Engels Absicht und Methode der Marxschen Hegel-Kritik resümiert.[134] „Das Große an der Hegelschen *Phänomen logie*", sagt Marx in den *Ökonomisch-philosophischen Manuskripten*, „ist (...), daß Hegel die Selbsterzeugung des Menschen als einen Prozeß faßt (...), daß er also das Wesen der *Arbeit* faßt und den gegenständlichen Menschen, wahren, weil wirklichen Menschen, als Resultat seiner *eignen Arbeit* begreift" – die „Dialektik der Negativität" als das „bewegende und erzeugende Prinzip".[135] Auf der anderen Seite der Bilanz aber steht die Tatsache, daß Hegel, wie aller Idealismus, „die wirkliche, sinnliche Tätigkeit als solche nicht kennt".[136] „Die Arbeit, welche Hegel allein kennt [109] und anerkennt, ist die *abstrakte geistige*"[137]: der Denkprozeß als Demiurg des Wirklichen, oder, wie die *Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie* erläutert, „nicht die Logik der Sache, sondern Sache der Logik ist das philosophische Moment".[138] „Hegel hatte", so erklärt Engels rückblickend, „die Geschichtsauffassung von der Metaphysik befreit, er hatte sie dialektisch gemacht – aber seine Auffassung der Geschichte war wesentlich idealistisch"[139], der Idealismus läßt „die materielle Geschichte

[128] Findlay, op. cit., S. 141.
[129] Engels, *Feuerbach*, MEW, 21, S. 268.
[130] Op. cit., S. 293.
[131] Marx, *Zur Kritik der politischen Ökonomie*, Vorwort, MEW, 13, S. 8.
[132] Marx, *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung*, MEW, 1, S. 383.
[133] Op. cit., S. 384.
[134] Engels, *Feuerbach*, S. 273. Engels war natürlich, wie wir wissen, an der frühen Auseinandersetzung mit Hegel selbst beteiligt, wenn auch der Hauptanteil dabei auf Marx fallen dürfte (dazu op. cit., S. 291).
[135] MEW, Ergänzungsband I, S. 574.
[136] Marx, *Thesen über Feuerbach*, MEW, 3, S. 5.
[137] Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*, S. 574.
[138] MEW, 1, S. 216.
[139] Engels, *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft*, MEW, 19, S. 208.

von der ideellen produziert werden“[140], er entwickelt „das Bestimmte“ „aus der ‚allgemeinen Idee‘“.[141] In diesem Punkt liegt die „spekulative Erbsünde“[142] der Hegelschen Philosophie.

Es wäre illusorisch zu glauben, daß sich die *Ästhetik* Hegels dem allgemeinen Schicksal seiner Philosophie, ihrer Ambivalenz von konservativer Ontologie und revolutionärer Methode zu entziehen vermag. Auch die *Ästhetik* oszilliert ständig zwischen einem latenten Materialismus und einem ostensiblen [auffälligen] Idealismus. Für ihre generelle logisch-ontologische Disposition gilt die Apriorität des absoluten Begriffs, die „Präexistenz der logischen Kategorien“ (Feuerbach) im gleichen Maße wie für *Rechts*- und *Geschichtsphilosophie*. Auch für die *Ästhetik* behält der Satz der *Rechtsphilosophie* seine Gültigkeit, „daß das Ganze wie die Ausbildung seiner Glieder auf dem logischen Geiste beruht“, der in der „*Wissenschaft der Logik* ausführlich entwickelt(en)“ „Natur des spekulativen Wissens“.[143] Indem Hegel, dem formellen logischen Schematismus nach, von der Apriorität der Idee des Kunstschönen ausgeht, das er selbsttätig sich in seine konkreten Bestimmungen entäußern läßt (die Kategorialität der Handlung), hat er zum ontologischen Prius gemacht, was allenfalls Resultat der theoretischen Reflexion der in der Geschichte der Künste überlieferten Werke sein könnte: ihren philosophischen Begriff. Auch auf dem Gebiet der Kunstphilosophie werden „die letzten Ursachen der geschichtlichen Ereignisse (...) nicht in der Geschichte selbst auf(gesucht)“, sondern „vielmehr von außen, aus der philosophischen Ideologie, [110] in die Geschichte hinein (importiert)“.[144] So heißt es ausdrücklich – und das Zitat mag für eine fast beliebige Zahl anderer stehen –:

„Wie die Idee ist nun aber die Idee des Schönen gleichfalls eine Totalität von wesentlichen Unterschieden, welche als solche hervortreten und sich verwirklichen müssen. Wir können dies im ganzen die *besonderen Formen der Kunst* nennen, als die Entwicklung dessen, was im Begriffe des Ideals liegt und durch die Kunst zur Existenz gelangt. (...) Näher nun finden die Kunstformen als verwirklichende Entfaltung des Schönen in *der* Weise ihren Ursprung in der Idee selbst, daß diese sich durch sie zur Darstellung und Realität heraustreibt und, je nachdem sie nur ihrer abstrakten Bestimmtheit oder ihrer konkreten Totalität nach für sich selber ist, sich auch in einer anderen realen Gestalt zur Erscheinung bringt. Denn die Idee ist überhaupt nur wahrhaft Idee als sich durch ihre eigene Tätigkeit für sich selber entwickelnd.“ (I, 389)

Die Kunstformen sind die Darstellungsformen der sich in eigener Tätigkeit für sich selber entwikkelnden *Idee der Kunst*, die Formen ihrer Entäußerung. Die Geschichte der ästhetischen Formen, sub specie der idealistischen Konstruktion, ist die esoterische Geschichte der Selbstverwirklichung des ästhetischen Ideals. Die Werke erscheinen so als historisch-gesellschaftliche Verwirklichung ihres logischen Begriffs. Hegel unterscheidet kategorial zwischen dem ‚Ideal als solchem‘ – seinem logischen Begriff – und der Veräußerlichung des Ideals in den Werken der Kunst, dem Heraustreten des Begriffs der Kunst in die Welt, seinem geschichtlichen Werden. Der *Geist* ist das absolute Subjekt nicht nur der politischen, sondern ebenso auch der ästhetischen Geschichte, alle Geschichte ein Vermittlungsprozeß, den der Geist mit sich selber vornimmt, die Dialektik, in *dieser* Hinsicht, die bloße „Selbstentwicklung des Begriffs“.[145] „Der absolute Begriff ist“, mit Engels, „die eigentliche lebendige Seele der ganzen bestehenden Welt. Er (...) ‚entäußert‘ (...) sich, indem er sich in die Natur verwandelt, wo er (...) verkleidet als Naturnotwendigkeit eine neue Entwicklung durchmacht und zuletzt im Menschen wieder zum Selbstbewußtsein kommt; dies Selbstbewußtsein arbeitet sich nun in der Geschichte wieder aus dem Rohen heraus, bis endlich der absolute Begriff wieder vollständig zu sich selbst kommt in der Hegelschen Philosophie.“[146]

---

[140] *Deutsche Ideologie*, MEW, 3, S. 121.
[141] MEW 1, S. 213.
[142] *Die heilige Familie*, MEW, 2, S. 205.
[143] *Rechtsphilosophie*, Vorrede.
[144] Engels, *Feuerbach*, S. 298.
[145] Op. cit., S. 292.
[146] Loc. cit.

[111] Der esoterische Prozeß des Zusichselbstkommens des Begriffs konstituiert den logischen Schematismus des absoluten Geistes, jenes Gebiets, auf dem „die idealistisch mystifizierenden Tendenzen ihre eigentliche Heimat haben".[147] Absoluter Geist, das ist, in der Sprache Hegels, die Identität von Realität und Geist „als das Wissen der absoluten Idee"[148], – „*absolutes* Wissen, eben weil das Selbstbewußtsein nur *sich selbst* weiß und von keiner gegenständlichen Welt mehr geniert wird", wie die *Heilige Familie* spöttisch kommentiert.[149] Im System des absoluten Geistes – *Kunst*: *geoffenbarte Religion*: *Philosophie* – nimmt die Kunst den untersten Platz ein. Sie geht „in das Offenbaren über" und „hat ihre Zukunft in der wahrhaften Religion"[150], die ihrerseits ihre Wahrheit in der Philosophie findet, der „Einheit der Kunst und Religion", ihrem „denkend erkannten Begriff".[151] Eine solche Vermittlung ist nun in der Tat – ihrer partiellen Wahrheit ungeachtet[152] – ein spekulatives Mysterium. Sie ist und bleibt ein „logischer, pantheistischer Mystizismus".[153]

Hegels Ambivalenz: der esoterische und der exoterische Teil seiner Philosophie, das Schwanken zwischen idealistischem Systemzwang und methodisch dialektischer sowie inhaltlich materialistischer Analytik, äußert sich in der *Ästhetik* in zahlreichen Wider-[112]sprüchen, Unstimmigkeiten und begrifflichen Äquivokationen nicht allein in Detailfragen, auch im ganzen der systematischen Konstruktion. Das eklatanteste Beispiel für das, was man die *systematischen Aporien* der *Ästhetik* nennen kann, ist der Widerspruch zwischen dem in der Theorie der Handlung behaupteten – und von der Kategorie der Handlung her begründeten – Vorrang der Dichtung vis-à-vis den anderen Künsten und dem anderen Orts entwickelten Gedanken, daß allein in der klassischen Kunstform der altgriechischen Skulptur die Idee des Kunstschönen sich in paradigmatischer Weise erfülle. So heißt es einerseits, daß „die Darstellung (...) der Handlung" „vorzüglich der Poesie" angehöre, den „übrigen Künsten" dagegen „nur vergönnt" sei, „ein Moment im Verlaufe der Handlung (...) festzuhalten" (I, 285)[154], andererseits jedoch wird die Skulptur als „Mittelpunkt der klassischen Kunstform" (II, 360) zum Ausdruck dessen hypostasiert, „was die wahrhafte Kunst ihrem Begriff nach ist". (II, 13)[155] Im Versuch der Auflösung dieses Widerspruchs zwischen einem stockidealistischen platonisierenden Schönheitsbegriff und der in der Tendenz materialistischen – und der Herkunft nach aristotelischen – Theorie der Kunst als gesellschaftlicher Handlung kommt Hegel dann zu krampfhaften Äußerungen wie der folgenden:

„Nun liegt aber die Schönheit des Ideals gerade in seiner ungetrübten Einigkeit, Ruhe und Vollendung in sich selbst. Die Kollision stört diese Harmonie und setzt das in sich einige Ideal in Dissonanz und Gegensatz. Durch die Darstellung solcher Verletzung wird daher das Ideal selber verletzt, und die Aufgabe der Kunst kann hier nur darin liegen, daß sie einerseits in dieser Differenz dennoch die freie Schönheit nicht untergehen läßt und andererseits die Entzweiung und deren Kampf nur vorüberführt,

[147] Lukács, *Der junge Hegel*, S. 648.
[148] *Enzyklopädie*, III, § 553.
[149] *Die heilige Familie*, S. 204.
[150] *Enzyklopädie*, III, § 563.
[151] Op. cit., § 572.
[152] So etwa, daß die „Wahrheit der Religion" in der Tat die Philosophie der Religion ist – allerdings im Sinne des atheistischen Materialismus.
[153] *Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*, S. 206. Und doch bleibt hier, will man Benjamin folgen, noch ein Problem für den historischen Materialismus. Auch der historische Materialist kann „auf den Begriff einer Gegenwart, die nicht Übergang ist, sondern in der Zeit einsteht und zum Stillstand gekommen ist, (...) nicht verzichten. Denn dieser Begriff definiert eben die Gegenwart, in der er für seine Person Geschichte schreibt." (W. Benjamin, *Geschichtsphilosophische Thesen*, *Schriften*, I [Frankfurt a. M., 1955], S. 504). Das Bild des Schreibenden, in dem Geschichte zum Stillstand gekommen ist, ist ohne Frage hegelianisch inspiriert. Sein Urbild ist das Zuendekommen der Geschichte in der Hegelschen Philosophie. Für Benjamin aber bedeutet das gerade das Gegenteil eines theoretisch-kontemplativen Akts. Es bedeutet Parteilichkeit mit dem „Subjekt historischer Erkenntnis", der „kämpfenden, unterdrückten Klasse selbst" (op. cit., S. 501), Parteinahme auch für „die Tradition der Unterdrückten" (op. cit., S. 498). Erst dies rechtfertigt letztlich das marxistische Interesse an der vergangenen Geschichte.
[154] Dazu auch II, 353 f.
[155] Im *System der einzelnen Künste* wird die Poesie – und zwar Homer ebenso wie die griechische Tragödie – unter dem Titel nicht etwa der klassischen, sondern der romantischen Künste abgehandelt.

damit sich aus ihr durch Lösung der Konflikte die Harmonie als Resultat ergebe und in dieser Weise erst in ihrer vollständigen Wesentlichkeit hervorsteche.“ (I, 267 f.)

Das dieser Argumentation zugrunde liegende Schema – ursprüngliche Harmonie des Ideals: Kollision als „Dissonanz und Gegensatz“: Kampf als Auflösung des Gegensatzes: Harmonie des Ideals als Resultat – läßt deutlich erkennen, wie ein realdialektischer Inhalt idealistisch umgebogen und verbogen wird. Kol-[113]lision und Handlung, denen in den konkreten Analysen die weitaus größte Aufmerksamkeit geschenkt wird, erscheinen jetzt nur noch als Material und Vorwand des autonomen Ideals, sich als der wahre Souverän aller Empirie, als ihr „Bauherr und Werkmeister“ (I, 124) beweisen zu können. Eine kuriose Argumentation, doch vom Standpunkt der spekulativen Logik her durchaus konsequent.

Die unaufgelöste Spannung zwischen logischem Mystizismus und realdialektischer Analytik führt immer wieder zur Entstellung von historischen Sachverhalten, zur Verzerrung von im Prinzip richtigen Einsichten, zu willkürlichen Analogien und demzufolge auch zum äquivoken [mehrdeutigen] Gebrauch sozialphilosophischer Begriffe. Ein lehrreiches Beispiel dafür ist die Kategorialität des heroischen Weltzustands und der diesem zugeordnete Begriff der „idealen“, sprich: freien und selbständigen Individualität. Die Kategorien sind ganz offensichtlich an der späten griechischen Gentilgesellschaft orientiert, einer primitiv-feudalen Organisation („eine Art von feudalem Königtum, das auf der persönlichen Treue der Vasallen zu ihrem Lehensherrn beruht“).[156] Von dieser gesellschaftlichen Formation aus wird dann – in charakteristischer Analogiebildung – die Kategorialität der heroischen Welt auf den mittelalterlichen Feudalismus übertragen, so daß Hegel wiederholt von einem „mittelalterlichen Heroentum“ sprechen kann. Der Begriff wird damit zur Metapher, er verliert seine sozialgeschichtliche Konkretion. Die kategoriale Äquivokation hat noch eine weitere Dimension. Von den formellen Bestimmungen der Handlungstheorie her nämlich erscheint der Begriff des frei handelnden Subjekts, der in der Theorie des Weltzustands auf die feudale Verfassung des Heroenzeitalters bezogen ist, in einem ganz anderen sozialgeschichtlichen Bezugsrahmen. Und zwar scheint er keineswegs an einem feudalistischen Modell, sondern vielmehr an dem des neuzeitlichen – oder zumindest frühbürgerlichen – Unternehmer-Subjekts orientiert zu sein, des frei konkurrierenden Bürgers.[157] Und dies darum, weil, wie wir zeigen konnten, [114] die frei handelnde Individualität ja ausdrücklich als Agent der Produktion der sittlichen Welt dargestellt wird, und das heißt primär: der modernen bürgerlichen Gesellschaft. Die gesamte Kategorialität des freien Individuums steht offensichtlich in einem divergierenden sozialhistorischen Bezugsfeld und besitzt damit auch eine sachlich widersprüchliche – oder zumindest sachlich problematische – sozialphilosophische Genese. Es bleibt letzten Endes ungeklärt, welche konkrete Subjektivität gemeint ist, wenn Hegel vom Subjekt des Handelns und Produzenten der sittlichen Welt spricht. Das Problem des realen gesellschaftlichen Subjekts und der realen gesellschaftlichen Handlung als dem Substrat ästhetischer Handlung wird in der Hegelschen *Ästhetik* zwar als Grundproblem jeder Kunsttheorie in aller wünschenswerten Klarheit herausgearbeitet, muß aber im Rahmen des idealistischen Systems ungelöst bleiben, da das empirische Subjekt ständig in ein mystisches Subjekt zurückverwandelt und seine sinnliche Tätigkeit umgedeutet wird in eine abstrakt geistige. Denn auf *logischem* Boden ist die Divergenz von frühbürgerlicher und frühgriechisch-feudalistischer Subjektivität im Subjektbegriff der Handlung für Hegel sicherlich kein Widerspruch gewesen, sofern in beiden Fällen die Handlungsbewegung einen formell analogen Prozeß beschreibt: die Entwicklung der athenischen Polis und die Herausbildung der modernen bürgerlichen Gesellschaft, die sich politisch in der französischen Revolution vollendet.

---

[156] Hauser, *Sozialgeschichte*, I, S. 57.

[157] Die idealistische Grundvorstellung Hegels, daß, durch die antagonistischen Individuen hindurch und vermittels ihrer, der Weltgeist die Harmonie des Ganzen besorge, reflektiert die Essenz des bürgerlichen Liberalismus. Sie ist gebildet am Modell der Konkurrenzgesellschaft und ihrer Theorie, vor allem der englischen politischen Ökonomie. Dazu bereits Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*, S. 574: „Hegel [114] steht auf dem Standpunkt der modernen Nationalökonomie.“ Zu diesem Problem siehe vor allem O. Bauer, *Das Weltbild des Kapitalismus*, in *Der lebendige Marxismus* (Jena, 1924), S. 407–64, Abschnitt über Hegel, sowie Lukács, *Der junge Hegel*.

Ein weiteres eindrucksvolles Beispiel auch für die inhaltliche Ambivalenz der Hegelschen *Ästhetik*, ja für ihren in manchen Teilen eindeutig kulturkonservativen Charakter bietet eine Stelle aus dem Kapitel über die „äußerliche Bestimmtheit des Ideals", die einerseits durch den Realismus ihrer Einsicht in den Funktionszusammenhang von Kunst und Herrschaft, Reichtum und ästhetischer Repräsentanz besticht. andererseits aber durch ihre borniert apologetische Tendenz verstimmt. Es beginnt relativ harmlos:

„An der Statue der Pallas zu Athen und des Zeus zu Olympia war Gold und Elfenbein nicht gespart; die Tempel der Götter, die Kirchen, die Bilder der Heiligen, die Paläste der Könige geben fast bei allen Völkern ein Beispiel des Glanzes und der Pracht, [115] und die Nationen erfreuten sich von jeher, in ihren Gottheiten ihren eigenen Reichtum vor Augen zu haben, wie sie sich bei der Pracht der Fürsten erfreuten, daß dergleichen vorhanden und aus ihrer Mitte hergenommen sei." (I, 334)

Hegel läßt erkennen, daß er sich über die Kehrseite der Medaille durchaus im klaren ist: über den Preis, der für die Güter der schönen Kunst stets zu zahlen war (das Wort ist Benjamins) durch die „namenlose Fron" der Unterdrückten. Ein solcher Gesichtspunkt aber ist für Hegel nichts anderes als der Standpunkt eines moralisierenden Banausentums. „Man kann sich", fährt er fort, „einen solchen Genuß freilich durch sogenannte moralische Gedanken stören, wenn man die Reflexion macht, wie viele arme Athenienser hätten von dem Mantel der Pallas gesättigt, wie viele Sklaven losgekauft werden können." (I, 334)

Was sich hinter der Maske dieser Ironie verbirgt, ist das Gesicht des professoralen Philisters, der die Zwänge materieller Not nicht kennt und so ihre Rechte nicht anzuerkennen vermag[158]; die Indifferenz eines ästhetisierenden Historismus gegenüber den Bedürfnissen der ausgebeuteten Massen. Die Inhumanität seiner Position stellt sich von selbst bloß, wenn Hegel das Argument mit der folgenden Überlegung schließt:

„Weiter noch lassen sich dergleichen kümmerliche Betrachtungen nicht nur über einzelne Kunstwerke, sondern über die ganze Kunst selbst anstellen (...). Aber wieviel moralische und rührende Bewegungen man darüber auch erregen mag, so ist dies allein dadurch möglich, daß man die Not und Bedürftigkeit wieder ins Gedächtnis zurückruft, deren Beseitigung gerade von der Kunst gefordert wird, so daß es jedem Volke nur zum Ruhme und zur höchsten Ehre gereichen kann, für eine Sphäre seine Schätze hinzugeben, welche innerhalb der Wirklichkeit selbst über alle Not der Wirklichkeit verschwenderisch hinaushebt." (I, 335)

Hier verfällt Hegel dem barbarischen Ästhetizismus, den er so häufig erfolgreich bekämpft. Keiner hat gegen diesen besser argumentiert als der Benjamin der *Geschichtsphilosophischen Thesen*:

„Wer immer bis zu diesem Tag den Sieg davontrug, der marschiert mit in dem Triumphzug, der die heute Herrschenden über [116] die dahinführt, die heute am Boden liegen. Die Beute wird, wie das immer so üblich war, im Triumphzug mitgeführt. Man bezeichnet sie als die Kulturgüter. Sie werden im historischen Materialisten mit einem distanzierten Betrachter zu rechnen haben. Denn was er an Kulturgütern überblickt, das ist ihm samt und sonders von einer Abkunft, die er nicht ohne Grauen bedenken kann. Es dankt sein Dasein nicht nur der Mühe der großen Genien, die es geschaffen haben, sondern auch der namenlosen Fron ihrer Zeitgenossen. Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein. Und wie es selbst nicht frei ist von Barbarei, so ist es auch der Prozeß der Überlieferung nicht, in der es von dem einen an den andern gefallen ist."[159]

Es geht Benjamin in dieser Schrift um die Frage, „in wen sich denn der Geschichtsschreiber des Historismus eigentlich einfühlt". Und die Antwort lautet, „unweigerlich, in den Sieger".[160] Hegel

[158] Zu Hegels Philistertum Engels' treffende Bemerkung, „daß Hegel ein Deutscher war und ihm wie seinem Zeitgenossen Goethe ein Stück Philisterzopfs hinten hing. Goethe wie Hegel waren jeder auf seinem Gebiet ein olympischer Zeus, aber den deutschen Philister wurden beide nie ganz los." (*Feuerbach*, S. 269)
[159] Benjamin, *Schriften*, I, S. 497 f.
[160] Op. cit., S. 497.

selbst, als Philosoph des Historismus, hat sich nur allzu oft in die Sieger eingefühlt. Es gereicht ihm zur Ehre, daß er es nicht immer tat. Dennoch ist er von der Barbarei der Sieger nicht frei so wenig er frei ist von der Barbarei der Überlieferung, in der er steht. Sein Verhältnis zum historischen Materialismus wird daher ein gebrochenes sein.

Auch die *Ästhetik* hat im historischen Materialisten stets mit einem distanzierten Betrachter zu rechnen. Ihr Kategoriensystem, sogar dort, wo es materialistische Einsichten antizipiert, steckt voll von metaphysischen Restbeständen. Der Wirklichkeitsbegriff selbst, der, wie wir sahen, eine für das Ästhetische konstitutive, in der Theorie der Handlung die entscheidende Rolle spielt, erhält aller analytischen Konkretion zum Trotz den Charakter eines platonischen Phantoms, sieht man ihn von der spekulativen Logik her als die Realität des sich selbst realisierenden Begriffs. Die Dialektik von Subjekt und Objekt, der immer wieder als konkrete Substanz menschlicher Wirklichkeit, als Boden und Inhalt der Kunst erscheinende Praxisbegriff nimmt phantastische Züge an, erinnert man sich, daß es dabei um die Handlungen eines „absoluten Subjekt-Objekt“[161] gehen soll, das angeblich über die Köpfe der real Handelnden hinweg bzw. durch ihre Handlungen hin durch handelt.

[117] Andererseits aber gibt Hegel auch „innerhalb der *spekulativen* Darstellung“, so Marx in der *Heiligen Familie*, „sehr oft (...) eine *wirkliche*, die *Sache* selbst ergreifende Darstellung“.[162] Wir sind diesem Problem ständig in der *Ästhetik* begegnet, in der Diskussion der Form-Inhalt-Dialektik, bei der Analytik des Ideenbegriffs, ja beim Begriff des absoluten Geistes. Selbst die spezifisch idealistischen Aspekte des Hegelschen Systems enthalten latent materialistische Tendenzen. Diese innerhalb der systematischen Konstruktion aufzusuchen, gehört zu den Hauptaufgaben jeder historisch-materialistischen Hegel-Rezeption, und zwar in einem bedeutend stärkeren Maße als die eigentliche Kritik der idealistisch-spekulativen Seite der Hegelschen Philosophie. Denn die *Kritik* Hegels ist, grundsätzlich gesprochen, in der frühen Hegel-Aneignung durch Marx und Engels sowie in Engels’ Schrift über Feuerbach vorgelegt und abgeschlossen. Für den historischen Materialismus ist sie ein gelöstes Problem. Ungelöst dagegen ist die Aufarbeitung dessen, was Engels den „enzyklopädischen Reichtum“ der Hegelschen Philosophie genannt hat[163], die kritische Rezeption der in allen Teilgebieten des Hegelschen Systems vorliegenden Inhalte – der „ungezählten Schätze“, von denen Engels in seinem Feuerbach-Buch spricht, „Schätze, die auch heute noch ihren vollen Wert behaupten“.[164] Es gilt, sie zu bergen und einzubringen.

Eine solche Aneignung Hegels ist für kein Werk dringlicher als für die *Ästhetik*. Mag die historisch-materialistische Aufarbeitung der *Phänomenologie*, der *Rechts*- und *Geschichtsphilosophie* weitgehend geleistet sein, für die Hegelsche Kunstphilosophie steht sie noch aus. Es wäre kaum übertrieben zu sagen, daß es in dieser Hinsicht nicht mehr gibt als Lukács und Ansätze. Die von Lukács eröffnete Diskussion fortzusetzen, war das Anliegen dieses Versuchs: eine Antwort zu geben auf die Frage, ob und in welcher Hinsicht Hegels *Ästhetik* als philosophisches Modell einer historisch-materialistischen Kunsttheorie gelesen werden kann.

Die Ausbeute, so scheint uns, war nicht gering. Es konnte demonstriert werden, daß die Hegelsche Analytik des Kunstschönen, wenn auch auf idealistischem Grund und Boden, die philosophische Grundlegung einer soziologischen Ästhetik vorlegt, die zu-[118]mindest tendenziell alle wesentlichen Aspekte im Verhältnis von Kunst und Gesellschaft umfaßt. Mag die sozialgeschichtliche Präzision in vielen Fällen fehlen oder im Strombett der spekulativen Deduktion versanden, mag uns sein Kategoriensystem in mancher Hinsicht antiquiert erscheinen, an Hegels grundsätzlicher Bedeutung für die materialistische Kunsttheorie dürfte kaum zu zweifeln sein.

Gesellschaft, wie sie in vielfacher Vermittlung in Hegels Analysen des Ästhetischen erscheint, wirkt in einer solch intensiven und dynamischen Weise in die künstlerischen Formationen hinein, daß diese

[161] *Die heilige Familie*, S. 177.
[162] Op. cit., S. 63.
[163] *Feuerbach*, S. 291.
[164] Op. cit., *S.* 270.

als ein bestimmter Modus der Organisation gesellschaftlichen Materials aufgefaßt werden müssen, ja daß von gesellschafts- oder geschichtstranszendenten Aspekten der Kunst zu sprechen, schlechthin nicht mehr möglich ist. Das würde aber auch bedeuten, daß Kunst- und Literaturwissenschaft als Form sui generis der Gesellschaftswissenschaften theoretisch zu bestimmen und praktisch zu betreiben sind. In dieser Richtung müßte sich das Programm ihrer Reform heute bewegen.[165]

Die Erkenntnis des prinzipiell gesellschaftlichen Charakters der Künste orientiert sich am Gedanken der Priorität der Ökonomie für alle gesellschaftlichen Prozesse, auch für die ästhetischen. Damit soll nicht gesagt sein, daß die Kunst auf sozialökonomische Kategorien reduzierbar wäre, sondern lediglich – und das ist viel mehr –, daß solche Kategorien innerhalb der ästhetischen Konstruktion formativ wirksam sind. Das Ästhetische ohne Bezugnahme auf die politische Ökonomie zu fassen, es in einer Sphäre jenseits des gesellschaftlichen Produktionsprozesses ansiedeln zu wollen, verbietet der durch und durch gesellschaftlich vermittelte Charakter des ästhetischen Produkts. Seine unvermittelte Reduktion auf Ökonomie dagegen würde die wesentliche Differenz von Basis und Überbau annullieren.

Bei Aufrechterhaltung der Vorstellung eines dialektischen, korrelativen Verhältnisses von Basis und Überbau erscheint Kunst als eine besondere Gestalt des Überbaus, als *ästhetischer Überbau*: Reflexionskontinuum eines gesamtgesellschaftlichen „totalen In-[119]halts“ (Hegels Begriff) innerhalb eines bestimmten historischen Zeitraums, eines Inhalts also, der neben der sozialökonomischen Basis auch die gegebenen Überbauformen umfaßt. Nur eine solche Auffassung kann etwa der formativen Macht gerecht werden, die künstlerische Traditionen – also spezifische Überbaumomente – für die ästhetischen Formen in vielen Fällen besitzen. In diesem Sinne ließe sich von einer *relativen* Independenz des kulturellen Überbaus, vorab des ästhetischen, sprechen, zumindest von relativ eigengesetzlichen Tendenzen innerhalb jedes kulturellen Überbaus, von seinem an sich selbst *prozessualen* Charakter.[166]

Priorität der Ökonomie auch für die Fragen des ästhetischen Überbaus darf also nur (wie Engels einmal sagt) Priorität der Ökonomie in *letzter Instanz* bedeuten, nicht, daß nicht auch der Überbau ein häufig erstaunliches Eigenleben entfalten könnte.[167] Mit dieser Bestimmung einer relativen Independenz des Überbaus ist zunächst sein grundsätzlich konservativer Charakter gemeint, die häufig konstatierte Tatsache, daß der Überbau sich gewöhnlich langsamer entwickelt als die Basis, ja dieser oft nachhinkt. In erster Linie denken wir für diesen Zusammenhang allerdings an die genau entgegengesetzte Dimension: die Möglichkeit einer progressiven kritischen und antizipatorischen Funktion des Überbaus, die Fähigkeit, die zumindest bestimmte Überbaumomente besitzen können, ihre Basis ideell zu transzendieren in Richtung auf eine neue Form gesellschaftlicher Organisation.[168] Mehr als jede andere Gestalt des Überbaus ist die Kunst, kraft ihrer antizipatorischen Phantasie, im Besitze einer solchen ‚transzendentalen‘ Energie.

Um das höchst komplizierte, keineswegs mechanisch-kausale und daher nicht immer kongruente Verhältnis von Basis und [120] Überbau als einen trotz aller Ungleichzeitigkeit einheitlichen Prozeß festzuhalten, wäre es ratsam, den Begriff der *Kultur* nicht exklusiv für die Sphäre des ‚idealen

---

[165] Siehe meinen Diskussionsbeitrag zu dem im Sommer 1973 von der Gewerkschaft Erziehung und Wissenschaft veranstalteten Kongreß zur demokratischen Studienreform, „Überlegungen zum Verhältnis von Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften“, veröffentlicht in S. Freiger, B. Nagel, C. Rabe (Hrsg.), *Was wird aus der Studienreform*?, Frankfurt a. M., 1974, S. 194–202.

[166] Dies ist gemeint, wenn Brecht schreibt: „Kultur, also Überbau, ist (...) als selbst entwickelnder Faktor (...) und vor allem als Prozeß anzusehen.“ (*Thesen zur Theorie des Überbaus, Schriften zur Politik und Gesellschaft, Gesammelte Werke*, Bd. 20, S. 76). Vgl. dazu meinen Aufsatz *Brecht and Marxist Dialectics, Oxford German Studies*, 6 (1971/72), S. 132–44.

[167] „Jede Ideologie entwickelt sich (...), sobald sie einmal vorhanden, im Anschluß an den gegebenen Vorstellungsstoff, bildet ihn weiter aus.“ (Engels, *Feuerbach*, S. 303).

[168] Dazu Brecht, *Thesen zur Theorie des Überbaus*: „Die Art, auf die Überbau entsteht, ist: Antizipation.“ (S. 77) Und: „Die klassenlose Gesellschaft müssen die Menschen selber machen – vorläufig ist sie selber eine Antizipation.“ (S. 78) Für eine ausführliche Diskussion dieser Auffassung Brechts siehe *Brecht and Marxist Dialectics*.

Überbaus‘[169] zu reservieren, sondern als Kategorie der prozessualen, raumzeitlichen Einheit von Basis und Überbau innerhalb einer bestimmten historischen Epoche zu fassen, für deren quantitative Ausdehnung in Raum und Zeit die ökonomischen Verhältnisse die Kriterien abgeben. Kultur, in diesem Sinne verstanden, umfaßt die gesamtgesellschaftliche Totalität eines gegebenen Zeitraums als Einheit historischer Bewegungen: *Kultur als Prozeß im Schema von Basis und Überbau*. Die ästhetischen Überbauformen wären dann als Kristallisationspunkte solcher kultureller Prozesse zu bestimmen, in denen sich die Spannung zwischen Basis und Überbau verdeutlicht und an denen die gesamtgesellschaftliche Konstellation einer Epoche abzulesen ist. Kunst ist sinnlich-materielle Vergegenständlichung geistiger Praxis als Reaktion (‚Response‘) auf Konflikte der materiellen Praxis. Sie nimmt dabei immer eine bestimmte Stellung zu den Problemen des gesamtgesellschaftlichen Lebensprozesses, damit auch zu den Produktionsverhältnissen einer gegebenen Epoche ein (*Parteilichkeit* als ästhetische Kategorie).[170] So steht die Kunst in einem ständigen interdependenten Beziehungsverhältnis zu außerästhetischen Prozessen und besitzt jeweils eine bestimmbare – regressive oder progressive – Funktion innerhalb solcher Prozesse.[171] In diesem Sinne reflektiert ästheti-[121]sche Praxis die Praxis des materiellen Lebensprozesses. Sie ist eine Antwort auf reale Konflikte, die die Lösung dieser Konflikte antizipieren und intellektuell vorbereiten, doch nicht ersetzen kann.[172]

Von einer solchen Konzeption her gesehen hätte jede historisch-materialistische Kulturgeschichte das Beziehungsverhältnis zu dechiffrieren zwischen den kulturellen Überbauformen und ihrer materiellen Basis, sowie die Funktion zu bestimmen, welche die kulturellen Überbauformen innerhalb der gesamtgesellschaftlichen Totalität ihrer Epoche einnehmen, nicht in neutraler omniszienter [allwissender] Überschau, sondern vom Standpunkt des Schreibenden, der es unternimmt, „die Geschichte gegen den Strich zu bürsten“.[173] Damit wird auch die Überlieferung der kulturellen Formen nach dem Gesichtspunkt des cui bono? als integraler Bestandteil einer solchen Geschichtsschreibung thematisiert. Nur der Durchdringung von historischer und kritischer Betrachtung“[174] kann die Kunst zum „Organon der Geschichte“[175], möglicherweise zum Organon der gesellschaftlichen Veränderung werden. Sie orientiert sich an dem „Bild der geknechteten Vorfahren“ ebenso wie am „Ideal der befreiten Enkel“.[176] Zwischen diesen beiden Polen ist das Interesse des historischen Materialisten an den Gegenständen der Kunst gespannt.

Die Hauptaufgabe materialistischer Kunstwissenschaft wäre es also, nach Maßgabe der genannten Kriterien dem Produktionsprozeß der künstlerischen Formen nachzufragen und ihre Funktion zu

---

[169] Engels verwendet diesen Begriff im *Anti-Dühring*, er spricht dort von dem „idealen Überbau von Philosophie, Religion, Kunst usw.“ (MEW, 20, S. 82), der von den „Rechts- und Staatsformen“ – dem politisch-juristischen Überbau – unterschieden wird.

[170] Dazu Tomberg, *Mimesis der Praxis*, S. 29–35.

[171] Von diesem Gesichtspunkt aus läßt sich die Notwendigkeit auch der Integration ideologiekritischer Fragestellungen in den Problembereich historisch-materialistischer Kunstwissenschaft begründen. „Die einzelnen Werke“, schreibt Brecht dazu, „sollen daraufhin untersucht werden, welche gesellschaftlich bedeutenden Vorstellungen sie vertreten oder bekämpfen“ (*Schriften zur Literatur und Kunst 2, Gesammelte Werke*, Bd. 19, S. 288), und: „Es sind ganze *Vorstellungskomplexe* in Kunstwerken zu untersuchen, hierbei sind die Methoden des Marxismus anzuwenden und auszubauen.“ (*Schriften zur Literatur und Kunst 1, Gesammelte Werke*, Bd. 18, S. 113) Auch: „Die ästhetischen Maßstäbe sind zugunsten der Maßstäbe des Gebrauchswerts zurückzustellen. (...) Wir leben in einer Situation, wo etwas ästhetisch glänzend Geformtes falsch sein kann. Das Schöne darf uns nicht mehr als wahr erscheinen, da das Wahre nicht als schön empfunden wird. Man muß dem Schönen durchaus mißtrauen.“ (loc. cit.).

[172] Brechts *Guter Mensch von Sezuan* ist dafür ein Modell. Am Ende des Stückes, in der Forderung nach einem „guten Schluß“, wird der ästhetische Vorgang in seinem Sinn als *Nötigung zur Praxis* erkennbar: ästhetische Handlung muß in materielle Handlung einmünden, um sich auch ästhetisch erfüllen zu können. Der gesamte dramatische Vorgang wird damit materialistisch funktionalisiert, er wird zur bewußtseinsmäßigen Vorbereitung richtigen Verhaltens im marxistischen Sinne. Das Ästhetische als Funktion des Politischen – Benjamins Wort von der „Politisierung der Kunst“ als Antwort des Kommunismus auf ihre faschistische Ästhetisierung (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reduzierbarkeit*, S. 51).

[173] Benjamin, *Geschichtsphilosophische Thesen*, S. 498.

[174] Benjamin, *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft*, in *Angelus Novus* (Frankfurt a. M., 1966), S. 455.

[175] Op. cit., S. 456.

[176] *Geschichtsphilosophische Thesen*, S. 502.

erkennen innerhalb der gesamtgesellschaftlich-kulturellen Einheit, in der sie angesiedelt sind; die *Vermittlung* durchzuführen zwischen den Resultaten der ästhetischen Organisation gesell-[122]schaftlicher Materialien und diesen selbst als dem gesellschaftlichen Substrat der künstlerischen Formen. Mit Hegels Theorie der ästhetischen Handlung – in der dialektischen Bewegung des Weltzustands zur Situation und Handlung – ist zumindest das methodologische Rätsel einer solchen Vermittlung gelöst.

In allen diesen Punkten wird die historisch-materialistische Kunsttheorie auf die Hegelsche *Ästhetik* zurückkommen müssen. Die *Ästhetik* ist, wie wir zeigen konnten, eine kunstsoziologische Grundlegung auf idealistischem Boden, doch skizziert sie bereits den Umriß eines Gebäudes, das erst der historische Materialismus – und er allein – errichten und in Besitz zu nehmen vermag. Dieser aber muß seiner Herkunft aus Hegels Philosophie bewußt bleiben, wenn er sich philosophisch nicht aufgeben will. Daher darf die *Ästhetik* dem historischen Materialismus nicht als tote Materialsammlung gelten, aus der die jeweils passenden Stücke beliebig auszuwählen wären. Noch kann sie, in ihrer vorliegenden Gestalt, bereits als Kursbuch marxistischer Kunsttheorie gelesen werden. Wohl aber vermag sie als Organon für die Herstellung eines solchen Kursbuches zu dienen.

Das generell positive Resultat unserer Lektüre der *Ästhetik* darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß jede historisch-materialistische Kunsttheorie, die auf ihrer Grundlage weiterzuarbeiten bereit ist, zunächst vor der schwierigen Aufgabe steht, ihre Ergebnisse materialistisch zu präzisieren. Das bedeutet etwa die Transposition der Kategorialität des objektiven Geistes – der materiellen Grundlage des ästhetischen Überbaus – in konkrete, materialistisch-dialektische Bestimmungen des gesellschaftlichen Produktionsprozesses (unter genauer Bezugnahme auf die Marxsche *Kritik der politischen Ökonomie*); die Übersetzung der Bestimmungen des absoluten Geistes in die Terminologie ideologischer Überbauformen im Sinne objektivierter Bewußtseinsstrukturen, so daß ‚objektiver' und ‚absoluter' Geist als qualitativ unterschiedene, aber dialektisch bezogene Momente oder Dimensionen eines einheitlichen gesamtgesellschaftlichen Prozesses, einer kulturellen Totalität faßbar werden. Das bedeutet weiterhin die Behandlung der Frage, inwiefern und in welcher Weise sich die von Hegel bereits skizzierte Transformation gesellschaftlicher Konflikte in Konflikte der ästhetischen Handlung, in technische Probleme also der ästhetischen Produktionssphäre, auf der Grundlage der Kritik der politischen Ökonomie präzisieren ließe als Transformation von Widersprüchen zwischen Produktionsverhältnissen und Pro-[123]duktivkräften. Ausgehend von der Hegelschen Bestimmung der Form-Inhalt-Dialektik wäre der Frage Brechts und Benjamins nachzugehen, wie die Kunst „*in* den Produktionsverhältnissen" ihrer Epoche steht[177], eine Frage, die „unmittelbar auf die Funktion (zielt), die das Werk innerhalb der schriftstellerischen Produktionsverhältnisse einer Zeit hat".[178] Es ist die Frage nach der „schriftstellerischen *Technik* der Werke", nach dem technischen Stand der künstlerischen Produktionsmittel in ihrem Verhältnis zur Entwicklungsstufe der ökonomisch-industriellen, die Frage inwieweit *ästhetische Technologie* als Niederschlag der technologischen Entwicklung der Produktivkräfte aufgefaßt werden kann. Es ist dies eine der Grundfragen gegenwärtiger marxistischer Kunsttheorie.[179]

---

[177] Benjamin, *Der Autor als Produzent*, in *Marxismus und Literatur*, II, hrsg. v. F. J. Raddatz (Reinbek b. Hamburg, 1969), S. 265.

[178] Loc. cit

[179] Siehe dazu vor allem Benjamin, *Der Autor als Produzent* und *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In Technik der Werke selbst, d. h. im *Verhältnis des Schriftstellers zu den Produktionsmitteln* (*Der Autor als Produzent*, S. 267), sei, das ist Benjamins These, seine progressive oder regressive Tendenz erst im eigentlichen Sinne festzumachen: der „technische Fortschritt" sei „die Grundlage des politischen" (op. cit., S. 271). So formuliert auch Benjamins Kunstwerkaufsatz „Thesen über die Entwicklungstendenzen der Kunst unter den gegenwärtigen Produktionsbedingungen" (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 10). – Ob der technische Stand der Werke tatsächlich das erste Kriterium für ihren gesellschaftlichen „Gebrauchswert" (Brecht, *Schriften zur Literatur und Kunst 1*, S. 113), also auch zur Bestimmung ihrer politischen Tendenz abgeben kann und inwieweit Benjamins „Technik"-Begriff nicht doch in die bedenkliche Nähe des gesellschaftsmetaphysischen Formalismus der Frankfurter Schule gerät (Adorno), sei hier dahingestellt. Trotz einer gewissen Ambivalenz legt Benjamin die Exposition eines der wichtigsten Probleme heutiger Kunsttheorie vor. Es ist vor Benjamin bereits von Brecht in äußerster Klarheit erörtert worden (dazu

[124] Die Hegelsche *Ästhetik* hat alle diese Probleme dem Ansatz nach vorbereitet. Die Antworten, die sie gegeben hat, dürfen daher nicht ignoriert werden. Und die geforderte Präzisierung ihrer Kategorien ist weitgehend, wenn auch nicht ausschließlich, eine *terminologische* Frage. Der Unterschied zwischen Hegel und dem historischen Materialismus ruht häufig nicht so sehr im Inhalt als „in der Betrachtungsweise oder *Sprechweise*".[180] Die auf Hegel aufbauende historisch-materialistische Kunsttheorie wird nicht mehr hegelianisch sprechen dürfen. Die materialistische Grundüberzeugung, daß das Subjekt der Geschichte die Ökonomie ist und nicht die Idee, verändert das gesamte ästhetische Kategoriensystem. Auch auf dem Gebiet der Ästhetik wird die Ökonomie die schwere Rolle des Weltgeists übernehmen müssen. Die ästhetischen Formen erscheinen dann im oben skizzierten Sinn als dynamische, funktionale Momente des Überbaus, die wie alle Überbaumomente mit der ihnen zugrunde liegenden Basis zu vermitteln sind.

Es kommt keineswegs überraschend, daß Hegel selbst einmal der Methode der konkret vermittelnden, sachbezogenen Analyse den Rang eines Grundprinzips wissenschaftlich-geschichtlicher Betrachtung zugesprochen hat:

.(...) zur geschichtlichen Betrachtung gehört die Nüchternheit, „das Geschehene für sich in seiner wirklichen Gestalt, seinen em-[125]pirischen Vermittlungen, Gründen, Zwecken und Ursachen aufzunehmen und zu verstehen. Dieser prosaischen Besonnenheit widerstrebt (der) Drang, alles und jedes auf das schlechthin Absolute [Göttliche zurückzuführen." (I, 432)

Dies sind Sätze, die ein Marx oder Engels hätte schreiben können. Sie stehen in einem Kapitel über „phantastische Symbolik". Daß man die spekulativen Aspekte der Hegelschen Philosophie einmal zur phantastischen Symbolik der bürgerlichen Vernunft würde rechnen werden, wäre Hegel nie in den Sinn gekommen. So erfüllt sich das Schicksal Hegels, der Philosoph der Revolution und der Apologet der Reaktion gewesen zu sein, auch auf dem Gebiet der Kunstphilosophie. Im Bewußtsein der sozialistischen Gesellschaft allein vermag die Hegelsche Philosophie zu überdauern. Die deutsche Arbeiterbewegung ist die Erbin der klassischen deutschen Philosophie."[181] Nach wie vor behält dies Wort von Engels seine Gültigkeit.

(*1971*)

[126]

H. Lethen, *Neue Sachlichkeit 1924–1932* (Stuttgart, 1970], S. 114–39). So kritisiert Brecht in den *Anmerkungen* zu *Dreigroschenoper* und *Mahagonny* das Primat des kapitalistischen Theaterapparates als „Primat der Produktionsmittel" (*Schriften zum Theater 3, Gesammelte Werke*, Bd. 17, S. 991) und untersucht die Möglichkeit von „Neuerungen, die auf seinen Funktionswechsel" drängen (op. cit., S. 1005), Möglichkeiten der *Umfunktionierung* der ästhetischen Produktionsformen und Produktionsinstrumente im Sinne des Sozialismus (dazu Benjamin selbst in *Der Autor als Produzent*, S. 269). Die Frage der Stellung des Schriftstellers zu den Produktionsmitteln ist gemeint, wenn Brecht noch in der Emigration – in den *Richtlinien für die Literaturbriefe der Zeitschrift Das Wort* (erschienen [124] 1936–39 in Moskau) – die Forderung aufstellt: „Die einzelnen Werke (...) sollen auch daraufhin untersucht werden, welche formalen Neuerungen sie zur Behandlung der Stoffe einführen. Solche Neuerungen sind als technische Praktiken zu beschreiben, nicht nur als Ausdrucksformen von Ingenien." (*Schriften zur Literatur und Kunst 2*, S. 288) Übergeordnet aber ist für Brecht die Frage nach den in den Werken vermittelten ideologischen Vorstellungskomplexen (siehe loc. cit.). – Grundsätzlich gesprochen, müßte sich jede weitere Erörterung des Verhältnisses zwischen künstlerischer Technik und Technologie der ökonomischen Produktivkräfte am Technologie-Begriff des *Kapital* orientieren, etwa an folgender Äußerung: „Die Technologie enthüllt „das aktive Verhalten des Menschen zur Natur, den unmittelbaren Produktionsprozeß seines Lebens, damit auch seiner gesellschaftlichen Lebensverhältnisse und der ihnen entquellenden geistigen Vorstellungen." (*Kapital*, I, S. 393, Anm.). Die „Geschichte der Technologie" ist die „Bildungsgeschichte der produktiven Organe des Gesellschaftsmenschen" (op. cit., S. 392, Anm.), zu denen auch das ästhetische gehört. Damit ist das Problem der *ästhetischen Technologie*, das Problem einer *kritischen Geschichte der ästhetischen Technologie* in den Umkreis der hier von Marx explizierten Fragestellung gerückt.

[180] Marx, *Kritik der Rechtsphilosophie*, S. 206.

[181] Engels, *Feuerbach*, S. 307.

Tendenzen materialistischer Ästhetik in der BRD*

I

Mit dem Thema „Tendenzen materialistischer Ästhetik in der BRD“ ist ein Teilgebiet der Auseinandersetzung zwischen sozialistischer und bürgerlicher Ideologie umrissen. Die Vortragsreihe – und damit auch mein Thema – steht unter der Frage nach der *Möglichkeit* von Ästhetik heute. Es bleibt diese Frage so lange abstrakt und akademisch, als nicht auch das Gebiet der Ästhetik wie des gesamten Kulturlebens, als *Feld ideologischer Auseinandersetzungen* verstanden wird. Mit Entschiedenheit möchte ich daher Claus Träger zustimmen, daß heute „Urteile über Kunst mit den Urteilen über das gesellschaftliche Dasein der Menschen, ihre wirklichen Geschicke, weitgehend identisch werden“.[1]

Ästhetik im Feld der Auseinandersetzung zwischen bürgerlicher und sozialistischer Ideologie, in der Perspektive des. ideologischen Klassenkampfes – was heißt das? Was setzt das voraus?

Der marxistische Begriff des *ideologischen* (oder *theoretischen*) Klassenkampfes, wie er von mir hier zugrunde gelegt ist, bezeichnet – neben dem *ökonomischen* und *politischen* – eine der drei Grundformen des Klassenkampfes. Bereits Engels spricht von den „drei Seiten“ des Klassenkampfes in der Geschichte der Arbeiterbewegung: „der theoretischen, der politischen und der praktisch-ökonomischen“[2], eine Unterscheidung, die von Lenin ausdrücklich übernommen wird.[3] Mit der ideologischen oder theoretischen Seite des Klassenkampfes ist an die Auseinandersetzung des wissenschaftlichen Sozialismus mit bürgerlicher Ideologie auf allen Ebenen und in allen Bereichen gedacht. So entschieden dabei für die Auseinandersetzung zwischen Arbeiterklasse und Kapital auf der Einheit der drei Formen des Klassenkampfes bestanden und so [127] entschieden die Priorität des politischen Kampfes betont werden muß, so wenig darf nach der anderen Seite hin die Schlüsselfunktion des *ideologischen Kampfes* gerade für den gegenwärtigen Stand der Klassenauseinandersetzungen unterschätzt werden. Durch die Existenz eines sozialistischen Weltsystems hat er gegenüber den Tagen von Marx, Engels und Lenin noch an zusätzlicher Bedeutung gewonnen. Dem Kampf der Arbeiterklasse und der mit ihr verbündeten Volksschichten gegen das Monopolkapital innerhalb der kapitalistischen Gesellschaft entspricht auf internationaler Ebene der weltweite Kampf des sozialistischen gegen das imperialistische System. Dieser nationale und internationale Kampf ist ohne die ständige ideologische Auseinandersetzung undenkbar. „Die gegenwärtige Phase der gesellschaftlichen Entwicklung in der Welt ist (...) durch eine zunehmende Verschärfung des ideologischen Klassenkampfes zwischen Sozialismus und Imperialismus charakterisiert.“[4] Von daher leitet sich die Notwendigkeit einer ständigen *Kritik bürgerlicher Ideologie* ab. Diese Kritik aber ist innerhalb der BRD noch weitgehend bestimmt als Reaktion gegen eine – das Ausbildungssystem und die Kommunikationsmedien total beherrschende – teils offen, teils versteckt aggressive antikommunistische, ja antisozialistische Propaganda. In erster Linie sind es heute sehr subtil eingesetzte Strategien einer Verschleierung der Klassengegensätze, die, im Zusammenhang mit den aggressiveren Formen des Anti-Sozialismus, dazu dienen, die Menschen unter Kontrolle zu halten.

Dem ideologischen Kampf des staatsmonopolistischen Systems gegen jeden Ansatz einer konsequenten sozialistischen Politik hat der Marxismus mit der Waffe wissenschaftlicher Kritik zu begegnen. In einem zweiten Schritt hat er den wissenschaftlichen Sozialismus offensiv vorzutragen. Dabei ist allerdings jedem Illusionismus vorzubeugen. Dem Marxismus in der BRD fehlt zur Zeit noch die Basis, um den ideologischen Kämpf auf breiter Ebene *offensiv* führen zu können: Es fehlt eine starke, in den Massen verwurzelte marxistische Arbeiterbewegung, wie sie etwa in Frankreich und Italien in ungebrochener Kontinuität existiert.

---

* Der Text basiert auf einem Referat, vorgelegt auf dem VII. Internationalen Kongreß für Ästhetik, 28.8.–2.9.1972 in Bukarest. Er wurde außerdem am 30.1.1973 im Rahmen einer Veranstaltungsreihe zum Thema „Ist Ästhetik heute noch möglich?“ an der Universität Freiburg i. Br. vorgetragen.

[1] C. Träger, *Studien zur Literaturtheorie und vergleichenden Literaturwissenschaft*, Leipzig 1970, S. 116.

[2] K. Marx und F. Engels, *Werke* (*MEW*), Bd. 18, S. 516 f.

[3] W. I. Lenin, *Was tun*?, *Werke*, Bd. 5, Berlin 1971, S. 381 f.

[4] *Der Imperialismus der BRD*, Frankfurt a. M. 1971, S. 504.

Einige Worte zum Verhältnis von bürgerlicher und marxistischer Ideologie, bürgerlicher und marxistischer Wissenschaft.

Angesichts der von uns konstatierten Tatsache, daß unter den [128] gegenwärtigen Bedingungen des nationalen und internationalen Kampfes Bedeutung und Schärfe der ideologischen Auseinandersetzung zugenommen haben, daß also „das Feld der Ideologie und des Geistes- und Kulturlebens“ „mehr als je zuvor (...) zu einem Entscheidungsfeld für Frieden, Fortschritt und realen Humanismus geworden“ ist[5], hat sich die Auseinandersetzung zwischen Imperialismus und Sozialismus auch auf ideologischem Gebiet der prinzipiellen Unvereinbarkeit der antagonistisch konfrontierten Klassenpositionen zu versichern. Nach wie vor gilt Lenins Satz:

„(...) bürgerliche oder sozialistische Ideologie. Ein Mittelding gibt es hier nicht (denn eine ‚dritte‘ Ideologie hat die Menschheit nicht geschaffen, wie es überhaupt in einer Gesellschaft, die von Klassengegensätzen zerfleischt ist, niemals eine außerhalb der Klassen und über den Klassen stehende Ideologie geben kann).“[6] Am *Gesichtspunkt einer prinzipiellen Unterscheidung der ideologischen Klassenpositionen* – auch im Sinne eines kritischen Kriteriums und methodologischen Leitfadens materialistischer Ideologiewissenschaft – muß der Marxismus mit Entschiedenheit festhalten.

Zugleich aber ist die Feststellung zu treffen – sie hat weitreichende praktische Konsequenzen für die konkrete Arbeit einer Kritik bürgerlicher Ideologien –, daß es sich bei Lenins Unterscheidung zwischen bürgerlicher und sozialistischer Ideologie um, erkenntnistheoretisch gefaßt, *ideo-typische Begriffe* handelt. Das heißt, diese Begriffe drücken ein *prinzipielles Verhältnis* aus, nämlich die den ideologischen Erscheinungen zugrunde liegende klassenspezifische Struktur, ihre *ideologische Typik*. Es gibt keine dritte Ideologie – einen dritten *Typus* von Ideologie –, so wenig, wie es einen ‚dritten Weg‘ zwischen Sozialismus und Kapitalismus gibt. In der empirischen Konkretion allerdings können sich die ideo-typischen Strukturen überlagern. Ja, empirisch vorliegende Ideologien sind zumeist höchst widerspruchsvolle Gebilde. Die prinzipielle Unvereinbarkeit der Standpunkte bedeutet nicht, jedenfalls nicht für den Marxismus, ein undialektisches Verfahren im Umgang mit bürgerlicher Ideologie. Der in den Begriffen sozialistischer (oder marxistischer) und bürgerlicher Ideologie implizierte Gegensatz darf nicht im Sinne der undialektischen Relation von ‚wahr‘ und ‚falsch‘ gefaßt werden, der flachen Gleichsetzung des bürgerlichen mit einem schlechterdings falschen Bewußtsein [129] also, in dem vulgärmarxistischen Sinn etwa (er ist in linksopportunistischen Gruppierungen weit verbreitet, ja geradezu ein Indiz für diese), daß derjenige, der sich in der Form eines politischen Glaubensbekenntnisses auf eine marxistische Position beruft, von vornherein der Wahrheit habhaft und damit jeder weiteren Anstrengung des Begriffs enthoben sei. Ein solches Vorgehen aber ist nicht das Vorgehen der Wissenschaft, sondern das Vorgehen der Theologie, und nicht einmal der besten Theologie. Mit dem wissenschaftlichen Sozialismus hat es nichts zu tun. Lenin selbst hat mit Nachdruck darauf hingewiesen, daß der wissenschaftliche Sozialismus zunächst und zuerst von Vertretern der *bürgerlichen Intelligenz* entwickelt wurde. „Die Lehre des Sozialismus ist (...) aus den philosophischen, historischen und ökonomischen Theorien hervorgegangen, die von den gebildeten Vertretern der besitzenden Klassen, der Intelligenz, ausgearbeitet wurden. Auch die Begründer des modernen wissenschaftlichen Sozialismus, Marx und Engels, gehörten ihrer sozialen Stellung nach der bürgerlichen Intelligenz an.“[6a]

Als erkenntnistheoretische Voraussetzung jeder Kritik besonderer Formen bürgerlicher Ideologie möchte ich festhalten: Bürgerliche Ideologie ist kein geschlossener Block, sie bildet kein widerspruchsfreies System, sondern spiegelt die Widersprüchlichkeit der Klassenposition bürgerlicher Intelligenz. Ihre Kritik bedarf daher der ständigen Differenzierung. Nicht nur muß prinzipiell auch auf dem Feld der bürgerlichen Ideologie selbst zwischen reaktionären und fortschrittlichen Positionen unterschieden werden. Über diese prinzipielle Unterscheidung hinaus ist zu sehen, daß es heute in zunehmendem Maße – und zwar aufgrund der verstärkt widersprüchlichen Position der Intelligenz

[5] Träger, a. a. O., S. 97.
[6] Lenin, a. a. O., S. 396.
[6a] Lenin, a. a. O., S. 386.

im gegenwärtigen Kapitalismus – *Übergangspositionen* gibt, also Formen bürgerlicher Ideologie im Prozeß des Übergangs zur sozialistischen.

Die nur abstrakte Negation bürgerlicher Ideologie ist dieser selbst bewußtlos verfallen. Bürgerliche Ideologie als ein widersprüchliches System begreifen, bedeutet Herausarbeiten der Differenzen innerhalb der bürgerlichen Ideologie selbst. Das Geschäft einer solchen Differenzierung gehört zum Kern materialistisch-dialektischer Ideologiewissenschaft. [130]

II

Auch die Entwicklung ästhetischer Theorie auf der Grundlage des historischen und dialektischen Materialismus, wie sie in zunehmendem Maße seit einigen Jahren in der BRD und West-Berlin zu beobachten ist, findet im Rahmen ideologischer und politischer Auseinandersetzungen statt, die in der Tat als mehr oder minder versteckte Formen von Klassenauseinandersetzungen gedeutet werden müssen. Die Hauptfaktoren dieser Auseinandersetzungen sind in wissenschaftstheoretischer Hinsicht die folgenden: (1) kritische Destruktion der verschiedenen Formen traditioneller bürgerlicher Ästhetik sowie der bürgerlichen Kunst- und Literaturwissenschaften unter gleichzeitiger Aufarbeitung der Überlieferung materialistischer Kulturwissenschaft und ihrer Vorgeschichte; (2) Auseinandersetzung mit und Abgrenzung von der Ästhetik der sogenannten *Frankfurter Schule* („kritische Theorie"), wie sie am prägnantesten in der Kunstphilosophie Theodor W. Adornos vertreten ist, als der avanciertesten bürgerlichen Position, die zentrale Motive des Marxismus übernimmt: In diesen Zusammenhang gehört auch – bei aller Differenz zur kritischen Theorie – die Auseinandersetzung mit dem spekulativen Materialismus Ernst Blochs.

Die kritische Destruktion der Positionen traditioneller bürgerlicher Theoriebildung in den Kulturwissenschaften spielt sich an verschiedenen Fronten ab: in der politischen und wissenschaftlichen Auseinandersetzung in den lehrerbildenden Massenfächern, vor allem der Germanistik, sowie in den ideologischen Kämpfen auf dem Gebiet grundlegender ästhetischer und gesellschaftswissenschaftlicher Theoriebildung, wie sie von dem Westberliner *Argument* seit über zehn Jahren, heute auch von kulturpolitischen Zeitschriften wie *Kürbiskern* und *Alternative* offensiv geführt werden.

Die Auseinandersetzung mit der Ästhetik der *Frankfurter Schule* gewinnt besondere Bedeutung dadurch, daß diese seit Zerschlagung der faschistischen Herrschaft in Deutschland bis gegen Ende der sechziger Jahre, also im Zuge der westdeutschen Restauration, als die einzige offizielle und offiziell zugelassene Gestalt ‚materialistischer' Philosophie in Westdeutschland gelten darf. Der Anspruch der *Frankfurter Schule*, wie auch der ihres bedeutendsten Vertreters auf dem Gebiet der Kunstphilosophie, Adorno, ist der eines Philosophierens in der Nachfolge von Hegel und [131] Marx, gleichwohl unter veränderten gesellschaftlichen Bedingungen, ja es ist der Anspruch, einziger legitimer Erbe dieser philosophischen Tradition zu sein – die allein mögliche Form dialektischer Philosophie unter den Bedingungen gegenwärtiger Weltgesellschaft. Diese Bedingungen gestatten es nach Adorno nicht mehr, an der Konzeption des weltgeschichtlichen Prozesses als eines Fortschritts im Bewußtsein der Freiheit, sei es in idealistischer, sei es in materialistischer Fassung, festzuhalten. Die philosophische Erfahrung in der heutigen, sogenannten ‚industriellen' Gesellschaft – und hier kennt Adorno keinen prinzipiellen Unterschied zwischen kapitalistischen und sozialistischen Gesellschaftssystemen – ist die einer *Erstarrung des Geschichtsprozesses*. Kein Anzeichen deute darauf hin, daß die im Marxismus antizipierte humane, weil klassenlose Gesellschaft sich aus den Bedingungen der Gegenwart je herausbilden werde. Deshalb seien die geschichtsphilosophischen Modelle der Tradition dialektischer Philosophie – auch die des historischen und dialektischen Materialismus – nicht mehr zu halten. Das folgende Zitat zeigt Adornos Umfunktionierung marxistischer Gedankengänge sehr deutlich: „Philosophie, die einmal überholt schien, erhält sich am Leben, weil der Augenblick ihrer Verwirklichung versäumt ward. Das summarische Urteil, sie habe die Welt bloß interpretiert (...), wird zum Defaitismus der Vernunft, nachdem die Veränderung der Welt mißlang."[7] Dialektische Philosophie heute, die dem Auftrag gesellschaftskritischer Theoriebildung die Treue halten will, kann

[7] W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt a. M. 1966, S. 13.

lediglich noch negativ, als bestimmte Negation je gegebener Faktizität (einer immer gleich schlechten Wirklichkeit), ihre historische Aufgabe erfüllen. Dies ist der Sinn „negativer Dialektik". Sie eröffnet Adorno sein Buch gleichen Titels mit der Feststellung: „Die Formulierung Negative Dialektik verstößt gegen die Überlieferung. Dialektik will (...), daß durchs Denkmittel der Negation ein Positives sich herstelle; die Figur einer Negation der Negation benannte das später prägnant. Das Buch möchte Dialektik von derlei affirmativem Wesen befreien (...)"[8] Adornos Programm ist das Programm eines konsequenten Anti-Leninismus. Lenin ist der verborgene Gegner der kritischen Theorie. Ist für die leninistische Erkenntnistheorie die von Lenin selbst gegebene Bestimmung von Dialektik als der „Lehre von der Einheit der Ge-[132]gensätze"[9] zentral, so reduziert die kritische Theorie Dialektik auf die Lehre vom Widerspruch, das heißt auf das Moment der Negativität, auf das Moment der Kritik. Die Negation der falschen Positivität jeweils gegebener Gesellschaft ist nach Adorno nun auch – mehr noch als das Werk des philosophischen Begriffs – das Wesen großer Kunst. Diese ist der subtilste Seismograph gesellschaftlicher Veränderungen. Zugleich ist sie eine ständige Kritik schlechter Wirklichkeit. Weit entfernt, in irgendeinem Sinne ‚Ideologie' zu sein, bewahren allein noch die ‚gelungenen Werke' die Hoffnung auf eine Welt geglückter Humanität – auf eine Welt, wie es in einer von Adornos ritualisierten Formeln heißt, „in der es anders wäre". Dieser eminent geschichtsphilosophische, ja, polemisch gesprochen, geschichtsmetaphysische Charakter, den die Kunst im Denken Adornos in zunehmendem Maße zugesprochen bekommt, findet seine theoretische Begründung in dem von Adorno postulierten *Doppelcharakter der Kunst*, nämlich zugleich „fait social" [soziologischer Tatbestand], gesellschaftlich determiniert, und „autonom" zu sein. Kraft ihrer Form – wohlgemerkt nicht aufgrund einer materiell bestimmten und sozialphilosophisch bestimmbaren Inhaltlichkeit – ist Kunst „bestimmte Negation der bestimmten Gesellschaft".[10] „(...) die absolute Freiheit in der Kunst (...) gerät in Widerspruch zum perennierenden [andauernden] Stande von Unfreiheit im Ganzen."[11] Dieser Widerspruch trägt den Charakter einer ontologischen Bestimmung des Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft. Es ist „die Idee einer von Grund auf oppositionellen Kunst"[12], deren Gesellschaftlichkeit sich in scheindialektischer Paradoxie gerade erst „durch ihre Gegenposition zur Gesellschaft" erfüllt, in der formalen Autonomie des von allen Inhalten emanzipierten artifiziellen [künstlichen] Kunstprodukts: „Opposition gegen die empirische Realität als solche."[13] Das wahre Kunstwerk ist so über jedes ‚partikulare' Interesse erhaben. Einen bestimmten gesellschaftlichen Gebrauchswert kann es nicht besitzen. Die Kunst wird zur theologischen Instanz des Gedächtnisses einer abstrakten, weil körperlosen Humanität und zur Utopie einer ‚ganz anderen' materiell [133] nicht mehr faßbaren „Versöhnung" des Geschichtsprozesses: die Transsubstantiation [Wesensverwandlung] der Wirklichkeit zur Kunst selbst. Die Ästhetik Adornos, ihren ‚materialistischen' Ansprüchen und ihrer partiellen sozialwissenschaftlichen Fundierung zum Trotz, ist die philosophische Apotheose des spätbürgerlichen Ästhetizismus – verstanden als eine profanierte Kunst-Theologie.

Die Kunst als Statthalterin der Utopie – dies ist auch die Essenz der Blochschen Kunstphilosophie, wenn auch in einem von Adorno zu unterscheidenden Sinne. Denn ist der ‚Materialismus' Adornos lediglich – wenn überhaupt noch in den späten Veröffentlichungen – Prätention des philosophischen Begriffs, so ist Philosophie Blochs, zumindest in Stücken, materialistisch fundiert, tritt sie auch in einer Form auf, die mit dem Titel eines spekulativen Materialismus – er stammt von Habermas[14] – nicht unangemessen bezeichnet sein dürfte. Kunst ist Sichtbarmachen des „konkret-utopischen Horizontes"[15]

---

[8] Ebd., S. 7.
[9] *Konspekte zu Hegels Wissenschaft der Logik*, in W. I. Lenin, *Werke*, Bd. 38, S. 214.
[10] T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (*Gesammelte Schriften*, Bd. 7, hrsg. von G. Adorno und R. Tiedemann), Frankfurt a. M. 1970, S. 335.
[11] Ebd., S. 9.
[12] Ebd., S. 334.
[13] Ebd., S. 379.
[14] J. Habermas, *Ein marxistischer Schelling – zu Ernst Blochs spekulativem Materialismus*, in J. Habermas, *Theorie und Praxis*, Neuwied Berlin 1967[2].
[15] Ernst Bloch, *Prinzip Hoffnung*, Frankfurt a. M. 1959, S. 166.

des historischen Prozesses, der sich auf dem Weg über den Sozialismus im Kommunismus erfüllt. Mit dieser Konzeption hält Bloch entschieden am Modell eines materiell-teleologischen Geschichtsprozesses fest. Mag die Materialität konkreter gesellschaftlicher Verhältnisse in den spekulativen Aspekten seines Denkens gelegentlich verschwimmen, die geschichtsphilosophischen Prinzipien des historischen und dialektischen Materialismus werden von Bloch dabei nicht grundsätzlich preisgegeben. Kunst hat nun die Funktion, den Geschichtsprozeß in einer bestimmten historischen Gestalt erkennbar werden zu lassen, und zwar gerade in Hinsicht auf den „prospektiven Horizont“[16] begriffener Zukünftigkeit: „konkrete Utopie (...) am Horizont jeder Realität“.[17] In der Kunst artikuliert sich die Immanenz des Sinnes in der Geschichte. Künstlerischer Schein ist „sichtbarer Vor-Schein“[18], er geht auf eine nicht-religiös gemeinte „Vollendung“ der Welt: „humanisierte Natur“[19] ist das „gottlose der Poesie“.[20] Utopische Funktion aber besitzt Kunst für nicht – oder jedenfalls nicht allein –, wie für Adorno, kraft [134] ihrer Formqualität, sondern als sinnliche Erscheinung materieller Inhalte, die die Kunst zu einer bestimmten Form der Erkenntnis aufarbeitet[21]: Artikulation der „unabgeschlossenen Bewegung der unabgeschlossenen Materie“.[22] – Trotz eines Mangels an sozialgeschichtlicher Präzision und des Fehlens einer methodologisch konsequenten Fundierung auf der Kritik der politischen Ökonomie sowie der Leninschen Erkenntnistheorie (den notwendigen Bedingungen für jede konsequent materialistische Ästhetik) sollte kein Zweifel bestehen, daß es eine umfassende systematische Ästhetik auf der Grundlage des historischen und dialektischen Materialismus heute nicht geben kann ohne die kritische Aneignung der Blochschen Philosophie.

Das Verhältnis des historischen Materialismus zu Adorno dürfte ein anderes sein. Es dürfte – trotz der unbestrittenen Gültigkeit vieler seiner Einsichten in das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft und des unbestreitbar hohen formalen Niveaus seines Denkens – wesentlich kritisch sein. Nicht nur in der Adornoschen Kunstphilosophie, in der späten „kritischen Theorie“ insgesamt setzen sich in zunehmendem Maße objektiv reaktionäre Tendenzen durch. Die theologische Akzentuierung des philosophischen Gedankens – sie findet sich auch bei Max Horkheimer und Herbert Marcuse – ist nicht das einzige Indiz dafür. Die Kritik der „reinen revolutionären Transzendenz“ Marcuses, wie sie Wolfgang Fritz Haug am Gegenstand des *Eindimensionalen Menschen* geübt hat[23], trifft wesentliche Züge der späten „kritischen Theorie“. Die „kritische Theorie“ geht, so weist Haug überzeugend nach, in letzter Konsequenz auf das „ganz Andere“ eines abstrakten Utopismus. Indiz dafür: der ontologische Vorrang der Kategorie der Möglichkeit vor der der Wirklichkeit, die Tendenz der Transformation der Kritik von der bestimmten zur abstrakten Negation. Der Bruch mit dem Marxismus ist hier irreparabel vollzogen. Konsequent daher Habermas’ Forderung, „die einzelnen Lehrstücke des Marxismus vorbehaltlos der fälligen Revision“ zu [135] unterziehen.[24] Über die allgemeine theoretische Revision des Marxismus hinaus tritt in den späteren Schriften Adornos eine aggressiv antikommunistische Komponente hervor. Sie gipfelt in den hysterischen Invektiven gegen Georg Lukács.[25] Hier vernichtet ein undifferenzierter Haß gegen alles, was für den realen Sozialismus stehen könnte, die Qualität des philosophischen Gedankens. Claus Trägers harte Kritik am „beispiellos rüden Anti-Kommunismus“ Adornos[26] erfolgte für dieses Beispiel sicher zu Recht – es sei Adornos „ebenso tristes wie

[16] Ebd., S. 257.
[17] Ebd., S. 258.
[18] Ebd., S. 242.
[19] Ebd., S. 249.
[20] Ebd.
[21] Ebd., S. 257.
[22] Ebd., S. 258.
[23] W. F. Haug, *Das Ganze und das ganz Andere. Zur Kritik der reinen revolutionären Transzendenz*, in *Antworten auf Herbert Marcuse*, Frankfurt a. M. 1969[4]. Wieder veröffentlicht in W. F. Haug, *Bestimmte Negation*. „*Das umwerfende Einverständnis des braven Soldaten Schwejk*“ *und andere Aufsätze*, Frankfurt a. M. 1973.
[24] Habermas, *Theorie und Praxis*, S. 334.
[25] T. W. Adorno, *Erpreßte Versöhnung. Zu Georg Lukács*: „*Wider mißverstandenen Realismus*“, in: T. W. Adorno, *Noten zur Literatur* 2, Frankfurt a. M. 1961.
[26] Träger, a. a. O., S. 124.

anmaßendes Geschäft“, „die ganze sozialistische Wirklichkeit (...) im usurpierten Namen von Marx zu denunzieren“.[27]

III

Der der Philosophie Adornos zugrunde liegende ontologische Ansatz ist bereits 1963 von Friedrich Tomberg als eine „verschüttete Theologie“ kritisiert worden, in einem Aufsatz, der die meines Wissens erste auf dem Niveau des historischen Materialismus stehende Kritik der *Frankfurter Schule* in der BRD enthält.[28] Tomberg gehört zu einer Reihe von jungen westdeutschen Wissenschaftlern, die seit einigen Jahren maßgeblich an der Neukonstituierung historisch-materialistischer Theorie arbeiten. Seine Schrift *Mimesis der Praxis und abstrakte Kunst* gibt den Aufriß einer materialistischen Kunsttheorie, die auf der Aristotelischen Vorstellung von Kunst als „Mimesis einer Wirklichkeit“ aufbaut und die von dieser Wirklichkeit her – als der Grundlage jedes mimetischen Akts – ihre Kriterien bestimmt. *Widerspiegelung, Antizipation* und *Parteilichkeit* sind für Tomberg die „Grundkategorien der Mimesistheorie“. Die Kategorie der Widerspiegelung entnimmt Tomberg der Aristotelischen Auffassung von Kunst als „Mimesis der Praxis“, wobei Praxis den Sinn „gesellschaftlich notwendiger Tätigkeit“ besitzt, das ist eine solche Tätigkeit, „die [136] letztlich zur vollendeten Eudaimonie als der gelungenen Übereinstimmung von Mensch und Natur führen soll“.[29] Der an Aristoteles gewonnene Begriff der *Eudaimonie* hat für die kunstphilosophische Konzeption Tombergs eine zentrale Bedeutung. Bezieht sich nämlich Widerspiegelung auf die Darstellung einer als Eudaimonie begriffenen *gegebenen* Wirklichkeit, so meint Antizipation Mimesis einer zukünftig wirklichen Eudaimonie“[30]: Vorgriff auf ein Noch-nicht-Wirkliches. Es ist dies für Tomberg die Essenz der *Schillerschen* Dichtungstheorie. Schillers Begriff des Ideals wird souverän von seiner Falsifikation durch die deutsche bürgerliche Germanistik befreit und in seiner Gültigkeit für eine historisch-materialistische Kunsttheorie aufgearbeitet. Dies kann allerdings nicht von Schillers idealistischen Prämissen her geschehen. Vielmehr ist Antizipation nur dann „als eine legitime Kategorie der ästhetischen Mimesis“ anzuerkennen, wenn gezeigt wird, „daß auch dann die Mimesis einer vollendeten gesellschaftlichen Eudaimonie möglich ist, wenn diese erst in Zukunft wirklich Sein kann“.[31] Die vermittelnde Funktion zwischen historischer Faktizität und konkreter utopischer Antizipation kommt der Kategorie der *Parteilichkeit* zu. Sie ist Lukács’ Arbeit *Tendenz und Parteilichkeit* entnommen und orientiert sich an Marx’ Diktum, die Arbeiterklasse habe „keine Ideale zu verwirklichen; sie hat nur die Elemente der neuen Gesellschaft in Freiheit zu setzen, die sich bereits im Schoß der zusammenbrechenden Bourgeoisgesellschaft entwickelt haben“ [MEW Bd. 17, S. 343]. Mit Hilfe des Begriffs der Parteilichkeit wird die der Herkunft nach idealistische Kategorie der Antizipation materialistisch auf die Füße gestellt: Antizipation heißt jetzt *Konkretion eines Real-Möglichen*. Die real-mögliche Perspektive der bestehenden Gesellschaft aber ist die kommunistische. Was bei Aristoteles Eudaimonie hieß, wird jetzt mit Marx als „Vollendung der Humanisierung der Natur und damit der Naturalisierung des Menschen“ gefaßt, als Kommunismus. Kunst, die sich dieser gesellschaftlichen Perspektive konsequent bewußt bleibt, ist parteiliche Kunst. Parteilichkeit ist so keine subjektive Beurteilung, sondern „Bestandteil der objektiven Wirklichkeit“: „Widerspiegelung der gegenwärtig wirklichen Zukunft.“[32]

[137] Mit der Diskussion der drei Grundkategorien der Mimesistheorie gibt Tomberg den kategorialen Grundriß für ein Verständnis der Entwicklung der europäischen Kunst zur Moderne. Kennzeichnend für den konsequenten Gebrauch der historisch-materialistische Methode ist, daß die Grundbegriffe der Mimesistheorie nicht als zeitlose kategoriale Formen aufgefaßt sind, sondern als begriffliche Manifestationen „bestimmter Entwicklungsphasen der Wirklichkeit“. Aufgrund ihrer Allgemeinheit und

[27] Ebd., S. 123.
[28] F. Tomberg, *Utopie und Negation. Zur Kunsttheorie Th. W. Adorno* 3, in: *Das Argument* 26, 1963 (1970), S. 36–48. Wieder veröffentlicht in F. Tomberg, *Politische Ästhetik*, Darmstadt u. Neuwied 1973.
[29] F. Tomberg, *Mimesis der Praxis und abstrakte Kunst. Ein Versuch über die Mimesistheorie*, Neuwied 1968, S. 17.
[30] Ebd., S. 28.
[31] Ebd., S. 29.
[32] Ebd., S. 31.

Abstraktion sind sie noch nicht hinreichend, „den ganzen Prozeß der europäischen Kunst“ theoretisch zu erfassen. Der notwendigen Spezifizierung dienen die *Kategorien mimetischer Abstraktion*: *Illusion*, *Humanität* und *Negation*. *Illusion* bezeichnet das in der Klassengesellschaft produzierte Moment ästhetischer Ideologiebildung: die gesellschaftlich notwendige Abstraktion der Wahrnehmung des Subjekts der herrschenden Klasse vom Klassencharakter seiner Herrschaft, seine illusionäre Ignoranz gegenüber der Existenz der unterdrückten produzierenden Klasse. Kunst wird so zur *Ideologie* im Sinne „eingeengter Erkenntnis“. Die Reduktion der Wahrnehmung zur Illusion gründet auf einer „besonderen Ideologie, die von vornherein die Erkenntnis der Wirklichkeit kanalisiert und ihre störenden Momente verschleiert. Die Illusion verhindert aber nicht die Erkenntnis, sondern engt sie nur ein. Sie (...) ist eine abstrakte Widerspiegelung“.[33] Wird Illusion im Sinne „abstrakter Widerspiegelung in der Klassengesellschaft“ erfaßt, so ist *Humanität* – die zweite Form mimetischer Abstraktion – „abstrakte Antizipation in der kapitalistischen Klassengesellschaft“. Eudaimonie wird hier zur Kategorie der bürgerlichen Privatheit „in Abstraktion vom gesellschaftlichen Arbeitsprozeß“. Die ideologiegeschichtliche Bewegung, die Tomberg unter dem Begriff der Humanität faßt, ist der der Französischen Revolution folgende und von ihr ausgelöste Prozeß der Entwicklung der bürgerlichen Intelligenz in Deutschland von der sogenannten ‚Klassik‘ zur ‚Romantik‘. War in der deutschen Klassik Humanität noch als gesellschaftlich und historisch realisierbar konzipiert, so wird in der romantischen Bewegung, als Reflex der sich entfaltenden kapitalistischen Warenproduktion, Humanität zur Idee „jenseits jeder gesellschaftlichen Wirklichkeit“, Kunst zur Antizipation eines „von aller sinnlichen Wirklichkeit abgelösten (...) absoluten Ideals“.[34] Damit aber hat Kunst einen Grad von Abstraktion er-[138]reicht, der zu ihrer Selbstaufhebung führen muß. Der Begriff der *Negation* beschreibt den Zustand der Kunst in der Moderne: Negation als Abstraktion der Parteilichkeit in der „proletarisierten kapitalistischen Klassengesellschaft“. Für den bürgerlichen Künstler kann in dieser Gesellschaft „die Eudaimonie keine reale Perspektive mehr sein“. Weil ihm die Existenz des Proletariats „nur als ein integrierendes Moment der Bourgeoisgesellschaft selbst erscheint“, ist kommunistische Parteilichkeit ihm nicht mehr als konkrete Alternative erfahrbar. Die moderne bürgerliche Kunst geht so „aus der Erfahrung eines endgültigen Scheiterns der freisetzenden Aktion hervor“.[35] Das ästhetische Subjekt erfährt sich als absolut auf sich selbst zurückgeworfen. Die Attitüde der Negation wird zur einzigen Möglichkeit seiner Selbstbestätigung. Die zusammengebrochene Bourgeoisgesellschaft bleibt ihm „ein Trümmerhaufen, aus dem sich eine neue Wirklichkeit der Eudaimonie nie mehr bilden kann“. In dieser *sozialgeschichtlichen* Erfahrung des ästhetischen Subjekts sind die materiellen Gründe für Formalismus, Abstraktion und Subjektivismus der spätbürgerlichen Kunst aufzusuchen. Die materielle Erfahrung des bürgerlichen Bewußtseins ist es, die Kunst in letzter Konsequenz zur „Negation der gesamten Wirklichkeit“ treibt. Gesellschaftliche Praxis kann nur noch „als bar jeden Sinnes“ aufgenommen werden.[36] Dieser Prozeß führt konsequent zur Negation der Gegenständlichkeit des Wirklichen. Kunst hebt sich in ihrem Grundcharakter als Widerspiegelung auf. Aus den Deformationen der Kunst sind die Deformationen des gesellschaftlichen Lebens abzulesen. Moderne bürgerliche Kunst repräsentiert „die Zerstörung des Menschen als des *zoon logon echon* [denkendes Tier]“.[37]

Die Begriffe *Illusion*, *Humanität* und *Negation* bezeichnen sozialhistorische Etappen des ästhetischen Bewußtseins. Sie indizieren zugleich den Prozeß zunehmender Abstraktionen in der europäischen Kunst. An ihnen wird die Sozialgeschichte dieser Kunst dechiffrierbar. *Illusion* bezieht sich primär auf vorkapitalistische Herrschaftsverhältnisse, *Humanität* auf die klassische bürgerlich-kapitalistische Gesellschaft, *Negation* bezeichnet die dominierende Kunstform beim gegenwärtigen Stand der Produktionsverhältnisse, die Kunst „der stagnierenden proletarisierten Gesellschaft“.[38]

---

[33] Ebd., S. 41.
[34] Ebd., S. 53.
[35] Ebd., S. 67.
[36] Ebd., S. 68.
[37] Ebd., S. 79.
[38] Ebd., S. 93.

[139] Der letzte Teil von Tombergs Schrift, „Versuch einer Mimesistheorie der abstrakten Kunst“, bringt die systematische Anwendung dieser Kategorien für eine Theorie der gegenwärtigen kapitalistischen Kunst. Materialistisch ist Tombergs Analyse, weil sie den materiellen Bedingungen der Entstehungsgeschichte des ästhetischen Bewußtseins und der sich in diesen Prozessen durchsetzenden künstlerischen Formen nachforscht. Tomberg macht deutlich, daß die ästhetischen Kategorien – als objektivierte Formen des ästhetischen Bewußtseins verstanden – die dialektische Einheit eines ideologischen Prozesses artikulieren, dessen Bestimmungsgründe in Prozessen der Basis aufzusuchen sind: eine Entwicklung des ästhetischen Überbaus, dessen logisch-kategoriale Systematik (Systematik der ästhetischen Begriffe) in der *materiellen Systematik* sozialgeschichtlicher Bewegungen ihren Grund hat. Kunst, als eine parteiliche Widerspiegelung verstanden, der es „um die vollendete Wirklichkeit der Eudaimonie“ geht[39], muß unter gesellschaftlichen Bedingungen, in denen die Erfahrung der Eudaimonie im Sinne einer gegenwärtigen Wirklichkeit auch in der Form der Illusion nicht mehr möglich ist, mit Notwendigkeit zur Antizipation werden. Eudaimonie ist dann konzipierbar weder als vergangene noch als gegenwärtige Gegenwart, sondern als vergegenwärtigte Zukunft: Resultat des historischen Prozesses selbst, die „vollständige menschliche Wirklichkeit“ als „Verwirklichungsprozeß der Eudaimonie“. In diesem Sinne ist Kunst in der Lage, „Modelle zukünftiger Eudaimonie“ zu entwerfen, die Bedeutung für gesellschaftliche Praxis besitzen. Die „vollendete Eudaimonie“, die die Modelle progressiver, *parteilicher* Kunst als real mögliche zu umreißen versuchen, bezeichnet Tomberg mit dem Begriff des Ideals. So hat auch die Kunst der revolutionären Bourgeoisie, die Kunst der bürgerlichen Gesellschaft in der klassischen Phase ihrer Emanzipation, *Humanität* als Ideal artikuliert, und zwar in der Form „einer Wirklichkeit, die kommen soll“. Erst unter den Bedingungen der gegenwärtigen Produktionsverhältnisse, in der „stagnierenden proletarisierten Gesellschaft“, demonstriert bürgerliche Kunst, „indem sie zur Negation wird, die Abwesenheit aller gegenwärtigen und das Fehlen jeder Perspektive. für eine zukünftige Eudaimonie“.[40] Und doch sind selbst in den abstrakten Formen dieser Kunst noch Elemente der Eudaimo-[140]nie-Wirklichkeit aufbewahrt Noch die subjektivistische Abweisung gesellschaftlicher Praxis vollzieht sich „aus der Intention auf Eudaimonie“.[41] Noch im Zustand der vollendeten Subjektivation, in dem das ästhetische Subjekt allein sich selbst widerzuspiegeln die Kraft hat, hält es bewußtlos dem aller Kunst immanenten Eudaimonie-Versprechen die Treue angesichts einer Wirklichkeit, die seinem Bewußtsein ein Festhalten an der Eudaimonie-Vorstellung als einem Moment der Wirklichkeit selbst verbietet. Dieser Kunst ist Eudaimonie nur mehr als abstrakte Utopie konzipierbar: im Paradoxon der „unmöglichen Möglichkeit“.[42] Hierin liegt die Dialektik ihrer Selbstzerstörung Spätbürgerliche Kunst zerstört sich, indem sie sich, objektiven gesellschaftlichen Zwängen folgend, zum Medium der Wirklichkeitszerstörung macht. Sie wird zum ästhetischen Konstrukt der Absurdität. Sie fördert „genau das, wogegen sie Partei nimmt, und löst so den Sinn ihrer Parteilichkeit in eine pure Absurdität auf“. So enthüllt sich die in der Erscheinung heterogene Formenwelt der spätbürgerlichen Kunst dem *Wesen* nach als ästhetische Konstruktion der Vergeblichkeit. Den Titel der Abstraktheit trägt diese Kunst zu Recht weil sie „von dem Verwirklichungsprozeß der Eudaimonie, wo immer er vor sich gehen mag, in ihrer Widerspiegelung abstrahiert“.[43] Was die moderne bürgerliche Kunst noch an ‚Wirklichkeit‘ zu signalisieren vermag, ist die Wirklichkeit der Katastrophe – die Katastrophe der Gesellschaft, deren Ausdruck sie ist. Hoffnung vermittelt sie allein durch das Faktum ihrer Existenz: daß sie, statt zu verstummen, sich weiterhin in unzähligen Produkten manifestiert.

Tombergs Schrift gibt, auf wenig mehr als hundert Seiten zusammengedrängt den Aufriß einer sozialphilosophischen Theorie der europäischen Kunstgeschichte. Sie versteht sich ausdrücklich als kunsttheoretische Skizze einer historisch-materialistischen Mimesistheorie, deren vollständige Systematik erst in der anschließenden Diskussion zu erstellen wäre. Bei der weitgehend hypothetischen

[39] Ebd., S. 90.
[40] Ebd., S. 93.
[41] Ebd., S. 94.
[42] Ebd., S. 96.
[43] Ebd., S. 100.

Anlage des Buchs ist es verständlich, daß die materialistische Präzision in manchen Teilen fehlt. Tomberg daraus einen Vorwurf machen zu wollen, würde an dem bewußt provisorischen und (für die gegenwärtigen bürgerlichen Kunstwissenschaften) provokatorischen Charakter seiner Schrift vorbeigehen. Wichtiger [141] ist die Frage, und hier müßte die Diskussion ansetzen, ob das von Tomberg vorgeschlagene Kategoriensystem für ein theoretisches Verständnis der Entwicklung der europäischen Kunstgeschichte bereits ausreicht. Auf den Begriff gebracht, entwickelt Tomberg eine Ästhetik als Abbild- und Widerspiegelungstheorie, ohne ausdrücklichen Bezug allerdings auf die Erkenntnistheorie des dialektischen Materialismus. Von daher lassen sich die Unstimmigkeiten im Kategoriensystem der Tombergschen Schrift erklären. So ist etwa zu fragen, ob es begriffslogisch konsequent ist, Widerspiegelung, Antizipation und Parteilichkeit als kategoriale Grundformen einer umfassenden *Mimesistheorie* der Kunst aufzufassen und diesen Illusion, Humanität und Negation als Abstraktionen der logischen Grundformen an die Seite zu stellen, wobei die Kategorien ihre logische Einheit in dem Begriff der Mimesis selber haben. Die Gefahr einer allzu schematischen Verwendung der Begriffe liegt hier nahe; auch, daß mit ihnen allzu leicht etikettiert werden könnte, wo analysiert werden muß. Ohne einem kunsttheoretischen Nominalismus das Wort reden zu wollen, wäre nachzufragen, inwieweit eine weitere Präzision der Kategorien möglich ist. Daß ästhetische Mimesis immer eine Tendenz zur *ideologischen Affirmation* gegebener gesellschaftlicher Wirklichkeit besitzen kann, geht aus Tombergs Analysen unmißverständlich hervor, doch müßte auch hier historisch und logisch präzisiert werden, nicht nur in bezug auf das Verhältnis von Kunst und Ideologie, sondern generell in Hinsicht auf Probleme der *Dialektik mimetischer Affirmation*. Weniger differenziert noch als die Erörterung der Frage des ideologischen Charakters künstlerischer Widerspiegelung ist Tombergs Gebrauch des Begriffs der *Negation*. Tomberg setzt sich dem Einwand aus, den für jede materialistische Ästhetik zentralen Begriff der Negation durch seine restringierte Verwendung für die spätbürgerliche Kunst (als Abstraktion der Parteilichkeit) auf eine Weise festgelegt zu haben, die ihn für eine Bezeichnung kritisch-revolutionärer Kunst untauglich macht. Kunst als *bestimmte Negation*, das heißt als Medium einer *gesellschaftlich konkreten Kritik* schlechter Wirklichkeit (etwa in der für die progressiven Tendenzen der europäischen Literatur so typischen Form der Satire), erhält in dem theoretischen Schema Tombergs nicht den Platz, der ihr in einer materialistischen Ästhetik zukommen sollte. Schließlich sind Negation und Parteilichkeit als ästhetische Kategorien logisch und historisch in qualitativ anderen Korrelationen möglich als in den bei Tomberg [142] verzeichneten. Schiller etwa, auf den Tomberg neben Aristoteles am häufigsten rekurriert [Bezug nimmt], unterscheidet bereits zwischen drei material und kategorial differenzierten Dichtungs- beziehungsweise Kunstformen: *Idylle* (Antizipation der Wirklichkeit der Eudaimonie), *Elegie* (Verlust der Eudaimonie in der Wirklichkeit) und Satire (Kritik der Wirklichkeit als Mangel von Eudaimonie). Die *logisch* und *historisch* notwendige Ergänzung beziehungsweise Modifikation der Tombergschen Systematik wäre allerdings nur durch die konsequente Anwendung des dialektischen Materialismus möglich, nicht durch Austausch oder Umformulierung einzelner Grundbegriffe.

Meine Einwände verstehe ich als konstruktive Kritik: als Hinweise auf die Richtung, in der die Systematik der Tombergschen Kunstphilosophie zu präzisieren und auszuweiten wäre. Ihre Verdienste sollen sie nicht schmälern. Tomberg hat einen konstruktiven Entwurf für eine historisch-materialistische Ästhetik heute vorgelegt. Zugleich stellt seine Schrift auf überzeugende Weise dar, daß es eine materialistische Ästhetik ohne Kenntnis der theoretischen Texte der europäischen Überlieferung nicht geben kann – so wenig es sie geben kann ohne die sozialphilosophische Reflexion auf die materiellen Voraussetzungen, auf denen die Kunst und ihre Theorie beruhen.

IV

Einer der wichtigsten Beiträge marxistischer Theorie in der BRD zur Analyse der Kultur unter den Bedingungen des Imperialismus sind Wolfgang Fritz Haugs Untersuchungen zur Warenästhetik, vorab sein 1971 erschienenes Buch *Kritik der Warenästhetik*. Der Gegenstand der ästhetischen Analysen Haugs ist nicht mehr auf das im traditionellen Sinne Kunstschöne beschränkt. Ästhetik heißt bei Haug, im Sinne der ursprünglichen und fundamentalen Bedeutung des Begriffs, *cognitio sensitiva*,

sinnliche Erkenntnis, weiterhin: Theorie der Sinnlichkeit, als sinnliche Subjekt-Objekt-Beziehung verstanden. Erst in einem verengten Zusammenhang bezieht sich der Begriff auf Schönheit, „das heißt auf eine sinnliche Erscheinung, die auf die Sinne ansprechend wirkt".[44] Haug [143] seine Arbeiten als „Beitrag zur Sozioanalyse des Schicksals der Sinnlichkeit und der Entwicklung der Bedürfnisse im Kapitalismus"[45] verstanden wissen, das heißt als „Analyse der sich im Kapitalismus weiterentwickelnden ästhetischen Subjekt-Objekt-Beziehung".[46] Es geht ihm nicht um eine hypostasierte Wesenheit des Ästhetischen ‚an sich', sondern um die „Funktion des Ästhetischen den Zusammenhalt der kapitalistischen Gesellschaft".[47] Gegenstand seines Interesses sind also, vorsichtig gesprochen, Erscheinungen der allgemeinen gesellschaftlichen Kultur unter den Bedingungen des Monopolkapitalismus, Erscheinungen, die, der ökonomischen Sphäre entstammend, für die Gesamtheit der gesellschaftlichen Verhältnisse in dieser Kultur konstitutiv sind, und zwar im Sinne einer das Verhalten der Menschen insgesamt formierenden *Modellierung von Sinnlichkeit und Bewußtsein*. Für diese Erscheinungen hat Haug den Begriff *Warenästhetik* geprägt. Mit ihm tritt ein Objektfeld in den Blick, das für den Verwertungsprozeß des Kapitals im Spätkapitalismus zunehmende Bedeutung gewonnen hat: das Warenschöne. Es reicht von Aufmachung und Einkleidung des Warenkörpers selbst über Design, Reklame und Werbung bis hin zum System der Illusions- und Unterhaltungsindustrie. Die Kritik der Warenästhetik nun untersucht nicht einfach die ästhetische Erscheinung ‚an sich' von Produkten (Gebrauchswerten) – sie untersucht die *Funktion* der ästhetischen Erscheinung von *Waren*, seinen aus der Warenform der Produkte entsprungen, vom Tauschwert her funktionell bestimmten Komplex dinglicher Erscheinungen und davon bedingter sinnlicher Subjekt-Objekt-Beziehungen". „Schönheit" als sinnliche Erscheinung, „wie sie im Dienste der Tauschwertrealisierung entwickelt und den Waren aufgeprägt worden ist, um beim Betrachter den Besitzwunsch zu erregen und ihn so zum Kauf zu veranlassen".[48] *Kritik* der Warenästhetik heißt dabei, die wissenschaftliche, sozialökonomische Erklärung der mit dem Begriff der Warenästhetik bezeichneten Funktionszusammenhänge.

Die *Kritik der Warenästhetik* untersucht ein ökonomisches Verhältnis im gegenwärtigen Kapitalismus von gesamtgesellschaftli-[144]cher Bedeutung. Warenästhetik dem Widerspruch im Tauschverhältnis (Gebrauchs-Tauschwert) entsprungen, ist die der Tauschwertrealisation dienende „Erscheinung des Gebrauchswertes"[49], wobei sinnliche Erscheinung der Ware und Sinn ihres Gebrauchswerts in einem solchen Maße auseinanderfallen, daß vom Aspekt der Tauschwertrealisation her die ästhetische Erscheinung des Gebrauchswert tendenziell Vorrang erhält vor diesem selbst. Die „Ersetzung von Gebrauchswertkonkurrenz durch Eindruckskonkurrenz" bildet einen „tendenziell dominierenden Wesenszug des Monopolkapitalismus".[50] Mit der zunehmenden Verselbständigung der Warenästhetik produziert das Kapital eine die Formen der sinnlichen Wahrnehmung der Menschen auch zunehmend verändernde Welt des „Schönen Scheins": eine Inszenierung von Scheinlösungen der Grundwidersprüche der kapitalistischen Gesellschaft selbst. Was hier, in diesem „Scheinreich der Warenästhetik"[51], erscheint, ist der „Fetischcharakter der Ware in monopolkapitalistischer Besonderung".[52] Die gesellschaftliche Bedeutung dieser im Interesse der Profitmaximierung produzierten Welt des Warenschönen liegt nicht allein in der Umprägung der subjektiven Sinnlichkeit und in der Deformation des Bewußtseins der Subjekte. Die mit der Kritik der Warenästhetik angezeigten Phänomene liefern einen der wichtigsten Erklärungsgründe für das systemkonforme Verhalten der Menschen heute, auch und gerade für das Verhalten der Arbeiterklasse. So geht es hier in letzter Instanz „um

[44] W. F. Haug, *Kritik der Warenästhetik*, Frankfurt a. M. 1971, S. 10.
[45] Ebd., S. 7.
[46] Ebd., S. 141.
[47] W. F. Haug, „Die Rolle des Ästhetischen bei der Scheinlösung von Grundwidersprüchen der kapitalistischen Gesellschaft", *Das Argument*, 64, 1971, S. 190.
[48] Haug, *Kritik der Warenästhetik*, a. a. O., S. 10.
[49] Ebd., S. 17.
[50] Ebd., S. 41.
[51] Ebd.
[52] Ebd., S. 51.

eine Dimension des Klassenkampfes, in der von den Besitzenden und ihren Agenten mit großem Aufwand um das Bewußtsein der arbeitenden Klassen gekämpft wird".[53]

Haugs „Beitrag zur Sozioanalyse des Schicksals der Sinnlichkeit und der Entwicklung der Bedürfnisse im Kapitalismus" scheint auf den ersten Blick sehr wenig mit Ästhetik im Sinne von Kunstphilosophie zu tun zu haben. Ich gehe jedoch davon aus, daß Ästhetik als Wissenschaft sich heute nicht mehr exklusiv auf die Gegenstände der Kunst und die Bedingungen und Formen der Produktion und Rezeption von Kunst beschränken darf. Vielmehr [145] muß sich Ästhetik als ein Teil einer umfassenden gesellschaftswissenschaftlich begründeten Kulturwissenschaft begreifen, die ihren spezifischen Gegenstand in der mit dem Gesamtsystem der gesellschaftlichen Verhältnisse gesetzmäßig verbundenen *ästhetischen Aktivität des Menschen sowie den Formen der kulturellen Objektivation dieser Aktivität* besitzt. Von einem solchen Verständnis von Ästhetik her dürfte die Bedeutung der Haugschen Analysen für die gegenwärtige ästhetische Diskussion unmittelbar einleuchten. Und zwar besitzen sie eine *fundamentalwissenschaftliche* Bedeutung (insofern sie kulturelle Phänomene aus den ihnen zugrunde liegenden ökonomischen Bestimmungen entwickeln) für jede Theorie der modernen bürgerlichen Kultur. Die Haugschen Analysen betreffen grundlegende Tatbestände der ästhetischen Subjekt-Objekt-Beziehung im Kapitalismus. Damit beschreiben konstitutive Qualitäten der Totalität spätbürgerlicher Kultur.

Zur Bedeutung der Kritik der Warenästhetik für eine gegenwärtige materialistische Kulturtheorie und Ästhetik seien abschließend einige Gesichtspunkte thesenförmig skizziert.

1. Von der Voraussetzung her, daß jede materialistische Kulturtheorie von den grundlegenden ökonomischen Bestimmungen im Rahmen der Basis-Überbau-Konzeption auszugehen hat – *Basis und Überbau als gesamtkultureller Prozeß* verstanden –, trifft die Kritik der Warenästhetik ins Zentrum der Basis-Überbau-Problematik unter den Bedingungen des gegenwärtigen Stands der Produktionsverhältnisse. Sie analysiert ein ökonomisches Verhältnis im Monopolkapitalismus mit einer die gesamtkulturellen Prozesse dieser gesellschaftliche Formation – und damit auch vermittelt den kulturellen Überbau – determinierenden Funktion. Das heißt, Haugs Analyse trifft Erscheinungen, die unmittelbar der ökonomischen Basis entspringen und eine für die gesamte subjektive und objektive Kultur der gegenwärtigen bürgerlichen Gesellschaft formierende Funktion besitzen (Universalismus der Waren-Welt). Aus diesem Grunde dürfte die Kritik der Warenästhetik auch methodologisch eine paradigmatische Bedeutung für die politökonomische Analyse von Erscheinungen imperialistischer Kultur besitzen.

2. Die Kritik der Warenästhetik legt Erscheinungen frei, deren Kenntnis für ein angemessenes Verständnis auch der elaborierten ästhetischen Produkte der spätbürgerlichen Kunstproduktion unumgänglich sein dürfte. So ist das Verhältnis der Warenästhetik zum Ästhetizismus von Haug selbst bereits analysiert worden.[54] [146] Wie Haug nachweist, ist die indifferente Ästhetisierung jedes Erfahrungsgegenstands im Ästhetizismus Entsprechung der industriell unbegrenzten Produzier- und Reproduzierbarkeit des Ästhetischen in der kapitalistischen Warenproduktion. Sie ist, mit anderen Worten, Ausdruck der Durchästhetisierung der gesamten soziokulturellen Lebenswelt des Menschen im Interesse der Kapitalverwertung – die monopolkapitalistische Variante ‚ästhetischer Kultur'. Beiden gemeinsam – dem Ästhetizismus und der Warenästhetik – ist die Verkümmerung der Teleologie des praktischen Bewußtseins: das ist die differenzierte Bestimmung vernünftiger humaner Zwecksetzung.

3. Die Frage nach dem Verhältnis der Warenästhetik zu spätbürgerlichen Kunstformen betrifft nicht nur den Ästhetizismus als eine besondere Form spätbürgerlicher Kunst. Das am Beispiel des Ästhetizismus von Haug aufgewiesene Verhältnis von Warenästhetik und künstlerischer Form – von Kapital und Kunst – dürfte, in unterschiedlich vermittelter Gestalt, das Schicksal von Kunst unter den

[53] Ebd., S. 136.
[54] W. F. Haug, *Waren-Ästhetik und Angst*, in: *Das Argument* 28, 1964, 8. 14–31. Überarbeitete Fassung in: W. F. Haug, *Warenästhetik, Sexualität und Herrschaft. Gesammelte Aufsätze*, Frankfurt a. M. 1972, S. 46–67.

Bedingungen des Kapitalismus insgesamt betreffen. „Jedes Moment ästhetischer Produktion kann seiner Ausnutzbarkeit entsprechende besondere Funktionsbestimmtheit erhalten. Nicht anders ergeht es der Kunst als einer gesellschaftlichen Einrichtung, die eine unabgeschlossene Reihe von Werken und ein besonderes Rezeptionsverhältnis und dieses tragende Verhaltensweisen (...) und Institutionen (...) umfaßt.“[55] Das auch von Adorno und Tomberg angedeutete Faktum des – der Oberfläche nach – artistischen Formenreichtums spätbürgerlicher Kunstproduktion findet sein ökonomisches Analogon im Formenreichtum der ästhetischen Erscheinung der Warenproduktion und besitzt in diesem auch einen seiner wesentlichen Erklärungsgründe. Ich erinnere an die Verselbständigung der ‚dekorativen‘ Aspekte im Formalismus, an die *Verselbständigung des ästhetischen Materials* als Indiz für die gesamte Avantgarde. Bestimmte Phänomene künstlerischer Produktion dürften begrifflich genau erst von der Theorie der *ästhetischen Innovation* her in den Griff zu bekommen sein (damit ist die „periodische *Neuinszenierung* des Erschei-[147]nens einer Ware“[56] oder oft tendenziell abnehmendem Gebrauchswert gemeint).

4. Den Zwängen der Kapitalverwertung gehorchend, wird unter den Bedingungen des Spätkapitalismus die ästhetische Kreativität insgesamt, *solange sie bewußt oder bewußtlos dem Kapital und seinen Agenturen zu Diensten ist*, zu „schauerlichen Schattenwesen des schöpferischen Menschen“[57] degradiert. Und dies gilt nicht allein für das Schicksal der Kunst und des Kunstproduzenten unmittelbar in der Sphäre der Warenzirkulation. Der Tatbestand der Degeneration und Deformation ästhetischer Produktivität betrifft auch die dem ideologischen Schein nach autonome, in Wahrheit aber in jedem technischen Detail gesellschaftlich bestimmte Sphäre der angeblich zweckfreien ‚höheren‘ künstlerischen Produktion. Am Beispiel der Kritik der Warenästhetik ist zu lernen: Künstlerische Produktion überhaupt ist nicht losgelöst vom Bereich der allgemeinen gesellschaftlichen Produktion wissenschaftlich zu begreifen, sondern muß aus dem Stand der Produktionsverhältnisse erklärt sowie in letzter Instanz aus deren Verhältnis zur Entwicklung der Produktivkräfte verstanden werden

5. Die Kritik der Warenästhetik versteht sich als politökonomisch fundierte Kritik der gegenwärtigen bürgerlichen Kultur. In der Freilegung der Determiniertheit der manipulierten Subjekte durch Zwänge, die in den bestehenden Produktionsverhältnissen ihre Ursache haben, soll einem ideologischen und kulturellen Zustand entgegengearbeitet werden, in dem „die Opfer der unmenschlichen Manipulation die geistige Unterdrückung und Entmündigung als Freiheit, das fremde und falsche Bewußtsein als eigenes und wahres empfinden, es bejahen und sich mit ihm identifizieren“.[58] Haugs Kritik dieser Zwänge bleibt jedoch nicht bei deren bloßer bewußtseinsmäßiger Reproduktion stehen, sondern begreift sich als Kampf um das Bewußtsein derer, die allein imstande sind, Verhältnisse umzuwerfen, unter denen der Mensch nach wie vor, wie der junge Marx sagte, „ein erniedrigtes, ein geknechtetes, ein verlassenes, ein verächtliches Wesen ist“ [MEW Bd. 1, S. 385] – die Kritik der Warenästhetik ist ein Teil, und zwar ein wesentlicher Teil, des heute zu führenden ideologischen Kampfes. [148]

V

Es war die Absicht dieses Vortrags, *erstens* einige systematische Momente der Auseinandersetzung mit bürgerlichen Positionen in der ästhetischen Theorie zu entwickeln, und *zweitens* die Ansätze einer materialistischen Gegenposition nachzuweisen.

Welche Schritte müßten zur Weiterentwicklung dieser Ansätze unternommen werden?

Der Ansatz Tombergs, auf den Begriff gebracht, rekurriert auf die marxistisch-leninistische Widerspiegelungstheorie. Eine Weiterentwicklung dieses Ansatzes würde die Erarbeitung der erkenntnistheoretischen Grundlagen marxistisch-leninistischer Philosophie implizieren mit dem Ziel einer Bestimmung ästhetischer Theorie von der Erkenntnistheorie her: ästhetische Theorie als Theorie der ästhetischen Erkenntnis.

---

[55] Haug, *Kritik der Warenästhetik*, a. a. O., S. 159.
[56] Ebd., S. 50.
[57] Ebd., S. 119
[58] *Der Imperialismus der BRD*, a. a. O., S. 519.

Der Ansatz von Haug bringt das Ästhetische im Zusammenhang mit einer umfassenden Kulturtheorie des Monopolkapitalismus ins Spiel. In dem Versuch einer Sozioanalyse der ästhetischen Subjekt-Objekt-Beziehung entwickelt Haug seinen Gegenstand methodisch von der Kritik der politischen Ökonomie her und in deren Kategorialität. Eine Weiterentwicklung dieses Ansatzes hätte einerseits in Richtung einer Differenzierung der Kulturproblematik innerhalb des imperialistischen Weltsystems selbst zu erfolgen, das heißt im Sinne einer Spezifizierung der grundsätzlichen Problematik nach dem Stand der konkreten Klassenauseinandersetzungen, der Stärke der marxistischen Arbeiterbewegung usw. Andererseits ist der Haugsche Ansatz in Richtung auf eine allgemeine historisch-materialistische Kulturgeschichte und Kulturtheorie zu entfalten und mit bereits vorliegenden Ansätzen abzustimmen.[59]

Parallel zu einer solchen systematischen Weiterentwicklung materialistischer Kulturtheorie und Ästhetik in erkenntnistheoretischer sowie politökonomischer Hinsicht hat eine kritische theoriegeschichtliche Aufarbeitung zu treten. Und zwar müssen wir uns einmal der Geschichte und Vorgeschichte dieser Seite marxistischer Theoriebildung versichern. Zum zweiten haben wir uns den Forschungsstand der Ästhetik und Kulturwissenschaften in den [149] sozialistischen Ländern anzueignen – wahrhaftig eine ‚terra incognita' für den gesamten westdeutschen Wissenschaftsbetrieb.

Daß die Erarbeitung und Weiterentwicklung ästhetischer Theorie bewußt in den Zusammenhang grundsätzlicher politischer und ideologischer Auseinandersetzungen zu stellen ist – darüber dürfte nach den eingangs gemachten Ausführungen keine Unklarheit bestehen.

Es gibt keine über den Klassen stehende Ideologie, es gibt keine unpolitische Wissenschaft. Auch im Bereich der Wissenschaft der Ästhetik, so fern diese den realen Kämpfen im ökonomischen und politischen Sektor zu stehen scheint, stellt sich die Frage nach Fortschritt und Reaktion. Ist sich ästhetische Theorie dessen bewußt, erübrigt sich die Frage nach ihrer ‚Möglichkeit'. Denn eine Theorie ist allein dann nicht nur möglich, sondern im emphatischen Sinne auch wirklich, wenn sie die Interessen der werktätigen Menschen ergreift.

(*1972*)

[150]

[59] Ich denke vor allem an die Diskussion um den Kulturbegriff, wie sie seit längerer Zeit in der DDR geführt wird. Eine Übersicht über diese Diskussion bis Anfang der siebziger Jahre gibt die unveröffentlichte Bremer Staatsexamensarbeit von W. Knipp, *Probleme einer theoretischen Bestimmung des Kulturbegriffs*, 1973.

Ästhetik als Abbildtheorie*

Erkenntnistheoretische Grundlagen materialistischer Kunsttheorie und das Realismusproblem in den Literaturwissenschatten

Ficta voluptatis causa sint proxima veris**.
Horaz, *Ars poetica*
Es liegt im Interesse des Volkes, der breiten, arbeitenden Massen, von der Literatur wirklichkeitsgetreue Abbildungen des Lebens zu bekommen.
Brecht, *Volkstümlichkeit und Realismus*
Die Diskussion um den Realismus bietet (...) einen Entscheidungsfall von größter Tragweite dar, weil inzwischen die Weltgeschichte in ein Stadium eingetreten ist, in welchem Urteile über Kunst mit den Urteilen über das gesellschaftliche Dasein der Menschen, ihre wirklichen Geschicke, weithin identisch werden.
Claus Träger, *Zur Stellung des Realismusgedankens bei Marx und Engels*

Vorbemerkung

Es geht in dieser Abhandlung um die Ableitung einiger zentraler Gesichtspunkte materialistischer Kunsttheorie aus der marxistisch-leninistischen Erkenntnistheorie und damit verbunden um den Versuch einer präziseren Bestimmung des Realismusbegriffs. Versucht wird also, einen Beitrag zur erkenntnistheoretischen Grundlegung materialistischer Kunsttheorie zu erstellen. Das erfordert zumindest in Teilen eine relative Eigenständigkeit der erkenntnistheoretischen Erörterung, vor allem deshalb, weil in Westdeutschland viele Vorurteile – linke und rechte – gegen die Erkenntnistheorie des Marxismus-Leninismus, wie gegen den dialektischen Materialismus insgesamt, aufzubrechen sind.

Der Zugang von der Erkenntnistheorie her erfordert ein Verfahren, das *zunächst* nicht historisierend, sondern systematisie-[151]rend vorgeht. Es vermag daher noch nicht oder nur stellenweise zum Konkreten vorzustoßen, es bleibt weitgehend abstrakt. Diese Abstraktion aber versteht sich in keinem Gegensatz zur historischen Konkretion, sondern liefert vielmehr die Voraussetzung ihrer systematischen Begründung. Die erkenntnistheoretischen Grundbegriffe des Marxismus-Leninismus besitzen einen Grad von Allgemeinheit, der der ständigen Konkretisierung bedarf. Sie sind kategoriale Grenzbestimmungen, keine Indikatoren irgendwelcher ontologischer Substanzen. Daher steht, auch wenn sehr allgemein gesprochen werden muß, nicht *das* ‚Wesen' der Kunst und Literatur zur Diskussion, sondern allgemeine erkenntnistheoretische Bedingungen der künstlerischen Produktion und Rezeption.

I. Ableitung des Realismusbegriffs aus dem Abbildcharakter menschlicher Erkenntnis

I.1 Allgemeine Abbildtheorie der Kunst

Jeder Entwurf einer materialistischen Ästhetik, der dem Vorbild der marxistischen Klassiker – ihrer Methode, Praxis und auf dieser Praxis aufbauenden Theorie – die Treue zu halten versucht, hat von dem Gedanken auszugehen, daß alle Formen der geistigen Aneignung der Welt (und in diesem weiten Sinne sei der Erkenntnisbegriff hier gebraucht)[1] den Charakter des Ab-[152]bildes einer objektiv

---

* Der Text hat der 1. Jahrestagung der von H. J. Sandkühler geleiteten Projektgruppe „Materialistische Hermeneutik", die im Oktober 1972 am Zentrum für interdisziplinäre Forschungen der Universität Bielefeld durchgeführt wurde, in einer ersten Fassung vorgelegen. Die vorliegende Version hat die Ergebnisse der dort geführten Diskussionen mit verarbeitet.

** Die unterhaltenden Fiktionen dienen dazu, die Wahrheit zu erhöhen.

[1] In den *Grundrissen* unterscheidet Marx zwischen *begrifflicher* („Verarbeitung von Anschauung und Vorstellung in Begriffe"), *künstlerischer*, *religiöser* und *praktisch-geistiger* Aneignung der Welt, wenn er schreibt: „Das Ganze, wie es im Kopfe als Gedankenganzes erscheint, ist ein Produkt des denkenden Kopfes, der sich die Welt in der ihm einzig möglichen Weise aneignet, einer Weise, die verschieden ist von der künstlerischen, religiösen, praktisch-geistigen Aneignung der Welt." (*Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, Frankfurt o. J., S. 22. [MEW Bd. 42, S. 36]) Wenn ich hier und im folgenden von ‚geistiger', ‚bewußtseinsmäßiger', auch ‚theoretischer' Aneignung der Welt spreche, so ist an diesem Punkt der Argumentation die Marxsche Differenzierung noch nicht aufgenommen, sondern es soll, in unterschiedlicher Akzentsetzung, das *Gemeinsame* der begrifflichen, künstlerischen und religiösen Welterfassung im Sinne gesellschaftlicher Bewußtseinsformen betont werden (mit der „praktisch-geistigen" Weltaneignung dürfte Marx zentral die materielle [152] Produktion gemeint haben). Spreche ich in diesem Zusammenhang von ‚theoretisch' (bzw. von ‚theoretisch-geistig' in Unterscheidung zu Marx' Begriff des „Praktisch-Geistigen"), so im ursprünglichen, weiten Sinn von

vorgegebenen Wirklichkeit besitzen. Damit ist zunächst noch nichts oder nur sehr wenig Präjudizierendes [Vorgreifendes] ausgesagt. Als Grundkategorie der marxistisch-leninistischen Widerspiegelungstheorie ist der Begriff des Abbildes Begriff einer erkenntnistheoretischen Grenzbestimmung. Er hat somit den Charakter einer Minimalbezeichnung. Wer ‚Abbild' sagt, hat noch sehr wenig gesagt, er hat nur das erste Wort gesagt. „(...) ‚Widerspiegelung' und ‚Abbild' sind heute sprachliche Existenzformen von viel reicher entwickelten Begriffen."[1a] Sie versuchen, abkürzend auf den Begriff zu bringen, was an erkenntnistheoretischem Gehalt impliziert ist, wenn gesagt wird: „Das Bewußtsein kann nie etwas anderes sein als das bewußte Sein"[2], oder: „das Ideelle nichts anderes als das im Menschenkopf umgesetzte und übersetzte Materielle"[3], oder: „Die Ideen alle der Erfahrung entlehnt, Spiegelbilder – richtig oder verzerrt – der Wirklichkeit"[4], oder: „Die Kategorien der Logik sind Abbreviaturen (...) der ‚unendlichen Menge' von ‚Einzelheiten des äußerlichen Daseins und der Tätigkeit'."[5]

Die Begriffe Abbild und Widerspiegelung sind zunächst Funktionsbezeichnungen. Sie benennen einen Gegensatt zur idealistischen Sprechweise. Sie artikulieren die materialistische Kritik der Hypostasierung des produzierenden Subjekts zur transzendentalen Intelligenz, die im Erkenntnisprozeß die Erkenntnisgegenstände erst aus sich hervorbringt. Positiv gewendet, besagen die Begriffe, daß sich Erkenntnis auf immer schon *außer uns*, d. h. außerhalb des Erkenntnisvorgangs existierende Prozesse bezieht. Die allgemeinste Kategorie zur Bezeichnung der objektiven Wirklichkeit, der *Materialität* also der Erkenntnisgegenstände, ist der Begriff der Materie.[6] Er ist „eine philosophische Kategorie zur Be-[153]zeichnung der objektiven Realität."[7] Materie bedeutet „erkenntnistheoretisch *nichts anderes* als: die unabhängig vom menschlichen Bewußtsein existierende und von ihm abgebildete Realität"[8] – außer uns vorhandene Natur und Gesellschaft. Erkenntnis in allen ihren Formen, auch in der Form ästhetischer Erkenntnis, ist Abbild objektiver Realität: diese Vorstellung begründet erst das gesellschaftliche Wesen der Kunst. Sie ist zugleich der erste Schritt auf dem Wege einer erkenntnistheoretischen Ableitung des materialistischen Realismusbegriffs.

Die Vorstellung, daß Kunst Abbildung einer objektiv vorgegebenen Wirklichkeit sei, tritt nicht erst mit dem Marxismus-Leninismus in den Umkreis der Reflexion über Kunst. Wie alle Theorieelemente des historischen und dialektischen Materialismus hat auch die materialistische Kunsttheorie ihre intellektuelle Vorgeschichte. Sie ist, nach dem bekannten Wort Lenins über den Charakter der zu schaffenden proletarischen Kultur, das Ergebnis einer systematischen kritischen Adaption, einer „Umgestaltung" und „Umarbeitung" von Materialien „der durch die gesamte Entwicklung der Menschheit geschaffenen Kultur", deren „gesetzmäßige Weiterentwicklung" die proletarische Kultur ist.[9] Seinen [154]

---

theoria als ‚betrachtender Reflexion' von Wirklichkeit, der bewußtseinsmäßigen Durchdringung der Welt, gerade im Unterschied zu ihrer praktischen Veränderung.

[1a] A. Kosing, „Karl Marx und die dialektisch-materialistische Abbildtheorie", *Marxismus Digest*, 1/1972, S. 19.

[2] *Deutsche Ideologie*, MEW 3, S. 26.

[3] *Kapital* I, MBW 23, S. 27.

[4] *Anti-Dühring*, MEW 20, S. 573.

[5] Lenin, *Werke 38*, S. 82.– Weitere Textangaben zu diesem Problem siehe Kosing; a. a. O., bes. S. 17.

[6] Gegen den Vorwurf einer Hypostasierung des Materie-Begriffs zur [153] ‚ontologischen Substanz' sei mit Nachdruck festgehalten, daß der Materiebegriff von Lenin in äußerst vorsichtiger und formaler Sprache gefaßt wird – als „objektive Realität", wobei keineswegs präjudiziert [vorgegriffen] ist, wie diese Realität qualitativ beschaffen sei. Lenin bemerkt emphatisch „der dialektische Materialismus betont nachdrücklich, daß jede wissenschaftliche These über die Struktur und die Eigenschaften der Materie nur annähernde, relative Geltung hat, daß es in der Natur keine absoluten Schranken gibt, daß die sich bewegende Materie Verwandlungen durchmacht aus einem Zustand in einen anderen, der von unserem Standpunkt aus scheinbar mit dem vorangegangenen unvereinbar ist usw." (*Materialismus und Empiriokritizismus, Werke, 14*, S. 261). Bereits Engels hält fest, daß „die Materie als solche (...) eine reine Gedankenschöpfung und Abstraktion (ist)" (*Dialektik der Natur*, MEW 20, S. 519). Materie existiert nicht außerhalb der Bewegung (ebd., S. 55, 575), d. h. außerhalb empirisch konstatierbarer natürlicher und gesellschaftlicher Prozesse, die allein die Bestimmungskriterien für „Struktur und Eigenschaften" einer besonderen untersuchten Materie abgeben können.

[7] Lenin, *Werke 14*, S. 124.

[8] Ebd., S. 261.

[9] Lenin, „Die Aufgaben der Jugendverbände" (1920), *Über Kultur und Kunst* (Berlin 1960), bes. S. 353–358. Zum Moment der Tradition im Marxismus-Leninismus anderen Orts: „Der Marxismus hat seine weltgeschichtliche Bedeutung als

Ursprung hat der Begriff einer Ästhetik als Abbildtheorie in der klassischen griechischen Philosophie. Er findet sich bei Plato und Aristoteles, doch in sehr unterschiedlicher Bedeutung und Funktion. Die platonische Argumentation entwickelt dabei das gesamte Arsenal argumentativer Topoi, mit denen der formierte Antileninismus heute gegen die leninistische Erkenntnistheorie zu Felde zieht, unter dem Vorwand, sie sei bloßer „Reproduktionismus". Plato setzt voraus, wogegen sich der Antileninismus wendet: daß die Kunst bloße Verdoppelung vorhandener Empirie sei. Darauf gründet sich die platonische Kritik. Wie emphatisch in der späteren *Poetik* Aristoteles, entwickelt bereits Plato in der *Republik* den Gedanken, die Dichtkunst sei Abbildung handelnder Menschen, jedoch allein im Sinne einer die Wirklichkeit bloß kopierenden „Nachbildnerei"[10]. Die Kunst tritt bei Plato nur als Realismus in des Wortes engster Bedeutung in den Blick – als naturalistische Kopie. Anders bei Aristoteles. Der aristotelische Begriff der Literatur als *Mimesis der Praxis* (er gilt implizit für alle ästhetischen Gattungen) ist konstitutiv für seine Begründung des gesellschaftlichen Wesens der Künste. Der Begriff der *ästhetischen Mimesis* bedeutet (ich folge Friedrich Tomberg), daß Kunst von Aristoteles als die „Darstellung einer jedenfalls auch außer ihr erfahrenen und von ihr unabhängig bestehenden Wirklichkeit" begriffen sei.[11] Mimesis meint dabei zugleich Nachahmung und Darstellung[12]. Kunst ist also *nachahmende Darstellung, ästhetische Vergegenständlichung* (wie ich verdeutlichend sagen möchte) *han*-[155]*delnder Menschen*. Aristoteles bestimmt, „wiewohl er die unmittelbare Darstellung menschlichen Handelns der Tragödie vorbehält, überhaupt alle Formen der Poesie und darüber hinaus die anderen Gattungen der Kunst als Mimesis der Praxis oder vielmehr: er setzt bereits als bekannt und selbstverständlich voraus, daß die Kunst ‚práttontas', d. h. handelnde Menschen nachahmt"[13]. Aristoteles führt damit „die Definition Platons aus dessen Staat als allgemein bekannt und anerkannt auch in seine Poetik ein[14]. Der aristotelische Begriff der Handlung – ‚*Praxis*' – hat dabei einen spezifischen politisch-ideologischen Sinn. Er ist eng mit der gesellschaftlichen Bedeutung der athenischen Polisordnung verknüpft, die als die Wirklichkeit der Eudaimonie erfahren werden soll. Eudaimonie bedeutet: „Wesenseinheit", „gelungene Übereinstimmung von Mensch und Natur" in der gesellschaftlichen Existenz des Menschen.[15] (Die antike Vorstellung von Eudaimonie dürfte noch Engels' Begriff der „wirklichen menschlichen Freiheit" als einer „Existenz in Harmonie mit den erkannten Naturgesetzen" zugrunde liegen[16].) ‚Praxis' in der *Poetik* des Aristoteles bezieht sich in der Deutung Tombergs auf eine „gesellschaftlich notwendige Tätigkeit, die letztlich zur vollendeten Eudaimonie (...) führen soll".[17] Eudaimonie wird damit, wenn diese Deutung richtig ist, als das Ziel – ‚*Telos*' – jeder sinnvollen menschlichen Handlung verstanden.

Die aktuelle Bedeutung der *Poetik* für den Entwurf einer materialistischen Kunsttheorie heute ist zweifach. *Erstens* entwickelt Aristoteles eine erkenntnistheoretisch fundierte systematische Grundlegung

---

Ideologie des revolutionären Proletariats dadurch erlangt, daß er die wertvollsten Errungenschaften des bür-[154]gerlichen Zeitalters keineswegs ablehnt, sondern sich umgekehrt alles, was in der mehr als zweitausendjährigen Entwicklung des menschlichen Denkens und der menschlichen Kultur wertvoll war, aneignete und es verarbeitete. Nur die weitere Arbeit auf dieser Grundlage und in dieser Richtung (...) kann als Aufbau einer wirklich proletarischen Kultur anerkannt werden" (*Werke 31*, S. 307 f.). Es ist wichtig, an diese Auffassung Lenins zum Problem des sog. „kulturellen Erbes" zu erinnern, da sich z. Zt. in Westdeutschland die Liquidation des bürgerlichen – sowie jedes anderen – Erbes im usurpierten Namen des Marxismus großer Verbreitung erfreut.

[10] *Politeia, X*, 603 c. Ich folge Schleiermachers Übersetzung.

[11] F. Tomberg, *Mimesis der Praxis und abstrakte Kunst*, Neuwied 1968, S. 9.

[12] Ebd., S. 5, Fußnote. Siehe allerdings W. Girnus' emphatische Kritik der Übersetzung von Mimesis als ‚Nachahmung' in „Zweitausend Jahre Verfälschung der aristotelischen Poetik", *Wozu Literatur*?, Frankfurt a. M. 1976, S. 194–196. Girnus schlägt statt dessen den Begriff „sinnlich Vergegenständlichen" vor (S. 196).

[13] Tomberg, a. a. O., S. 11. Grassi spricht davon, daß Aristoteles mit dem Begriff der *Praxis* „vor unserem Auge die weite Skala menschlicher *Möglichkeiten* (enthüllt), von denen jede eine besondere Handlungsweise bezeichnet" (E. Grassi, *Kunst und Mythos*, Hamburg 1957, S. 112). In der „Dialektik zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit" sieht auch Girnus das „theoretische Grundelement" der aristotelischen *Poetik* (a. a. O., S. 193 f.).

[14] Tomberg, a. a. O., S. 11 f., Fußnote.

[15] Ebd., S. 17.

[16] MEW 20, S. 107.

[17] Tomberg, a. a. O., S. 17.

der Abbildtheorie der Kunst, wobei die gesellschaftliche Bedeutung der Kunst in ihrem Abbildcharakter festgemacht wird.[18] *Zweitens* bereitet die Bindung der Kunst an Praxis und mit-[156]tels der Praxis an Eudaimonie ein wesentliches inhaltliches Moment materialistischer Kunsttheorie vor: die Bindung der Kunst – in der Realismustheorie – an eine humanistische Parteilichkeit, die im sozialistischen Realismus als die Parteilichkeit des Künstlers für die Sache der Arbeiterklasse erscheint. Darüber hinaus hat Aristoteles, dies kann hier nur angedeutet werden, den Kunstgegenstand als einen sozialen Organismus begriffen, der funktional auf seine Wirkung hin organisiert, d. h. an einem ‚Adressaten' orientiert ist (so in der Katharsistheorie der Tragödie)[19]. Er hat den ästhetischen Gegenstand nicht als geschlossenes Artefakt, sondern als ein gesellschaftliches Verhältnis verstanden.

I.2 Kunst als Form erkannter Wirklichkeit: das Problem einer Theorie ästhetischer Erkenntnis

Ich zeigte, wie die Bestimmung ihres Abbildcharakters die gesellschaftliche Bedeutung der Kunst allererst erkenntnistheoretisch begründet. In einem zweiten Schritt zur Bestimmung materialistischer Ästhetik als einer Abbildtheorie soll Kunst als Form sui generis erkannter Wirklichkeit gefaßt werden. Die ästhetische Produktion ist ein kognitiver Akt. Sie stellt uns vor das Problem der Entwicklung einer Theorie der ästhetischen Erkenntnis. In den [157] Umkreis dieses Problems gehört neben der grundsätzlichen Frage nach dem Charakter dieser Erkenntnis die Frage nach ihrer Wahrheit oder Unwahrheit, damit auch nach dem Verhältnis von Kunst und Ideologie.

Wiederum ist, der Erhellung der Problemlage wegen, ein Rekurs auf die Vorgeschichte der Theorie der ästhetischen Erkenntnis von Nutzen. Der historische Rückblick hält fest, daß die Frage nach Wahrheit und Falschheit der Kunst eins der Hauptprobleme der Kunsttheorie in Europa seit der griechischen Antike gewesen ist. Sei es im Topos des Dichters als Lügner[20], sei es in der Vorstellung einer im Kleide des sinnlich Schönen verborgenen Wahrheit[21], der bitteren Medizin in verzuckerter Kruste oder christlich von Dichtung als einer verborgenen Theologie[22] – die Frage nach dem

---

[18] Für die Bedeutung dieser für die Wissenschaft der Ästhetik zentralen Entdeckung ist bezeichnend, daß noch Brecht, erklärter Anti-Ari-[156]stoteliker, das *Kleine Organon* mit einer Definition des Theaters eröffnet, die als Auslegung dieser aristotelischen Grundbestimmung zu lesen ist: „‚Theater' besteht darin, daß lebende Abbildungen von überlieferten oder erdachten Geschehnissen zwischen Menschen hergestellt werden, und zwar zur Unterhaltung." Brecht setzt hier – wie auch anderswo –seine ganze Autorität ein, um den von der antileninistischen Fronde diskreditierten Begriff des Abbildes philosophisch zu rehabilitieren.

[19] In der aristotelischen Tragödiendefinition sind sämtliche Elemente der dramatischen Konstruktion, die Aristoteles aufführt, dem Zweck der Katharsis untergeordnet; vgl. dazu M. Kommerell, *Lessing und Aristoteles*, Frankfurt a. M. 1957, S. 59: die Tragödie als *dynamis* (Potentialität), die Katharsis als *energeia* (Aktualität). Dabei ist es in diesem Zusammenhang gleich, wie man Katharsis inhaltlich genau interpretiert – der Begriff bezeichnet den sozialen Zweck der Tragödie. – Es ist lehrreich, sich zu vergegenwärtigen, daß Lessing noch unbefangen – wenn auch in einer moralistischen Verkürzung – an der sozialen Zweckbestimmung der Tragödie festhält. Dagegen interpretiert der späte Goethe den Begriff der Katharsis bereits ‚werkimmanent', als „aussöhnende Abrundung", d. h. als Teil der ästhetischen Konstruktion selbst (*Nachlese zu Aristoteles' Poetik* von 1827).

[20] Seit Solon: „Gar vieles lügen die Dichter" (*Die Dichtungen*. Sämtliche Fragmente griechisch und deutsch, München 1945, Fragment 21). Weitere Beispiele: Xenophanes „Doch wähnen die Sterblichen, die Götter würden geboren und hätten Gewand und Stimme und Gestalt wie sie" (H. Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Hamburg 1957, Fragment 14). Für Thomas Aquinas ist die Poetik die letzte von allen Wissenschaften (*Summa Theologiae* I, quaestio 1, 9, art. 1, deutsch-lateinische Ausgabe, Salzburg 1934 ff.). Zu dieser Kontroverse im Mittelalter siehe E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern u. München 1961, S. 222–228.

[21] Als Kostprobe Hesiod, *Theogonie*: „Seht, wir reden viel Trug, auch wenn es wie Wirklichkeit klänge, / Seht aber, wenn wir gewillt, verkünden wir lautere Wahrheit" (Leipzig 1947, S. 4). Dante: „Die ihr gesunden Sinnes euch erfreut, / Beachtet, Leser, die verborgene Lehre / Unter dem Wunderschleier dieser Verse" (*Göttliche Komödie*, Hölle IX, 61 ff.). Petrarca: „Nun ist es des Dichters Aufgabe, nicht zu erdichten, d. h. zu lügen, was einige Ungebildete glauben. Seine Aufgabe ist zu erdichten, d. h. zusammenzustellen und zu schmücken, und die Wahrheit der Dinge mit kunstvollen Farben zu bedecken, mit dem Schleier der schönen Erdichtung zu verhüllen, nach dessen Entfernung die Wahrheit hervorleuchtet."

[22] Reiche Sammlung von Materialien in R. Bachem, *Dichtung als verborgene Theologie* (Diss.), Abhandlungen zur Philosophie, Psychologie und Pädagogik, Bd. 5, Bonn. Siehe ebenfalls für Materialien E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, bes. S. 221 ff., z. B. die Vorstellung bei Albertino Mussato, die „Poesie darf (...) als Philosophie gelten und vermag den Aristoteles zu ersetzen", ja „die alten Dichter seien Künder Gottes gewesen, und die Poesie sei eine zweite Theologie" (S. 222).

Wahrheitscharakter der Literatur und der Künste stand durchgängig im Mittelpunkt der Geschichte ihrer Theorie.

„Gar vieles lügen die Dichter.“ (Solon) Die erkenntnistheoretische Begründung für diese Auffassung gibt, wie bereits angezeigt, [158] Platos *Republik*[23]. In der systematischen Behandlung der Stellung des Künstlers im politischen Gemeinwesen trifft Plato die Unterscheidung zwischen drei Arten von Produzenten: dem *Wesensbildner* (d. i. der intellectus archetypus, der göttliche Verfertiger von Urbildern oder Ideen, im platonischen Beispiel: „der Verfertiger des wahrhaft Seienden Bettgestells“), dem *Werkbildner* (der materielle Produzent, im Beispiel der Tischler) und dem Künstler als dem bloßen *Nachbildner*. Dieser produziert nicht, sondern reproduziert lediglich die Produktionen anderer. So vermag er zwar alles zu kopieren, doch seine Kopien sind nur „Schattenbild“ und „Erscheinung“, kein „Wirkliches“. Kunst ist Imitation, Abbildung von Abbildern. Plato nimmt die Metapher der Widerspiegelung wörtlich. Kunst ist in der Tat ein Spiegel, aber dieser verdoppelt nur, was auch ohne die Kunst seine empirische Existenz hat. „Am schnellsten aber wirst du wohl, wenn du nur einen Spiegel nehmen und den überall herumtragen willst, bald die Sonne machen und was am Himmel ist, bald die Erde, bald auch dich selbst und die übrigen lebendigen Wesen und Geräte und Gewächse, und alles, wovon soeben die Rede war. – Ja scheinbar, sagte er, jedoch nicht in Wahrheit seiend“. Im letzten Teil des Zitats ist ein für jede dialektische Kunsttheorie zentrales Lehrstück thematisiert: die Unterscheidung von Erscheinung und Wesen. Indem Plato, wie eine sehr vielfarbige Tradition bis auf den heutigen Tag, Kunst auf die Reproduktion der bloß empirischen Erscheinung und damit, modern gesprochen, auf den ‚ideologischen Schein‘ reduziert, begründet er die Theorie ihrer Unwahrheit. „Gar weit also von der Wahrheit ist die Nachbildnerei; und deshalb, wie es scheint, macht sie auch alles, weil sie von jeglichem nur ein Weniges trifft und das im Schattenbild.“

Zu den unvergänglichen philosophischen Leistungen des Denkriesen Aristoteles (so nennt ihn Marx[24]) gehört es, den Wahrheitscharakter der Kunst am Beispiel der Literatur nicht nur behauptet, sondern systematisch begründet zu haben. Aristoteles argumentiert, „daß es nicht die Aufgabe des Dichters ist, bloß das Geschehene darzustellen. Er muß uns vielmehr sehen lassen, was gemäß der inneren Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit möglich wäre und hätte geschehen können“.[25] Tschernyschewski sagt [159] zu Recht von diesem Satz (so abstrakt er auf den ersten Blick zu sein scheint): „ein Gedanke, der bis heute die Grundlage unserer Auffassungen davon bildet, wie der Dichter das ihm von der Wirklichkeit gelieferte Material verwenden, was er davon für seine Darstellung nehmen und was er weglassen soll.“[26] In dem Satz des Aristoteles ist das Problem von Wesen und Erscheinung präzise angesprochen. Nicht die nackte Faktizität des „Geschehenen“ imitiert der Dichter. Was er ins Bild bringt, sind *typische* Vorgänge, Gesetzmäßigkeiten *in rebus* [in Sachen], nach denen menschliche Handlungen *geschehen sind* und *geschehen können*: die „Dialektik zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit“[27] ist das Feld der Dichtung. So kann Aristoteles sagen, die Poesie habe es mit den ‚Universalien‘ zu tun, dem Konkret-Allgemeinen, die Geschichtsschreibung dagegen, wie bei Plato die Kunst, mit den partikularen Fakten. Aus diesem Grunde sei die Poesie „*philosophischer*“ als die Geschichtsschreibung. Den einzelnen Momenten der dramatischen Konstruktionen wohnen nach der *Poetik* gleichfalls Erkenntnisqualitäten inne. So bezeichnet *Anagnorisis* den Punkt des Erkennens des Protagonisten der Tragik seiner Situation. „Die Anagnorisis ist die Erkenntnis der Wahrheit, das Öffnen der Augen, der plötzliche Blitzstrahl in der Dunkelheit“, wie ein bekannter englischer Kommentator erläutert[28]. Auch ihrer Funktion nach verfolgt die Kunst den Zweck einer

[23] *Politeia*, Buch X.
[24] *Kapital I*, MEW 23, S. 96.
[25] *Poetik*, Kapitel IX.
[26] Zit. nach E. Pracht, „Literatur und Wahrheit“, *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 7/1959, S. 26.
[27] Girnus, op. cit., S. 194.
[28] F. L. Lucas, *Tragedy. Serious Drama in Relation to Aristotle's Poetics*, London 1957, S. 114 (Übersetzung von mir). Nach Kommerell besitzt auch der Begriff der Hamartia, für Lessing eine „verzeihliche, nur halbfreiwillige Verfehlung“, in der griechischen Bedeutung ein stark kognitives Element. Der griechische Begriff sei intellektual, er bezeichne eine Fehlhandlung, die aus einem Fehl-Urteil, einer falschen Einschätzung der Situation hervorgeht. „Das Geschehen ist

Aufklärung: der Erkenntnis der „Gegenwart der Eudaimonie“ in der Polis und damit des gesellschaftlichen Sinnes der Existenz des griechischen Polisbürgers[29].

Die konsequenteste Fassung hat die Konzeption von Kunst als einem Modus von Erkenntnis in der avanciertesten Gestalt der [160] vormarxistischen dialektischen Theorie, in der Hegelschen Philosophie erfahren[30]. Die *Ästhetik* wendet sich mit Nachdruck gegen jeden Subjektivismus Kantischer oder anderer Prägung. Das Schöne sei keine „bloß subjektive Vorstellung“[31]. In der Gestalt des Kunstwerks, ja bereits in der „abstrakten Form“ des Naturschönen ist es objektive Realität: „die im Sinnlichen und Wirklichen realisierte Idee“[32] oder, in einer präziseren Fassung, „die Idee als unmittelbare Einheit des Begriffs in seiner Realität, jedoch die Idee, insofern diese ihre Einheit unmittelbar in sinnlichem und realem Scheinen da ist“[33]. Für Schönheit gilt Hegel die Idee in der Form des Scheins, in der „konkreten Anschauung“, d. i. ein sinnlich objektiver Schein, in dem, mit einem Wort Lenins, der „ganze Reichtum der Welt“ eingeschlossen ist[34].

Das Schöne als Erscheinungsform der Idee: in diesem Punkt der Hegelschen Argumentation liegt die Möglichkeit einer systematischen Erfassung des Erkenntnischarakters der Kunst. Die Frage ist zunächst: was bedeutet bei Hegel Idee? Es ist festzuhalten: Für Hegel ist die Idee nicht identisch mit dem Begriff als einem abstrakten Verstandesgebilde. „Begriff“, kommentiert Lenin im *Konspekt zur Wissenschaft der Logik*, „ist noch nicht der höchste Begriff: noch höher steht die Idee = Einheit des ‚Begriffs‘ und der Realität“[35]. Idee ist „objektiver oder realer Begriff“[36], d. h. „die absolute Einheit des Begriffs und der Objektivität“[37]. Zur Idee gehört die Objektivität der empirischen Welt, sie ist Resultat des geschichtlichen Bildungsprozesses der menschlichen Gattung, d. h. Ergebnis menschlicher Arbeit. Zugleich ist sie der *Begriff* dieses Prozesses: seine Erkenntnis. Diese beiden Momente müssen festgehalten werden. Idee ist Erkenntnis (Begriff), aber Erkenntnis einer objektiv vorhandenen Prozeß-Totalität. Die Hegelsche Idee ist, wie Lenin witzig sagt, „ein verkappter Mate-[161]rialist“.[38] „Die Idee, d. h. die *Wahrheit* als Prozeß (...) durchläuft in ihrer Entwicklung drei Stufen: 1. das Leben; 2. den Prozeß des Erkennens, der die *Praxis* des Menschen und die Technik einschließt (...); – 3. die Stufe der absoluten Idee (d. h. der vollen Wahrheit).“[39]

Die „konkrete Wirklichkeit“ der Idee – im erläuterten Sinne einer Einheit von Begriff und Realität – liegt nach Hegel jeder Kunst als materiales Substrat zugrunde. Dieses Substrat determiniert die sinnliche Formensprache der Werke. Es prägt ihre ästhetische Physiognomie. Auf die Idee als Substrat ist der Begriff des ästhetischen Inhalts bei Hegel bezogen. Er meint kein Abstraktum, das als Aussage den Formen irgendwie aufgesetzt wäre. Die „konkrete Wirklichkeit“ der „wesentlichen Beziehung“ von Subjekt und Objekt – Mensch und „äußerer Welt“ – gibt „den Inhalt des Ideals“ ab[40]. Was Kunst sinnlich ins Bild bringt, was sie in der Form „lebendiger Individualität“ artikuliert, ist die „immanente Substanz“, der „Kern“ unter der „bunten Rinde“ der Tatsachen[41]; oder, in einer Sprache, die dem dialektischen Materialismus näher steht: die Idee als „absolute Materie“ und „Bestand der Welt“.[42]

---

tragisch, sofern aber der leidende Held dies tragische Geschehen hervorruft, ruft er es als unwissender hervor, durch eine falsche Auslegung des Menschen, der Umstände und seiner selbst“ (siehe *Lessing und Aristoteles*, S. 122–128).

[29] Ausführliche Diskussion bei Tomberg, op. cit., S. 20–25.

[30] Ich fasse im folgenden Gesichtspunkte zusammen, die ich detaillierter in „Hegel und die Philosophische Grundlegung der Kunstsoziologie“ entwickelt habe.

[31] Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, I, Theorie-Werkausgabe Frankfurt a. M. 1970, S. 41.

[32] Op. cit., S. 367.

[33] Op. cit., S. 157.

[34] Lenin, *Werke*, 38, S. 120.

[35] Op. cit., S. 159.

[36] *Wissenschaft der Logik, II*, Frankfurt a. M. 1969, S. 463.

[37] *Enzyklopädie*, I, § 213.

[38] Lenin, *Werke*, 38, S. 391.

[39] Op. cit., S. 191.

[40] *Ästhetik* I, S. 318 f.

[41] *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Vorrede.

[42] *Ästhetik* I, S. 190 f.

Kunst ist also nicht – platonisch – reproduzierendes Abbild der Empirie, sondern Artikulation des in der Welt des Empirischen konstitutiven konkreten „Begriffs", sinnliche Erscheinung der *Gesetzmäßigkeit* gesellschaftlicher Prozesse.[43] Weil die Kunst ‚Gesetzmäßigkeiten' – so Gesetzmäßigkeiten des Verhaltens der Menschen zueinander – in der besonderen Sprache künstlerischer Formen, hegelisch gesprochen: im Medium des ästhetischen Scheins *zur Erscheinung bringt*, ist sie, mit Lenins Kategorie, eine „wesentliche Erscheinung" zu nennen.[44] Hegel bezeichnet die in der Kunst sich artikulierende Idee als „wirkliche und wahrhafte Totalität",[45] da sie die Erkenntnis der Identität von Subjekt und Ob-[162]jekt, des subjektiven und objektiven Geistes umfaßt. Aus diesem Grunde zählt Hegel die Kunst zu einer der systematischen Stufen des absoluten Geistes.

Zum Wesen des absoluten Geistes gehört das Wissen seiner selbst.[46] Die Kunst, in der Hegelschen Theorie des absoluten Geistes, ist ‚Wissen' in vor-begrifflicher Gestalt, Erkenntnis im Medium des ästhetischen Scheins. Sie ist eine Form der (im weitesten Sinne des Begriffs) ‚*theoretischen*', d. h. der bewußtseinsmäßigen Aneignung der Objektivität durch den Menschen. Ihr Gegenstand, das Objekt ästhetischer Aneignung, ist kein empirisch Partikulares und Zufälliges, sondern, idealtypisch gesprochen, „die Gesamtheit, die Totalität der Momente der Wirklichkeit",[47] zu denen die Kunst selber gehört. Den Modus des durch die Kunst vermittelten Wissens, die Besonderheit der ästhetischen Erkenntnis bestimmt Hegel mit der Kategorie des ästhetischen bzw. sinnlichen Scheins oder Scheinens.[48] Die *spezifische Qualität ästhetischer Form* (die Begriffe ästhetischer Strukturierung und künstlerischer Technik wären als weitere erläuternde Begriffe hinzuzuziehen) unterscheidet ästhetische Erkenntnis qualitativ vom Erkenntnismodus der Wissenschaften. Hat die wissenschaftliche Erkenntnis ihren Ort im Urteil bzw. in einem System von Urteilen, so hat die ästhetische Erkenntnis ihren Ort primär (wenn auch nicht ausschließlich) im *Bild*. Dies gilt zumindest für Literatur und bildende Künste: Bildlichkeit wird von mir als strukturierendes Element ihrer ästhetischen Form aufgefaßt. In diesem Sinne muß auch Hegels Kategorie der *Anschauung* verstanden werden. Inhaltlich gefaßt, läßt sich die in der Kunst artikulierte und von ihr vermittelte Erkenntnis auf kein szientistisches Wahrheitsideal reduzieren.[49] Ästhetische Erkenntnis zielt eben nicht auf die Eindeutig-[163]keit begrifflicher Abstraktionen, sondern auf Konkretion und Mehrdeutigkeit[50]. Im Abschnitt „Die fröhliche Kritik" von Brechts *Messingkauf* belehrt der Philosoph Schauspieler und Dramaturgen, daß „Kritik üben nichts rein Verstandesmäßiges" sei. „Auch Gefühle nehmen an der Kritik teil, vielleicht ist es gerade eure Aufgabe, die Kritik durch Gefühle zu organisieren."[51] So wenig Verstand und Gefühl Gegensätze sind, vielmehr konstitutive Momente einer dialektischen Kritik, so wenig läßt sich für das Theater und für die durch das Theater vermittelte Erkenntnis das Wissen von Ahnungen und Träumen, von den Besorgnissen und den Hoffnungen und vor allem von dem Wissen im

---

[43] Die zentrale Bedeutung des Begriffs des Gesetzes für die Hegelsche, aber auch für die materialistische Dialektik arbeitet Lenin heraus; vgl. *Werke*, 38, S. 141 ff., besonders die Bestimmung der Relation Gesetz-Wesen-Erscheinung, S. 142.

[44] Lenin, op. cit., S. 142.

[45] Hegel, *Ästhetik* I, S. 150. Totalität als Kategorie dialektischer Prozeßwirklichkeit umfaßt nach Lenins Lesart der Hegelschen Logik [162] Wesen und Erscheinung (*Werke*, 38, S. 142). Zum Totalitätsbegriff bei Hegel siehe G. Stiehler, *Der Idealismus von Kant bis Hegel*, Berlin/DDR 1970, bes. S. 36 ff.

[46] N. Hartmann, *Philosophie des deutschen Idealismus, 1. Teil*: *Hegel*, Berlin 1929, S. 365 f.

[47] Lenin, *Werke*, 38, S. 148.

[48] Ausführliche Diskussion in „Hegel und die philosophische Grundlegung der Kunstsoziologie", S. 58–67 dieser Arbeit.

[49] Siehe E. Pracht, „Sozialistischer Realismus und Leninsche Abbildtheorie", *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 1971, S. 769 ff. Die Hauptmomente, die Kunst als eine „Wirklichkeitserkenntnis besonderer Art" konstituieren, hat P. Bürger wie folgt benannt: 1. der besondere Erkenntnisbereich („zwischenmenschliches Handeln"), 2. die besondere Kommunikationsform, 3. die besonderen Erkenntnismittel („Sinnlich-[163]keit", „Materialabhängigkeit"); vgl. P. Bürger, „Ideologiekritik und Literaturwissenschaft", in: *Vom Ästhetizismus zum Nouveau Roman. Versuche kritischer Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M. 1975, S. 10 f.

[50] Diesen Aspekt herausgearbeitet zu haben, ist ohne Frage ein Verdienst von William Empsons *Seven Types of Ambiguity* (dazu H. Meller, „William Empson", *Englische Dichter der Moderne*, Berlin 1971, S. 474–488 und ders. *Das Gedicht als Einübung. Zum Dichtungsverständnis William Empsons*, Heidelberg 1974). Zur Kritik Empsons siehe R. Weimann *New Criticism und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft*, Halle/Saale 1962, vor allem S. 111 ff.

[51] Brecht, Gesammelte Werke 16, Werkausgabe edition suhrkamp, Frankfurt a. M. 1967, S. 637.

Widerspruch trennen. „Man weiß in sehr verschiedenen Graden. Wissen steckt in euren Ahnungen und Träumen, in euren Besorgnissen und Hoffnungen, in der Sympathie, im Verdacht. Vor allem aber meldet sich Wissen im Besserwissen, also im Widerspruch“. Das alles, schließt der Philosoph, sei der Künstler und der Kunst Gebiet[52].

Ich fasse zusammen. Die kategoriale Analyse des Hegelschen Begriffs der Idee, seine Ableitung als Substrat der ästhetischen Form führte uns auf drei für die materialistische Ästhetik wichtige Gesichtspunkte: *erstens* auf die logische und gnoseologische Begründung des kognitiven Charakters der Kunst, die Bestimmung der ästhetischen Erkenntnis als eines Erkenntnismodus sui generis, damit auf die erkenntnistheoretische Grundlegung des Problemkreises Kunst und Wahrheit, Kunst und Ideologie; *zweitens* auf die mit der Kategorie der Idee gegebene Einheit von Begriff und Realität, d. h. auf das Theorie-Praxis-Verhältnis als Signum der gesellschaftlichen Wirklichkeit des Menschen; *drittens* auf die für die Realismustheorie grundlegende Dialektik von Erscheinung und Wesen.

[164] Der ausführliche Rekurs auf die Hegelsche Kunstphilosophie ist darin begründet, daß die revolutionäre Bedeutung der Philosophie Hegels, wie sie in bezug auf Rechtsphilosophie, Geschichtsphilosophie und Logik von Marx, Engels und Lenin herausgearbeitet wurde, auch für das Gebiet der Ästhetik festzustellen ist. Lenins Verdienst ist es, die enge Verbindung von marxistischer Theorie und Hegelscher Philosophie im einzelnen analytisch hergeleitet zu haben. Der deutsche Idealismus ist neben der englischen politischen Ökonomie und dem französischen utopischen Sozialismus eine der drei „Quellen und Bestandteile“ des Marxismus[53]. Natürlich handelt es sich hier, wie in jedem Verhältnis des historischen und dialektischen Materialismus zum bürgerlichen Erbe, um eine Identität in der Differenz. Hatte bei Engels und vor allem bei Marx die kritische Abgrenzung von der Tradition des dialektischen Idealismus noch Priorität gegenüber ihrer positiven Aneignung, so liegt Lenins Interesse speziell darin, Hegel „materialistisch zu lesen“[54]. Mehr noch: Hegel rückt in die unmittelbare Nähe von Marx, wenn Lenin die fortzusetzende marxistische Wissenschaft in der „Fortführung des Werkes von Hegel und Marx“ erblickt[55]. Engels folgend, erkennt Lenin den latent materialistischen Charakter der Hegelschen Identitätsphilosophie, und zwar gerade in ihrer rein begrifflichen Gestalt, der *Wissenschaft der Logik*. So kommentiert er das Kapitel über die absolute Idee in der Lehre vom Begriff. „Fazit und Resümee, das letzte Wort und der Kern der Hegelschen Logik ist die dialektische Methode.“[56] Zur letzten Seite der *Logik*: „Der Materialismus ist fast mit Händen zu greifen.“[57] – Lenins Einschätzung der *Wissenschaft der Logik* dürfte ebenfalls auf die Hegelsche Kunsttheorie übertragbar sein.[58] Festzuhalten ist, daß deren zentraler Gedanke: *Kunst als Ar*-[165]*tikulation der Gesetzmäßigkeit gesellschaftlicher Prozesse, und zwar in der Form einer nichtbegrifflichen* (oder ‚*vorbegrifflichen*‘) *Erkenntnis*, die Grundlage auch der marxistisch-leninistischen Ästhetik bildet. Sie ist das feste Fundament, auf das sich das Kernstück dieser Ästhetik aufbaut, die Realismustheorie. Wir dürfen sagen: Hegel hat die Prinzipien materialistischer Kunsttheorie in idealistischer Form ausgesprochen.

---

[52] Op. cit., S. 637 f. Aufschlußreich die Übereinstimmung Brechts mit Leninschen Gedanken; vgl. *Über Kultur und Kunst*, S. 83.
[53] Vgl. Lenins Schrift, *Drei Quellen und drei Bestandteile des Marxismus*.
[54] *Werke*, 38, S. 94.
[55] *Werke*, 38, S. 137. Dazu Lenins Einschätzung des Verhältnisses des *Kapital* zu Hegel (op. cit., S. 316). Hierher gehört Lenins Bemerkung: „Ein kluger Idealismus steht dem klugen Materialismus näher als ein dummer Materialismus, / Statt kluger Idealismus – dialektischer, statt dummer – metaphysischer, unentwickelter, toter, grober, unbeweglicher (op. cit., S. 263). Siehe weiterhin op. cit., S. 344. Zur Frage Lenin-Hegel generell: *Lenin als Philosoph*, Hrsg. v. d. Akademie für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der KPdSU, Frankfurt a. M. 1971, Kap. 19.
[56] Lenin, *Werke*, 38, S. 226.
[57] Loc. cit.
[58] Der gleichen Ansieht ist E. John, vgl. „Leninsche Widerspiegelungstheorie und Ästhetik“, *Weimarer Beiträge*, 1/1972, S. 36.

I.3 Rezeptivität und Produktivität der ästhetischen Erkenntnis

Im *Konspekt zur ‚Wissenschaft der Logik‘* lassen sich die Gesichtspunkte, die im Mittelpunkt von Lenins Interesse an Hegels Philosophie stehen, deutlich ausmachen. Einer dieser Gesichtspunkte ist das Verhältnis von Theorie und Praxis, oder anders ausgedrückt: Bedeutung und Funktion der Praxis im Erkenntnisprozeß. So erörtert Lenin Hegels Lehre der Einheit von Begriff und Realität als „Kriterium der Wahrheit“[59] unter dem Titel der „Einheit der theoretischen Idee (der Erkenntnis) und der Praxis“[60]. Er entwickelt die Notwendigkeit der „Vereinigung von Erkenntnis und Praxis“[61] bereits als Forderung der Hegelschen Philosophie. In der Konzeption der dialektischen Einheit von Begriff und Realität bei Hegel sieht Lenin die materialistische Grundvorstellung der prozessualen Synthesis von Theorie und Praxis vorgebildet, damit auch den erkenntnistheoretischen Grundsatz der Praxis als Kriterium und Test der Richtigkeit von Theorie – wobei hier auch Kunst, im weiten Sinne von *theoria*, dem Begriff der Theorie zugeordnet werden soll. „Zur ‚Idee‘ als Zusammenfallen des Begriffs mit dem Objekt, zur Idee als Wahrheit kommt Hegel über die praktische, zweckmäßige Tätigkeit des Menschen. Ganz nahes Herankommen daran, daß der Mensch durch seine Praxis die objektive Richtigkeit seiner Ideen, Begriffe, Kenntnisse, seiner Wissenschaft beweist.“[62] Ein erstes Prinzip jeder dialektisch-materialistischen Gnoseologie formuliert der Satz „die Praxis des Menschen und der Menschheit ist die Probe, das Kriterium für die Objektivität der Erkenntnis“[63].

[166] Bereits ein kurzer Blick auf die Ausführungen Lenins zum Theorie-Praxis-Problem in der Erkenntnistheorie müßte den größten Skeptiker belehren, daß mit der dialektisch-materialistischen Bestimmung des Abbildcharakters menschlicher Erkenntnis – trotz ihrer Mißdeutungen nahelegenden Terminologie – keine Theorie der bloß passiven oder gar mechanischen Rezeptivität des Erkenntnissubjekts gemeint sein kann. Die Abbildtheorie als Teil der marxistisch-leninistischen Philosophie ist keine mechanistische Widerspiegelungstheorie[64]. Weder Marx noch Engels noch Lenin – noch etwa auch Brecht – haben der Auffassung eines bloß reproduktiven Abbildungsdienstes gehuldigt[65]. Im Gegenteil, die Kritik der mechanistischen Widerspiegelungstheorie gehört zur festen Tradition marxistischer Philosophie. Sie fällt, wie der gesamte bürgerliche Materialismus, dem sie eng zugehört, unter das Engelssche Verdikt der Metaphysik[66].

Die mechanistische Widerspiegelungstheorie, die Theorie der bloßen Rezeptivität menschlicher Erkenntnis, ist von Marx einer unmißverständlichen Kritik unterzogen worden[67]. „Der Hauptmangel alles bisherigen Materialismus (den Feuerbachschen mit eingerechnet)“, führt Marx in den für Geschichtstheorie und Erkenntnistheorie des Marxismus-Leninismus grundlegenden *Thesen über Feuerbach* aus, „ist, daß der Gegenstand, die Wirklichkeit, Sinnlichkeit nur unter der Form des *Objekts oder der Anschauung* gefaßt wird; nicht aber als *sinnlich menschliche Tätigkeit, Praxis*, nicht subjektiv.“[68] Marx erkennt und kritisiert den bloß kontemplativen – „anschauenden“ – Charakter des bürgerlichen [167] Materialismus, wie ihn noch Feuerbach verkörpert. Sein Mangel ist, die „tätige Seite“,

---

[59] Lenin, *Werke*, 38, p. 220.
[60] Op. cit., S. 211.
[61] Op. cit., S. 207. Hegel bestimmt in der Tat Handeln als „praktische Idee“ (*Logik* II, S. 541).
[62] Lenin, *Werke*, 38, S. 131.
[63] Op. cit., S. 202.
[64] Zu diesem Problem: *Lenin als Philosoph*, vor allem S. 121 ff.; mehrere Beiträge in *Marxismus Digest* 1/1972: „Erkenntnistheorie“.
[65] So leider auch Walser nach Pracht, „Sozialistischer Realismus und Leninsche Abbildtheorie“, S. 765.
[66] „Metaphysik im von Lenin übernommenen Engelsschen Sprachgebrauch bedeutet die der dialektischen entgegengesetzte Denkweise (auch in der DDR heute so gebräuchliche Terminologie, vgl. Klaus/Buhr, *Philosophisches Wörterbuch*, Berlin 1970, Bd. 2, S. 715). Dazu Engels im *Anti-Dühring*: „Für den Metaphysiker sind die Dinge und ihre Gedankenabbilder, die Begriffe, vereinzelte, (...) feste, starre, ein für allemal gegebne Gegenstände der Untersuchung. Er denkt in lauter unvermittelten Gegensätzen.“ (MEW 20, S. 20 f.).
[67] Vgl. Kosing, „Karl Marx und die dialektisch-materialistische Abbildtheorie., vor allem S. 10 ff.; dazu auch sehr wichtig A. Schmidt, *Der Begriff der Natur in der Lehre von Karl Marx*, Frankfurt a. M. 1962, bes. S. 96 ff.
[68] MEW3, S. 5.

die konstitutive Rolle der Subjektivität im Geschichts- und im Erkenntnisprozeß nicht erkannt zu haben. Feuerbach, wie jeder bürgerliche Materialist, verkannte die Bedeutung der Praxis als sinnlich-menschliche Tätigkeit: das Faktum der Selbstkonstitution des Menschen durch gesellschaftliche Arbeit an der geschichtlich veränderten Natur. Bei Feuerbach „fallen Materialismus und Geschichte ganz auseinander", heißt es weiter in der *Deutschen Ideologie*.[69] Der erkenntnistheoretische Standpunkt des alten Materialismus, der Standpunkt Feuerbachs, war die bürgerliche Gesellschaft. Erst der neue Materialismus vermag dialektischer Materialismus zu sein, weil er den Standpunkt der „gesellschaftlichen Menschheit" verkörpert[70]. Von diesem Standpunkt aus: vom Standpunkt der Arbeiterklasse, ist für Marx der Rückfall in einen undialektisch konzipierten Erkenntnisbegriff nicht mehr möglich. Erkenntnis bedeutet für diesen neuen, den *dialektischen* Materialismus: kategoriale Umsetzung (‚Widerspiegelung') einer wirklichen, objektiven, d. h. unabhängig vom Erkenntnisprozeß selbst vorhandenen Realdialektik (Natur und Mensch im Verhältnis des gesellschaftlichen Arbeitsprozesses)[71]. [168] Die Entwicklung des dialektischen Moments im proletarischen Materialismus jedoch – Dialektik begriffen nicht allein als kategoriales Methodensystem, sondern als Bewegungsprinzip der gesamten materiellen und geistigen Wirklichkeit – ist Marx zufolge gerade vom Idealismus geleistet worden; und wenn Marx in diesem Zusammenhang vom Idealismus spricht, hat er die Tradition der klassischen bürgerlichen Philosophie in Deutschland von Kant an im Auge, die mit Hegel ihren Höhepunkt und Abschluß erreicht[72]. Der bürgerliche Idealismus aber, und hier liegt *seine*

---

[69] Op. cit., S. 45.

[70] Op. cit., S. 7.

[71] Dazu Engels sehr deutlich: „Naturwissenschaft wie Philosophie haben den Einfluß der Tätigkeit des Menschen auf sein Denken bisher ganz vernachlässigt, sie kennen nur Natur einerseits, Gedanken andererseits. Aber grade die Veränderung der Natur durch den Menschen, nicht die Natur als solche allein, ist die wesentlichste und nächste Grundlage des menschlichen Denkens, und im Verhältnis, wie der Mensch die Natur verändern lernte, in dem Verhältnis wuchs seine Intelligenz" (MEW 20, S. 498). Bereits dieses Zitat zeigt, wie wenig Berechtigung die in der Frankfurter Schule vorherrschende Tendenz hat, in Fragen der Dialektik und der Naturauffassung Marx von Engels zu trennen, ja mit der gesamten Entwicklung des Marxismus-Leninismus in den sozialistischen Ländern zu konfrontieren. (Diese Konstruktion hat ihre Tradition, man denke an Korsch und Lukács' *Geschichte und Klassenbewußtsein*; vgl. dazu Lukács eigene Kritik seiner frühen Position im Vorwort der Luchterhand-Ausgabe von 1968). Selbst der in Fragen materialistischer Dialektik bestinformierte Vertreter der Frankfurter Schule, A. Schmidt, nimmt Engels gegenüber eine höchst ambivalente Position ein. Einerseits glaubt Schmidt zeigen zu können, daß „Engels da, wo er über die Marxsche Fassung des Verhältnisses von Natur und Sozialgeschichte hinausgeht, in eine dogmatische Metaphysik zurückfällt" (*Begriff der Natur*, S. 41) – also im *Anti-Dühring* und in der *Dialektik der Natur*. Schmidt beruft sich dabei bezeichnenderweise auf *Geschichte und Klassenbewußtsein*. Andererseits aber will Schmidt den Begriff einer Dialek-[168]tik der Natur „auch nicht verwerfen" (op. cit., S. 49). In der „Natur selber" seien allerdings „nur die Keime zur Dialektik angelegt" (op. cit., S. 49). „Dialektisch wird die Natur dadurch", erläutert Schmidt mit Bezugnahme auf das *Kapital*, „daß sie den Menschen als veränderndes bewußt handelndes Subjekt hervorbringt, der ihr selbst als ‚Naturmacht' gegenübertritt" (op. cit., S. 50). Nun war es aber gerade Engels, der in Form einer genialen philosophischen Hypothese zu erklären vermochte, wie dieser Vorgang des Hervorbringens des Menschen aus der Natur dialektisch zu erklären ist, nämlich in dem Artikel „Anteil der Arbeit an der Menschwerdung des Affen" aus der *Dialektik der Natur*. Überhaupt war sich Engels der differentia specifica zwischen Naturprozeß und Gesellschaftsprozeß immer bewußt. Dazu hier nur die folgenden Hinweise. In der Wissenschaftstheorie des *Anti-Dühring* nennt Engels als Grund für die Schwierigkeit der historischen Wissenschaften die Tatsache, daß „in der Geschichte der Gesellschaft (...) die Wiederholungen der Zustände die Ausnahme, nicht die Regel" sind; in der „organischen Natur" dagegen „haben wir es (...) mit einer Reihenfolge von Hergängen zu tun, die sich, soweit unsre unmittelbare Beobachtung in Frage kommt, innerhalb sehr weiter Grenzen ziemlich regelmäßig wiederholen. Die Arten der Organismen sind seit Aristoteles im ganzen und großen dieselben geblieben" (MEW 20, S. 82 f.). Sehr klar auch die Tendenz des Gedankens in den Notizen zur *Dialektik der Natur*, daß die menschliche Geschichte „als Entwicklungsprozeß selbstbewußter Organismen von der Geschichte der Natur verschieden" ist (op. cit., S. 504). – Es ist interessant zu sehen, daß sich Schmidt in der Diskussion über leninistische Widerspiegelungstheorie auf der Tagung des IMSF im Februar 1970 in Frankfurt a. M. auf Engels beruft als Zeugen für den Ausgangspunkt dialektischer Theorie in der menschlichen Arbeit (*Die Frankfurter Schule im Lichte des Marxismus*, Frankfurt a. M. 1970, S. 139). Doch bleibt auch bei dieser Gelegenheit, jetzt am Gegenstand der Leninschen Philosophie, die Position Schmidts vis-à-vis dem dialektischen Materialismus äußerst ambivalent, seine Stellung in der Auseinandersetzung zwischen Negt und Schleifstein, sein kenntnisreiches, aber unprofiliertes „Einerseits-Andererseits" legen die Vermutung nahe: Schmidt verteidigt die Position der Kritischen Theorie mit keinem sehr guten Gewissen mehr.

[72] Dazu Schmidt, *Begriff der Natur*, S. 96.

Einseitigkeit, hat mit der idealistischen Dialektik die „tätige Seite“ nur „ab-[169]strakt entwickelt, d. h. er hat sie nur in der Form eines Erkenntnisprozesses entwickelt. Die „wirkliche, sinnliche Tätigkeit als solche“ ist ihm unbekannt[73].

Es wäre falsch anzunehmen – aber diese falsche Meinung ist weit verbreitet –, daß Lenin, und mit ihm die Entwicklung der marxistischen Theorie in den sozialistischen Ländern, hinter die grundlegende Prämisse marxistischen Denkens, die Aktivität des Subjekts in der materiellen Dialektik von Subjekt und Objekt, zurückgefallen sei. Zwar könnten einige aus dem argumentativen Zusammenhang und politischen Kontext herausgelöste Aussagen Lenins in *Materialismus und Empiriokritizismus* eine solche Fehlinterpretation nahelegen. Doch wird sehr klar auch in dieser Schrift – wie in aller Schärfe bereits bei Engels – das Kriterium der Praxis als Test der Theorie entwickelt: die Vorstellung, genauer gesprochen, daß Erkenntnis nicht allein aus der Praxis hervorgeht, sondern als bewegendes Moment gesellschaftlicher Veränderung Praxis mit konstituiert (Theorie als Praxis-Formation)[74]. Praxis heißt in *Materialismus und Empiriokritizismus*, mit der für Lenin bezeichnenden Vorsicht, in äußerst formaler Bestimmung: *Leben*. „Der Gesichtspunkt des Lebens, der Praxis, muß der erste und grundlegende Gesichtspunkt der Erkenntnistheorie sein.“[75]

Wir sahen, in welchem Maße der Gesichtspunkt der Praxis das erkenntnisleitende Interesse Lenins bei seiner Hegel-Lektüre von 1914 gewesen ist. Unter ausdrücklicher Aufnahme des Materialismus-Idealismus-Problems in den *Thesen über Feuerbach* arbeitet Lenin heraus, daß im Ansatz schon bei Hegel „die Praxis der Menschen und der Menschheit“ „das Kriterium für die Objektivität der Erkenntnis“ ist. „Marx knüpft folglich unmittelbar an Hegel an, wenn er das Kriterium der Praxis in die Erkenntnistheorie einführt: siehe Thesen über Feuerbach.“[76] Erkenntnis geht für Lenin aus der Praxis hervor, geht zugleich aber konstitutiv in die Praxis wieder ein. „Von der lebendigen Anschauung zum abstrakten Denken und von diesem zur Praxis – das ist der dialektische Weg der Erkenntnis der Wahrheit, der Erkenntnis der objektiven Rea-[170]lität.“[77] Die Relation *Praxis* (*unmittelbare* Praxis als Ausgangspunkt) – *Theorie – Praxis* (durch Erkenntnis geformte, d. h. *vermittelte* Praxis als Resultat) bezeichnet allerdings nicht einfach eine ‚chronologische‘ Relation, sondern ein dialektisches Strukturverhältnis. Das heißt, die Elemente dieser Relation müssen in einer Form in jedem gegebenen Erkenntnisakt präsent sein. Nicht nur sind alle Ideenformationen aus der materiellen Praxis zu erklären. Sie sind zugleich immer an der Konstitution von Praxis beteiligt. Ja, die ‚Idee‘ ist ein unmittelbar konstitutives Moment des materiellen Produktionsprozesses selbst. Der Arbeitsprozeß als Produktion von Gebrauchswerten in seiner allgemeinsten Form d. h. „unabhängig von jeder bestimmten gesellschaftlichen Form“ betrachtet, enthüllt sich der Marxschen Analyse“ im *Kapital* als „ein Prozeß zwischen Mensch und Natur, ein Prozeß, worin der Mensch seinen Stoffwechsel mit der Natur durch seine eigene Tat vermittelt, regelt und kontrolliert“.[78] Im Unterschied zu allen instinktartigen Formen der Arbeit zeichnet spezifisch menschliche Arbeit sich dadurch aus, daß „am Ende des Arbeitsprozesses (...) ein Resultat heraus(kommt), das beim Beginn desselben schon in der Vorstellung des Arbeiters, also schon ideell vorhanden war“. „Was (...) von vornherein den schlechtesten Baumeister vor der besten Biene auszeichnet, ist, daß er die Zelle in seinem Kopf gebaut hat, bevor er sie in Wachs baut.“[79] Der Arbeitsprozeß ist ein materiell-teleologischer Prozeß. Nicht nur bewirkt der Arbeiter „eine Formveränderung des Natürlichen (...); er verwirklicht im Natürlichen zugleich seinen Zweck“. Der Arbeitsprozeß ist Äußerung des „zweckmäßigen Willens“ des Arbeiters. Die „einfachen Momente“ des Arbeitsprozesses – und hier benennt Marx die allgemeinsten und grundlegenden

[73] MEW 3, S. 5.
[74] Vgl. *Lenin als Philosoph*, vor allem Kap. 3.
[75] Lenin, *Werke*, 14, S. 137. Engels faßt unter Praxis als erkenntnistheoretisches Kriterium „Experiment und Industrie“ (dazu Lenin, op. cit., S. 94). Zu Praxis in dem primären Sinn materieller Produktion siehe *Deutsche Ideologie*, MEW 3, S. 42–45.
[76] Lenin, *Werke*, 38, S. 202.
[77] Op. cit., S. 160; dazu auch op. cit., S. 208.
[78] *Kapital*, I, MEW 23, S. 192.
[79] Op. cit., S. 193.

Momente menschlicher Praxis überhaupt – sind Arbeitsgegenstand, Arbeitsmittel sowie zuallererst „die zweckmäßige Tätigkeit oder die Arbeit selbst". Für diese ist die ‚Idee' konstitutiv, und zwar im Sinne eines *Materie formenden* Moments.[80] – Wenn Lenin im *Konspekt zu Hegels „Logik"* die [171] Notwendigkeit einer „Vereinigung von Praxis und Erkenntnis" für die materialistische Wissenschaft fordert[81], so ist dies von der Voraussetzung her gesprochen, daß Erkenntnis immer schon Praxis konstituiert. Die Funktion des „subjektiven Faktors" hat Brecht „unter ausdrücklicher Bezugnahme auf Lenins Materialismuskonzeption sehr eindringlich beschrieben. „Wenn du die Notwendig-[172]keit einer Reihe von Tatsachen feststellst, so vergiß nicht, daß du selbst auch eine dieser Tatsachen bist, und bestimme die Notwendigkeit möglichst genau, sie braucht nämlich, um eine Notwendigkeit zu sein, ganz bestimmtes Handeln."[82] Diese Feststellung Brechts liest sich wie ein Kommentar zu Lenins bekanntem Satz: „Das Bewußtsein des Menschen widerspiegelt nicht nur die objektive Welt, sondern schafft sie auch."[83] Lenin unterscheidet hier zwei Seiten des erkennenden Bewußtseins: *erstens* Bewußtsein als Widerspiegelung eines gegebenen Objekts (wobei dieses ein partikularer Gegenstand, ein gesellschaftliches Verhältnis oder die gesamte „objektive Welt" sein kann): Bewußtsein also als ‚Rezeption' von Praxis und ‚Reflexion' von Erfahrung; *zweitens* Bewußtsein als subjektive Tätigkeit oder Aktivität (d. h. als Produktion von Gegenständlichkeit in der Formveränderung eines gegebenen natürlichen oder gesellschaftlichen Objekts): Bewußtsein als Determination von Erfahrung und Praxis-Formation. Ich möchte diese beiden Seiten des Erkenntnisprozesses unter den Titel *Rezeptivität* und *Produktivität* des erkennenden Subjekts stellen. Es sind dies Momente, die in der Marxschen Analyse des Arbeitsprozesses selbst auszumachen sind. Die Bestimmung, daß das Resultat des Arbeitsprozesses beim Beginn desselben schon in der Vorstellung des Arbeiters gegeben, also ideell vorhanden ist, darf selbstverständlich nicht als ‚Setzung' der Idee durch eine transzendentale Intelligenz aufgefaßt werden, sondern ist ihrerseits eine Reflexion praktischer Erfahrungen. Ein Hinweis darauf, wie dies zu denken ist, findet sich bei Lenin. Die Idee selbst hat ihre Genesis in Prozessen der Praxis. „(...) die Praxis des Menschen, milliardenmal wiederholt, prägt sich dem Bewußtsein des

[80] Daß damit die ‚Idee' nicht als eine ursprüngliche, ontologische Substanz gesetzt ist, sondern daß sie ihre Genesis selbst in materiellen Prozessen hat, versteht sich für den Materialisten Marx von selbst. Marx sagt ausdrücklich: „Wir unterstellen die Arbeit in einer Form, worin sie dem Menschen ausschließlich angehört" (MEW 23, S. 193). Die Rekon-[171]struktion der Genesis der ‚Idee' aus materiellen Prozessen hat Engels in „Anteil der Arbeit an der Menschwerdung des Affen" in der *Dialektik der Natur* in Angriff genommen. Engels geht von der allgemeinen Bestimmung des Arbeitsbegriffs im *Kapital* aus und entwickelt seine Argumentation auf den Standort der Kritik der politischen Ökonomie hin. Ohne hier ins Detail der Engelsschen Ausführungen gehen zu können, seien die von ihm angegebenen wichtigsten Punkte in der Entwicklung des Arbeitsprozesses von der tierischen zur menschlichen Arbeit rekapituliert aufrechter Gang, Freiwerden und Ausbildung der Hand, Entstehung der Sprache aus und mit dem Arbeitsprozeß, Fortbildung des Gehirns und der Sinnesorgane, bis zum Beginn der „eigentlichen Arbeit", die „mit der Verfertigung von Werkzeugen" anfängt (MEW 20, S. 449). Erst am Ende des sehr langwierigen Prozesses der Menschwerdung bildet sich der besondere Charakter menschlicher Arbeit heraus, den Marx als gegeben „unterstellt". „Je mehr die Menschen sich (...) vom Tier entfernen, desto mehr nimmt ihre Einwirkung auf die Natur den Charakter vorbedachter, planmäßiger, auf bestimmte, vorher bekannte Ziele gerichteter Handlung an" (op. cit., S. 451). Erst mit der Arbeit als einer zweckmäßigen Tätigkeit beginnt die menschliche Geschichte. – Die Genesis ideeller Formationen in der Praxis behauptet Lenin auch für die Figuren der Logik (*Werke*, 38, S. 208). – Zum Problem des Verhältnisses von Erkenntnis und Arbeit (d. h. zur Analyse des Arbeitsprozesses in erkenntnistheoretischer Absicht) ließe sich weiterhin entwickeln, daß die klassische deutsche Philosophie ebenfalls von der richtigen Erkenntnis der konstitutiven Funktion der Idee im Arbeitsprozeß ausgeht (dies ist der gemeinsame Gesichtspunkt von dialektischem Idealismus und dialektischem Materialismus). Der Idealismus jedoch setzt nicht nur an der ontologischen Priorität der Idee im Arbeitsprozeß an, er ‚übersetzt' die materielle Teleologie des Arbeitsprozesses in eine ideelle Teleologie des Erkenntnis- und bei Hegel des gesamten Geschichtsprozesses. Die ontologische Hypostasierung [Vergegenständlichung] des Erkenntnisprozesses bedeutet auch, daß Arbeit nur als Arbeit des Bewußtseins erscheint, nicht als konkrete Arbeit in ihrer sinnlichen Gegenständlichkeit. Die große theoretische Arbeit des dialektischen Idealismus bleibt bestehen: die Entdeckung, daß Erkenntnis im Arbeitsprozeß ihren Ursprung hat, daß Bewußtsein für den Arbeitsprozeß konstitutiv ist. Diese Entdeckung war nur aufgrund der fortgeschrittenen Vergesellschaftung der Arbeit in der fortgeschrittenen bürgerlichen Gesellschaft in Europa möglich (England). Zugleich aber formulierte der Idealismus diese Erkenntnis vom Standpunkt der bürgerlichen Klasse, nicht vom Standpunkt der materiell produzierenden Klasse selbst – daher ihre idealistische Form.

[81] *Werke*, 38, S. 207.

[82] Brecht, „Objektivismus und Materialismus bei Lenin", *Gesammelte Werke*, 20, S. 69.

[83] *Werke*, 38, S. 203.

Menschen als Figuren der Logik ein.“[84] Der Arbeitsprozeß, als eine gegebene Struktur betrachtet, ist Verwirklichung einer notwendigerweise immer schon als elementarer Bestandteil dieses Prozesses vorgegebenen ‚Idee‘ im Medium bestimmter Materialien (der Arbeitsgegenstände) und mit Hilfe von Arbeitsmitteln. In dieser dialektischen Form ist der Arbeitsprozeß ein Stoffwechsel des Menschen mit der Natur, ein Prozeß, in dem der Mensch „dem Naturstoff selbst als eine Naturmacht gegenüber(tritt). Die seiner Leiblichkeit angehörenden Naturkräfte, Arme und Beine, Kopf und Hand, [173] setzt er in Bewegung, um sich den Naturstoff in einer für sein eigenes Leben brauchbaren Form anzueignen“.[85] In diesem Prozeß erst produziert sich der Mensch als gesellschaftliche Menschheit. Auf der Grundlage einer Veränderung und Entwicklung der Formen des Arbeitsprozesses (Vergesellschaftung der Arbeit) stellt er sich als gesellschaftliches Wesen her und entwickelt, mit den sich entwickelnden Bedürfnissen, die „schlummernden Potenzen“ seiner menschlichen Natur. „Indem er durch diese Bewegung auf die Natur außer ihm wirkt und sie verändert, verändert er zugleich seine eigene Natur. Er entwickelt die in ihr schlummernden Potenzen und unterwirft das Spiel ihrer Kräfte seiner eigenen Botmäßigkeit.“ So ist der Arbeitsprozeß selbst die Grundlage für den Konstitutionsprozeß der menschlichen Geschichte und damit auch für den Konstitutionsprozeß des menschlichen Bewußtseins. Wesentlich aber ist dabei, und dies gilt es mit Nachdruck festzuhalten, daß menschliches Bewußtsein (und damit ‚Erkenntnis‘) dem materiellen Produktionsprozeß immer schon als ein elementarer Bestandteil zugrunde liegt, also immer schon konstitutiv ist für den Arbeitsprozeß selbst. Folgen wir dieser Argumentation, so läßt sich sagen: Die Leninsche Erkenntnistheorie bringt auf den Begriff, was die konkrete Analyse der Kritik der politischen Ökonomie erkenntnistheoretisch impliziert.

Hiermit beantwortet sich auch die Frage nach dem Verhältnis von Rezeptivität und Produktivität im Erkenntnisprozeß. Die dialektisch-materialistische Erkenntnistheorie ignoriert keineswegs die im Idealismus entwickelte Dimension der Produktivität des Bewußtseins und damit die konstitutive Funktion der Subjektivität im Erkenntnisprozeß. Sie bindet das Moment der Produktivität aber zurück an eine primär vorgegebene, an sich selbst gesetzmäßig strukturierte und in ihrer Gesetzmäßigkeit für prinzipiell erkennbar gehaltene Objektivität (Materie), eine Objektivität, die vom erkennenden Subjekt immer erst – wie klar und deutlich auch immer – *rezipiert* werden muß, bevor dieses formend in die widergespiegelte Wirklichkeit einzugreifen vermag. Dabei bezeichnet das ‚Zuvor‘ der Rezeptivität, wir wiederholen es, kein chronologisches Zuerst – die Vorstellung eines Nacheinander, einer Abfolge in der Zeit wäre fehl am Platze –, sondern eine Relation in der Erkenntnisstruktur es bezeichnet eine erkenntnistheoretische Priorität.

[174] Eine einleuchtende Erklärung für die Dialektik von Rezeptivität und Produktivität des menschlichen Bewußtseins gibt Engels am Beispiel des Verhältnisses von Freiheit und Notwendigkeit Er schreibt: „Hegel war der erste, der das Verhältnis von Freiheit und Notwendigkeit richtig darstellte. Für ihn ist die Freiheit die Einsicht in die Notwendigkeit ‚*Blind* ist die Notwendigkeit nur, *insofern dieselbe nicht begriffen wird*.‘ Nicht in der geträumten Unabhängigkeit von den Naturgesetzen liegt die Freiheit, sondern in der Erkenntnis dieser Gesetze und der damit gegebenen Möglichkeit, sie planmäßig zu bestimmten Zwecken wirken zu lassen. Es gilt dies mit Beziehung sowohl auf die Gesetze der äußeren Natur, wie auf diejenigen, die das körperliche und geistige Dasein der Menschen selbst regeln.“[86] Die Dialektik von Rezeptivität und Produktivität des Bewußtseins wird hier überzeugend veranschaulicht: *Rezeptivität* bedeutet Erkenntnis objektiv gültiger Gesetze, *produktiv* ist die Anwendung dieser Gesetze im Interesse der Selbsterhaltung der menschlichen Gattung und der qualitativen Verbesserung ihrer Lebensbedingungen. Das Ziel ist die „wirkliche menschliche Freiheit“, was materialistisch nur bedeuten kann: „eine Existenz in Harmonie mit den erkannten Naturgesetzen“.[87]

Welche Konsequenzen haben diese erkenntnistheoretischen Grundsätze für die materialistische Ästhetik? Welche Konsequenzen haben sie für das Kernstück dieser Ästhetik, die Realismustheorie?

---

[84] Op. cit., S. 208.
[85] Kapital, I, MEW 23, S. 192.
[86] *Anti-Dühring* MEW 20, S. 106.
[87] Op. cit., S. 107.

Mit den erkenntnistheoretischen Grundbegriffen der Rezeptivität und Produktivität sind in der Tat die zwei wesentlichen Funktionen des Ästhetischen angesprochen. *Rezeptivität* bezieht sich dabei auf das Moment der Widerspiegelung gesellschaftlicher Praxis im engeren Sinne der Reproduktion von Wirklichkeit. *Produktivität* bezeichnet das Moment künstlerischer Produktion als einer Herstellung von Artefakten (eine spezifische Form gesellschaftlicher Arbeit)[88], darüber hinaus zielt der Begriff auf den produktiven Eingriff in gesellschaftliche Praxis. Rezeptivität und Produktivität benennen als ästhetische Grundkategorien den Dop-[175]pelcharakter der Kunst, zugleich Reproduktion existierender Objektivität und Produktion einer neuen Form von Objektivität zu sein. Diesen Doppelcharakter meint die Kategorie des ästhetischen Abbilds, als eine dialektische Kategorie verstanden. In dem Satz: *ästhetische Produktion ist die Produktion von Abbildern*, sollen die Aspekte der Rezeptivität und Produktivität zusammengeschlossen sein. Er umfaßt die Einheit kontemplativer und aktiver Funktion – „Abbildung der Wirklichkeit zum Zweck der Einflußnahme auf die Wirklichkeit".[89] Brecht wendet sich entschieden gegen die Auffassung, daß Künstler „nur Spiegel" seien, „welche die Wahrheit außer uns reflektieren. Wenn wir den Gegenstand in uns aufgenommen haben, muß etwas von uns dazukommen, bevor er wieder aus uns herausgeht, nämlich Kritik, gute und schlechte, welche der Gegenstand vom Standpunkt der Gesellschaft aus erfahren muß".[90] „Das Dichten muß als menschliche Tätigkeit angesehen werden, als gesellschaftliche Praxis mit aller Widersprüchlichkeit, Veränderlichkeit, als geschichtsbedingt und Geschichte machend."[91]

Im Rahmen der erläuternden Interdependenz der beiden Momente Rezeptivität und Produktivität hat die materialistische Ästhetik das Verhältnis des ästhetischen Abbilds (der ‚Produktion von Abbildern') zu dem abgebildeten Gegenstand (dem ästhetischen Objekt) als ein dialektisches Verhältnis zu fassen. Diese Dialektik ist es, von der her allein die Realismustheorie systematisch entwickelt werden kann. Sie impliziert das erörterte Verhältnis von Erscheinung und Wesen, die dialektische Bestimmung von Kunst als Artikulation des in der Erscheinung konstitutiven konkreten Begriffs. In einer ersten, vorläufigen Definition möchte ich sagen: *Realistisch ist eine Kunst, die, der Gesetzmäßigkeit gesellschaftlicher Prozesse eingedenk, diese Gesetzmäßigkeit – spontan oder reflektiert – in der Form eines ästhetischen Abbildes artikuliert als eines besonderen Typus gesellschaftlicher Produktion. Die Produktion von Abbildern stellt, wenn auch in sehr unterschiedliche Weise, einen aktiven Eingriff in die abgebildeten Prozesse dar. Die Produktion von Abbildern ist nicht allein Abbildung von Praxis, sondern auch Stellungnahme zu der abgebildeten Praxis und, in der Konsequenz, Praxis-Formation.* Eine solche Auffassung orientiert sich am Realismusbegriff von Engels – „treue [176] Schilderung der wirklichen Verhältnisse"[92], „typische Charaktere unter typischen Umständen"[93] – und findet sich vorgeformt in der Instruktion der Schauspieler durch den Prinzen Hamlet: „to hold, as 'twere, the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure."[94*]

Die generelle theoretische Bestimmung der Kunst als ästhetisches Abbild eines wirklichen, d. h. auch außer ihm und unabhängig von ihm existierenden Objekts bezieht sich auf jede mögliche künstlerische Form. Sie bezeichnet das grundlegende konstitutive Moment jedes künstlerischen Produkts. Das heißt, sie bezieht sich auf den ästhetischen Produktionsprozeß, unabhängig von jeder bestimmten

---

[88] Diesen Aspekt hat B. J. Warneken detailliert entwickelt, siehe „Abriß einer Analyse literarischer Produktion", Das Argument 72 (1972), S. 207–232, u. *Der Begriff der literarischen Produktion als Ausgangspunkt einer Sozialtheorie der Literatur* Dissertation Tübingen 1975.

[89] Brecht zit. nach Pracht, „Sozialistischer Realismus und Leninsche Theorie", S. 767.

[90] Brecht, *Über Realismus*, Frankfurt a. M. 1971, S. 164.

[91] Brecht, zit. nach Pracht, op. cit., S. 759.

[92] Engels, Brief an Minna Kautsky, v. 26. November 1885, zit. nach *Marxismus und Literatur*, I, Reinbek b. Hamburg 1969, S. 156.

[93] Engels, Brief an Miss Harkness, zit. nach op. cit., S. 157.

[94] Shakespeare, *Hamlet*, III, 2.

[*] „*der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eignen Züge, der Schmach ihr eignes Bild, und dem Jahrhundert und Körper dieser Zeit seine innre Form und seinen Abdruck vorzuzeigen*" (Übersetzung nach Schlegel/Tieck)

gesellschaftlichen Form betrachtet. Nach marxistisch-leninistischer Auffassung kann es kein Kunstwerk geben, das nicht Artikulation von außer ihm existierenden gesellschaftlichen Verhältnissen wäre – wie verzerrt es diese auch wiedergeben mag. Das bedeutet allerdings nicht, daß alle Kunst ‚realistisch' sei. Realismus impliziert *Wertung*. Realismus ist eine gnoseologische und axiologische Kategorie. Der Begriff bezeichnet die *tendenziell richtige* Darstellung gesellschaftlicher Sachverhalte im Rahmen der objektiven Erkenntnisbarrieren einer bestimmten sozialökonomisch-kulturellen Formation, also im Rahmen des jeweils historisch Möglichen. Der Realismusbegriff intendiert oder impliziert den *Wahrheitsbegriff*.

Damit wendet sich der materialistische Realismusbegriff programmatisch gegen jede Form des Agnostizismus in der Kunsttheorie und in den praktischen Kunstwissenschaften. Er behauptet in der Tat, daß es prinzipiell objektive Kriterien der ästhetischen Wertung gibt, und das schließt die Bestimmung des Wahrheitscharakters von Kunstwerken ein. Der Schwierigkeiten und der Komplexität einer solchen Unternehmung in jedem konkreten Fall ist sich diese Theorie voll bewußt; sie behauptet lediglich, die Methode für die Lösung dieses Problems im *Prinzip* zu besitzen.

[177] Die materialistische Realismustheorie nimmt auf, was der positive Marxsche Ideologiebegriff an erkenntnistheoretischer Bedeutung impliziert. Ideologie für Marx, erläutert Schnädelbach, „ist gesellschaftlich notwendig falsches Bewußtsein, sofern man die Subjektseite betrachtet, und gesellschaftlich notwendiger Schein, wenn man vom Gegenstand des ideologischen Bewußtseins spricht". Der Terminus „gesellschaftlich notwendig" bedeutet dabei „eine objektive Nötigung, die von der Organisation der Gesellschaft selbst ausgeht".[95] Diese Fassung des Marxschen Ideologiebegriffs, so annehmbar sie zunächst ist[96], bringt noch nicht deutlich genug zum Ausdruck, daß nach materialistisch-dialektischer Auffassung den Bewußtseinsphänomenen, die der Begriff Ideologie bezeichnet, immer auch ein Wahrheitsmoment innewohnt. Der Ideologiebegriff akzentuiert negativ. Ideologisches Bewußtsein aber ist nicht einfachhin falsches Bewußtsein. Es ist auch mehr als nur *notwendig* falsches Bewußtsein. Es ist zugleich immer – und hier ist wiederum auf die Leninsche Weiterentwicklung des Marxismus zu verweisen – eine Form der *relativen Wahrheit*. Der Begriff bezeichnet das „Prinzip der Relativität unserer Erkenntnisse"[97], d. h. ihre geschichtliche Bedingtheit. „Vom Standpunkt des modernen Materialismus", schreibt Lenin in *Materialismus und Empiriokritizismus*, „sind die *Grenzen* der Annäherung unserer Kenntnisse an die objektive, absolute Wahrheit geschichtlich bedingt, *unbedingt* aber ist die Existenz dieser Wahrheit selbst, unbedingt ist, daß wir uns ihr nähern."[98] Der Begriff der relativen Wahrheit hält also, anders oder zumindest eindeutiger als der Ideologiebegriff selbst, das positive Moment im Bewußtseinsgegenstand fest. Bezeichnet der wesentlich kritisch akzentuierte Ideologiebegriff vorrangig den Aspekt der gesellschaftlichen Bedingtheit des Bewußtseins, so insistiert der Begriff der relativen Wahrheit, daß dieses Bewußtsein, seiner Bedingtheit zum Trotz, ein objektiv Richtiges festhält. Diese beiden Momente – die Verklammerung von Falschheit und Wahrheit des Bewußtseins – sind von Bürger am Marxschen Ideologiebegriff selbst festgemacht [178] worden. „Das Schwierige am Marxschen Ideologiebegriff", schreibt Bürger, „das aber zugleich dessen Unentbehrlichkeit zur Analyse des widersprüchlichen Phänomens menschlicher Bewußtseinsbildung ausmacht, liegt darin, daß dieser als ‚*falsches Bewußtsein*' ein Gedankengebilde denunziert, dem er doch zugleich *Wahrheit* nicht abspricht."[99] In der Beschränkung auf den Gebrauch des Begriffs in den Literaturwissenschaften hat diese Bestimmung des „Doppelcharakters von Ideologie" den Vorzug, ein hermeneutisches Instrumentarium für die Interpretation konkreter ästhetischer Gegenstände an die Hand zu geben.

Ich fasse zusammen: der Realismusbegriff zielt, seiner erkenntnistheoretischen Form nach, auf einen zugleich kritischen und positiven Wahrheitsbegriff. Kunst ist nie, wie Adorno meinte, ein

[95] H. Schnädelbach, „Was ist Ideologie?", *Das Argument*, 50, S. 83 f.
[96] Ich akzeptiere Schnädelbachs Definition als Arbeitsgrundlage auf die komplexe Problematik des Ideologiebegriffs kann hier nicht eingegangen werden (siehe die Kritik von D. Krause an Schnädelbach in *Das Argument*, 66).
[97] Lenin, *Werke*, 14, S. 129.
[98] Op. cit., S. 130.
[99] Bürger, „Ideologiekritik und Literaturwissenschaft", op. cit., S. 3 f.

transideologisches Phänomen. Kunst ist – zumindest in der bürgerlichen Gesellschaft – eine der „ideologischen Formen", in denen sich die Menschen der den Widersprüchen zwischen Produktivkräften und Produktionsverhältnissen entstammenden sozialen Konflikte bewußt werden.[100] Die Kunst ist *gesellschaftlich notwendiger Schein*, aber zugleich ist sie, was der „Begriff" des notwendigen Scheins nur ungenügend ausdrückt, eine *Gestalt relativer Wahrheit*. Es ist primär dieses Moment, das im Akt der Interpretation zu entschlüsseln ist. Die Realismustheorie hält nachdrücklich an Wahrheitskriterien fest, die sich in einer bestimmten Auffassung des historischen Prozesses verifiziert sehen, in der historisch-materialistischen Geschichtstheorie. Nicht aus den als autonom postulierten Werken, sondern aus der Wirklichkeit, der sie entstammen und auf die sie zurückwirken, leitet die materialistische Kunsttheorie ihre Wahrheitskriterien ab. „Über literarische Formen muß man die Realität befragen."[101] Die Realismustheorie ist nicht einfach identisch mit der Theorie des allgemeinen gesellschaftlichen Wesens der Kunst.[102] Eine solche Auffassung würde [179] höchstens zu einem abstrakten und wenig nützlichen Realismusbegriff führen. Der konkrete, d. h. der materialistische Realismusbegriff ist ein *qualifikatorischer* Terminus. Er unterscheidet bestimmte Kunstformen von anderen. Er ist in keiner Weise ein bloßer ‚Epochenbegriff'. Selbst ein so entschiedener – dabei auch qualifizierter – Gegner der materialistischen Kunstauffassung wie René Wellek gesteht dieser zu: „Man sollte anerkennen, daß das Wiederauftauchen und die Neuformulierung des Realismusproblems sich auf eine mächtige Tradition in der Geschichte bezieht, nicht nur in Rußland, wo die sogenannten radikalen Kritiker der sechziger Jahre diese Position antizipierten, auch nicht allein im Hinblick auf die hauptsächlich französische realistische Bewegung des neunzehnten Jahrhunderts, sondern im Hinblick auf die gesamte Literatur- und Kunstgeschichte. Realismus im weiten Sinne von Naturtreue ist zweifellos eine Hauptströmung in den plastischen Künsten sowie der Literatur."[103] Der Begriff des Realismus, selbst in der nach den Maßstäben marxistisch-leninistischer Kunsttheorie restringierten Verwendung Welleks, bezieht sich also nicht [180] allein auf die Gestalten des bürgerlichen, des kritischen und des sozialistischen Realismus. Als hervorragende Beispiele der realistischen Tradition in Europa nennt Wellek: den „fast wörtlichen Realismus" eines großen Teils der hellenistischen und spätrömischen Skulptur und der holländischen Malerei, in der Literatur das *Satyricon* des Petronius, den pikaresken Roman als Beispiel des literarischen Realismus noch vor dem 19. Jahrhundert. Eine materialistische Realismustheorie, die den Begriff des Realismus nicht an formalen oder stilistischen Kriterien festzumachen gewillt ist, sondern am Kriterium der adäquaten künstlerischen Artikulation gesetzmäßiger Erscheinungen des historischen Prozesses (wobei die jeweilige artistische Form als von Faktoren dieses Prozesses determiniert angesehen wird), müßte

---

[100] Siehe Marx, *Zur Kritik der politischen Ökonomie*, Vorwort.

[101] Brecht, „Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise", *Über Realismus*, Frankfurt a. M. 1971, S. 97.

[102] Die Auffassung vom allgemeinen gesellschaftlichen Wesen der Kunst ist erkenntnistheoretische *Grundlage* der Realismustheorie. Sie grenzt die materialistische Ästhetik prinzipiell von jeder Version bürgerlicher Kunstsoziologie ab. Nach materialistischer Auffassung ist jede Kunstform, auch die „autonomste", gesellschaftlich vermittelt, und das bis ins technische Detail. Nachweis dieser Vermittlung am konkreten Gegenstand ist Hauptaufgabe materialistischer Hermeneutik. – Eine [179] besondere Schwierigkeit der materialistischen Analysis bieten Formen wie die *Lyrik*, die – besonders in den seit Ende des 18. Jahrhunderts sich durchsetzenden Gestalten – der materialistischen Deutung am meisten Widerstand entgegenzustellen scheinen. Zentraler Ansatzpunkt einer *materialistischen Theorie der Lyrik* wäre der für diese Gattung konstitutive Subjektbegriff, von dessen Wandel her auch der Wandel lyrischer Formen erklärt werden müßte: das Ich als gesellschaftliches Verhältnis, wie es sich aus ökonomischer Notwendigkeit im Laufe der Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft zur Fiktion des autonomen Individuums emporarbeitet (ein besonders augenfälliges Beispiel außerhalb der Lyrik: der Beginn von Rousseaus *Confessions*; theoretische Parallelen: die Systemkonstruktionen des deutschen Idealismus aus der Kategorie der Subjektivität). Als Hypothese möchte ich formulieren: auch in den persönlichsten Formen der Lyrik (Naturlyrik des jungen Goethe) bildet die Literatur sozialgeschichtliche Erfahrungen am Gegenstand subjektiver Innerlichkeit ab. Diese Reduktion von Erfahrung auf die Sphäre der Innerlichkeit hat eine lange Vorgeschichte: es sei hier nur an die spätmittelalterliche Mystik und vor allem den Protestantismus erinnert, ihrerseits bekanntlich ein Niederschlag umgreifender sozialökonomischer und kultureller Prozesse, zugleich aber selbst konstitutiv für den Vorgang der Herausbildung des autonomen Subjekts, der seinen Höhepunkt im 18. und frühen 19. Jahrhundert erreicht. – Eine materialistische Geschichte der Lyrik, wie überhaupt die materialistische Geschichtsschreibung des Schicksals der Subjektivität in ihrer Selbsterfahrung, ist noch ungeschrieben.

[103] R. Wellek, *Concepts of Criticism*, Yale University Press 1963, 223 (übersetzt von mir).

darüber hinaus auch historischen Kunstformen das Prädikat ‚realistisch' zugestehen, die technisch nichts oder nur sehr wenig mit Realismus im Sinne von „Naturtreue" zu tun haben. Der Kanon einer in diesem Sinne realistischen Literaturtradition würde mit den Epopöen Homers, der griechischen Tragödie, den Komödien des Aristophanes seinen Anfang nehmen. Lukács, der gegenüber der Entwicklung der modernen Kunst den Fehler begangen hat, allzu starr an den Normen des klassischen bürgerlichen Realismus festzuhalten, hat die inhaltlichen Kriterien einer dialektischen Realismustheorie am Beispiel von Aischylos und Shakespeare sehr klar dargestellt. Aischylos und Shakespeare geben uns „in ihren Familiengemälden so tiefgreifende und richtige Bilder von den gesellschaftlichen Umwälzungen ihrer Zeit, daß es uns erst jetzt mit der Hilfe des historischen Materialismus überhaupt möglich geworden ist, dieser bildnerischen Einsicht theoretisch nachzukommen".[104] In der großen realistischen Tradition der europäischen Literatur finden wir also Beispiele, und ich möchte Lukács hier uneingeschränkt zustimmen, wo die ästhetische Erkenntnis der theoretischen um Jahrhunderte voraus ist.

Die Wertkriterien materialistischer Realismustheorie – das ist in dem Gesagten impliziert – sind formaler und inhaltlicher Art. Dabei besitzen die inhaltlichen Kriterien Priorität. Ich gehe von der Voraussetzung aus, daß in jedem Akt materialistischer Hermeneutik die ästhetische Form aus dem Inhalt zu erklären ist, ‚*Inhalt*' verstanden als das gesellschaftliche Substrat der ästhetischen [181] Form. Im Anschluß an die Hegelsche Kunstphilosophie fasse ich Priorität des Inhalts im Sinne einer genetischen Priorität auf. Ich leugne nicht, daß Kunst ihre ästhetische Wirklichkeit, ihre spezifische Daseinsweise erst in der formalen Konstruktion besitzt.[105] Das schließt ein, daß die analytische Bestimmung der ästhetischen Bedeutung eines Kunstwerks, und damit auch seines Wahrheitsmoments, nie isoliert an den abstrakt fixierbaren ‚Inhalten', den vom formalen Kontext des Werks gelösten ‚Aussagen' festzumachen ist. Ästhetische Erkenntnis vermittelt sich vielmehr immer über die Form, die Technik, die „Schreibweise" (Brecht). Das Wahrheitsmoment eines Werks mißt sich nicht, jedenfalls nicht primär, an der auch neben und außerhalb des Werks existierenden ‚Message'.[106] Dies gilt selbst für propagandistische und agitatorische Kunstformen, nicht zuletzt deshalb, weil deren spezifisches Wahrheitsmoment an ihre Wirksamkeit geknüpft ist, die politische Wirkung von Kunst aber weitgehend von den gewählten Kommunikationsformen, also Momenten der ästhetischen Technik abhängt.

Die materialistische Realismustheorie unterscheidet sich in einigen grundlegenden Gesichtspunkten von anderen Formen dialektischer Kunsttheorie, sehr deutlich auch von der ästhetischen Theorie der Frankfurter Schule. Unvereinbar mit den Grundvorstellungen des historischen und dialektischen Materialismus ist die Hypostasierung des ästhetischen Wahrheitsbegriffs zur Ideologiefreiheit der Kunst bei Adorno.[107] Die ‚Wahrheit' eines Werks will diese Theorie an der „Logik des Gebildes, seinem Gelingen oder [182] seiner Brüchigkeit" festmachen.[108] In der Bestimmung des ästhetischen Wahrheitskriteriums soll allein auf die „künstlerische Technik" rekurriert werden; der Entwicklungsstand der ästhetischen Produktivkräfte sei geschichtsphilosophischer Indikator der Wahrheit oder Unwahrheit der ästhetischen Gebilde. So richtig, ja wegweisend dabei Adornos Ansatz gewesen ist, die künstlerische Technik oder Form systematisch als gesellschaftliches Moment zu interpretieren, so sehr

[104] Lukács, *Geschichte und Klassenbewußtsein*, Neuwied u. Berlin 1968, S. 360 f.

[105] Ich verweise hier auf die ausführliche Diskussion des Form-Inhalt-Verhältnisses in „Hegel und die philosophische Grundlegung der Literatursoziologie", vgl. S. 64–67 u. 95 dieser Arbeit.

[106] In der Moderne ist die zunehmende Bedeutung formaler Elemente als Bedeutungsträger festzustellen, nicht allein in sog. „Avantgarde" und „abstrakter Kunst", auch bei sozialistischen Autoren (Beispiel: Brecht und Verfremdung). Man darf diese Tendenz jedoch nicht überschätzen. Bereits Aristoteles stellt fest, daß der *mythos* (Fabel, Plot) einen Vorrang vor der *dianoia* (gedanklicher Inhalt, Idee) besitzt: Darin spricht sich die richtige Erkenntnis aus, daß erst in der strukturierten Handlung (der Abbildung) die abgebildete Praxis ästhetisch realisiert, d. h. aber auch erkannt und erkennbar wird. Noch Brecht hält an der Fabel als dem Herzstück der theatralischen Veranstaltung fest (*Kleines Organon für das Theater*).

[107] Zur Kritik der Ästhetik Adornos vom marxistisch-leninistischen Standpunkt: Dieter Ulle, „Bürgerliche Kulturkritik und Ästhetik", *Weimarer Beiträge* 6/1972, S. 133–154; vgl. auch „Tendenzen materialistischer Ästhetik in der BRD", S. 130–133 dieser Arbeit.

[108] P. Bürger, *Der französische Surrealismus*, Frankfurt a. M. 1971, S. 180.

verzerrt die Abstraktion von der Materialität der Werke – sie mündet folgerichtig in einen apologetischen Formalismus – Adornos progressive geschichtsphilosophische Intention.[109] Die materialistische Kunsttheorie muß, im Gegensatz zu diesem und jedem anderen Formalismus, an dem Kriterium des gesellschaftlichen Inhalts als dem primären ästhetischen Wertungskriterium festhalten. Ästhetische Wertung ist eine Relationsbestimmung. Sie sieht und beurteilt ein künstlerisches Werk in seinem Verhältnis zu der gesellschaftlichen Wirklichkeit, auf die es sich mimetisch bezieht. „Realistisches Schreiben kann von nicht realistischem nur dadurch unterschieden werden, daß man es mit der Realität selber konfrontiert, die es behandelt." So Brecht in einer Schrift, die es sich zur Aufgabe gesetzt hat, „Weite und Vielfalt" der realistischen Schreibweise zu proklamieren.[110] Diese kurze Arbeit Brechts ist in mehr als einer Hinsicht bemerkenswert. Brecht hält grundsätzlich fest: Realismus ist eine Sache der Wirklichkeit, des künstlerisch richtig apperzipierten gesellschaftlichen Inhalts. Die Wirklichkeit aber kann „auf mancherlei Weise" beschrieben werden. Realismus ist deshalb „keine Formsache". „Nicht der Begriff der Enge, sondern der der Weite paßt zum Realismus. Die Wirklichkeit selbst ist weit, vielfältig, widerspruchsvoll; die Geschichte schafft und verwirft Vorbilder." Zur Demonstration seiner These, daß nichts so schlimm sei, „als beim [183] Aufstellen von formalen Vorbildern *zu wenig* Vorbilder aufzustellen", zieht Brecht ein Beispiel aus der Gattung der Lyrik heran: Shelleys *The Mask of Anarchy*, ein mit allegorischen Techniken arbeitendes satirisches Gedicht. Aber diese „‚symbolistische' Schreibweise", sagt Brecht, „hinderte Shelley keineswegs, sehr konkret zu werden". Das Gedicht ist eine Reaktion auf das Peterloo Massacre in Manchester 1819. Es stellt kompromißlos die herrschende Klasse an den Pranger. „I met Murder on the way- / He had a mask like Castlereagh- / Very smooth he looked, yet grim; / Seven blood-hounds followed him."[*] Es nennt die bürgerliche Gesellschaft beim Namen: nicht als Ordnung, sondern als Anarchie. „Last came Anarchy: he rode / On a white horse, splashed with blood (...) / And he wore a kingly crown; / And in his grasp a sceptre shone; / On his brow this mark I saw- / I AM GOD, AND KING, AND LAW!"[**] Shelleys Gedicht ist noch mehr als eine erbarmungslose Satire der Klassenherrschaft im zeitgenössischen England. Es nennt bereits das neue Subjekt der Geschichte, das Proletariat. Shelley, der realistische bürgerliche Lyriker, spricht nicht mehr vom Standpunkt der bürgerlichen Gesellschaft. Er spricht bereits, wie Marx und Engels kurz nach ihm, vom Standpunkt der gesellschaftlichen Menschheit. In der Strophe, mit der das Gedicht schließt, tritt die proletarische Revolution in die bürgerliche Literatur ein. „Rise like Lions after slumber / In unvanquishable number- / Shake your chains to earth like dew / Which in sleep had fallen on you- / Ye are many, they are few."[***] Shelleys Gedicht ist eines der ersten Beispiele jenes „neuen Realismus", der nach Brecht durch den Aufstieg des Proletariats möglich geworden ist[111], des *sozialistischen Realismus*. Wir haben keine Bedenken, uns Brechts Argumentation zu eigen zu machen: Sollte Shelleys „große Ballade (...) nicht den ge-[184]wöhnlichen

---

[109] Sie ist festzumachen an Adornos Satz: „Kunstwerke sind die bewußtlose Geschichtsschreibung des geschichtlichen Wesens und Unwesens. Ihre Sprache verstehen und als solche Geschichtsschreibung sie lesen, ist das gleiche" (zit. n. Bürger, *Surrealismus*, S. 180). Das *proton pseudos* der Adornoschen Kunsttheorie, die Fixierung auf die abstrakte Formalität des Ästhetischen enthüllt sich sofort, wenn Adorno fortfährt: „Der Weg dazu aber ist vorbezeichnet von der künstlerischen Technik, der Logik des Gebildes, seinem Gelingen oder seiner Brüchigkeit" (Loc. cit.).

[110] *Über Realismus*, S. 88.

[*] „*Ich traf den Mord unterwegs – / Er ging maskiert wie Castlereagh – / Sehr glatt sah er aus, aber finster*; / *Sieben Bluthunde folgten ihm*." (Übers. dieses und der folgenden Shelley-Texte von Bert Brecht)

[**] „*Zuletzt kam die Anarchie*: *sie ritt* / *Auf einem weißen Pferd, mit Blut bespritzt*; / (...)! *Und sie trug eine königliche Krone* / *Und klammerte ein glänzendes Szepter*; / *Auf ihrer Stirn aber sah ich ein Zeichen –* / *ICH BIN GOTT UND KÖNIG UND GESETZ*."

[***] „*Steht auf wie Löwen nach dem Schlummer* / *In unbesiegbarer Anzahl*! / *Schüttelt eure Ketten ab wie Tau* / *Der im Schlaf auf euch gefallen war*: / *Ihr seid viele – sie sind wenige*."

[111] Brecht, Gesammelte Werke, 19, S. 317. Vgl. dazu die aufschlußreiche Notiz von Mary Shelley, in P. B. Shelley, *The Complete Poetical* [184] *Works*, London 1956, S. 345. Sie zeigt an, daß Volkstümlichkeit und Abstraktion keine Gegensätze zu sein brauchen. – Eine materialistische Analyse der *Mask of Anarchy* hat in der Zwischenzeit H. Schwinning vorgelegt („Der Maskenzug der Anarchy", *Gulliver*. *Deutsch-englische Jahrbücher*, 1, 1976, S. 71–107). Zur Einschätzung Shelleys zwischen bürgerlicher und sozialistischer Literatur siehe meine Versuche „Prometheus" in *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften 3*, Stuttgart 1974, S. 425–438, u. „Shelley und Hölderlin", *Gulliver*, 1 (1976), S. 44–70.

Beschreibungen einer realistischen Schreibweise entsprechen, so hätten wir dafür zu sorgen, daß die Beschreibung realistischer Schreibweise eben geändert, erweitert, vervollständigt wird".[112]

II. Die Dialektik von Abbild und abgebildetem Gegenstand in der ästhetischen Erkenntnis

II.1 Die Dialektik des ästhetischen Objekts: der Wirklichkeitsbegriff der ästhetischen Erkenntnis

Im Gegensatz zu der heute weitgehend verbreiteten Tendenz, künstlerische Widerspiegelung auf den Aspekt einer einfachen Reproduktion von Basis-Sachverhalten, der sozialhistorischen Dokumentation etwa, zu reduzieren, hat eine Kunsttheorie, die aus der marxistisch-leninistischen Tradition ihre Impulse bezieht, den Gegenstands- oder Wirklichkeitsbegriff der ästhetischen Erkenntnis als ein *gesellschaftliches Gesamtobjekt* zu bestimmen. Objekt der ästhetischen Aneignung ist nicht einfach ‚die Basis', sondern die *kulturelle Basis-Überbau-Totalität einer bestimmten Epoche*. Für deren raumzeitliche Begrenzung geben die ökonomischen Verhältnisse die Kriterien ab. Kunst" ist Reflexionskontinuum eines gesamtgesellschaftlichen „totalen Inhalts" (Hegel), der neben der sozialökonomischen Basis den gesamten Bereich gegebener Überbauformen umfaßt, zu denen auch die künstlerischen Traditionen gehören.[113] Gegenstand der ästhetischen Aneignung ist der „kon-[185]krete Inhalt der Welt und ihrer Erkenntnis" (Lenin)[114], Basis und Überbau als ein jeweils objektiv gegebenes, gesamtgesellschaftliches sozialökonomisch-kulturelles System, das seine Bestimmungsgründe *letztinstanzlich* in der Basis hat.[115]

Kunst ist damit auch in ihrer Funktionsbestimmung nicht auf einen Teilbereich des gesellschaftlichen Systems generell festzulegen, etwa auf ihre politische Funktion und ihre Rolle im politischen Klassenkampf. Wer heute z. B. ausschließlich politische Agitation von der Literatur fordert, fordert zugleich zu viel und zu wenig von der Literatur. Als gesellschaftliche Bewußtseinsform ist ihre Funktion primär und zunächst immer eine ideologische. In der Klassengesellschaft hat sie Funktion im ideologischen Klassenkampf[115a], im Kampf um das Bewußtsein der Menschen. Kraft ihres Vermögens, Bewußtsein und Sinnlichkeit zugleich zu affizieren [reizen], vermag sie zur Erziehung von Bewußtsein und Sinnlichkeit beizutragen.[116] Sie vermag Bewußtseinsprozesse einzuleiten, die unter Hinzutreten qualitativ anderer, außerliterarischer Faktoren – ökonomischer, politischer und ideologischer – ein vernünftiges politisches Handeln ermöglichen.

Das Objekt der ästhetischen Aneignung als gesellschaftliches Gesamtobjekt begreifen, kann nach Maßgabe der bereits oben entwickelten Kriterien nicht bedeuten, daß dieses Objekt in seiner Oberflächenstruktur abzubilden ist. Den Realismus unterscheidet von jedem Naturalismus, daß er weder die photographische Reproduktion akzeptiert noch die Darstellung einer starren Objektweit. Sein Gegenstand sind gesellschaftliche Verhältnisse und Prozesse. Wenn Engels und Lenin die Kategorie der Bewegung als Grundkategorie der Materie auffassen, so bedeutet das erkenntnistheoretisch, daß in jedem Erkenntnisprozeß alle scheinbar statischen Sachverhalte in Prozesse aufgelöst – also ‚dialektisiert' [186] werden müssen. Auch die Kunst handelt nach materialistischer Auffassung nicht von Dingen, sondern von Verhältnissen zwischen Personen und in letzter Instanz zwischen Klassen, mögen die Verhältnisse auch als Dinge erscheinen.

---

[112] *Über Realismus*, S. 88.

[113] Zum Aspekt der Tradition, dessen Bedeutung für die materialistische Kunsttheorie hier nachdrücklich betont werden soll, siehe R. Weimann, „Tradition als literar-geschichtliche Kategorie", in *Literaturgeschichte und Mythologie*, Berlin u. Weimar 1971, S. 47 ff., und Weimann u. a., *Tradition in der Literaturgeschichte*, Berlin/DDR 1972.

[114] Lenin, *Werke*, 38, S. 84 f.

[115] Wir beziehen uns hier auf Engels' Äußerungen (etwa MEW 37, S. 463; MEW 39, S. 206).

[115a] Zum Begriff des ideologischen Klassenkampfes siehe „Tendenzen materialistischer Ästhetik in der BRD", S. 126–129 dieser Arbeit; zwischenzeitlich erschienen: W. F. Haug, „Zwei Kapitel über ideologischen Klassenkampf", *Das Argument*, 100 (1976), S. 905–935.

[116] Schillers große Idee in den *Briefen zur ästhetischen Erziehung*. Heute wäre Schillers Kulturphilosophie von einer Fragestellung her, wie sie aus W. F. Haugs *Kritik der Warenästhetik* zu gewinnen ist, aufzuarbeiten (als Teil einer Geschichte des Schicksals der Sinnlichkeit und ihrer Theorie) und für eine ästhetische Erziehung in politischer Absicht nutzbar zu machen.

Wir sind diesem Problem bereits unter dem Namen der Dialektik von Wesen und Erscheinung begegnet. Am Beispiel der Hegelschen Ästhetik sahen wir, daß es der Kunst – und das ist zentral für den materialistischen Begriff *realistischer* Kunst – um die nachbildende Artikulation des in der Objektwelt konstitutiven ‚Begriffs' geht, d. i. die objektive Dialektik gesellschaftlicher Prozesse, deren Bestimmungsgründe materialistisch im Verhältnis der Produktivkräfte zu den bestehenden Produktionsverhältnissen festzumachen sind. Wiederum ist es Lenin, der, aufbauend auf Hegels Analyse der Dialektik des Begriffs in der *Logik* und Engels' Unterscheidung zwischen subjektiver und objektiver Dialektik in der *Dialektik der Natur*[117], eine materialistische *Dialektik des Begriffs als materielle Objektdialektik* entwickelt, eine Dialektik – Lenin gebraucht den Kantschen Terminus – des *Dinges an sich selbst*.[118] Dialektik, in der allgemeinsten Definition, ist „die Lehre von der Einheit der Gegensätze". Damit sei „der Kern der Dialektik" erfaßt. Lenin unterscheidet weiterhin drei logische Grundbestimmungen der Dialektik, die er anschließend in ihre einzelnen Elemente zerlegt: 1. Betrachtung des „Dinges selbst" in seinen Beziehungen und in seiner Entwicklung, 2. „das Widersprechende im Ding selbst", „die widersprechenden Kräfte und Tendenzen in jedweder Erscheinung", und 3. „die Vereinigung von Analyse und Synthese". – Der zuletzt genannte Gesichtspunkt bezieht sich auf Dialektik als kognitives Verfahren, auf die dialektische Methode. Da er das Grundgesetz jedes dialektischen Verfahrens bezeichnet, dürfte er auch auf das künstlerische Verfahren übertragbar sein. – Die drei Grundbestimmungen der dialektischen Logik werden von Lenin in weiteren sechzehn „Elementen der Dialektik" konkretisiert. Für die Realismustheorie sind dabei die folgenden von Bedeutung: „die Objektivität der Betrachtung", „das Ding an sich selbst"; „die ganze Totalität der mannigfachen Beziehungen dieses Dinges zu den anderen"; „die Entwicklung dieses Dinges", „seine eigene Bewegung, sein eigenes Leben"; „die innerlich widersprechenden Tendenzen (...) in diesem Ding"; „das Ding (...) als Summe und Einheit der Gegensätze".

[187] Die für uns hier wichtigsten Gesichtspunkte der Bestimmung materialistischer Dialektik durch Lenin sind die Gesichtspunkte der *Objektivität* und *Totalität* des Gegenstands der Aneignung im Erkenntnisprozeß. Objektivität und Totalität kommt auch dem Gegenstand der ästhetischen Aneignung zu. Sie war bereits in Hegels Lehre vom absoluten Geist impliziert. Der Inhalt der Kunst, nach der Ästhetik, reicht vom „System der physischen Bedürfnisse, für welche die großen Kreise der Gewerbe (...), Handel, Schiffahrt und die technischen Künste arbeiten", über „die Welt des Rechts, der Gesetze, das Leben in der Familie, die" Sonderung der Stände, das ganze umfassende Gebiet des Staats" bis „hinauf" zu „Religion" und „kirchlichem Leben", zur „Tätigkeit in der Wissenschaft", zum gesamten Gebiet der „Kenntnis und Erkenntnis".[119] Von Goethe ist ein Satz überliefert, der hier zur Erläuterung dienen könnte: „daß die schöne Literatur einer Nation nicht erkannt noch empfunden werden kann, ohne daß man den Komplex ihres ganzen Zustandes sich zugleich vergegenwärtigt".[120]

Auch Marx' bekannte Ausführungen zur griechischen Kunst sind von der Auffassung getragen, daß in den Werken dieser Kunst die konkrete Allgemeinheit einer ganzen welthistorischen Kulturstufe ihren Ausdruck findet.[121] Die künstlerische Phantasie, sagt Marx, war im Beispiel griechischer Kunst noch ganz und gar objektiver Natur. In der Gestalt der griechischen Mythologie, dem Boden dieser Kunst, waren „die Natur und die gesellschaftlichen Formen selbst schon in einer unbewußt künstlerischen Weise verarbeitet durch die Volksphantasie". Die griechische Kunst wird so zum Inbild der „geschichtlichen Kindheit der Menschheit". Sie vermag, als Verkörperung einer unverwechselbaren, „nie wiederkehrenden Stufe" der menschlichen Geschichte einen „ewigen Reiz" auszuüben. Der *besondere* Charakter der Gesellschaftsstufe, auf dem die griechische Kunst wuchs, macht gerade" den Reiz dieser Kunst aus. Sie ist die Verkörperung der einmaligen gesellschaftlichen Bedingungen, „unter denen sie entstand, und allein entstehen konnte".

---

[117] MEW 20, S. 481.
[118] Lenin, *Werke*, 38, S. 212 ff.
[119] Hegel, *Ästhetik*, I, S. 131.
[120] Goethe, *Ferneres über Weltliteratur*.
[121] Marx, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, Frankfurt a. M. u. Wien, S. 30–31. [MEW Bd. 42, S. 44, 45]

Zu den überlieferten Bildern, in denen die frühgriechische Kultur in ihrer eigentümlichen gesellschaftlichen Physiognomie am prägnantesten sich ausgesprochen hat, gehört ein Textstück aus [188] dem 18. Gesang der *Ilias*. In ihm kommt die Vorstellung von Kunst als Spiegel einer organischen Einheit natürlicher und menschlicher Welt, einer *Totalität* der Nationalanschauung, wie Hegel sagte[122], einprägsam zu Wort. Die Welt, die hier zum Spiegelbild zusammenrinnt, ist das kosmologisch aufgefaßte gesellschaftliche Universum der homerschen Epen, „das ganze Rund der Erde und des menschlichen Lebens"[123]: die berühmte Beschreibung des Schild des Achill, angefertigt von dem Schmied und „hinkenden Künstler" Hephaistos.[124] „Emsig schuf er zuerst den Schild gewaltig und hiebfest, / Schmückte mit Bildern ihn rings, umzogen von schimmerndem Rande, / Dreifach und leuchtend, daran das Riemengehänge aus Silber, / Fünffach waren die Schichten am Schilde selber, und auf ihm / Fügte sein wägender Sinn gar viele, schöne Gebilde." Der Schild dient nicht allein zum Schutze im Kampf. Er ist ein umfassendes Abbild der gesamten umgebenden Welt des Menschen. „Auf dem Schilde schuf er die Erde, das Meer und den Himmel, / Den gerundeten Mond und die unermüdliche Sonne, / Drauf auch alle Gestirne, die rings den Himmel bekränzen. /(...) Dann verfertigte er auf dem Schilde zwei prächtige Städte / Redender Menschen (...)" Es folgt eine Reihung der Aktivitäten des menschlichen Lebens: *Formen gesellschaftlicher Praxis*. Das Bild umfaßt das politische Leben der Polis in Frieden und Krieg, Szenen der menschlichen Arbeit und der festlichen Unterhaltung als Formen einer organischen *kulturellen Totalität*. „Weiter formte der Gott einen üppigen, dreimal gepflügten / Acker und lockere Brache, worauf viel pflügende Männer / Ihre Gespanne lenkten Und wandten aufwärts und abwärts. (...) Weiter formte der Gott ein wogendes Saatfeld, und auf ihm / Schritten mähende Schnitter mit scharfen Sicheln in Händen. / (...) Weiter formte der Gott einen traubenstrotzenden Weinberg / Prächtig von Gold, und dunkel hing die Frucht an den Reben / (...) Weiter schuf der Gott eine Herde steilhörniger Rinder / (...) Weiter schmückte der Gott den Schild mit festlichem Tanzplatz, (...) / Und inmitten der Schar [189] da sang ein göttlicher Sänger / Laut zur Leier; und wenn das Lied begonnen, so traten / Unter das Volk zwei Tänzer und wirbelten rasch in der Mitte. / – Endlich fügte der Gott des Okeanos reißende Strömung / Längs dem gerundeten Rand des starkgeschmiedeten Schildes."

Daß Darstellung gesellschaftlicher Totalität bei Homer etwas ganz anderes bedeutet als in der bürgerlichen Kunst, bedarf keiner weiteren Begründung. Der ungebrochenen, kosmologisch orientierten Weltanschauung der frühgriechischen Gesellschaft – eine Weltanschauung, die Schiller mit dem Begriff des Naiven faßte[125] – steht in der „Epoche der Bourgeoisie" (Marx, Engels) der Universalismus des Menschen und seiner Beziehungen gegenüber als Signum der entwickelten bürgerlichen Kultur. Dies ist „das Resultat der weltweiten Herausbildung der kapitalistischen Produktionsweise. „Die Bourgeoisie hat in der Geschichte eine höchst revolutionäre Rolle gespielt. / Die Bourgeoisie, wo sie zur Herrschaft gekommen, hat alle feudalen, patriarchalischen, idyllischen Verhältnisse zerstört. (...) Sie hat ganz andere Wunderwerke vollbracht als ägyptische Pyramiden, römische Wasserleitungen und gothische Kathedralen, sie hat ganz andere Züge ausgeführt als Völkerwanderungen und Kreuzzüge."[126] Mit der „Agglomeration" [Anhäufung] der Bevölkerung, der Zentralisation der Produktionsmittel, der Konzentration des Eigentums in wenigen Händen und der politischen Zentralisation ging eine Revolutionierung auch der kulturellen Verhältnisse einher.[127] Auf der Basis der Entwicklung des Weltmarktes[128] – „das Bedürfnis nach einem stets ausgedehnteren Absatz für ihre Produkte

---

[122] Hegel, *Ästhetik*, III, S. 344.
[123] Loc. cit.
[124] So nennt ihn die *Ilias*, Vers 383 (Übers. Th. v. Scheffer). Hephaistos ist Gott des Feuers, der Schmiede und der Handwerker. Die griechische Mythologie stellt ihn gleichzeitig als Künstler vor. Seine Werkstatt dachte man sich unter Vulkanen. „Dort schuf er herrliche Waffen, Schmuck und andere Kunstwerke für Götter und Helden" (O. Hiltbrunner, *Kleines Lexikon der Antike*, Bern 1961, S. 206).
[125] *Über naive und sentimentalische Dichtung*.
[126] *Manifest der Kommunistischen Partei*, MEW, 4, S. 464 f.
[127] Siehe op. cit.
[128] Op. cit.

jagt die Bourgeoisie über die ganze Erdkugel“[129] – bildet sich die bürgerliche Gesellschaft zur Weltgesellschaft, die bürgerliche Kultur zur Weltkultur. Dem trägt die bürgerliche Literatur in ihren repräsentativen Werken Rechnung. Bereits das frühromantische Programm der modernen Poesie als einer „progressiven Universalpoesie“, in dem das Problem der Totalität als technisches Problem der Kunstproduktion erkannt wird, ist, seiner mystischen Hülle entkleidet, der Versuch, dem ökonomischen Fortschritt der europäischen Bourgeoisie auch auf den Gebieten der Kunst und [190] der Kunsttheorie standzuhalten. Die einzige zeitgenössische Literatur in Deutschland, in der sich dieses Programm erfüllt – die einzige Literatur damit auch, die auf dem Niveau der klassischen deutschen Philosophie steht – sind die Produktionen Goethes, vor allem die *Meister-Romane* und der *Faust*. Der zweite Teil des *Faust* im besonderen ist das Ergebnis des groß angelegten Vorhabens, die gesamte Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft und ihrer Kultur, ja die gesamte europäische Kulturgeschichte bis zu Goethes Gegenwart des frühen 19. Jahrhundert in den Grenzen eines einzigen literarischen Werks zu realisieren.[130] Den Versuch einer solchen ‚Epopöe‘ der europäischen Kulturgeschichte hat im Zeitalter der Verfallsgeschichte der bürgerlichen Gesellschaft noch einmal James Joyce mit dem *Ulysses* unternommen – als bewußte Kontrafaktur zur Homerischen *Odyssee*. Joyce „erzwingt Totalität mit beispielloser intellektueller Energie, indem er die widersprüchliche Fülle der in unserem Jahrhundert zusammenfließenden und bewußtwerdenden Überlieferungen zusammenfaßt zur epischen ‚Summe‘ eines in Swifts Geist konzipierten Weltbuches“.[131] Lyrische Entsprechung einer solchen bewußt auf kulturelle Totalität orientierten spätbürgerlichen Literatur sind Eliots *Waste Land* und vor allem Ezra Pounds *Pisan Cantos*, „ein Konglomerat aus vielen Kulturen, das sich als erste tastende poetische Realisierung synkretistischer Weltkultur von morgen versteht“.[132] Allerdings haben alle Versuche spätbürgerlicher Literatur, Totalität gleichsam zu erzwingen *außerhalb* des Standpunkts der Arbeiterklasse, etwa Gewaltsames an sich – erkennbar in dem Versuch der Verschränkung von alltäglicher Erfahrung in der bürgerlichen Gesellschaft mit einer mythischen Vorlage, wie in den Bei-[191]spielen von Eliot und Joyce ausgeprägt.[133] Die Tendenz zur Apologie der bestehenden Gesellschaft ist unabweisbar. Die Dimension der alltäglichen Erfahrung gerät unversehens auf das Niveau bloß naturalistischer Reproduktion, während sich die mythische Vorlage zur metaphysischen Konstruktion einer neuen Mythologie zu verselbständigen droht. Vergleicht man z. B. den *Ulysses* mit dem technisch weitaus anspruchsloseren Roman von James Plunkett, *Strumpet City* – Plunkett arbeitet mit relativ konventionellen realistischen Mitteln –, so ist, ungeachtet aller formalen Meisterschaft, ein eklatanter Realitätsschwund im Falle von Joyce unabweisbar. Beide Romane behandeln den in etwa gleichen historischen Zeitraum und spielen am gleichen Ort: Dublin im ersten Viertel dieses Jahrhunderts (Joyce’ Roman spielt an einem Tag, dem 16. Juni 1904, Plunketts in den Jahren 1907–1914). Für Joyce aber ist die empirisch-historische Zeit nur Vorwand zur Entfaltung einer mythischen Struktur des menschlichen Lebens, bei Plunkett ist sie Anlaß, den großen realistischen Roman der irischen Arbeiterbewegung, ein Prosa-Epos des proletarischen Klassenkampfes zu schreiben. Bei Joyce bleibt der Aspekt der Klassenkampf es ausgespart. Bei Plunkett ist er das Zentrum, nicht allein der inhaltlichen, auch der formalen Organisation seines Romans.

Wir müssen daraus die Lehre ziehen, daß im Rahmen der materialistischen Realismustheorie mit der Totalitätskategorie vorsichtig umgegangen werden muß. Die einschränkende Feststellung ist nicht von der Hand zu weisen, daß es kaum einem einzelnen Werk, ja kaum einem zusammenhängenden

---

[129] Op. cit., S. 465.

[130] Dazu Lukács, „Faust-Studien“, jetzt in: *Faust und Faustus*, Reinbek b. Hamburg 1967, sowie meinen eigenen Versuch, „Faust und die Ökonomie“ in *Von Faustus bis Karl Valentin. Der Bürger in Geschichte und Literatur*, Argument-Sonderband 3, 1976, S. 28–155.

[131] Rudolf Sühnel, in Fischer Lexikon, Literatur 1, Frankfurt a. M. 1964, S. 98.

[132] Sühnel, loc. cit. – Das Äquivalent zu diesen Werken sehe ich innerhalb der sozialistischen Literaturentwicklung unseres Jahrhunderts neben dem Œuvre Brechts vor allem in Pablo Nerudas *Canto General* (vgl. meine Ausführungen in B. Meyer/H. Hornig, Hrsg., *z. B. Chile. Literatur und internationale Solidarität*, Fischerhude 1975, u. „Realismus in der Lyrik Pablo Nerudas“, in M. Jürgens/T. Metscher, Hrsg., *Kunst und Kultur des demokratischen Chile*, Fischerhude 1977).

[133] Siehe etwa Eudo. C. Mason, „James Joyce“, Englische Dichter der Moderne, Berlin 1971, bes. S. 293.

Corpus von Werken (man nehme die Dramen Shakespeares oder die Romane Balzacs) gelingen dürfte, die empirische Realität einer bestimmten gesellschaftlichen Formation in allen ihren Aspekten darzustellen. Mit Entschiedenheit wird man Peter Bürgers Bedenken dagegen teilen, „im Kunstwerk einen Modus totaler Wirklichkeitserfassung zu sehen". Was in den Werken sich niederschlägt, kann nicht „der gesamtgesellschaftliche Zustand als solcher" sein, sondern eine spezifische Erfahrung, deren Ausdruck durch den historischen Stand der Entwicklung der künstlerischen Technik mitbestimmt ist.[134] Zur Darstellung gelangt immer eine „relative Totalität von Eigenschaften und Beziehungen".[135] Bestimmte Realitätsschich-[192]ten müssen mit Notwendigkeit ausgeklammert bleiben. Daraus aber die Konsequenz zu ziehen, daß die materialistische Kunsttheorie auf die Totalitätskategorie überhaupt verzichten könne, wäre ein Trugschluß.

Zum Zweck der Darstellung einiger grundlegender Kriterien der marxistisch-leninistischen Realismustheorie möchte ich an dieser Stelle auf eins der zentralen Probleme in der Auseinandersetzung um Georg Lukács eingehen. So wirft – um mit einem jüngeren Beispiel aus der Geschichte des linken Radikalismus zu beginnen – ein maoistisches Autorenkollektiv in einer Veröffentlichung zur Grundlegung materialistischer Literaturwissenschaft Lukács vor, seine „‚Widerspiegelungstheorie' zeigt nicht die künstlerische Widerspiegelung in ihrer Abhängigkeit vom Klassenstandpunkt (...), vielmehr geht sein Bestreben dahin, die klassenmäßigen, gesellschaftlichen Grundlagen der Widerspiegelung durch ein abstraktes Kategoriensystem zu ersetzen, aus dem dann der Widerspiegelungscharakter der Kunst abgeleitet wird".[136] (Als besonders niederträchtige Beispiele für den Revisionismus dieser Theorie werden Lukács' Begriffe der Besonderheit und des Typus genannt.) Worum es offensichtlich geht – will man die sehr verschwommene Ausdrucksweise der Autoren auf den Begriff bringen –, ist, daß hier Lukács des ‚Objektivismus' angeklagt werden soll. In der Expressionismus-Debatte der dreißiger Jahre hat Ernst Bloch – auf ungleich höherem theoretischen und politischen Niveau – diesen Vorwurf schon einmal erhoben. Er hat ihn in erster Linie an der Kategorie der Totalität festgemacht. „Lukács setzt überall eine geschlossen zusammenhängende Wirklichkeit voraus, dazu eine, in der zwar der subjektive Faktor des Idealismus keinen Platz hat, dafür aber die ununterbrochene ‚Totalität', die in idealistischen Systemen, und so auch in denen der klassischen deutschen Philosophie, am besten gediehen ist. Ob das Realität ist, steht zur Frage; wenn sie es ist, dann sind allerdings die expressionistischen Zerbrechungs- und Interpolationsversuche, ebenso die neueren Intermittierungs- und Montageversuche, leeres Spiel. Aber vielleicht ist Lukács' Realität, die des unendlich vermittelten Totalitätszusammenhangs, gar nicht so – objektiv; (...) vielleicht ist die echte Wirklichkeit auch – Unterbrechung. Weil Lukács einen objektivistisch-geschlossenen Realitätsbegriff hat, darum [193] wendet er sich, bei Gelegenheit des Expressionismus, gegen jeden künstlerischen Versuch, ein Weltbild zu zerfällen (...) Darum sieht er in einer Kunst, die *reale* Zersetzung des Oberflächenzusammenhangs auswertet und Neues in den Hohlräumen zu entdecken versucht, selbst nur subjektivistische Zersetzung; darum setzt er das Experiment des Zerfällens mit dem Zustand des Verfalls gleich."[137] An dieser Kritik ist viel Richtiges und viel Falsches. Falsch ist die deutlich implizierte Annahme, die zentrale Bedeutung des Totalitätsbegriffs bei Lukács sei *per se* ein Bestand idealistischen Denkens. Es ist bedauerlich, daß sich Bloch nicht die Zeit nimmt, die „Probleme der dialektisch-materialistischen Abbildlehre zur Sprache" zu bringen.[138] Er hätte bei Lenin lesen können – Lenins Äußerungen lassen an Eindeutigkeit nichts zu wünschen übrig –, daß Totalität und Objektivität in der Tat Grundkategorien auch der *materialistischen* dialektischen Logik sind. Marx spricht ebenfalls in seinen Erläuterungen zur Methode der politischen Ökonomie von einem Aufsteigen vom Abstrakten zum Konkreten als „einer reichen Totalität von vielen Bestimmungen und Beziehungen". „Das Konkrete ist

[134] Bürger, „Ideologiekritik und Literaturwissenschaft", S. 11 f.
[135] E. John, „Leninsche Widerspiegelungstheorie und Ästhetik", S. 32.
[136] *Materialistische Wissenschaft 1*: *Zum Verhältnis von Ökonomie, Politik und Literatur im Klassenkampf*, Berlin 1971, S. 109.
[137] E. Bloch, „Diskussion über Expressionismus" (1938), *Marxismus und Literatur*, Bd. 2, Reinbek 1969, S. 55 f.
[138] Op. cit., S. 55.

konkret, weil es die Zusammenfassung vieler Bestimmungen ist, also Einheit des Mannigfaltigen."[139] Das Konkrete einer gesellschaftlichen Formation begreift Marx also mit dem Begriff der Totalität als einer organischen Synthesis mannigfaltiger Teilelemente. Er spricht weiter von der „konkreten Totalität" als dem Produkt des Begreifens.[140] Wie Tomberg schreibt, hat Marx die ihn umgebende Gesellschaft „als System, oder, wie er gern sagte, als Organismus" begriffen.[141] – Richtig ist die Kritik Blochs, wenn sie impliziert, Lukács' *Fassung* der Totalitätskategorie besäße objektivistische, ja gegen die Absicht des Verfassers, harmonistische Tendenzen. In der Tat ist Lukács in diesem Punkt ambivalent. Sein Fehler liegt nicht darin, daß sein Weltbild einen objektiven Totalitätszusammenhang formuliert. Er liegt darin, daß Lukács diesen Zusammenhang als einen objektivistisch geschlossenen suggeriert. Der antagonistische Charakter der Klassengegensätze im Imperialismus wird nicht unterschlagen (das zu behaupten wäre, schlicht gesprochen, Unsinn), [194] tritt aber nicht in seiner ganzen Schärfe hervor, wird nicht voll begrifflich herausgearbeitet. Was bei Lukács tendenziell unter den Tisch fällt, ist das Faktum der unabgeschlossenen Prozeß-Totalität, die Dimension der Zukunft, des offenen Prozesses und der konkreten Möglichkeiten – daß die Einheit der Widersprüche als eine durch gesellschaftliche Praxis herzustellende Synthesis noch aussteht. Das Problem der ungelösten, aber durch kollektive Praxis lösbaren Widersprüchlichkeit hat seinen überzeugenden literarischen Ausdruck in Brechts Stück *Der gute Mensch von Sezuan* gefunden. Brecht zeigt die Auswirkungen des Grundwiderspruchs der kapitalistischen Gesellschaft auf das Zusammenleben der Menschen. Aus der objektiven Verfassung dieser Gesellschaft folgt – und Brecht exemplifiziert dies mit Hilfe einer Vielzahl technischer Verfahrensweisen –, daß in dieser Gesellschaft gut zu sein und zu überleben ein Ding der Unmöglichkeit ist. „Gute Taten, das bedeutet Ruin."[142] Eine Lösung der gezeigten Probleme wird von Brecht nicht *direkt* gegeben. Das Stück bleibt der dramatischen Struktur nach unabgeschlossener Schluß offen. Die eigentliche dramatische Handlung endet mit einem Hilferuf. Statt eines Abschlusses, wie er von der konventionellen Dramaturgie gefordert wird, folgt ein Epilog. „Verehrtes Publikum, jetzt kein Verdruß: / Wir wissen wohl, das ist kein rechter Schluß. / Wir stehen selbst enttäuscht und sehn betroffen / Den Vorhang zu und alle Fragen offen. / (...) Der einzige Ausweg wär aus diesem Ungemach: / Sie selber dächten auf der Stelle nach / Auf welche Weis dem guten Menschen man / Zu einem guten Ende helfen kann. / Verehrtes Publikum, los, such dir selbst den Schluß: Es muß ein guter da sein, muß, muß, muß!" Die Antwort auf die provozierte Frage zu finden, welche Praxis dem guten Menschen zum guten Ende verhilft, bleibt dem Publikum überlassen. Doch wird diese Antwort im Verlauf der dramatischen Handlung vorbereitet. Das „gute Ende", die Herstellung der Synthesis, die Auflösung des Klassenverhältnisses kann nur in der revolutionären Tat der unterdrückten Klasse selbst liegen – der ‚sieben wilden Elefanten des Herrn Dschin'.[143] Das Stück endet als Nötigung zur Praxis. Auch wie diese Praxis auszusehen hat, wird kurz genannt. „Wenn in einer Stadt ein Unrecht geschieht, muß ein Aufruhr sein (...)."[144] Das Ziel ist die Praxis einer Gesellschaft, [195] die auf dem gesellschaftlichen Eigentum an den Produktionsmitteln beruht. So ist Brechts Stück Umsetzung und Anwendung der materialistischen dialektischen Logik auf dem Feld der Literaturproduktion. – Zurück zu Lukács und zur Lukács-Kritik. Festzuhalten ist, daß diese Kritik die Erkenntnis nicht preisgeben darf, daß die Widersprüche im Kapitalismus einen logischen Zusammenhang bilden und in diesem Sinne erst dialektisch genannt werden können. Die von Marx nachgewiesene Dialektik des Verhältnisses der Entwicklung der Produktionskräfte und der Produktionsverhältnisse gibt darüber Auskunft. Diese Dialektik ist die ökonomische Form der von Lenin entwickelten dialektischen Logik, die als Logik des Begriffs ja nichts anderes als das „korrigierte Spiegelbild" der immanenten Logik des historischen Prozesses ist.[145] Die Dialektik des Verhältnisses von Produktionsverhältnissen und

[139] Marx, *Grundrisse*, S. 21. [MEW Bd. 42, S. 35]
[140] Op. cit., S. 22.
[141] Tomberg, *Basis und Überbau*, S. 53.
[142] *Der gute Mensch von Sezuan*, Szene 10.
[143] Op. cit., Szene 8.
[144] Op. cit., Szene 4.
[145] Engels, MEW, 13, S. 475.

Produktivkräften liegt dem, was wir in erkenntnis-theoretischer Bestimmung das gesellschaftliche Gesamtobjekt nannten, als das wesentliche konstitutive Moment seiner allgemeinen kulturellen Formbestimmtheit zugrunde. Den durch die Entwicklung der Produktivkräfte erst entstehenden Widerspruch von Produktivkräften und Produktionsverhältnissen beschreibt Marx im Vorwort zur Schrift *Zur Kritik der politischen Ökonomie* als einen quasi naturgeschichtlichen Prozeß, dessen ‚organische' Gesetzmäßigkeit aus der Produktionsweise des materiellen Lebens selbst folgt. „Eine Gesellschaftsformation geht nie unter, bevor alle Produktivkräfte entwickelt sind, für die sie weit genug ist, und neue, höhere Produktionsverhältnisse treten nie an die Stelle, bevor die materiellen Existenzbedingungen derselben im Schoße der alten Gesellschaft selbst ausgebrütet worden sind. (...) Die bürgerlichen Produktionsverhältnisse sind die letzte antagonistische Form des gesellschaftlichen Produktionsprozesses (...), aber die im Schoße der bürgerlichen Gesellschaft sich entwickelnden Produktivkräfte schaffen zugleich die materiellen Bedingungen zur Lösung dieses Antagonismus. Mit dieser Gesellschaftsformation schließt daher die Vorgeschichte der menschlichen Gesellschaft ab."[146] Im Sinne eines solchen logisch-dialek-[196]tischen Zusammenhangs ist das von Lukács – in seiner Antwort auf Bloch – zitierte Marx-Wort gemeint: „Die Produktionsverhältnisse jeder Gesellschaft bilden ein Ganzes."[147] Hinzuzufügen ist: auch das Basis-Überbau-Verhältnis jeder Gesellschaft bildet – im Sinne eines gesamtgesellschaftlichen sozialökonomisch-kulturellen Systems – ein wie auch immer widersprüchliches Ganzes. Dieses Ganze ist der Gegenstand der ästhetischen Aneignung. Die Vorstellung einer nach den Gesetzen objektiver Dialektik strukturierten Realität ist die Quintessenz des historischen und dialektischen Materialismus. Die Einseitigkeit von Lukács liegt darin, dialektische Synthesis nicht als *herzustellende* begriffen zu haben. Folge davon ist die Unterschätzung der Rolle revolutionierender Praxis, erkenntnistheoretisch gefaßt: der Rolle der Aktivität des erkennenden Bewußtseins, der Praxis als Konstituens des Erkenntnisprozesses. Parteilichkeit anerkennt er nicht als Kategorie des aktiven Eingriffs, sondern vermag sie lediglich im Sinne einer „objektiven Parteilichkeit" festzustellen.[148] Von daher rührt auch das für seine ästhetische Theorie katastrophale Mißverstehen der Brechtschen Literaturproduktion. Jede Lukács-Kritik muß allerdings acht geben, nicht hinter die – von Lukács präziser als von Bloch rezipierte – Leninsche Dialektik zurückzufallen und sich unversehens in bürgerlichen oder ultralinken Positionen wiederzufinden. Die Bedeutung der Lukácsschen Realismuskonzeption besteht darin, daß Lukács die dialektische Logik Hegels durchaus mit Leninschen Augen las und auf die Kunsttheorie anwandte. Aufgrund seiner großbürgerlichen Sozialisation aber, seiner intellektuellen Herkunft aus der idealistischen deutschen Kultur, seiner starken Bindung vor allem an die deutsche Philosophie, schwankte er Zeit seines Lebens zwischen Hegelianismus und Leninismus. Zusammenfassend läßt sich sagen: Lukács hat die Seite der dialektischen Erkenntnistheorie Lenins aufgenommen und weiterentwickelt, die den rezeptiven oder kontemplativen Aspekt der Erkenntnis betont; das kam seiner Hegelianischen Schulung entgegen. Die aktive, praxis-orientierte Seite der Erkenntnis nun – auch der ästhetischen Erkenntnis – hat er zwar nicht ignoriert, jedoch in ihrer vollen Bedeutung nicht erkannt. Er hat das Moment der Rezeptivität gegenüber dem der Aktivität im Erkennt-[197]nisprozeß überbetont. Er hat damit Lenins Lösung des Totalitätsproblems in der dialektischen Logik nicht voll zu rezipieren vermocht. Mit dieser – allerdings sehr gewichtigen – Einschränkung hat jede materialistische Realismustheorie heute jene Elemente in Lukács' Theorie aufzunehmen, in denen er Bloch gegenüber als *Grundprinzip der Realismustheorie* das „Problem der objektiven Totalität der Wirklichkeit" herausarbeitet. Denn in der Tat geht es der marxistisch-leninistischen Erkenntnistheorie um die „Erkenntnis der richtigen dialektischen Einheit von Erscheinung und Wesen"[149], übertragen auf die Ästhetik: um die

[146] Ebd., S. 9. – Zum Problem der objektiven ökonomischen Logik des historischen Prozesses siehe vor allem Tombergs Entfremdungs-Aufsatz in *Das Argument*, 52, zuletzt W. F. Haug, „Die Bedeutung von Standpunkt und sozialistischer Perspektive für die Kritik der politischen Ökonomie", *Das Argument*, 74 (1972), bes. S. 579.
[147] Lukács, „Es geht um den Realismus", Marxismus und Literatur II, S. 63. (Originalzitat: MEW, 4, S. 130).
[148] Tomberg, *Mimesis der Praxis*, S. 34.
[149] Lukács, „Es geht um den Realismus", S. 65.

„*künstlerische Einheit* von Wesen und Erscheinung“[150] und es geht immer – das hat schon Aristoteles gewußt – um das „objektive Wesen der Wirklichkeit, des Gesamtprozesses“.[151]

In *Volkstümlichkeit und Realismus*, einem seiner wichtigsten Beiträge zur Realismusdiskussion, hat Bert Brecht einen Begriff von *Realismus* entwickelt, der, an die positiven Seiten der Lukácsschen Bestimmung anknüpfend, diese nach den Kriterien marxistisch-leninistischer Dialektik um einige sehr wesentliche Gesichtspunkte erweitert. Brecht stellt folgende Definition in den Mittelpunkt seines Arguments: „*Realistisch* heißt: *den gesellschaftlichen Kausalkomplex aufdeckend* / *die herrschenden Gesichtspunkte als die Gesichtspunkte der Herrschenden entlarvend* / *vom Standpunkt der Klasse aus schreibend, welche für die dringendsten Schwierigkeiten, in denen die menschliche Gesellschaft steckt, die breitesten Lösungen bereit hält* / das *Moment der Entwicklung betonend* / *konkret und das Abstrahieren ermöglichend*.“[152] Brecht überträgt hier, geleitet vom Interesse der Bestimmung eines auch praktisch brauchbaren, also flexiblen Realismusbegriffs, einige wesentliche Gesichtspunkte materialistischer Dialektik auf das Gebiet der künstlerischen Produktion und ihrer Theorie. Hier ein Kommentar in Stichworten. Den *gesellschaftlichen Kausalkomplex aufdecken*, heißt: Artikulation des objektiven Wesens historischer Prozesse. Die *herrschenden Gesichtspunkte als die Gesichtspunkte der Herrschenden entlarven*, bezieht sich auf materialistische Dialektik als ideologiekritisches Verfahren: Dialektik als „eine zusammenhängende Folge intelli-[198]gibler Methoden“, so Brecht anderen Orts, „welche es gestattet, (...) gegen herrschende Ideologien die Praxis geltend zu machen“[153], die „Kunst des praktischen Negierens“.[154] Die Notwendigkeit des richtigen *Klassenstandpunkts* wird von Brecht nicht voluntaristisch, sondern aus der objektiven Nötigung des historischen Prozesses begründet: „vom Standpunkt der Klasse (...), welche für die dringendsten Schwierigkeiten (...) die breitesten Lösungen bereit hält“, unter kapitalistischen Produktionsverhältnissen bedeutet dies den Standpunkt der Arbeiterklasse. *Das Moment der Entwicklung betonen*, meint: Herausarbeiten des Prozeß-Charakters der abgebildeten gesellschaftlichen Wirklichkeit, „der Entwicklungsgesetze eingedenk, im Hinblick auf eine bestimmte mögliche Lösung“ verfahrend.[155] Ein solches Verfahren ist *konkret*, weil es im erläuterten Sinne die Totalität der Bestimmungen einer gesellschaftlichen Situation zur Sprache bringt. Zugleich ermöglicht es das *Abstrahieren* auf der Seite des Rezipienten, d. h., es setzt Erkenntnisprozesse in Gang. Der ästhetische Vorgang wird zur bewußtseinsmäßigen Vorbereitung richtigen sozialen Verhaltens – eine Vorstellung, die etwa schon in Lessings Definition des Katharsis-Begriffs, „Umwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten“[156], angelegt ist. Beim Stand der gegenwärtigen Produktionsverhältnisse bedeutet die Funktionalisierung des Ästhetischen in letzter Instanz seine Politisierung. So konstatiert Benjamin die Politisierung der Kunst als die notwendige Antwort des Kommunismus auf die faschistische Ästhetisierung der Politik.[157] Von Brecht wird die unausweichliche Politisierung der Kunst immer als vermittelter Vorgang begriffen: das Ästhetische ist Mittel der Formation von Bewußtsein, es schafft die bewußtseinsmäßigen Voraussetzungen für richtiges politisches Handeln. Unter den gegenwärtigen Bedingungen des Klassenkampfes, im Rahmen der weltweiten Auseinandersetzung zwischen Sozia-[199]lismus und Imperialismus, ist Brecht zufolge realistische Kunst die Kunst des *sozialistischen* Realismus. Sozialistisch-realistische Kunst ist „human, das heißt menschenfreundlich“, sie stellt „die Verhältnisse zwischen den Menschen so dar, daß die sozialistischen Impulse erstarken“. Das schließt ein: sozialistisch-realistische Kunst behandelt „die Realität vom Standpunkt der werktätigen Bevölkerung“.[158] Aus diesen Gründen ergänzt Brecht in seiner

[150] Op. cit., S. 70.
[151] Op. cit., S. 71.
[152] Brecht, *Über Realismus*, S. 70, meine Kursivierung.
[153] Brecht, *Werke*, 20, S. 152.
[154] Op. cit., S. 71. Zu der Brechtschen Auffassung marxistischer Ideologiekritik als einer konstruktiven Kritik siehe meinen Aufsatz „Brecht and Marxist Dialectics“, *Oxford German Studies*, 6 (1971/72), S. 137.
[155] Brecht, *Werke*, 20, S. 71. Dazu ausführlich „Brecht and Marxist Dialectics“.
[156] Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*.
[157] Siehe *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.
[158] *Über Realismus*, S. 166.

grundlegenden theoretischen Arbeit den Begriff des Realismus mit dem der *Volkstümlichkeit*. Mit diesem Begriff wendet sich Brecht an ein Volk, „das Geschichte macht, das die Welt und sich selbst verändert". *Volkstümlich* heißt daher: „*den breiten Massen verständlich, ihre Ausdrucksform aufnehmend und bereichernd / ihren Standpunkt einnehmend, befestigend und korrigierend / den fortschrittlichsten Teil des Volkes so vertretend, daß er die Führung übernehmen kann, also auch den anderen Teilen des Volkes verständlich / anknüpfend an die Traditionen, sie weiterführend / dem zur Führung strebenden Teil des Volkes Errungenschaften des jetzt führenden Teils übermittelnd*."[159] – Brecht war sich im klaren darüber, daß es keine zeitlose Theorie des Realismus geben kann und die aufgestellten Kriterien nicht mehr als einen Leitfaden bilden sollen für Verständnis und Beurteilung vorhandener sowie die Produktion neuer Werke. Anders als Lukács, wenn auch in vielen Punkten in Übereinstimmung mit ihm, faßt er die Dialektik von Erscheinung und Wesen im Geschichtsprozeß nicht allein in ihren allgemeinen logischen Bestimmungen, sondern konkret historisch: *historisierend*, d. h. in der Veränderung; letztinstanzlich bestimmt von dem besonderen Stand der Entwicklung der Produktivkräfte als den im Arbeitsprozeß sich vergegenständlichenden menschlichen Wesenskräften. In seiner Konzeption des sozialistischen Realismus hat Brecht die Leninsche Dialektik voll begriffen und in seiner Arbeit als Stückeschreiber und Dramaturg praktisch werden lassen. Realistische Kunst ist „kämpferische Kunst". „Sie bekämpft falsche Anschauungen der Realität und Impulse, welche den realen Interessen der Menschheit widerstreiten. Sie ermöglicht richtige Anschauungen und stärkt produktive Impulse."[160] [200]

II.2 Die Dialektik im Verhältnis von Abbild und Abgebildetem

In seinen Ausführungen zur Dialektik des Erkenntnisprozesses in dem *Konspekt zu Hegels „Wissenschaft der Logik*" faßt Lenin die dialektische Methode in ihrer Grundbestimmung als „Vereinigung von Analyse und Synthese".[161] Damit sind die Momente von Rezeptivität und Produktivität im einheitlichen Erkenntnisprozeß angesprochen. Erkenntnis ist *Produktion von Abbildern* (synthetischen Begriffen) auf der Grundlage einer – in verschiedenen Graden – adäquat rezipierten (analysierten) Wirklichkeit, des objektiv gegebenen Erkenntnisgegenstands. Diese Produktion von Abbildern ist Reproduktion des Wesens als der konkreten Bestimmtheit der Gesetzmäßigkeit in der Erscheinung. – In der Einleitung zu den *Grundrissen* erörtert Marx Probleme der Methode der politischen Ökonomie.[162] Er beschreibt die dialektische Methode als den Weg des Aufsteigens vom Abstrakten zum Konkreten. „Das Konkrete ist konkret, weil es die Zusammenfassung vieler Bestimmungen ist, also Einheit des Mannigfaltigen. Im Denken erscheint es daher als Prozeß der Zusammenfassung, als Resultat, nicht als Ausgangspunkt." In der wissenschaftlichen Erkenntnis findet die „Reproduktion des Konkreten im Weg des Denkens" statt. Die „Methode, vom Abstrakten zum Konkreten aufzusteigen", ist „nur die Art für das Denken (...), sich das Konkrete anzueignen, als ein geistig Konkretes zu reproduzieren": die „Verarbeitung von Anschauung und Vorstellung in Begriffe". Das Konkrete – als Einheit des Mannigfaltigen –, das im Denken als Resultat erscheint, ist dabei „der wirkliche Ausgangspunkt und daher auch der Ausgangspunkt der Anschauung und Vorstellung". Die „Reproduktion des Konkreten im Weg des Denkens" ist eine Rekonstruktion der gesetzmäßigen Totalität einer bestimmten Gesellschaftsformation, d. h. eine Rekonstruktion des gesellschaftlichen Gesamtobjekts aus seinen einfachsten ökonomischen Bestimmungen. Das Bewußtsein bildet die Wirklichkeit nach, aber nicht ihre Oberfläche, sondern rekonstruiert, in einem Prozeß der tatsächlichen Aneignung, ihre objektive, gesetzmäßige Verfassung. Insofern entspricht „der Gang des abstrakten Denkens (...) dem wirklichen historischen Prozeß".

Dieser äußerst komplexe Prozeß der synthetischen Reproduktion der Wirklichkeit im Bewußtsein gilt auch für die künstlerische [201] Reproduktion der Wirklichkeit, sofern diese als spezifische Form der allgemeinen bewußtseinsmäßigen Aneignung der Objektivität durch das gesellschaftliche Subjekt

[159] Op. cit., S. 69.
[160] Op. cit., S. 165.
[161] Lenin, *Werke*, 38, 8. 212.
[162] *Grundrisse*, S. 21 ff. [MEW Bd. 42, S. 19 ff.]

gefaßt wird. Die künstlerische Produktion – erkenntnistheoretisch gefaßt: ästhetische Erkenntnis – ist eine spezifische Form – eine Produktion in bestimmten Materialien – der menschlichen Wirklichkeitsaneignung, eine Form, in der kognitive *und* emotive Funktionen bestimmend sind. *Kunst kann ihre Erkenntnisfunktion nicht außerhalb ihrer ästhetischen Besonderheiten wahrnehmen*.

Bereits in der Gegenstandskonstitution des Ästhetischen ist die Interdependenz der kognitiven und emotiven Funktion der Kunst angelegt. Es ist das Moment sinnlicher Unmittelbarkeit in der Kunstrezeption, das die Vermittlungsgrundlage jeder begrifflichen Erkenntnis in dem Rezeptionsvorgang bildet. Der ‚*emotive response*', die Bedingung der Unterhaltungsfunktion von Kunst, ist zugleich Vermittlungsgrundlage jeder begrifflichen Erkenntnis in der Kunstrezeption. Auch bei Brecht etwa liegt keine Reproduktion auf die kognitiven Aspekte vor, die emotive Seite ist stets mit im Spiel als Voraussetzung der kognitiven Funktion; die beiden Seiten kontrollieren sich gegenseitig. Begriffliche Erkenntnis ist Resultat eines sehr komplexen Vermittlungsprozesses, die Dialektik von Identifikation und Verfremdung des Vehikel dieses Vorgangs.[163] Generell gesprochen, läßt sich sagen, daß kognitive und emotive Momente in der ästhetischen Synthesis je unterschiedlich gewichtet oder akzentuiert sind, entsprechend den künstlerischen Formen und Gattungen in einer gesellschaftlich determinierten Situation. Im Faktum sinnlicher Unmittelbarkeit als der spezifischen Form ästhetischer Erkenntnis findet Schiller die Möglichkeit einer systematischen Begründung seiner Theorie der ästhetischen Erziehung des Menschen, die sich als Grundlegung einer umfassenden geschichtsphilosophischen Kulturphilosophie versteht.[164] Ihre Bedeutung für jede sozialistische Kulturpolitik liegt darin, daß sie erstens den Kulturbegriff am Aneignungsprozeß der Natur durch den Menschen festmacht und zwei-[202]tens den Kulturprozeß als einen Erziehungsprozeß der Gattungsnatur des Menschen, einen Erziehungsprozeß von Vernunft *und* Sinnlichkeit begreift.

Es sollte also feststehen, daß die Frage nach der Gegenstandskonstitution des Ästhetischen vom Moment der *Sinnlichkeit* auszugehen hat. In diesem Sinne bestimmt Hegel Kunst als Manifestation der Idee im Medium des sinnlichen Scheins. ‚Ästhetik', in der primären Bedeutung des Worts, meint immer Erscheinungen, die für die Sinne ansprechend wirken.[165] Sinnliche Wahrnehmung von Wirklichkeit in der qualitativ besonderen Form ästhetisch-künstlerischer Wahrnehmung bedeutet: *Konkretion* der sinnlichen Anschauung in Analogie zu Marx' Bestimmung der Konkretion des Begriffs. Ich möchte formulieren: Kunst ist eine Konkretion sozialer Erfahrungen, von *historischer Praxis* in der Form eines *sinnlichen Abbilds*, wobei die besondere Struktur dieses Abbilds primär von der Struktur der abgebildeten Wirklichkeit determiniert ist.

Die Frage nach den Konstitutionsbedingungen ästhetischer Formen, nach ihrer Evolution, ihrem Entstehen und Vergehen im historischen Prozeß gehört – neben der Frage nach der objektiven Verfassung der Kunst und ihrer gesellschaftlichen Funktion – ins Zentrum jeder systematischen Ästhetik. Nach materialistischer Auffassung muß die Konstitutionsproblematik der Kunst durch Rekurs auf den materiellen Geschichtsprozeß beantwortet werden. Wenn ich sage: die Relation von künstlerischem Abbild und abgebildetem Gegenstand ist nie als ein Verhältnis der *monokausalen* Determination, sondern als ein *dialektisches* Verhältnis aufzufassen, so heißt das *zunächst* – wenn Dialektik materialistisch gefaßt werden soll –: daß die *Form des Abbildes* (‚ästhetische Struktur') durch die jeweilige *Form des gesellschaftlichen Gesamtobjekts* (gesellschaftliche Struktur oder Objekt-Struktur) geprägt ist, auf das sich das Abbild bezieht, dem es als eine seiner Bewußtseinsformen entstammt und auf das es wiederum zurückwirkt. *Die ästhetische Form ist determiniert von der sich im realen Geschichtsprozeß wandelnden Gegenständlichkeit, d. h. von der objektiven Dialektik einer bestimmten gesellschaftlichen Formation*.

---

[163] Ausführliche Diskussion dieses Problems in „Brecht and Marxist Dialectics". Diese Spannung in der ästhetischen Funktion ist durchgehend Gegenstand der Diskussion bei Brecht, vgl. *Vergnügungstheater oder Lehrtheater*, *Messingkauf* und *Kleines Organon*.

[164] Siehe Schiller, *Briefe zur ästhetischen Erziehung des Menschen*. Zur kulturphilosophischen Bedeutung der *Briefe* siehe das Schiller-Kapitel in H. Marcuses *Eros und Kultur*.

[165] Siehe W. F. Haug, *Zur Kritik der Warenästhetik*, Frankfurt a. M. 1971.

Eine materialistische Analytik der Kunst und Literatur („Hermeneutik") hat nachdrücklich die Widerspiegelung der Struktur ge-[203]sellschaftlicher Formation in den *ästhetischen Formen* der Widerspiegelung aufzusuchen und festzuhalten, künstlerisch-technische Veränderungen als Resultat sozialer und (in letzter Konsequenz) ökonomischer zu begreifen, oder, in der Problemstellung Benjamins, die „schriftstellerische Technik der Werke" in ihrem Verhältnis zum Entwicklungsstand der materiellen Produktivkräfte zu untersuchen.[166] Einige illustrierende Hinweise, die nicht mehr als Andeutung der Richtung solcher analytischer Ableitungen sein konnten, habe ich oben gegeben. Ich deutete an, daß die in technischer Hinsicht extrem *komplexe*, ja partiell überkomplizierte Struktur von Werken wie Goethes *Faust*, Pounds *Pisan Cantos* und Joyce' *Ulysses* Ausdruck der Komplexität des ökonomischen Systems sind, wie es sich mit der Entfaltung der bürgerlichen Gesellschaft vom Konkurrenzkapitalismus zum Imperialismus durchsetzte. Ich erinnere, daß bereits der Idealist Schiller die Notwendigkeit moderner Dichtung als einer „sentimentalischen", d. h. einer durch das Subjekt vermittelten *reflektierten* Widerspiegelung (aufgenommen in der Theorie romantischer, d. i. moderner Dichtung bei Friedrich Schlegel) aus der Verfassung der modernen bürgerlichen Gesellschaft ableitete, daß der Idealist Hegel den enzyklopädischen, ironischen, subjektivistischen Charakter moderner ‚Reflexionskunst' systematisch aus der objektiven gesellschaftlichen Struktur des bürgerlichen „Weltzustands" erklärte.[167] – Mit *Mimesis der Praxis und abstrakte Kunst* hat Friedrich Tomberg den Versuch einer gründlichen materialistischen Analyse der Abstraktionsformen spätbürgerlicher Kunst, also eines der ästhetisch-technischen Hauptprobleme der modernen Kunstentwicklung überhaupt, vorgelegt. Die Genesis abstrakter Kunst entdeckt Tomberg in der objektiven sozialökonomisch-kulturellen Verfassung der „stagnierenden proletarisierten Gesellschaft". Ansetzend bei der in der Erscheinung heterogenen Formenwelt spätbürgerlicher Kunst, legt Tomberg das dieser Kunst zugrunde liegende Stereotyp frei: *Abstraktion als Wirklichkeitszerstörung*. Dieser Vorgang ist in der sozialgeschichtlichen Erfahrung des bürgerlichen Bewußtseins festgemacht. Außerstande, die sozialistische Gesellschaft als Perspektive und Alternative zu begreifen, wird die [204] Wirklichkeit der proletarisierten Klassengesellschaft von den bürgerlichen Kunstproduzenten als „bar jeden Sinnes" erfahren; eine Erfahrung, die in der für die spätbürgerliche Kunst charakteristischen *Negation der Gegenständlichkeit des Wirklichen* ihren Ausdruck findet. An den *Deformationen in der Physiognomie der künstlerischen Formen*, nicht an direkten inhaltlichen ‚Aussagen', werden die Deformationen des gesellschaftlichen Lebens ablesbar: Spätbürgerliche Kunst repräsentiert „die Zerstörung des Menschen als des zoon logon echon".[168]

Für die Literaturwissenschaft zumindest bleibt festzustellen: eine materialistische Hermeneutik der Literatur, d. i. eine praktische Literaturkritik oder ‚Textanalytik' auf materialistischer Grundlage, gibt es in Westdeutschland erst in Ansätzen. Eine solche materialistische Textanalytik dürfte *nicht* hinter dem von Formalismus, Strukturalismus und New Criticism entwickelten kritisch-analytischen Niveau zurückbleiben, sondern hätte deren methodisches und kategoriales Instrumentarium nach den Kriterien materialistischer Erkenntnisziele umzumontieren. Ich denke dabei in erster Linie an den in dieser Tradition herausgearbeiteten Aspekt der *technischen* Besonderheit, der Spezifik literarischer Produkte und literarischer Funktionsbestimmtheit. Die konstitutive Bedeutung der *Tradition* für Prozesse literarischer Produktion und Rezeption hat bereits der russische Formalismus herausgearbeitet. Gegenüber der „Illusion, das Kunstwerk ‚aus sich heraus' verstehen zu können", hat der russische Formalismus den Gedanken formuliert, „daß jedes literarische Werk sich von einer ‚Reihe' voraufgegangener Werke absetzt, daß also die Tradition einen sekundären Kontext bildet, von dem aus es das Werk zu begreifen gilt".[169] Ohne Frage ein für jede Literaturwissenschaft wesentlicher Aspekt, tritt

[166] W. Benjamin, „Der Autor als Produzent", in *Marxismus und Literatur*, II, hrsg. v. F. J. Raddatz (Reinbek 1969), S. 265. Dazu meine Ausführung in „Hegel und die philosophische Grundlegung der Kunstsoziologie", S. 122 f. dieser Arbeit.
[167] Siehe „Hegel und die philosophische Grundlegung der Kunstsoziologie", S. 75–83.
[168] Tomberg, *Mimesis der Praxis*, S. 79. Siehe auch „Tendenzen materialistischer Ästhetik in der BRD" u. meine Rezension des Buchs Tombergs in *Das Argument*, 71 (1972), S. 137–144.
[169] P. Bürger, *Studien zur französischen Frühaufklärung*, Frankfurt a. M. 1912, S. 8.

doch mit dem Moment der Traditionalität vergangene *Geschichte* als konstitutives Moment des ästhetischen Abbildes ins Spiel. Die ‚literarische Reihe', in der ein einzelner Text steht, muß materialistisch allerdings als Reihe von Kristallisationsformen *gesellschaftlicher Prozesse* verstanden werden, als eine Reihe, in der menschliche Geschichte als eine Geschichte von Klassenkämpfen präsent wird. Die Richtigkeit des Gedankens jedenfalls, daß nicht allein der unmittelbar gegebene gesellschaft-[205]liche Gegenstand der Imitation, sondern auch die künstlerischen Traditionen, in denen ein Autor steht und mit denen er arbeitet, die ästhetische Form wie auch den gesellschaftlichen Gehalt eines individuellen literarischen Werks prägen, sei nicht bezweifelt. Das heißt, daß die Analyse des ‚sekundären Kontexts' der ‚literarischen Reihe' mit zur vollständigen materialistischen Textanalyse gehört. Entscheidend dabei ist die Frage der genetischen Priorität. Auf der einen Seite muß festgehalten werden, daß die individuelle ästhetische Physiognomie eines Werks ein Totum mannigfaltiger und heterogener, oft divergierender Elemente ist. Andererseits aber ist das in letzter Instanz alle anderen Elemente des Gesamtsystems *bestimmende* Moment in der sozialökonomischen Basis der gesellschaftlichen Formation aufzusuchen, der das literarische Werk entstammt. Wollen wir mit dem Begriff der *Struktur* arbeiten, so wäre zu sagen: *das Problem des Verhältnisses der ästhetischen Mikro-Struktur zur gesellschaftlichen Makro-Struktur ist nur unter der Voraussetzung der Priorität der sozialökonomischen Basis im System der Struktur-Relationen zu losen*. Die Strukturveränderungen der gesellschaftlichen Gegenständlichkeit bedingen die Veränderung der Struktur des ästhetischen Abbildes, eine Veränderung, die wiederum unterschiedlich sich abspielt nach den unterschiedlichen künstlerischen Materialien. Damit ist der historische Wandel auch in der Funktionsbestimmtheit der Kunst in seinen Unterschieden zu erklären sowie die Vielfalt der möglichen Funktionen der Kunst in einem gegebenen gesellschaftlichen Zusammenhang. – In welcher Weise nun ist das Verhältnis der künstlerischen Produktion zur Ökonomie *genauer* zu begreifen? Engels hat sich zu diesem Problem sehr deutlich geäußert: „Wir sehen die ökonomischen Bedingungen als das in letzter Instanz die geschichtliche Entwicklung Bedingende an", je doch in der Form der Wechselwirkung der unterschiedlichen Bereiche von Basis und Überbau: „Wechselwirkung auf Grundlage der *in letzter Instanz* stets sich durchsetzenden ökonomischen Notwendigkeit". „Die politische, rechtliche, philosophische, religiöse, literarische, künstlerische etc. Entwicklung beruht auf der ökonomischen. Aber sie alle reagieren auch aufeinander und auf die ökonomische Basis. Es ist nicht, daß die ökonomische Lage *Ursache, allein aktiv* ist und alles andere nur passive Wirkung."[170] „Nach materialistischer Geschichtsauffassung ist das *in* [206] *letzter Instanz* bestimmende Moment in der Geschichte die Produktion und Reproduktion des wirklichen Lebens. Mehr haben weder Marx noch ich je behauptet. Wenn nun jemand das dahin verdreht, das ökonomische Moment sei das *einzig* bestimmende, so verwandelt er jenen Satz in eine nichtssagende, abstrakte, absurde Phrase."[171] Von einer solchen Position her ist es unmöglich, die Literatur auf die Bestimmung der Manifestation ökonomischer Sachverhalte zu reduzieren. Sie kann vielmehr erst aus einem gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang dechiffriert und in ihrer Funktion innerhalb dieses Zusammenhangs bestimmt werden. Das ist wichtig, um weder den spezifischen gesellschaftlichen Charakter einer historischen Kunstform noch eine besondere Form ästhetischer Funktionsbestimmtheit als normativ zu hypostasieren. Die Verabsolutierung der Norm des klassischen bürgerlichen Realismus ist ebenso falsch wie die Reduktion der Funktion von Kunst auf die politische Form des Klassenkampfes. Von einer *unmittelbar* politischen Funktion der Kunst kann man überhaupt nur in bezug auf bestimmte historische Kunstformen sprechen sowie in bezug auf spezifische historische Situationen. Wirksam sind Kunst- und Literaturproduktion primär im Bereich des *ideologischen Klassenkampfes*. Seit Aischylos und Aristophanes (man denke an die Auseinandersetzung über die griechischen Tragiker in dessen *Fröschen*) wird dieser Kampf mit großer Intensität ausgefochten. Die Leugnung der entscheidenden Bedeutung der Auseinandersetzungen innerhalb dieses Bereichs würde weit hinter die theoretischen Errungenschaften des wissenschaftlichen Sozialismus zurückfallen.

---

[170] MEW, 39, S. 206.
[171] MEW, 37, S. 463.

Die Dialektik von Abbild und Abgebildetem kann in der Gestalt des *Verhältnisses von Form und Inhalt* als kunsttheoretisches Problem begrifflich genau gefaßt werden. Seine intensive Behandlung hat das Form-Inhalt-Verhältnis in der Hegelschen Philosophie erfahren[172]. Ich rekapituliere: Inhalt der Kunst ist nach Hegel kein partikularer Teilausschnitt der Empirie, sondern die gesamte soziokulturelle Lebenswelt einer historischen Epoche – „der totale Inhalt unseres Daseins". Diese unter dem Gesichtspunkt der Lebendigkeit, dem „Salz der Dialektik" (Lenin) begriffene konkrete Totalität einer gesellschaftlichen Formation ist es, was [207] ich unter den erkenntnistheoretischen Titel des *gesellschaftlichen Gesamtobjekts* stelle. Die so gefaßte Inhaltlichkeit hat für Hegel den Charakter einer materiellen – oder, vorsichtiger gefaßt: ‚materialen' – Determination des ästhetischen Produkts. Die materielle Gegenständlichkeit des Inhalts in ihrer eigentümlichen Gestalt bestimmt die Form dieses Produkts, wird zugleich aber auch erst in und vermittels der Form sinnlich konkret, d. h. anschaubar und erkennbar. Erstens besitzt der Inhalt die genetische Priorität vor der Form: die Form ist „das einheimische Werden des konkreten Inhalts"; die „Formen der Kunst" bestimmen sich „aus dem inneren Begriffe des Gehalts". Zweitens jedoch ist die Form erst die Konkretion des Inhalts. Sie macht die Kunst als Erkenntnismodus möglich und konstituiert die besondere Funktionsbestimmtheit der Kunst. – Wenn wir diese Bestimmung des Form-Inhalt-Verhältnisses auf unser erkenntnistheoretisches Modell einer Dialektik von Abbild und Abgebildetem zurückbeziehen, so bedeutet dies: Der Determination der Form durch die jeweilige Inhaltlichkeit des gesellschaftlichen Objekts entspricht erkenntnistheoretisch das Moment der Rezeptivität des erkennenden Subjekts. Das Moment der Produktivität des Erkenntnissubjekts findet andererseits seine Entsprechung in der Auffassung, daß allein vermittels der ästhetischen Form eine Rückwirkung auf das gesellschaftliche Objekt möglich ist. Vom Standpunkt der Produktivität des Erkenntnissubjekts her erscheint damit *die Form als strukturelle Apriorität, d. h. als Bedingung der Möglichkeit ästhetischer Kommunikation. Die Kategorie der ästhetischen Form wird damit zum Inbegriff des im künstlerischen Arbeitsprozeß sich vergegenständlichenden Produkts*. Anders ausgedrückt: künstlerische Widerspiegelung ist Umsetzung – ‚*Trans-Formation*' – sozialer Prozesse *im Medium ästhetisch-technischer Materialien*, der künstlerische Abbildungsprozeß ist *Produktion in ästhetisch-technischen Materialien*. Warneken hat darauf hingewiesen, daß es sich in der Auffassung von Marx „bei Kunst und Poesie um ‚geistige Produktionszweige' handelt, die dem allgemeinen Gesetz der Produktion unterliegen."[173] Ohne auf die Diskussion in diesem Punkt näher eingehen zu können, möchte ich soviel festhalten, daß *Erkenntnis* und *Produktion* im ästhetischen Abbildungsprozeß zwei Seiten eines identischen Widerspiegelungsvorgangs [208] sind. Es handelt sich dabei nicht um *erst* Erkenntnis, *dann* Produktion, sondern um *Erkenntnis im Modus einer bestimmten Sorte von Produktion, Erkenntnis im Medium des ästhetischen Produkts*. In diesem Sinne ist ästhetische Erkenntnis eine objektive zu nennen. Sie verwirklicht sich im ästhetischen Produkt, ist ohne dieses Produkt nicht denkbar und bleibt immer an dieses Produkt gebunden. Auf der Basis einer solchen Bestimmung wird eine systematische Begründung ästhetischer Erkenntnis als eines *kommunikativen Vorgangs* erkenntnistheoretisch erst möglich. Ästhetische Erkenntnis spielt sich ab innerhalb der Relation *Produzent* (Autor) -*Produkt* (Werk) -*Rezipient* des Produkts (ein ‚Publikum' als Adressat). Erst im Rahmen einer solchen Relations-Bestimmung ist die Frage nach den ideologischen und politischen Funktionen historischer Kunstformen – und dem Verhältnis beider – wissenschaftlich genau zu beantworten. So ist es geradezu vorwissenschaftlich falsch – wenn auch verbreitete Praxis innerhalb einer kleinbürgerlichen, sich materialistisch nennenden Literaturwissenschaft – auf das ‚Bewußtsein' der *Kunstproduzenten* und deren *individuelle* Rolle im Klassenkampf zu rekurrieren[174],

[172] Siehe die ausführliche Diskussion des Problems in „Hegel und die philosophische Grundlegung der Kunstsoziologie", S. 64–67 und 95 dieser Arbeit.

[173] B. J. Warneken, „Abriß einer Analyse literarischer Produktion", S. 207.

[174] Man nehme die ‚Behandlung' der deutschen Klassik und Heines in den beiden von einem maoistischen „Autorenkollektiv sozialistischer Literaturwissenschaftler Westberlin" herausgegebenen Bänden zu einer materialistischen Literaturwissenschaft (*Materialistische Wissenschaft* 1 u. 2, Berlin/W. 1971). Literaturgeschichte schrumpft hier zusammen zur voluntaristisch begründeten Entscheidung, Haltung oder Rolle von Intellektuellen im Klassenkampf. Daß diese Intellektuellen Literaturproduzenten waren, und für die Geschichte der Klassenkämpfe sind sie in der Mehrzahl allein als Produzenten von

oder auch einseitig auf den Wirkungs- und Verwertungszusammenhang künstlerischer Produktion sich zurückzubeziehen unter Ausklammerung der Objektivität des literarischen Produkts und des Relationszusammenhangs von Produzent, Produkt und Rezipient. *Der primäre Gegenstand der Literaturwissenschaft ist das literarische Produkt selbst, als objektivierte gesellschaftliche Bewußtseinsform verstanden*. Dieses allein ist das *vermittelnde* Moment des Verhältnisses von Produzent, Produkt und Rezipient. Und es ist das literarische Produkt, das, als Bild einer historischen Welt, die *Erinnerung vergangener Menschheit* aufzubewahren vermag, solange Menschen leben.

[209] Die grundlegende erkenntnistheoretische Kategorie, die das Verhältnis von Produzent, Produkt und Rezipient als ein einheitliches soziales Verhältnis bestimmbar macht und von der die Funktion historischer Kunstformen entschlüsselt werden kann, ist die Kategorie der *Parteilichkeit*. Mit diesem Begriff ist nicht an die voluntaristische Vorstellung einer Entscheidung von Individuen – beispielsweise Intellektuellen – für die eine oder andere Klasse gedacht. Parteilichkeit, materialistisch begriffen, ist keine subjektivistische Kategorie, sondern, diesen Aspekt hat Lukács richtig herausgearbeitet, „Bestandteil der objektiven Wirklichkeit“ selbst, die die Kunst nachbildet: Parteilichkeit dürfe nicht auf die subjektive Beurteilung dieser Wirklichkeit reduziert werden, vielmehr habe sich der subjektive Faktor an der Einsicht in die historische Notwendigkeit festzumachen[175]. Lukács beruft sich dabei auf das Wort von Marx: „Die Arbeiterklasse (...) hat keine Ideale zu verwirklichen; sie hat nur die Elemente der neuen Gesellschaft in Freiheit zu setzen, die sich bereits im Schoß der zusammenbrechenden Bourgeoisiegesellschaft entwickelt haben.“[176] Auch hier aber tendiert Lukács dazu, die aktive und eigenständige Rolle des subjektiven Faktors innerhalb eines vorgegebenen objektiv-historischen Kontexts zu unterschätzen. Mit Recht rügt Plesken, Lukács’ Parteilichkeit sei „nur die bewußtgewordene und gestaltete Tendenz des Geschichtsprozesses selbst.“[177] Lukács’ Standpunkt ist tendenziell objektivistisch. Er übersieht – wie der ultralinke Voluntarismus vom subjektivistischen Extrem her – den eminent historischen und damit auch variablen Charakter des Begriffs: daß die Parteilichkeit der Kunst und des Künstlers – und zwar der Form und dem Inhalt nach – vom *Stand der Klassenauseinandersetzungen* abhängig ist, ja sich innerhalb des unterschiedlichen ästhetischen Materials, je nach den künstlerischen Formen und Gattungen unterschiedlich realisiert. Es dürfte auf der Hand liegen, daß die Parteilichkeit der großen bürgerlichen Literatur in der revolutionären Phase der bürgerlichen Gesellschaft eine andere ist als die Parteilichkeit bürgerlicher Literatur unter den Bedingungen des Monopolkapitalismus; daß die [210] Parteilichkeit einer *Parteiliteratur* im Dienste der kommunistischen Partei unter revolutionären Kampfbedingungen, wie Lenin sie in *Parteiorganisation und Parteiliteratur* formuliert[178], nicht schlicht übertragbar ist auf Parteilichkeit der Literatur unter bereits sozialistischen Produktionsverhältnissen – wie sie beim Aufbau des Sozialismus etwa auch von fortschrittlichen bürgerlichen Literaturproduzenten gefordert werden kann. Prinzipiell gesprochen, tritt mit dem *sozialistischen Realismus* eine neue Qualität der Parteilichkeit hervor: das Moment des bewußten Anschlusses des Kunstproduzenten an die Arbeiterbewegung, ihre Organisationen und ihre existierenden Staatsformen.

Parteilichkeit als *ästhetischer* Grundbegriff ist primär an der objektiven Verfassung der Werke selbst festzumachen: *in der Form der Widerspiegelung ästhetisch apperzipierter* [bewußt wahrgenommene] *Realität*, d. h. als Verwirklichung einer parteilichen Abbildung gesellschaftlicher Prozesse im Kunstprodukt, wobei die Abbildung nach Maßgabe einer bestimmten Zwecksetzung erfolgt. Im *kunsttheoretischen* Begriff der Parteilichkeit fallen die zwei Momente des Begriffs, das der Klassengebundenheit aller Ideologie, seine objektive Seite, und das bewußte Moment der Stellungnahme, der

---

Literatur interessant, erfährt man nur am Rande und gelegentlich. – Was von den Autoren in diesem Punkt – und nicht nur in diesem – geboten wird, ist kaum Wissenschaft und alles andere als Materialismus.

[175] Dazu Tomberg, *Mimesis der Praxis*, S. 31.

[176] Lukács, „Tendenz oder Parteilichkeit?“, *Marxismus und Literatur*, II, S. 145.

[177] P. W. Plesken, *Der historische Materialismus und die Parteilichkeit der realistischen Literatur*, Facit-Reihe, 10, hrsg. v. MSB Spartakus, Bonn o. J., S. 27.

[178] Lenin, *Über Kultur und Kunst*, S. 60. [LW, Bd. 10, S. 29–34.]

künstlerischen Intentionalität und des praktischen Eingriffs, zusammen. Festzuhalten ist, daß Parteilichkeit *jeder* Erkenntnis und damit auch der ästhetischen Erkenntnis als Konstitutivum zugrunde liegt. Parteilichkeit muß erkenntnistheoretisch als Subjekt-Objekt-Verhältnis definiert werden, das wie jedes materialistisch aufgefaßte Subjekt-Objekt-Verhältnis nur im Kontext einer konkreten historischen Situation präzisiert werden kann.[179] Parteilichkeit ist dabei nicht nur für den aktiven, praxisbezogenen Aspekt des Bewußtseins konstitutiv, sondern auch für seinen rezeptiven. Die Art und Weise, in der ich Realität wahrnehme (bereits die Selektion von Realität im Wahrnehmungsakt), setzt eine bestimmte Einstellung, ein ‚erkenntnisleitendes Interesse'[180] voraus, das im Konstitutions-[211]akt von Praxis mir möglicherweise erst voll bewußt wird. In bestimmten Kunstformen, bei bestimmten Autoren, unter bestimmten gesellschaftlichen Verhältnissen kann Parteilichkeit ins Zentrum der künstlerischen Produktion rücken und damit auch die ästhetische Konstruktion stilistisch determinieren. Von Aristophanes bis Brecht geschieht dies immer wieder, wenn auch in historisch unterschiedlichen Formen. In der Tradition der Satire etwa, als parteiliche Negation verstanden, wird Parteilichkeit zum Grundprinzip auch des gesamten technischen Instrumentariums des Künstlers. Als formatives Moment jedoch ist sie prinzipiell *jedem* ästhetischen Abbild immanent. Parteilichkeit ist ein Elementarteil jeder ästhetischen Struktur, weil sie zu den erkenntnistheoretischen Voraussetzungen der ästhetischen Produktion selbst gehört. Sie ist konstitutiv für die künstlerische Form, denn sie ist konstitutiv für die Prozesse des menschlichen Bewußtseins.

II.3 Grundbegriffe der Realismustheorie

Die Grundbegriffe einer materialistischen Kunsttheorie sind, wie alle Begriffe des dialektischen und historischen Materialismus, Formen der Widerspiegelung einer objektiv vorgegebenen Gegenständlichkeit – *kategoriale Übersetzungen* von außerhalb des theoretischen Bewußtseins stattfindenden Prozessen, und daher in ihrer spezifischen Formbestimmtheit sowie in ihren kategorialen Formveränderungen von diesen abhängig. Im Falle der ästhetischen Grundbegriffe ist die kategorial übersetzte Gegenständlichkeit selber ein ‚kategoriales System', ein *Abbildsystem*. Dies ist als besondere Schwierigkeit ästhetischer Theorie festzuhalten.

Die Grundbegriffe der Realismustheorie müssen aus dem *Verhältnis* zwischen abgebildeter Gegenständlichkeit und den Formen des Abbildungsprozesses abgeleitet werden. Ich unterscheide vier solcher Grundbegriffe: *mimetische Affirmation*, *Negation*, *Didaktik*/*Propaganda*/*Agitation* und *Antizipation*. – Diese Begriffe sollen im folgenden kurz erläutert werden. Ihre systematische Entfaltung und historische Konkretion ist im Rahmen eines Entwurfs nicht möglich. Sie muß späteren Arbeiten vorbehalten bleiben.

Mimetische Affirmation. – Mit diesem Begriff ist die Abbildung gesellschaftlicher Wirklichkeit als einer *dialektischen Prozeß-Totalität*, einer organischen Einheit von Gegensätzen gemeint: die künstlerische Darstellung eines gesellschaftlichen Systems als [212] eines gesetzmäßigen Strukturzusammenhangs. Eine solche Darstellung organisch strukturierter Lebenswelt impliziert die Apperzeption und Wertung der abgebildeten Prozesse als *sinnvolle* Prozesse, impliziert also die *Affirmation*, nicht notwendigerweise eines gesellschaftlichen Zustands, wohl aber der immanenten Vernünftigkeit der abgebildeten gesellschaftlichen Prozesse, für die ein gegebener Zustand notwendiger Ausdruck sein kann. Mimetische Affirmation bedeutet also nicht unbedingt *Apologie* schlechter Wirklichkeit durch die Kunst; sie *kann* dies aber bedeuten: hier liegt ein Grund für die ‚Ideologiehaftigkeit' ästhetischer Gebilde. Mimetische Affirmation als Vokabel der Realismustheorie bedeutet vielmehr primär Artikulation der objektiv-dialektischen Gesetzmäßigkeit gesellschaftlicher Prozesse im Kontext des erläuterten Verhältnisses von Wesen und Erscheinung. – Hegel entdeckt das Prinzip einer solchen

[179] Parteilichkeit als Kategorie des konkreten Handlungs- und Entscheidungsspielraums innerhalb objektiv gegebener Restriktionen, die in der sozialökonomischen Verfassung einer Gesellschaft ihren Grund haben, wäre zu binden an die Kategorien von *Standpunkt* und *Perspektive*, wie sie von Haug präzise entwickelt werden (siehe „Bedeutung von Standpunkt und sozialistischer Perspektive").
[180] Daß der Begriff nicht im Habermasschen Sinn verwendet wird, sollte aus dem Kontext klar sein.

OCR-Texterkennung Max Stirner Archiv Leipzig – 06.07.2021

organischen „*Totalität* der Nationalanschauung“[181] bereits als Konstruktionsprinzip der frühgriechischen Epopöe (mit dem ‚Schild des Achill‘ als hervorragendem Beispiel). Und auch in der griechischen Tragödie artikuliert sich ihm nicht der irrationale Vorgang einer Welt- und Selbstzerstörung – einer „tödlichen Verzweiflung, die nicht mehr weiß, wo aus und ein“[182], wie der hilflose spätbürgerliche Irrationalismus es will –, sondern das Prinzip der historisch-objektiven dialektischen Vernunft, auch wenn diese Vernunft idealistisch gefaßt bleibt. In der Tragödie besteht die „wahre Entwicklung“ für Hegel „nur in dem Aufheben der Gegensätze als *Gegensätze*, in der Versöhnung der Mächte des Handelns, die sich in ihrem Konflikte wechselweise zu negieren streben. Nur dann ist nicht das Unglück und Leiden, sondern die Befriedigung des Geistes das letzte, insofern erst bei einem solchen [213] Ende die Notwendigkeit dessen, was den Individuen geschieht, als absolute Vernünftigkeit erscheinen kann[183]. Die Tragödieninterpretation Hegels, ja bereits dieses Zitat zeigt die *Dialektik der mimetischen Affirmation* auch in ihrer *problematischen* Seite: daß *Affirmation* der Gesetzmäßigkeit historischer Prozesse auch immer *Apologie* einer *bestehenden* Klassengesellschaft als einer vernünftigen bedeuten kann. – Im Vorwort zu seiner Schrift *Balzac und der französische Realismus* skizziert Lukács einen Begriff des klassischen Erbes, der unmittelbar an die Hegelsche Ästhetik anknüpft: „Kunst, die die Totalität des Menschen, den ganzen Menschen im Ganzen der gesellschaftlichen Welt darstellt.“[184] Es sei dies „die zentrale ästhetische Frage des Realismus“. Die grundlegende Kategorie und das Kriterium realistischer Literatur ist für Lukács der Begriff des *Typus*: „in bezug auf Charakter und Situation eine eigentümliche, das Allgemeine und das Individuelle organisch zusammenfassende Synthese“. Der Typus-Begriff dürfte, im Rahmen des kategorialen Systems mimetischer Affirmation, in der Tat eine wichtige Bedeutung für jede Realismustheorie besitzen. Er gilt primär für jene Form realistischer Literatur, die der Lukácsschen Theorie als Modell gedient hat: den klassischen bürgerlichen Realismus, vor allem den klassischen bürgerlichen Roman. (Er gilt aber auch für die gesamteuropäische Überlieferung dieser literarischen Formen; ich erinnere an Erich Auerbachs Untersuchungen über „dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur“[185].) Lukács’ Realismustheorie, die eine Theorie *dieses* Modells ist, wäre dann zu lesen als eine – für *dieses* Modell zutreffende – Theorie der mimetischen Affirmation.

Negation. – Ich verwende den Begriff in einem von seinem Gebrauch in Tombergs *Mimesis der Praxis* abweichenden Sinn. Für Tomberg beschreibt er den Zustand der Kunst in der spätbürgerlichen Moderne. Negation, verstanden als „abstrakte Parteilichkeit in der proletarisierten kapitalistischen Klassengesellschaft“, ist der Grundbegriff, unter den Tomberg die gesamte zeitgenössische bürgerliche Kunst stellt.[186] Im Gegensatz zu einer solchen restringierten Fassung ist die kunsttheoretische Kategorie Negation, im Sinne der Verwendung des Begriffs in der dialektischen Logik, am Moment des *Kritischen* festzumachen. Brecht [214] nennt Dialektik „die Kunst des praktischen Negierens“.[187] Ohne Dialektik, nach dem Beispiel der Kritischen Theorie, auf den Aspekt der Negation reduzieren zu wollen[188], ist mit Hegel und Lenin am Widerspruch als der „Wurzel aller Bewegung und

[181] Hegel, *Ästhetik*, III, S. 344. Es ist das Prinzip der dialektischen Vernunft der Geschichte. Als „absolutes“ Prinzip überschreitet es allerdings die Darstellungsmöglichkeit der auf Individuation angewiesenen Dichtung. So heißt es über das Verhältnis von Epos und Weltgeschichte im Kapitel über epische Poesie: „In dieser Rücksicht wäre zwar die höchste Handlung des Geistes die Weltgeschichte selber, und man könnte diese universelle Tat auf dem Schlachtfeld des allgemeinen Geistes zu dem absoluten Epos verarbeiten wollen, dessen Held der Menschengeist, der Humanus sein würde, der sich aus der Dumpfheit des Bewußtseins zur Weltgeschichte erzieht und erhebt; doch eben seiner Universalität wegen wäre dieser Stoff zu wenig individualisierbar für die Kunst“ (op. cit., S. 365). Allein die Philosophie in ihrer systematischen Gestalt vermag dieser „höchsten Handlung des Geistes“ gerecht zu werden.
[182] So E. Staiger, Grundbegriffe der Poetik, Zürich 1959[4], S. 184.
[183] Hegel, *Ästhetik*, III, S. 547.
[184] Lukács, *Balzac und der französische Realismus*, Berlin 1952, S. 7.
[185] So der Untertitel von E. Auerbachs Schrift *Mimesis*, Bern 1946.
[186] Tomberg, *Mimesis der Praxis*, S. 55 ff.
[187] Brecht, *Werke*, 20, S. 71.
[188] So Adorno programmatisch im Titel seines bekannten Buchs *Negative Dialektik*; auch H. Marcuse definiert Dialektik als „the power of negative thinking“ („die Macht negativen Denkens“) („A Note on Dialectic“, Vorwort zu *Reason and*

Lebendigkeit“ festzuhalten[189], *Negativität* dabei als „Spitze des Widerspruchs“, als „inwohnende Pulsation der Selbstbewegung und Lebendigkeit“ verstanden.[190] – Die Bedeutung *bestimmter Negation* im Zusammenhang mit *Standpunkt* und *sozialistischer Perspektive* für Marx’ Kritik der politischen Ökonomie hat Haug gültig herausgearbeitet.[191] Die Bindung von Negation an Standpunkt und Perspektive – erst in dieser Relation wird Negation zu einer *bestimmten* – dürfte auch für eine materialistische Kunsttheorie von Bedeutung sein. So setzt bereits Schillers Satire-Begriff das Moment des Kritischen, der Negativität in ein ‚standpunktlogisches‘ Bezugsfeld der Kritik und des Kritisierten. Der Begriff der Satire wird, freilich idealistisch, an die normative geschichtsphilosophische Kategorie des Ideals gebunden, den Begriff des *Allgemeinen* und der *Einheit* als der dialektischen Synthesis von Vernunft und Natur (‚Eudaimonie‘): „Satirisch ist der Dichter, wenn er die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale (...) zu seinem Gegenstande macht.“ In der Satire wird „die Wirklichkeit als Mangel“, als „ein notwendiges Objekt der Abneigung“ „dem Ideal als der höchsten Realität gegenübergestellt“. Die Abbildung der Negativität der Wirklichkeit muß auf die Perspektive der Synthesis (das ‚Ideal‘), auf *Eudaimonie* bezogen und so eine konkret *bestimmte* sein – „worauf hier alles ankommt, diese Abneigung selbst muß wieder notwendig aus dem entgegenstehenden Ideale entspringen“.[192] Denn sonst bleibt die Negation als Inbegriff satirischer Dichtung *abstrakt*. –Negation als Grundbegriff materialistischer [215] Kunsttheorie bezieht sich also, nach Maßgabe der explizierten Logik des Begriffs, auf künstlerische Gegenstände, in denen sich Kritik an einer gesellschaftlichen Formation, am Klassencharakter gesellschaftlicher Wirklichkeit artikuliert, wobei die Frage nach Standpunkt und Perspektive dieser Kritik weitere analytische und Beurteilungskriterien abgibt (Problem der *bestimmten Negation*). Die Charakteristik bestimmter Negation trifft dabei einen wesentlichen Aspekt der progressiven und revolutionären Kunsttradition in Europa. Nicht allein an Satire im engeren Sinne eines Gattungsbegriffs ist hier gedacht, sondern an alle möglichen Formen der ästhetischen Artikulation einer kritischen Intention in der Literatur, so an den Typus einer gesellschaftskritisch umfunktionierten Tragödie, die von Euripides’ *Frauen von Troja* bis zu Brecht und O’Casey ihre eigene Tradition besitzt.[193] Als untergeordnetes Moment in der Gesamtkonstruktion ist das Moment der Negation auch den literarischen Formen des klassischen bürgerlichen Realismus immanent. Im kritischen Realismus eines Kafka, Thomas Mann und Heinrich Böll richtet es sich, in unterschiedlichen Darstellungstechniken, unmittelbar gegen die Deformationen des Individuums unter den kulturellen Bedingungen des Imperialismus und wird so konstitutiv für eine der Spätformen bürgerlicher Literatur.

Didaktik, Propaganda, Agitation. – Mit Entschiedenheit sind die Kategorien der Didaktik, Propaganda und Agitation als Grundbegriffe einer materialistisch-dialektischen Literatur- und Kunsttheorie zu verteidigen. Es sind legitime ästhetische Kategorien, denen legitime ästhetische Formen entsprechen. *Propaganda* und *Agitation* beziehen sich auf Techniken des bewußten Einsetzens künstlerischer – in der Literatur etwa *rhetorischer* – Mittel zum Zweck der Durchsetzung von Interessen einer sozialen Gruppe, meist von politischen Interessen. *Didaktisch* sind vor allem Formen zu nennen, die literarische Mittel zum Zweck der Kommunikation – der allgemeinen Verbreitung oder auch der Popularisierung – eines theoretisch-weltanschaulichen Systems einsetzen. Man denke an die Tradition des philosophischen Lehrgedichts, mit dem klassischen Beispiel von Lukrez’ *De Rerum Natura*, oder an die ‚theoretische Epistel‘ in der Art der *Ars Poetica* des Horaz [216] (Schillers *Briefe zur ästhetischen Erziehung des Menschen* sind, unabhängig vom Anlaß ihrer Entstehung, der Gattung nach ein ‚spekulativer‘ Ausläufer dieser Tradition). Auch religiöse Formen wie die Predigt, Kurzformen wie Maxime und Sentenz gehören zum System der literarischen Didaktik. – In einem ebenso unorthodoxen wie originellen

Revolution, Boston 1960, S. VII): dies dürfte sich direkt gegen die Auffassung von Dialektik als Lehre von der Einheit der Widersprüche richten.

[189] Lenin, *Werke*, 38, S. 129.

[190] Op. cit., S. 133.

[191] Haug, „Bedeutung von Standpunkt und sozialistischer Perspektive“, a. a. O.

[192] *Über naive und sentimentalische Dichtung*.

[193] Ich habe für diesen Tragödientypus den Begriff der *satirischen Tragödie* eingeführt (*Sean O’Caseys dramatischer Stil*, Braunschweig 1967, bes. S. 210 ff.).

Plädoyer für ein kämpferisches, weltanschaulich-propagandistisches Theater nennt der irische sozialistische Schriftsteller Sean O'Casey Shaw, Gorki, Tolstoi, Schiller und Shakespeare als Beispiele einer kämpferischen, propagandistisch orientierten Literatur.[194] O'Caseys Absage an ästhetische Autonomie wird von allen proletarisch-revolutionären Schriftstellern des 20. Jahrhunderts geteilt. Das literarische Werk ist für den sozialistischen Realismus insgesamt eine zweckmäßige Konstruktion mit Zweck, wenn das propagandistisch-agitatorische Moment auch bei Autoren vom Range eines Brecht, Neruda oder O'Casey meist in einen größeren konzeptionellen Rahmen (auch des ästhetischen Effekts) integriert ist; ich erinnere an die Techniken Brechtscher Verfremdung, mittels derer die direkte agitatorische Wirkung zugunsten einer indirekten, aber rationaleren und zuverlässigeren aufgegeben wird. Es ist interessant zu notieren, daß eines der überzeugendsten Argumente für die Notwendigkeit des propagandistischen Elements in einer emanzipatorischen Literatur unter kapitalistischen Bedingungen (also konträr zu den Schlußfolgerungen der Kunsttheorie der Frankfurter Schule) von einem radikaldemokratischen nordamerikanischen Literaturtheoretiker stammt. Kenneth Burke, in den dreißiger Jahren schreibend, konstatiert: „Da die reine Kunst aufs Akzeptieren aus ist, tendiert sie dazu, eine gesellschaftliche Bedrohung zu werden, soweit sie uns unterstützt, das nicht zu Tolerierende zu tolerieren. Und sollte sie uns zu einem Zustand der Gefügigkeit führen, wenn die Grundlage moralischer Integrität zur Frage steht, erhalten wir das Paradox, daß das verläßlichste Korrelat der Ethik, das Ästhetische, einen unethischen Zustand stärkt. Aus diesem Grund scheint es, daß unter kapitalistischen Bedingungen die Kunst notwendig ein großes Korrektiv- oder Propaganda-Element besitzen muß. Kunst (...) muß eine entschieden erzieherische Funktion besitzen, ein Element der Überredung oder Überzeugung; sie muß in Teilen *forensisch* sein. Solch eine Qualität halten wir für die wesentliche [217] Aufgabe der Propaganda."[195] Materialistisch präzisiert, wäre dieser Argumentation auch heute wenig noch hinzuzufügen.

Antizipation. – Die Kategorie ist ein Zentralbegriff der materialistischen dialektischen Ästhetik Tomberg folgend, verstehe ich unter Antizipation den Entwurf gegenwärtig notwendiger Modelle zukünftiger Eudaimonie, also Vergegenwärtigung von konkreten Möglichkeiten zukünftiger Gesellschaft, entwickelt aus den gesellschaftlichen Bedingungen einer bestimmten Gegenwart.[196] Antizipation bezeichnet materialistisch keine abstrakte Utopie, sondern einen konkret *möglichen* Gesellschaftszustand. Damit zielt der Begriff auf den *sinnlich prognostischen* Charakter der Kunst. Antizipation ist Teil jenes dialektischen Vorgangs, den Brecht unter den Titel des *Historisierens* gefaßt hat. „Bei der Historisierung wird ein bestimmtes Gesellschaftssystem vom Standpunkt eines anderen Gesellschaftssystems aus betrachtet."[197] Negation und Antizipation sind bei diesem Vorgang in Korrelation zu sehen: „Kritik vom Standpunkt der jeweilig darauffolgenden Epoche."[198] Antizipation zielt in letzter Analyse auf die zentrale Bestimmung der dialektischen Logik durch Lenin, auf den „Kern der Dialektik", die „Einheit der Gegensätze".[199] Auf diese Synthesis als eine gesellschaftlich mögliche bezieht sich Engels' Freiheitsbegriff der „Existenz in Harmonie mit den erkannten Naturgesetzen".[200] Großartig vorgeformt ist die materialistische Vorstellung gesellschaftlicher Synthesis in der kommunistischen Gesellschaft in Schillers ästhetischem und zugleich geschichtsphilosophischem Begriff der *Idylle* als der Vorstellung „eines völlig aufgelösten Kampfes sowohl in dem einzelnen Menschen als in der Gesellschaft, einer freien Vereinigung der Neigungen mit dem Gesetze, einer zur höchsten sittlichen Würde hinaufgeläuterten Natur". Der Begriff meint „das Ideal der Schönheit, auf das wirkliche Leben angewendet".[201] – Die literarischen Formen, auf die sich die Kategorie der Antizipation

[194] O'Casey, *Under a Colored Cap*, London 1963, S. 256 f.
[195] Kenneth Burke, „The Nature of Art under Capitalism" in *The Philosophy of Literary Form*, New York 1961, S. 267 f. (übers. von mir).
[196] Tomberg, *Mimesis der Praxis*, S. 87 ff.
[197] Brecht, *Werke*, 16, S. 653.
[198] Op. cit., 15, S. 347.
[199] Lenin, *Werke*, 38, S. 214.
[200] Engels, MEW, 20, S. 107.
[201] *Über naive und sentimentalische Dichtung.*

bezieht, sind vielfältig. Sie reichen von der philosophischen Utopie in der von Plato begründeten und in [218] der Renaissance erneuerten Tradition über die zahllosen Versionen der Utopie eines Goldenen Zeitalters (die berühmteste und für die Literaturgeschichte folgenreichste: die vierte Ekloge Vergils) bis hin zu den *antizipativen Elementen* (abstrakter oder konkreter Utopie), die allenthalben in der Literatur anzutreffen sind. Als zielgerichtet und bewußt eingesetztes Moment ästhetischer Prognostik artikuliert eine materialistische Antizipation bei Neruda, O'Casey und Brecht den Sozialismus als Perspektive und Gegenwart. Sie wendet sich ausdrücklich „an die Nachgeborenen": „Ihr, die ihr auftauchen werdet aus der Flut / In der wir untergegangen sind / Gedenkt / Wenn ihr von unsern Schwächen sprecht / Auch der finsteren Zeit / Der ihr entronnen seid. .... .) Ach, wir / Die wir den Boden bereiten wollten für Freundlichkeit / Konnten selber nicht freundlich sein. / – / Ihr aber, wenn es soweit sein wird / Daß der Mensch dem Menschen ein Helfer ist (...)." An kommende Geschlechter wendet sich auch Fausts Schlußmonolog im zweiten Teil von Goethes Dichtung: „Eröffn' ich Räume vielen Millionen (...)" – Die sozialistische Revolution, nach einem Wort von Marx, „kann ihre Poesie nicht aus der Vergangenheit schöpfen, sondern nur aus der Zukunft".[202] Die ästhetische, und das heißt die *sinnliche* Antizipation einer begriffenen Zukünftigkeit ersetzt den revolutionären Kampf um die Befreiung des Menschen nicht durch eine Ersatzhandlung. Sie macht vielmehr zu kämpfen Mut, weil sie die Lust weckt auf ein Ziel, um das zu kämpfen es lohnt.

II.4 Thesen zum Wahrheitsproblem in den Kunstwissenschaften

Aus der vorgetragenen Argumentation sollte folgen, daß die Kriterien für die Bestimmung wahrer und falscher ästhetischer Erkenntnis nicht aus den als autonom gesetzten Werken geschöpft werden können, sondern allein aus ihrer *Konfrontation* mit der Realität, die sie spiegeln, sowie durch den Rückbezug auf den gesellschaftlichen Standpunkt der wissenschaftlichen Untersuchung, die sich als eine interessierte Erkenntnis der Gegenwart versteht.

Das bedeutet:

1. Der Wahrheitsbegriff in den Kunstwissenschaften setzt ein geschichtstheoretisches sowie erkenntnistheoretisches Vorver-[219]ständnis voraus, das nicht aus der Kunst allein gewonnen werden kann.

2. Ist die Kunst eine Weise der theoretisch-geistigen Aneignung der Wirklichkeit – d. h. eine Erscheinungsform objektiver Wahrheit –, so muß, sollen wissenschaftlich fundierte Urteile über Kunst möglich sein, *in der Wirklichkeit* nach Kriterien für diese Urteile gesucht werden.

3. Auch für die ästhetische Wahrheit gilt die erkenntnistheoretische Wahrheitsbestimmung der Adäquation [Angleichung, Anpassung] des Abbildes mit dem Abgebildeten innerhalb der Dialektik von Wesen und Erscheinung. Es ist dies die Grundlage des materialistisch-dialektischen Realismusbegriffs.

4. Die Kriterien der Bewertung von Kunst (ästhetische Wertung) sind abzuleiten aus der Dialektik von ästhetischem Abbild und abgebildeter Wirklichkeit, wobei das ästhetische Abbild als Form-Inhalt-Identität gefaßt ist, die gesuchten Kriterien also inhaltlicher und formaler Natur sein müssen.

5. Die erkenntnistheoretische Unterscheidung von relativer und absoluter Wahrheit gilt gleichfalls für ästhetische Erkenntnis: auch ästhetische Wahrheit ist *relativ*, d. h. abhängig von den historischen Erkenntnisbedingungen.

6. Die Dialektik relativer und absoluter Wahrheit gilt zugleich für die Kunstwissenschaften. Diese sind ebenfalls approximativ richtige Erkenntnis nach Maßgabe der historischen Erkenntnisbedingungen.

7. Dabei gehört es zur Aufgabe der Kunstwissenschaften, die in den Kunstwerken zur Anschauung gebrachte, in der Form der Individuation vorgestellte konkrete Totalität einer gesellschaftlichen Formation in ihrer historischen Gesetzmäßigkeit und gesellschaftlichen Formbestimmtheit zu entschlüsseln.

[202] Marx, MEW 8, S. 117.

8. Es erfolgt diese Entschlüsselung jeweils vom parteilichen Standpunkt eines Wissenschaftlers in einer konkreten Situation des Klassenkampfes. Das primäre Interesse materialistischer Kunstwissenschaft ist das Interesse an der Gegenwart.

9. Gegenwart aber kann allein als *historische* Gegenwart verstanden werden. Ihre Erkenntnis ist nur möglich in einer doppelten Perspektive: der Perspektive der Vergangenheit als einer Geschichte von Klassenkämpfen und der Perspektive der sozialistischen Gesellschaft, mit der die Geschichte der menschlichen Gattung als *menschliche* Geschichte beginnt. [220]

10. Nur eine Wissenschaft, die dieser doppelten Perspektive eingedenk bleibt, nur eine *historische* Wissenschaft also, kann zur Lösung der Probleme der *gegenwärtigen* Geschichte beitragen.

11. Die konkrete Einschätzung des historischen Prozesses in der Phase des Übergangs der kapitalistischen Gesellschaft zur sozialistischen, in der Phase der Auseinandersetzung zwischen sozialistischem und imperialistischem Weltsystem muß der ideologischen Auseinandersetzung zunehmend Gewicht zusprechen. Angesichts des *realen* Sozialismus, der Existenz einer sozialistischen Staatengemeinschaft, hängt der Ausgang des Kampfes um den Sozialismus *innerhalb* des Kapitalismus in immer stärkerem Maße vom Kampf um das *Bewußtsein* der Menschen, vorab um das Bewußtsein der Arbeiterklasse ab. Angesichts dieser Lage ist Claus Träger zuzustimmen, daß „Urteile über Kunst mit den Urteilen über das gesellschaftliche Dasein der Menschen, ihre wirklichen Geschicke, weitgehend identisch werden“.[203]

(*1972*)

[221]

[203] Claus Träger, *Studien zur Literaturtheorie und vergleichenden Literaturwissenschaft*, Leipzig 1970. S. 116.

Ästhetische Erkenntnis und realistische Kunst

Der vorliegende Beitrag ist eine Antwort auf eine Kritik Peter Bürgers an meiner in „Ästhetik als Abbildtheorie“ entwickelten Position (P. B., „Was leistet der Widerspiegelungsbegriff in der Literaturwissenschaft?“, *Das Argument*, 90/1975, S. 199–228).

Bürgers Kritik meiner Arbeit ist der dritte Teil seiner grundlegenden Auseinandersetzung mit Positionen der Widerspiegelungstheorie in der Literaturwissenschaft; die beiden ersten Teile befassen sich mit Lenin und Lukács.

Die Hauptpunkte seiner Kritik an meiner Position faßt Bürger selbst in folgendem Passus zusammen:

„1. Metscher wählt seinen kategorialen Rahmen so, daß wesentliche Fragen gar nicht gestellt werden können (z. B. die Frage nach dem Zusammenhang von formalen Strukturen und gesellschaftlicher Entwicklung). Auf der kategorialen Ebene werden Vorentscheidungen getroffen, die nicht durch historische Untersuchungen abgesichert, sondern einzig durch die Berufung auf den Leninismus legitimiert sind.

2. Indem die Übereinstimmung des ‚Abbilds‘ mit dem ‚Abgebildeten‘ zum künstlerischen Wahrheitskriterium erhoben wird, wird der hermeneutische Prozeß der Aneignung vergangener Objektivationen als Prozeß gegenwärtiger Erfahrungsgewinnung stillgestellt. An seine Stelle tritt eine Beurteilung von einem im voraus fixierten und nicht modifizierbaren Standpunkt aus.

3. Eine im Rahmen der Widerspiegelungstheorie formulierte ästhetische Theorie kann den Aspekt der Wirkung der Kunst nicht konsequent aus ihren Begriffen ableiten. Eine allein von der Produktionsästhetik her konzipierte Theorie kann das Moment der Wirkung nur als etwas der Theorie letztlich Äußerliches fassen.

4. Indem Metscher auf die formalen Kriterien (von Lukács) zur Bestimmung des Realismus als ‚tendenziell richtiger Darstellung gesellschaftlicher Sachverhalte‘ verzichtet, ist er vor die Aufgabe gestellt, die ästhetischen Formen aus dem jeweiligen Gesellschaftszustand abzuleiten. Er löst die Aufgabe, indem er die ‚Form des Abbilds‘ auf ‚die jeweilige Form des gesellschaftlichen Gesamtobjekts‘ reduziert. Zwar wird damit die avantgardistische Kunst von Lukácsschen Dekadenz-Vorwurf befreit; dieser kann aber jederzeit erneuert werden. Denn das Kriterium ‚adäquate Artikulation gesetzmäßiger Erscheinungen des historischen Pro-[222]zesses‘ ist so allgemein, daß eine Zulassung wie eine Ablehnung der avantgardistischen Kunst gleichermaßen theoretisch gerechtfertigt werden kann.“ (a. a. O., S. 227 f.)

Meine Antwort auf Bürger versucht, die Kritik nicht einfach zu widerlegen, sondern die formulierten Einwände positiv zu wenden – auch dort, wo ich glaube nachweisen zu können, daß sie hinter erreichte Positionen zurückfallen –, sie also zum Anlaß einer Klärung von Mißverständnissen und Irrtümern sowie zum Ausgangspunkt einer Weiterentwicklung meiner kunsttheoretischen Position zu nehmen.

1. Problem des Ausgangspunkts der Argumentation und des Gegenwartsstandpunkts der wissenschaftlichen Untersuchung

Bürger erneuert einen bekannten Vorwurf gegen den Marxismus: daß dieser auf Voraussetzungen aufbaue, die „aus der Diskussion ausgenommen“, kann nur heißen: dogmatisch gesetzt seien. Die Geschichtlichkeit des Denkens sei an einem bestimmten Punkt, mit dem Tod Lenins, zum Stillstand gekommen (B 220).[1] Der einleitende Satz meiner Untersuchung scheint ihm recht zu geben. In ihm ist von „Treue“ gegenüber „Klassikern“ und von der Notwendigkeit eines bestimmten Ausgangspunkts die Rede: Ausgang von der Vorstellung, „daß alle Formen der geistigen Aneignung der Welt (...) den Charakter des Abbildes einer objektiv vorgegebenen Wirklichkeit besitzen“. (M 151 f.) Gegen die vermeintliche Setzung einer Grundannahme, einer scheinbar undiskutierten Voraussetzung stellt Bürger

[1] Die Verweise auf meine „Ästhetik als Abbildtheorie“ erscheinen im fortlaufenden Text unter M + Seitenangabe, Verweise auf Bürger unter B + Seitenangabe.

die Forderung: alle Kategorien sind kritisch zu diskutieren; ihre Entfaltung muß an der Entfaltung der Sache, an der höchsten Entwicklungsform der Kunst orientiert sein; der Gegenwartsstandpunkt der wissenschaftlichen Untersuchung muß demnach auch in den gebrauchten Kategorien erkennbar sein.

Ich teile diese Forderungen und meine sogar, ihnen in meiner Vorgehensweise genügt zu haben. Wie das?

Mein Ausgangspunkt, jener richtunggebende erste Satz, ist keine dogmatische Setzung, sondern formuliert das Resultat von For-[223]schungsbedingungen von über einem Jahrzehnt. Sicher hat die Formulierung dieses Satzes seine Mißdeutung erleichtert (ich übernehme Haugs kritische Korrektur)[2], die marxistische Wissenschaft hat jedoch wie jede andere das Recht, je nach dem Stand ihrer überprüften Erkenntnisfortschritte, d. h. am jeweiligen Resultat eines (prinzipiell offenen) Forschungsganges anzusetzen. Der Forderung der Argumentation ab ovo [vom (sehr fernen) Beginn/Ursprung an] in jedem Fall, der Herleitung des wissenschaftstheoretischen Einstiegs sowie des kategorialen Ausgangspunktes in jeder einzelnen Untersuchung vermag kein Wissenschaftler nachzukommen, ganz gleich, welches seine Position. So gestellt, ist diese Forderung unsinnig. Was vielmehr von einem Wissenschaftler gefordert werden muß, ist, in seinen wissenschaftlichen Veröffentlichungen insgesamt die Entwicklung seiner Position sichtbar zu machen und zur Diskussion zu stellen; ihre konsequente wissenschaftstheoretische Begründung kann normalerweise nur in dieser Form verlangt werden.

Skizziert sei deshalb zunächst der in meinen Arbeiten vorliegende Begründungszusammenhang, dessen *Resultat* in jenem einleitenden Satz meiner Studie zusammengefaßt ist. Die Entwicklung meiner Position ist in ihren relevanten Stufen durch die Geschichte des *Argument* selbst dokumentiert: von den unter dem Einfluß Günther Anders' geschriebenen „Notizen für eine Ontologie der atomaren Situation" (*Argument*, 18, 1961; vgl. den Reprint in AS 1/2, 1975), über den von der Kritischen Theorie geprägten Beitrag „Zum Strukturwandel von Autorität und Familie" im ersten Heft der Reihe „Emanzipation der Frau. Zur Problematik von Sexualität und Herrschaft" (*Argument*, 22, 1962), die Auseinandersetzung mit Adorno am Gegenstand von Beckett (*Argument*, 26, 1963), eine Reihe von Rezensionen bis zur ersten grundsätzlichen Klärung meiner theoretischen Position in der Kritik des literaturwissenschaftlichen Idealismus Peter Szondis (*Argument*, 49, 1968). Das Ergebnis dieser Auseinandersetzung, die von der Sache her geforderte Entwicklung einer historisch und sozialwissenschaftlich begründeten Literaturwissenschaft, bildete den Ausgangspunkt meiner Studie zur Hegelschen Ästhetik („Hegel und [224] die philosophische Grundlegung der Kunstsoziologie", *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften*, I, Stuttgart 1971), deren einleitendes Kapitel nicht zufällig den programmatischen Titel „Der gesellschaftliche Begriff der Kunst" trägt. Das Ergebnis wiederum dieser Arbeit: die Einsicht in die Notwendigkeit einer an Hegel kritisch anknüpfenden materialistisch-dialektischen Kunsttheorie, weiter die Erkenntnis, daß allein der wissenschaftliche Sozialismus das große Erbe der klassischen deutschen Philosophie fortzusetzen vermag, ist das Fundament, auf dem die *Ästhetik als Abbildtheorie* steht. Dieses Ergebnis begründet den Standpunkt meines Versuchs eines kunsttheoretischen Entwurfs auf explizit marxistisch-leninistischer Grundlage. Das Moment der Entwicklung mag dadurch illustriert sein, daß ich zum Zeitpunkt der Abfassung der Hegel-Arbeit, 1970, die Leninschen Hegel-Kommentare nicht kannte[3]; die spätere Entdeckung der Übereinstimmung mit diesen in wesentlichen Punkten konnte ich als Bestätigung der Richtigkeit meiner Hegel-Lektüre auffassen. Hinzu tritt meine Aneignung der Position Brechts, deren Verständnis ich 1971 in einem in englischer Sprache geschriebenen Aufsatz niedergelegt habe („Brecht and Marxist Dialectics", *Oxford German Studies*, 6, 1971/72, S. 132–144).[3a] Ihr kommt ein bedeutendes Gewicht bei der Ausarbeitung meiner Gedanken zu.

---

[2] W. F. Haug, „Was soll materialistische Erkenntnistheorie?", *Das Argument*, 81 (1973), S. 572 f. In der vorliegenden Fassung habe ich den Satz in der Formulierung leicht verändert; die ursprüngliche Version lautete: „Jede materialistische Ästhetik, die den grundlegenden theoretischen Vorstellungen der Klassiker – Marx, Engels und Lenin – die Treue zu halten versucht, hat von der Vorstellung auszugehen (...)."

[3] Siehe Nachwort zur 2. Auflage von *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften*, Stuttgart 1972, S. 63.

[3a] Bedauerlicherweise konnte die Arbeit aus Raumgründen nicht in diesen Band aufgenommen werden.

Die Herleitung einer Position ist eine Sache, die argumentative Entwicklung eines wissenschaftlichen Diskurses eine andere. Bürger stellt fest, daß die Zitate, auf denen ich aufbaue, ausnahmslos vor dem Ersten Weltkrieg geschrieben wurden. (B 220) Die Richtigkeit des Vorwurfs ist, was Marx und Engels betrifft, bereits aus biologischen Gründen unbestreitbar. Er ist dennoch irreführend. Denn die zentralen Bestimmungen der Realismustheorie gewinne ich in Auseinandersetzung mit Lukács und Brecht. Und Brecht ist es, der, mit seinen besten Gedanken, als höchste Autorität in meinem Aufsatz zitiert wird – als Autorität in der Sache, nicht der Person. Zum Status dieser Zitate: Lukács und Brecht gelten mir als Instanzen für die *produktive* und *diskursive* (nämlich im Streit statthabende) Weiterentwicklung einer Wissenschaft, die Marx, Engels und Lenin begründet haben und die, nach dem Wort Le-[225]nins[4], nicht vom Himmel gefallen ist, von ihren Urhebern nicht „erfunden", sondern in der *kritischen Aneignung* und *Fortschreibung* der besten Traditionen der menschheitlichen Geschichte *entwickelt* wurde; eine Wissenschaft, die überhaupt nur als unabschließbarer Prozeß ständiger kritisch-produktiver Weiterentwicklung konzipierbar ist. Sie ist Erbin auch der besten Überlieferungen europäischer Kunst, Kunstkritik und Kunstphilosophie. Aus diesem Grunde steht Horaz mit einem Motto neben Brecht und Träger, daher der Rückgriff auf Plato, Aristoteles, Hegel. Bürger hat recht, wenn er sagt, daß Aristoteles von mir im Sinne einer Legitimation materialistisch-dialektischer Kunstauffassung zitiert wird, er hat unrecht, wenn er darin einen Gegensatz zur „Produktion einer neuen Einsicht" erblickt. Die Kategorien materialistisch-dialektischer Kunsttheorie müssen mehr als einem Kriterium genügen. In der kritischen Aneignung der *Theoriegeschichte* sind sie ebenso zu überprüfen, wie sie an der *entwickeltsten Gestalt ihres Gegenstandes* zu orientieren sind. Damit aber müssen sie auch – idealiter – der gesamten *Geschichte des Gegenstandes*, d. h. allen in der Geschichte der Künste überlieferten Produktionen Gerechtigkeit widerfahren lassen.

Als die entwickeltste Gestalt des Gegenstands gelten Bürger die „historischen Avantgardebewegungen (Futurismus, Dadaismus, Surrealismus)" (B 220). Orientierung an ihnen hat ihm zufolge den Gegenwartsstandpunkt der Theorie zu begründen. Mein Einwand dagegen lautet:[5] Bürgers Fixierung auf die Avantgarde ist Ergebnis einer im Prinzip immanenten Betrachtung der Kunstentwicklung. Trotz einer Reflexion auf bürgerliche Gesellschaft wird die Entwicklung der Kunst (hier folgt Bürger Adorno bei Differenz in anderen Punkten) als ein Prozeß *außerhalb der Klassenkämpfe* angesiedelt, ja letztlich als ein immanenter Prozeß der Entwicklung *bürgerlicher* Kunst begriffen, nämlich der Auflösung des autonomen und organischen Werks. Im Gegensatz zu Bürger leite ich die Kriterien für die Bestimmung der entwickeltsten Form der Sache Kunst aus der Frage ab, wie sich Kunst der Gegenwart zu den und in den *entwickeltsten Formen der Klassenauseinandersetzungen unserer Epoche verhält*. Als die entwickeltste Form der [226] Kunst in der Gegenwart gilt mir die Kunst des sozialistischen Realismus (ein Begriff, der nicht einen bestimmten Typus von Kunstwerk bezeichnet, sondern aus der konkreten Form-Inhalt-Dialektik zu gewinnen ist)[6]: die *Kunst der entwickeltsten Gesellschaftsformation der Gegenwart* und der *historisch bestimmenden sozialen Kräfte unserer Zeit*. Von hier lassen sich Kriterien auch für die Beurteilung bürgerlicher Kunst (kritischer Realismus, Avantgarde usw.) gewinnen und ist die bedeutende historische Leistung etwa der kritisch-humanistischen bürgerlichen Literatur (und dazu zählen mir Kafka *und* Thomas Mann) abzuleiten. Aus diesem Grund zielt die von mir vertretene Theorie zur Bedeutung der Kunst in unserer Zeit auf eine Theorie des Realismus und nicht der Avantgarde. Es erscheint mir sinnlos, die Theoriebildung überhaupt an einem bestimmten Typus von Kunstwerk als deren Norm zu orientieren. Von der jeweiligen (und sehr

[4] Siehe dazu M 153 f.

[5] Ich beziehe mich, über den in *Argument* 99 veröffentlichten Text hinaus, vor allem auf Bürgers Arbeiten *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur* (Frankfurt a. M. 1971) und *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt a. M. 1974).

[6] Mein Begriff des sozialistischen Realismus orientiert sich an Brecht (siehe M 182–184, 197–199). Es sei wiederholt, daß hier also nicht der obsolete Begriff eines bestimmten Kunsttypus gemeint ist, sondern an der „Weite und Vielfalt" sozialistisch-realistischer Kunstformen und diesen zugeordneter Kunstfunktionen mit Nachdruck festgehalten werden soll. Ein Hinweis: sozialistischer Realismus und „Avantgarde" sind für mich keine Gegensätze, sondern Begriffe von unterschiedlichem kategorialem Status. D. h., daß auch ein sozialistisch-realistischer Schriftsteller mit „avantgardistischen" Mitteln arbeiten kann.

unterschiedlichen) Funktion der Kunstformen, Gattungen und individuellen Werke her erst ist die Frage zu stellen nach der Entwicklung spezifischer Kunstmittel und ihrem Einsatz zu spezifischen Zwecken.[7] So benutzen etwa Brecht, Kafka, Th. Mann, O'Casey, Neruda, MacDiarmid, Braun und Neutsch in sehr unterschiedlicher Weise „avantgardistische" Techniken für ihre besonderen Zwecke; Scholochow gebraucht relativ konventionelle Erzählformen für sein Don-Epos, nicht anders Simonow in seiner Trilogie vom Großen Vaterländischen Krieg; Apitz verwendet einfachste epische Mittel für die erschütterndste Literatur unseres Jahrhunderts. An der Weite und Vielfalt der realistischen bürgerlichen und sozialistischen Kunst der [227] Gegenwart muß der theoretische Begriff orientiert sein, wie er fähig sein muß, auch die nicht-realistischen Kunstströmungen unserer Epoche angemessen zu erfassen. Dann erst vermag er zugleich, der kritischen Aneignung der Geschichte der Kunst zu dienen.

Die Grundfrage der Realismustheorie, wie ich sie zu entwickeln versuchte, lautet: Wie steht Kunst *zur* Wirklichkeit, wie steht sie zu *unserer* Wirklichkeit? Wie steht Kunst *in* der Wirklichkeit, wie steht sie in *unserer* Wirklichkeit? Mit der Frage nach dem Realismus ist ein Gegenwartsstandpunkt zumindest implizit bezogen. Im letzten Teil meiner Arbeit, den Thesen zur Bestimmung der gesellschaftlichen Funktion der Literaturwissenschaft, wird der Wissenschaftler ausdrücklich auf seine politische Verantwortung verwiesen (M 218–220). Aus diesen Gründen meine ich, daß auch und gerade bei uns, in der kapitalistischen Welt, „Urteile über Kunst mit den Urteilen über das gesellschaftliche Dasein der Menschen, ihre wirklichen Geschicke, weitgehend identisch werden". Es sind dies die Sätze, mit denen meine Arbeit schließt.

Allerdings bewegt sich mein Aufsatz noch weitgehend im Vorfeld dieses Problemkreises. Ich habe versucht, die Kategorien bereitzustellen und Kriterien zu entwickeln, die es ermöglichen, die entscheidenden Fragen zu beantworten. Der Aufsatz sollte eine Art Prolegomenon für die Beantwortung dieser Fragen sein. Er ist sicher noch nicht die Antwort selbst.

Die Notwendigkeit der systematisierten Form der Darstellung von Forschungsergebnissen, der Charakter der Grundlegung, damit auch der Allgemeinheit und Abstraktheit der Gedankenentwicklung ergab sich aus den Besonderheiten der gesellschaftlichen Entwicklung und der Stellung der Wissenschaft, vorab der marxistischen Wissenschaft, in unserem Land. Denn anders als in anderen westeuropäischen Ländern gibt es bei uns keine kontinuierliche Tradition marxistischer Wissenschaft, auf der wir aufbauen könnten. Vor allem auf dem Gebiet der Philosophie und der Kunstwissenschaften ist dieses Defizit überdeutlich: bezeichnend dafür, daß die Widerspiegelungsdiskussion hier erst mit dem Beginn der 70er Jahre eröffnet wurde.[8]

[228] Die Grunde für den desolaten Stand marxistischer Kunstwissenschaften in der BRD und West-Berlin, der es allererst notwendig machte, einige grundlegende Informationen in systematischer Form nachzuholen, sind, kurz skizziert, die folgenden:

1. Die Diskontinuität marxistischer Wissenschaft durch die Liquidierung *aller* fortschrittlichen Wissenschafts- und Kulturtraditionen im Faschismus, bis hin zur physischen Vernichtung ihrer Vertreter.

---

[7] Eine genauere Aufschlüsselung könnte nach folgenden Kriterien erfolgen: (1) Autorenstandpunkt, (2) Autorenintention und Zweckbestimmung des Werks, (3) sozio-kulturelle Struktur des intendierten Publikums, (4) die besondere Struktur des widergespiegelten gesellschaftlichen Gegenstands, (5) die zur Verfügung stehenden (überlieferten) Kunstmittel. Für diese Diskussion ist auch die Aristotelische Unterscheidung zwischen *causa efficiens* [Wirkursache], *causa formalis* [Formursache], *causa materialis* [Stoffursache] und *causa finalis* [Zielursache] zu Rate ziehen.

[8] Ich verweise auf die Tagung aus Anlaß des 100. Geburtstages von Lenin, Institut für Marxistische Studien und Forschungen am 21. u. 22. Februar 1970 in Frankfurt a. M. (siehe *Die „Frankfurter Schule" im Lichte des Marxismus*, Frankfurt a. M. 1970), das Heft „Erkenntnistheorie" des *Marxismus Digest*, 1/1972, die Hefte 74, 77, 81, 85 u. 88 des [228] *Argument*. Mit Recht sieht, angesichts dieser Entwicklungen, der Anti-Leninismus aller Spielarten sicher geglaubte Positionen bedroht: man höre den lamentierenden Chor in *Alternative*, 97 (S. 144), *ProKla*, 16 (S. 151 ff.), G. Dischner u. a. in *Das Unvermögen der Realität* (Berlin/W. 1974, S. 7 u; passim), H. Brüggemann in H. Schlaffer (Hrsg.), *Erweiterung der materialistischen Literaturtheorie durch Bestimmung ihrer Grenzen, Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften*, 4 (Stuttgart 1974); auch die Veröffentlichung in der Bundesrepublik von V. Karbusicky, *Widerspiegelungstheorie und Strukturalismus* (München 1973) ist Teil einer gezielten anti-leninistischen publizistischen Strategie.

2. Die Fortsetzung eines aggressiven Anti-Marxismus als Teil, ja als ideologische Voraussetzung der westdeutschen Restauration und der Eingliederung der Westzonen bzw. der BRD in das vom US-Imperialismus beherrschte System. Ein Höhepunkt dieser Entwicklung war das verfassungswidrige KPD-Verbot von 1956, durch das der Neuanfang einer marxistischen Arbeiterbewegung in Westdeutschland mit scheinlegalen Mitteln unterdrückt wurde.

3. Niederschlag dieser Entwicklung war die an den westdeutschen Universitäten herrschende Praxis der Verschweigung, Entstellung, ja des faktisch existierenden Verbots der Theorie des wissenschaftlichen Sozialismus, eine Praxis, die erst in Folge der Studentenbewegung partiell durchbrochen wurde und mit Hilfe der Berufsverbote heute restauriert werden soll.

4. Durch das KPD-Verbot wurde die vom Faschismus betriebene Liquidierung der marxistischen Arbeiterbewegung in Deutschland samt ihrer kulturellen und wissenschaftlichen Traditionen mit anderen Mitteln fortgesetzt. Die für die demokratische Öffentlichkeit in Westdeutschland verheerenden Folgen dieses Verbots können kaum überschätzt werden. Unabhängig, wie man im einzelnen zum Marxismus-Leninismus steht, ist die Existenz einer starken Kommunistischen Partei, so zeigt die Erfahrung immer wieder, die Voraussetzung einer effektiven demokratischen Bewegung, ja [229] lebendigen wissenschaftlichen und kulturellen Öffentlichkeit.

5. Die DKP hat in der kurzen Zeit ihres Bestehens und angesichts der Schwierigkeiten, unter denen sie operiert, das Defizit im Bereich der marxistischen Kultur- und Kunstwissenschaften im internationalen Maßstab noch nicht aufholen können. Sie mußte bislang ihre theoretischen Energien notwendig auf andere, für den politischen Kampf wichtigere Gebiete konzentrieren: Fragen der politischen Ökonomie, der Klassenanalyse, der Arbeiterbewegung, der Strategie und Taktik des antimonopolistischen Kampfes, auf ideologischem Gebiet vor allem auf Fragen der Kritik bürgerlicher Wissenschaftstheorie und Philosophie (Frankfurter Schule) usw.[9] Als besonderes Problem kommt hinzu, daß viele der in der BRD rezipierten Beispiele materialistischer Wissenschaft aus den sozialistischen Ländern *nicht* den höchsten Stand der dortigen und der internationalen marxistischen Diskussion repräsentieren.

Angesichts dieses Mangels an kontinuierlicher wissenschaftlicher Diskussion, ja zuverlässiger Informationen auf dem Gebiet der marxistischen Kunstwissenschaften in der BRD und West-Berlin schien mir eine Klärung ihrer systematischen Grundlagen unter Einbezug auch der allgemeinsten Begriffe (z. B. „Widerspiegelung“) unumgänglich, soll die Diskussion auf eine solidere Grundlage gestellt werden als bisher geschehen.

II. Über Schwierigkeiten im Umgang mit komplexen Begriffen

Die marxistischen Grundbegriffe sind das Resultat langer praktischer Erfahrungen und theoretischer Prozesse. Sie enthalten dabei selbstverständlich viel mehr, als ihrem umgangssprachlichen und lexikalischen Gebrauch zu entnehmen ist. Bürger hat Schwie-[230]rigkeiten im Umgang mit den Begriffen *Widerspiegelung*, *Ideologie* und *Parteilichkeit*. Er läßt außer acht, daß es sich bei diesen Begriffen, zumindest wie sie von der marxistischen Wissenschaft gebraucht werden, um *komplexe* (d. h. aus unterschiedlichen, teilweise gegensätzlichen Elementen zusammengesetzte) Kategorien handelt.

Widerspiegelung

Bei den Begriffen Ideologie und Parteilichkeit mag die Verständnisschwierigkeit an der Kürze oder mangelnden Präzision meines Arguments liegen, beim Begriff der Widerspiegelung kann dies nicht

[9] Das bedeutet nicht, daß sich die DKP nicht mit den Fragen der Kunst und Kultur beschäftigt und nicht auch auf diesem Gebiet, zieht man die Umstände in Betracht, sehr bedeutende Leistungen vorgelegt hat: ich verweise auf das kulturpolitische Programm, *Kultur und Kulturpolitik im antiimperialistischen Kampf*, hrsg. v. Parteivorstand der DKP, Düsseldorf, jetzt in 3. Auflage, die Arbeitstagungen der DKP zu Fragen der Literatur, der Bildenden Kunst und des Theaters (Referate u. a. Materialien sämtlich publiziert in der Theorie-Reihe *Kürbiskern und Tendenzen*, Damnitz Verlag, München); weiterhin auf die Beiträge in der *UZ* die Diskussionen zu Fragen der Kultur, Kunst und Literatur im *Kürbiskern* und den *Tendenzen*.

OCR-Texterkennung Max Stirner Archiv Leipzig – 06.07.2021

der Fall sein. Zu viel ist bei mir (und anderen Orts) gesagt worden, zu reichhaltig sind die von mir gegebenen Zitate und Lektüre-Hinweise, als daß es dem Kritiker gestattet sein dürfte, bei Strafe des Verlusts an wissenschaftlicher Glaubwürdigkeit, die Bedeutung des Begriffs der Widerspiegelung auf die bloß reproduktive Tätigkeit des Bewußtseins zu reduzieren. Zwar wendet sich Bürger gegen den „ebenso banalen wie unbegründeten Vorwurf", die Widerspiegelungstheorie setze „künstlerische Widerspiegelung mit photographischem Abbild gleich" (B 225), seine Rezeption der Widerspiegelungstheorie bleibt dennoch im mechanistischen Vorurteil befangen. Er nimmt den Widerspiegelungsbegriff im unmittelbaren Wortsinn der „Spiegelung", also eines rein *reproduktiven* Akts. Anders ist seine irrtümliche Schlußfolgerung nicht erklärbar, die Frage nach der Wirkung der Kunst sei im Rahmen einer Abbildtheorie gar nicht zu stellen, die Rezeptionsästhetik habe in ihr keinen Ort, der Begriff des *Abbildes* bezeichne eine „einfache Relation" (B 226).

Nun ist nicht zu leugnen, daß die *Wörter* „Abbild" und „Widerspiegelung" auch von Marxisten in einem engen *und* einem weiten Sinn verwendet werden. Wenn Lenin etwa sagt: „Das Bewußtsein des Menschen widerspiegelt nicht nur die objektive Welt, sondern schafft sie auch"[10], so unterscheidet er zwischen zwei Tätigkeiten des Bewußtseins, oder genauer: zwischen zwei analytisch und kategorial zu trennenden Aspekten des einheitlichen Bewußtseinsprozesses: (a) dem reproduktiven und (b) dem produktiven Aspekt. Das Wort „widerspiegeln", wie es hier von Lenin gebraucht wird, bezieht sich auf (a), die entwickelte Widerspiege-[231]lungs*theorie* jedoch – *als Titel* für *die systematisch entfaltete marxistisch-leninistische Erkenntnistheorie beim gegenwärtigen Stand der Diskussion* – bezieht sich nach Aussagen *aller* ihrer namhaften Theoretiker auf den *entfalteten Begriff* von Widerspiegelung, der eben *beide* Aspekte umfaßt, den reproduktiven und den produktiven.[11]

Von vornherein also enthält die entwickelte Widerspiegelungstheorie – der *komplexe* Begriff der Widerspiegelung – den Aspekt der Produktivität, man könnte sagen ‚gleichursprünglich' mit dem der Rezeptivität. Aus diesem Grunde ist auch die Frage der Funktionsbestimmtheit der Kunst, der Problemkreis der Kunstwirkung und Kunstrezeption ohne prinzipielle Schwierigkeit aus der logischen Systematik der Widerspiegelungstheorie zu entwickeln. Und zwar besitzt Produktivität als Aspekt des künstlerischen Widerspiegelungsprozesses an sich selbst eine komplexe Struktur, insofern sich der Begriff (a) auf die *Produktion von Kunst*, die Tätigkeit des Herstellens ästhetischer Abbilder und zugleich (b) auf die *Produktion von Wirklichkeit vermöge der Kunst*, d. h. den Rückgriff und Eingriff in die widergespiegelte Wirklichkeit, auf Wirklichkeitsveränderung durch Kunst bezieht. Wirklichkeitsveränderung aber durch die Kunst kann logischerweise nur über den Kunstrezipienten erfolgen, bedarf seiner als des vermittelnden Glieds, ja bedeutet zunächst einmal Veränderung des Rezipienten, seiner Sehweise und Erfahrung der Wirklichkeit. Aus diesem Grunde ist mit dem Begriff der Produktivität als einem Aspekt der Widerspiegelungstheorie auch der Aspekt der Funktions- und Rezeptionsbestimmtheit der Kunst im Rahmen der Widerspiegelungstheorie entwickelt.[12] „Abbildung der [232] Wirklichkeit zum Zwecke der Einflußnahme auf die Wirklichkeit", sagt Brecht in einem von

---

[10] Lenin, *Werke*, 38, S. 207; dazu M 170–173.

[11] Dies wird auch von E. Balibar u. P. Macherey, zwei Vertretern der Althusser-Schule, bestätigt (siehe „Thesen zum materialistischen Verfahren", *Alternative*, 98, 8. 200 ff.). Die Grenzen dieses – im übrigen sehr wichtigen – Aufsatzes werden deutlich, wenn gesagt wird, die „Klassiker des Marxismus, auch Gramsci oder Brecht (sic!)" hätten „Literatur niemals in Begriffen des ‚Realismus' erörtert" (S. 214).

[12] Für das Gebiet der Romantheorie und Methodologie der Romaninterpretation hat dies R. Weimann eindrucksvoll demonstriert („Erzählerstandpunkt und point of view. Zur Geschichte und Ästhetik der Perspektive im englischen Roman", *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* X, 4 [1962], S. 369–416). Der gesamte, von Weimann analytisch äußerst präzise aufgeschlüsselte Komplex Autor/Erzähler-Erzählperspektive/point of view schließt den Adressaten des literarischen Systems (Leser/Publikum) als einen konstitutiven Teil dieses Systems von vornherein ein (siehe dazu vor allem die wichtige Diskussion von „Individual-[232]perspektive" und „Sozialperspektive"). Zu verstehen ist dabei, daß das auf den Rezipienten orientierte Gesamtsystem des literarischen Werks (beim Roman, vor allem dem englischen, ist dies besonders offenkundig) von der materialistisch-dialektische Kunstwissenschaft als *Widerspiegelungssystem* begriffen wird. – Zum letzten Stand materialistisch-dialektischer Rezeptionstheorie der Kunst siehe M. Naumann u. a., *Gesellschaft, Literatur, Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht*, Berlin/DDR 1973, u. D. Sommer, „Funktion und Wirkung sozialistischer Kunst", in *Zur Theorie des sozialistischen Realismus*, Berlin/DDR 1974, S. 669–723.

mir gegebenen Zitat[13], und die Schwierigkeit ist nur, die bezeichneten Momente als Aspekt eines einheitlichen, in der Geschichte ablaufenden Prozesses und nicht als isolierte Akte zu begreifen.

Mit diesen Erläuterungen ist, die Frage nach dem *Verhältnis* von reproduktivem und produktivem Aspekt jedoch erst gestellt und noch nicht beantwortet. Dieses Verhältnis ist nicht schlicht mit den einfachen Begriffen „passiv" und „aktiv" zu erklären; denn beide Seiten, auch die reproduktive, bezeichnen komplexe Sachverhalte, keine einfachen, sondern komplexe Relationen. Auch die reproduktiven Prozesse des Bewußtseins sind aktive Akte des Bewußtseins, Bewußtseinshandlungen. Jede Wahrnehmung von Realität ist in irgendeiner Form *interessebestimmt*, jede Erkenntnis ist ein interessegeleiteter aktiver Akt des Subjekts und ohne dessen ‚Zutun' gar nicht denkbar. Um diesen aktiven Aspekt von Bewußtseinshandlungen zu betonen, wurde bereits im ersten Satz von mir der allgemeine Begriff der Erkenntnis als geistige *Aneignung* der Welt (d. h. Wirklichkeitsaneignung durch das Bewußtsein des gesellschaftlichen Subjekts) eingeführt.

Dabei ist allerdings der kategoriale Status des Widerspiegelungsbegriffs nicht zu überschätzen. Bereits 1962 schrieb Robert Weimann, daß die Widerspiegelungstheorie das Kunstwerk erkenntnistheoretisch bestimme, damit „die philosophisch-methodologische Grundlage der wissenschaftlichen Interpretation" bilde, „über die Spezifik des künstlerischen Schaffens" jedoch nichts aussage.[14] Ich selbst habe dem Rechnung getragen, indem ich von einer erkenntnistheoretischen *Grenzbestimmung* und *Minimalbezeichnung* sprach (M 151 f.). D. h., die Widerspiegelungstheorie bildet die erkenntnistheoretische Rahmenbestimmung der materialistisch-dialektischen Kunstwissenschaften; sie bedarf der [233] einzelwissenschaftlichen Ausformung und begrifflichen Konkretion in bezug auf den spezifischen Gegenstandsbereich. Dem habe ich durch die Entwicklung der Kategorien der Realismustheorie nachzukommen versucht: Kategorien, die an literaturhistorischen Prozessen orientiert sind und ihrer kritischen Erfassung dienen sollen. Die Begriffe der *mimetischen Affirmation, Negation, Didaktik/Propaganda/Agitation* und *Antizipation* (M 211–218) bezeichnen dabei die höchstmögliche begriffliche Konkretion im Rahmen der von mir vorgetragenen kunsttheoretischen Propädeutik [Einführung in ein Thema]. Die Frage: „Was leistet der Widerspiegelungsbegriff in der Literaturwissenschaft?" war also von marxistischer Seite bereits beantwortet, als Bürger sie gestellt hat. Der Widerspiegelungsbegriff leistet in der Literaturwissenschaft in der Tat nur wenig. Er bezeichnet die Grundlagen eines aufzubauenden Gebäudes: der Theorie, Methodologie und interpretatorischen Praxis der marxistischen Kunstwissenschaften.

Ideologie

Der Ideologiebegriff, wie er von mir verwendet wird, gilt Bürger als ein Indiz eines taktischen bündnispolitischen Manövers (B 221 f). Wiederum verkennt Bürger die komplexe Struktur eines Begriffs Er verkennt als simpel kontradiktatorisch, was als dialektische Synthesis unterschiedener Elemente, als ein dynamisches Verhältnis im Ideologiebegriff seinen Ausdruck findet. Die von Bürger konstatierten „zwei Ideologiebegriffe", mit denen ich anschlich arbeite (B 221 f.), sind in Wahrheit unterschiedene Schritte einer einheitlichen Denkoperation, die notwendig sind, um den komplexen Sachverhalt *gesellschaftliche Bewußtseinsform* in den Griff zu bekommen.

Wenn etwa Marx im Vorwort seiner Schrift *Zur Kritik der politischen Ökonomie* (1859) von den der ökonomischen Struktur der Gesellschaft" entsprechenden „gesellschaftlichen Bewußtseinsformen", vom „sozialen, politischen und geistigen Lebensprozeß", von den „juristischen, politischen, religiösen, künstlerischen oder philosophischen, kurz, ideologischen Formen" spricht, worin sich die Menschen eines bestimmten Konflikts bewußt werden und ihn ausfechten[15], so sind die Begriffe der *ideologischen Form* und *gesellschaftlichen Bewußtseinsform* deskriptiv dem Komplex des [234] *sozialen, politischen und geistigen Lebensprozesses* zugeordnet. Die Begriffe, die hier den Bereich „Ideologie" bezeichnen, werden ganz offensichtlich rein formal, unter Absehung von jeder Inhaltlichkeit (der

[13] Siehe M 175.
[14] Weimann, a. a. O., S. 380.
[15] MEW 13, S. 8 f.

Wahrheit oder Falschheit bestimmter ‚Ideologien') gebraucht. Gesagt ist allein, daß ideologische Formen zum gesellschaftlichen Lebensprozeß gehören, von der materiellen Basis dieses Prozesses abhängig sind, daß sich in ihnen die Menschen bestimmter, aus der Basis stammender Konflikte bewußt werden; daß ideologische Formen augenscheinlich also nicht einfach aus Täuschungen und Irrtümern bestehen, sondern bestimmte, wie auch immer beschaffene ‚Wahrheiten' für die Menschen in einer bestimmten historischen Situation enthalten. Primär aber hat der Ideologiebegriff hier eine, wie ich sagen möchte, *strukturanalytisch-deskriptive* Funktion: er bezeichnet den *Ort* des Teilbereichs „gesellschaftliche Bewußtseinsform" innerhalb des Gesamtsystems des gesellschaftlichen Lebens. Der *kritische* Ideologiebegriff, auf dem Bürger insistiert, ist von dieser Gebrauchsform der Begriffe ideologische Form gesellschaftliche Bewußtseinsform noch nicht betroffen. Dies geschieht erst in einem zweiten Schritt. Denn vom strukturanalytischen-deskriptiven zum kritischen Ideologiebegriff kommen wir notwendig, wenn wir nach der spezifischen inhaltlichen Verfassung und Funktion historisch auftretender Ideologien, nach dem Erkenntnisstatus bestimmter gesellschaftlicher Bewußtseinsformen fragen. Der Begriff des *ideologischen Klassenkampfes* umfaßt den strukturanalytischen *und* den kritischen Ideologiebegriff. Er bezieht sich zunächst auf den Gesamtkomplex jenes Bereichs, in dem nach Marx die in der Basis begründeten Konflikte ideell ausgefochten werden, hat jedoch im kritischen Ideologiebegriff seinen Kern. Denn ideologischer Klassenkampf ist nicht einfach synonym mit ‚Propaganda' o. ä., sondern bezeichnet zentral die geistige, primär theoretische Auseinandersetzung der antagonistischen Klassenpositionen in allen Lebensbereichen, und dazu gehört, von marxistischer Seite, an erster Stelle die *Kritik bürgerlicher Ideologie*.[16]Allerdings geht es marxistischer Ideologiekritik nicht einfach um den Nachweis des Falschen an bürgerlicher Ideologie, sondern zugleich, wenn der kritisierte Gegenstand das zuläßt, um das Herausarbeiten der Momente des *Richtigen* (an der Geschichte der Hegel-Rezeption von Marx über [235] Engels bis Lenin läßt sich dies in klassischer Form demonstrieren). Und dies führt uns im dritten Schritt unserer Denkoperation zu dem Leninschen Begriff von *relativer* Wahrheit. Mit Hilfe dieses Begriffs ist es möglich, im Rahmen der Ideologie-Diskussion, das *Positive* am ideologischen Gegenstand festzuhalten, wo bloße Ideologie-Kritik dazu tendiert, diesen lediglich als notwendig falschen zu denunzieren.[17]

Parteilichkeit

Auch beim Begriff der Parteilichkeit unterstellt Bürger dem wissenschaftlichen Sozialismus einen *reduzierten* Begriff. Die leninistische Kategorie der Parteilichkeit wird von ihm ausschließlich im Sinne einer bewußten Parteinahme für die Sache des Sozialismus gefaßt und mit dem *hermeneutischen* Begriff der Standpunktgebundenheit jeder Erkenntnis konfrontiert (B 222).

Bürgers Auffassung, daß wir die Einsicht, „daß Wirklichkeit nicht ‚an sich', sondern stets von einem bestimmten Standpunkt aus betrachtet wird (...), der Hermeneutik verdanken" (B 222), ist historisch schlechterdings nicht zu halten. Die Vorstellung der Klassengebundenheit aller Ideologie gehört zu den ersten und grundlegenden Einsichten von Marx[18] und Engels; sie war bei Hegel in idealistischer Form bereits vorgebildet. Hier hat die Lehre von der objektiven Form der Parteilichkeit ihren Ort und die Auffassung der Standpunktgebundenheit aller Erkenntnis ihre objektive Grundlage. Mit Recht unterscheidet das *Philosophische Wörterbuch* von Klaus/Buhr zwischen Parteilichkeit in einer objektiven Form (als „Wesenszug aller Formen des gesellschaftlichen Bewußtseins in der Klassengesellschaft, Ausdruck ihres Klassencharakters und ihrer Klassengebundenheit") und Parteilichkeit als „bewußt angewandtes *theoretisch-methodisches* Prinzip".[19]

Die Beziehung zwischen marxistisch-leninistischer Theorie der Parteilichkeit und formal analogen Theorieelementen liegt, wie ich es sehe, darin, daß die bürgerliche Wissenschaft sich bestimmten

[16] Dazu siehe „Tendenzen materialistischer Ästhetik in der BRD" im gleichen Band.
[17] Dazu M 177 f.
[18] Ich verweise auf die auch philologisch präzisen Analysen von W. F. Haug in „Die Bedeutung von Standpunkt und sozialistischer Perspektive für die Kritik der politischen Ökonomie", *Das Argument, 74* (1972), S. 561 ff.; es ist schlechterdings unverständlich, wie Bürger den Sachverhalt und seine methodische Ausarbeitung ignorieren kann.
[19] G. Klaus u. M. Buhr, Philosophisches Wörterbuch, Berlin/DDR, [7]1970, Bd. 2, S. 819.

[236] Grunderkenntnissen des wissenschaftlichen Sozialismus von einem bestimmten Punkt ihrer Geschichte an nicht mehr verschließen kann, ohne ihre Glaubwürdigkeit als Wissenschaft zu verlieren. Sie wird allerdings immer bemüht sein, marxistische Einsichten so umzuformen, daß sie ihres politischen Potentials verlustig gehen und in das System bürgerlicher Ideologie integrierbar sind. Die Hermeneutik nun hat angesichts der offenkundigen Tatsache, daß das Ideal der ‚Weltfreiheit', für die historischen Wissenschaften nicht zu halten, ja zur Barriere wissenschaftlicher Erkenntnis geworden ist, auf die marxistische Lehre der Klassengebundenheit aller Ideologie und der Parteilichkeit jeder Erkenntnis durch die Theorie einer *klassenunspezifischen*, letztlich subjektivistischen Standortgebundenheit der Erkenntnis reagiert. Diese Reduktion des marxistischen Ansatzes durch die Hermeneutik schließt nicht aus, daß sie in einzelnen Wissenschaftszweigen und an spezifischen Gegenständen zu wichtigen Erkenntnissen zu kommen vermag.

III. Die kunsttheoretische Grund frage: das Problem der Besonderheit der Kunst und der ästhetischen Erkenntnis

Bürgers Einwände gegen den systematischen Kern meines Entwurfs einer materialistischen Kunsttheorie lassen sich wie folgt zusammenfassen: die Spezifik ästhetischer Erkenntnis wird durch Reduktion des Erkenntnisproblems auf den bloßen Vergleich von Kunst und Wirklichkeit, die *einfache Relation* von Abbild und Abgebildetem verfehlt, der „hermeneutische Prozeß" durch ein solches – mechanistisches und historistisches – Verfahren „stillgelegt" (B 225). Die Frage nach der Kunstrezeption kann gar nicht mehr gestellt werden; der *Form* wird „keinerlei Selbständigkeit (auch nicht der Möglichkeit nach) zugestanden" (B 228), es wird vielmehr „‚die Form des Abbilds' auf ‚die jeweilige Form des gesellschaftlichen Gesamtobjekts' reduziert" (B 228).

Die hier benannten *Probleme* sind zentral für jede, nicht nur die materialistische Kunsttheorie. Sie laufen auf die zentrale Frage nach der Besonderheit der Kunst zu.[20]

[237] Ich möchte zunächst rekapitulieren, was ich zu diesem Problem gesagt habe.

1. Kunst ist „Wissen" in „vor-begrifflicher" (bzw. „nicht-begrifflicher")[20a] Gestalt und hat mit der Wissenschaft gemein, an die Gesetzmäßigkeit gesellschaftlicher Prozesse gebunden, eine „wesentliche Erscheinung" (Lenin [Bd. 38, S. 142]) zu sein (M 161 f.).

2. Kunst ist von der Wissenschaft durch den *Modus* der Aneignung von Wirklichkeit unterschieden (Grundbegriff der *ästhetischen Form* (M 162, 180 f., 206–208).

3. Der Gegenstand der künstlerischen Aneignung ist mit Hegel „der totale Inhalt unseres Daseins", mit Lenin der „ganze Reichtum der Welt", das „gesellschaftliche Gesamtobjekt" (M 184 f.); d. h. Kunst bildet keine „starre Objektwelt" ab, sondern „gesellschaftliche Verhältnisse und Prozesse" (M 185 f.). Kunst ist „Abbildung von Praxis" (M 175).

4. Ästhetische Erkenntnis zielt nicht auf die Eindeutigkeit begrifflicher. Abstraktionen, sondern auf „Konkretion und Mehrdeutigkeit" (M 162 f.). Kunst ist „ein Erkenntnismodus sui generis" (M 163), in ihrer Gegenstandskonstitution sind „kognitive und emotive Funktionen bestimmend", die Kunstrezeption erfolgt immer über „das Moment sinnlicher Unmittelbarkeit" (M 201). Kunst ist eine „Konkretion von Erfahrung in der Form eines sinnlichen Abbilds" (M 202).[21]

---

[20] Der Vorwurf, die Besonderheit der Kunst verfehlt zu haben, ist nicht nur von Bürger gegen meinen Aufsatz erhoben worden. So beklagen Mattenklott u. Scherpe (Hrsg.) die „Laxheit, mit der gelegentlich auch marxistische Kunstphilosophen (...) von ihrem Gegenstand als [237] ‚vorbegrifflichem' sprechen" (*Westberliner Projekt*: *Grundkurs 18. Jahrhundert*, Kronberg/Ts., 1974, S. 8) und haben laut Anmerkung (ebd., S. 33) mich im Auge.

[20a] Der Begriff der ästhetischen als einer *vor-begrifflichen* Erkenntnis wurde von mir an Hegel gewonnen. Um jede ‚szientistische' Mißdeutung – die Vorstellung, daß hier mit Hegel an eine ‚hierarchische' Unterordnung der Kunst unter die Wissenschaft gedacht sei – zu erschweren, ziehe ich es heute vor, von *nicht-begrifflicher* Erkenntnis zu sprechen; am gemeinten Sachverhalt ändert sich dadurch nichts.

[21] Das wichtigste zum Problem ästhetischer Erkenntnis habe ich mit einem Brecht-Zitat gesagt (M 163 f.): man lese nach und prüfe, ob damit, wie Mattenklott/Scherpe glauben (ebd., S. 8), eine Heuristik der wissenschaftlichen Erkenntnis gemeint sein könnte.

Richtig ist, daß meine Äußerungen zum Problem der Besonderheit der Kunst unsystematisch und skizzenhaft blieben und daß ich die Gemeinsamkeiten von Kunst und Wissenschaft stark betonte, wie auch die Gebundenheit der Kunst an das praktische Leben der Menschen. Wer die Geschichte der Kunstwissenschaften in unserem Land kennt, wird wissen, warum ich dies tat.

[238] Die Aufgabe bleibt, der Frage nach der Besonderheit der Kunst weiter nachzugehen. Die Frage ist mir von meinem Kritikern gestellt worden, und da sie jede sachliche Berechtigung besitzt, werde ich im folgenden versuchen, sie zu beantworten. Daß dies im Rahmen eines Diskussionsbeitrages nur in Form einer thesenförmig entwickelten Problem-Exposition geschehen kann, wird einleuchten.

Die Frage nach der Besonderheit der Kunst ist nicht mit Bezug auf einen isolierten Aspekt des *künstlerischen Prozesses* (mit diesem Begriff meine ich das historische Verhältnis der Produktion und Rezeption von Kunstprodukten) allein zu beantworten, also nicht durch die Bestimmung der Besonderheit seines Gegenstandes *oder* seiner Form *oder* seiner Funktion, sondern nur in der Diskussion aller dieser Aspekte. Darin liegt die Hauptschwierigkeit.

Jede Reduktion auf einen besonderen Aspekt bleibt unbefriedigend, *erstens* weil sich der Bereich Kunst in der Tat ständig mit anderen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens mischt, Überschneidungen etwa von Kunst und Wissenschaft in der Geschichte ständig auftreten; *zweitens*, weil die qualitativen Differenzen zwischen den einzelnen Künsten erheblich sind (in besonderen historischen Fällen größer sein können als die zwischen bestimmten Kunstformen und bestimmten Zweigen der Wissenschaft); *drittens*, weil die Kunstformen in der Geschichte der Künste entscheidenden Veränderungen unterliegen, und zwar in den drei grundlegenden Aspekten der Kunst: ihrer *Gegenstandsbestimmheit*, ihrer *Formbestimmtheit* und ihrer *Funktions- und Rezeptionsbestimmtheit*. Erst die Reflexion auf das *Ensemble* der Kunstverhältnisse im historischen Prozeß kann die Spezifik des komplexen Bereichs Kunst in angemessener begrifflicher Form erfassen. Eine *konkrete* Kunsttheorie vermag allein als *Theorie der Künste* d. h. als Theorie der im historischen Prozeß überlieferten, qualitativ differenten Kunstproduktionen Wirklichkeit zu haben. Die Schwierigkeiten vergrößern sich noch, wenn wir in Rechnung stellen, daß *Kunsttheorie* keineswegs identisch mit *Ästhetik*, sondern ein Teilgebiet der Ästhetik ist, die Differenz zwischen beiden also zum Bestandteil der entfalteten Theorie werden muß.

(1) ‚Ästhetische Aktivität' und Genesis der Kunstformen

Mit Wilhelm Girnus stimme ich überein, daß jede materialistische Ästhetik an einem besonderen Aspekt historischer menschlicher [239] Praxis, am Faktum der *ästhetischen Aktivität* als eines in der Alltagspraxis sich manifestierenden menschlichen Gattungsvermögen einzusetzen hat: dem Vermögen zur „Formierung der Welt nach den Gesetzen der Schönheit".[22] Die Wissenschaft der Ästhetik muß sich, wie ich selbst schrieb, „als Teil einer umfassenden gesellschaftswissenschaftlich begründeten Kulturwissenschaft begreifen, die ihren spezifischen Gegenstand in der mit dem Gesamtsystem der gesellschaftlichen Verhältnisse gesetzmäßig verbundenen ästhetischen Aktivität des Menschen sowie den Formen der kulturellen Objektivation dieser Aktivität besitzt".[23]

Der ästhetischen Aktivität des Menschen entspringen alle ästhetischen und damit auch die spezifisch künstlerischen Formen. Sie bat ihrerseits ihren genetischen Ort in der allgemeinen kulturbildenden Tätigkeit der gesellschaftlichen Menschen: sie verweist auf den Stoffwechsel von Mensch und Natur in den Prozessen materieller Arbeit als der Quelle jeder, auch der geistigen Kultur. Die ästhetische Aktivität ist Teil der Aneignung der Wirklichkeit durch den Menschen in der durch Arbeit vermittelten Praxis der gesellschaftlichen Individuen. Unter *Kultur* verstehe ich die Vergegenständlichung im Arbeitsprozeß historisch entstandener und sich historisch entwickelnder menschlicher Gattungskräfte (vgl. Marx' Begriff der Entwicklung des „Gattungsvermögens" des Arbeiters im Arbeitsprozeß).[24]

[22] Vgl. W. Girnus, Artikel „Ästhetik" in Klaus/Buhr, Philosophisches Wörterbuch, Bd. 1, S. 115.
[23] „Tendenzen materialistischer Ästhetik", S. 144 f. dieser Arbeit.
[24] Marx, *Kapital*, I, MEW, 23, S. 349.

Als Teil des Kulturbildungsprozesses gehört die Ausbildung und Entwicklung der ästhetischen Aktivität zur „Bildungsgeschichte der produktiven Organe des Gesellschaftsmenschen“.[25]

Eine umfassende, historisch fundierte Kunsttheorie hätte die Genesis der Kunstformen und ihrer Arten aus Elementen ästhetischer Aktivität in der Alltagspraxis der gesellschaftlichen Klassen abzuleiten: die literarischen Gattungen etwa aus kommunikativen Modi der Alltagspraxis (primär, doch nicht ausschließlich aus Formen der sprachlichen Kommunikation): Erzählen, Singen, Spielen, die gestische Vergegenwärtigung eines Vorfalls usw. Bereits ein erster Blick belehrt: die Epik baut auf dem Erzählen auf, die Dramatik auf einer vorgespielten Handlung, die Lyrik auf der Praxis des Singens. Die Formen und Gattungen der Kunst bilden sich im [240] Prozeß der Entwicklung und Spezifizierung des gesellschaftlichen Gesamtsystems auf der Basis der Arbeitsteilung zu dem uns heute bekannten hochdifferenzierten „System der Künste“ (Hegel) heraus. Sie lösen sich mit der Trennung von geistiger und körperlicher Arbeit und der Entstehung antagonistischer gesellschaftlicher Klassen von der unmittelbaren Lebenspraxis ab[26], ja treten dieser im Verlauf der Geschichte als abgesonderter, aparter Kunst-Bereich gegenüber. Diese Entwicklung erreicht mit der entfalteten bürgerlichen Gesellschaft ihren Höhepunkt. Es ist eine der Hauptaufgaben der sozialistischen Kulturrevolution, nicht die entwickelte Stufe künstlerischer Differenzierung rückgängig zu machen und die Künste zu liquidieren, sondern diese in den unmittelbaren gesellschaftlichen Lebensprozeß (die Alltagspraxis) zurückzubinden und als produktive Kraft der Selbstverwirklichung der gesellschaftlichen Subjekte wirksam werden zu lassen.

Der Einsatz bei der ästhetischen Aktivität des Menschen kollidiert nicht, wie zunächst scheinen könnte[27], mit der Widerspiegelungstheorie der Künste; vielmehr liegt hier der Rekurs vor auf je unterschiedliche Punkte des Kulturbildungsprozesse als eines sich entwickelnden und ausdifferenzierenden historischen Prozesses. Die Modi der ästhetischen Aktivität tendieren stets zur Vergegenständlichung. Sie manifestieren sich in vergegenständlichter Form. Im Zuge der Entstehung gesellschaftlicher Klassen konstituieren sie sich als verselbständigte Kunstformen und damit als Produktionszweige geistiger Arbeit. Deren Funktion ist die Produktion einer bestimmten Art gesellschaftlichen Bewußtseins. Sie erhalten damit den Status von Ideologie. Im entwickelten System der Künste entsteht ein System gesellschaftlicher Bewußtseinsformen besonderer Art, das dadurch gekennzeichnet ist, daß die ursprünglich in sinnlicher Spontaneität sich betätigende ästhetische Aktivität zu einem Vehikel der (im weitesten Sinne) theoretisch-geistigen Aneignung der Wirklichkeit und damit zu einem Modus der Wirklichkeitserkenntnis wird. In den objektivierten Formen von Kunstwer-[241]ken manifestiert sich die ästhetische Aktivität als *ästhetische Widerspiegelung*, sie transformiert sich zur *ästhetischen* Erkenntnis. Die Kunst hat in der Doppelnatur ihr Wesen, zugleich Medium der sinnlichen Selbstverwirklichung des Menschen in produktiver Selbstbetätigung und Gestalt seiner Welterkenntnis zu sein.[28]

Der spezifische Modus der Wirklichkeitsaneignung in der Kunst ist also sowohl *genetisch* (der Herkunft nach) als auch *logisch* (der Verfassung der Sache nach) von anderen theoretischen Aneignungsformen qualitativ unterschieden. Die Frage nach der Besonderheit der Kunst stellt sich uns auf diesem Punkt der Erörterung als Frage nach der besonderen logischen Struktur der in der Geschichte überlieferten verselbständigten ästhetischen Formen, nach deren historischen Entstehungsbedingungen und den ihnen zugeordneten (differenten) Rezeptionsweisen. Die Frage ist nach drei Seiten zu

[25] Ebd., S. 392.

[26] Hier ist ausdrücklich auf Lenins Theorie der zwei Kulturen in der antagonistischen Klassengesellschaft zu verweisen, die auch für die Entwicklung der Kunstformen ihre Gültigkeit hat. Der Prozeß der Ausdifferenzierung in der Geschichte der Künste ist so als klassenspezifischer Prozeß zu fassen.

[27] Girnus scheint zumindest zu dieser Ansicht zu tendieren (siehe Girnus, a. a. O. u. Artikel „Kunsttheorie“), vor allem in der Überarbeitung seiner Beiträge für die 10. Auflage des *Philosophischen Wörterbuchs*.

[28] Eine materialistische Geschichtsschreibung der Kunsttheorie wird viele Schwierigkeiten und scheinbare Widersprüche in der Geschichte der Kunsttheorie auflösen können, wenn erklärt wird, aus welcher gesellschaftlichen Nötigung heraus die Theorie jeweils die Akzente setzte: ob auf der Seite der *sinnlichen Selbstverwirklichung* (die Bedeutung der Kantschen und der Schillerschen Ästhetik wäre von diesem Gesichtspunkt her herauszuarbeiten) oder auf der Seite der *Bewußtseinsform* (die Hegelsche Ästhetik ist das klassische Beispiel dafür).

behandeln: der *Gegenstandsbestimmtheit*, der *Formbestimmtheit* und der *Funktions- und Rezeptionsbestimmtheit* der Kunst. Diese drei Aspekte bezeichnen den zentralen Bereich des Feldes Kunsttheorie. Jeder für sich umfaßt äußerst komplexe Verhältnisse.

(2) Zur Gegenstandsbestimmtheit der Kunst

Den Versuch, die Besonderheit der Kunst aus der Besonderheit des Gegenstands der künstlerischen Aneignung abzuleiten, unternehmen (an Tendenzen der gegenwärtigen Diskussion in der DDR anknüpfend) Mattenklott und Scherpe. Im Gegensatz zur wissenschaftlichen sei das Material der künstlerischen Widerspiegelung „nicht der gegenständliche Aufbau der Welt, sondern die emotional und ethisch-normativ wertend wahrgenommene Welt, die Welt in der perspektivischen Relativität subjektiver Aneignung. (...) Gegenstand der Widerspiegelung ist das subjektive Verhältnis zur materiellen Welt, nicht diese unmittelbar.“[29]

[242] Es ist richtig und wichtig klarzustellen, daß es sich bei dem Gegenstand der Kunst um gesellschaftliche Prozesse: um den Stoffwechsel von Mensch und Natur und die Interaktionen gesellschaftlicher Individuen, also um Subjekt-Objekt-Verhältnisse, und dazu gehört subjektiv angeeignete Welt, handelt – ein zureichendes Kriterium für die Unterscheidung von Kunst und Wissenschaft ist diese Feststellung nicht. Denn zur Debatte stehen kann hier natürlich nicht die Differenz von Kunst und Naturwissenschaft (dies wäre schlicht eine unsinnige Fragestellung), sondern die von Kunst und Sozialwissenschaften, und das subjektive Verhältnis zur materiellen Welt kann sehr wohl auch Gegenstand der Sozialwissenschaften, zumindest bestimmter Zweige der Sozialwissenschaften sein.[30] Die Frage nach der Besonderheit der Kunst, und vor allem die nach der Unterscheidung von Kunst und Wissenschaft, läßt sich nicht, zumindest nicht primär, von der Gegenstandsbestimmtheit der Kunst her beantworten. Damit soll die Bedeutung des Problems nicht bestritten, sondern allein relativiert werden.

In *Ästhetik als Abbildtheorie* sprach ich von der Objektivität und Totalität des Gegenstands der ästhetischen Aneignung (M 187), doch mit der Einschränkung, daß in partikularen Kunstprodukten allein eine „relative Totalität von Eigenschaften und Beziehungen“ (E. John) zur Darstellung zu gelangen vermag (M 191). Der Totalitätsbegriff ist durch die standpunkt-, und das heißt letztlich klassengebundene Perspektivität der Wirklichkeitserfassung in der Kunst zu relativieren: gesellschaftliche Wirklichkeit wird von dem Künstler in einer bestimmten standpunktgebundenen Sehweise wahrgenommen (Problem der ästhetischen *Apperzeption* von Wirklichkeit) und erscheint im Kunstprodukt in der entsprechenden Form perspektivischer *Aneignung* (wobei zwischen der subjektiven Sehweise eines Autors – ‚Apperzeption‘ – und der im Werk realisierten Wirklichkeitsaneignung Differenzen auftreten können). Entsprechend wiederum ist dem Rezipienten des Kunstprodukts eine bestimmte Sichtweise von Wirklichkeit vorgegeben, welche die Möglichkeiten der Rezeption, die ‚Auswahl‘ möglicher Sichtweisen des dargestellten gesellschaftlichen Gegenstands in den Akten seiner imaginativen Reproduktion determiniert.

[243] Der von mir eingeführte Begriff des *gesellschaftlichen Gesamtobjekts* zur Bezeichnung des Gegenstands der künstlerischen Aneignung hatte zunächst den polemischen Sinn, gegenüber der vulgärmaterialistischen Reduktion der in der Kunst widergespiegelten Wirklichkeit auf ökonomische und politische Sachverhalte nachdrücklich zu insistieren, daß der Gegenstand künstlerischer Aneignung – die Wirklichkeit, auf die Kunst Bezug nimmt und die sie verarbeitet – eine Einheit von Basis und Überbau sowie zugeordneter subjektiver Verhaltensweisen, eine Totalität soziokultureller Prozesse ist (oder vorsichtiger: *Aspekte* dieser Totalität umfaßt). Ist der Wirklichkeitsbegriff der ästhetischen Erkenntnis zwar auf *gesellschaftliche* Wirklichkeit einzuengen, so darf er jedoch auf keinen Fall auf einen bestimmten Bereich *dieser* Wirklichkeit beschränkt werden. Zum Gegenstand künstlerischer Aneignung gehören subjektive und objektive Faktoren des gesellschaftlichen Prozesses: emotive und ethische Vorgänge,

[29] Mattenklott/Scherpe, a. a. O., S. 9 f.

[30] Ich denke etwa an eine sozialwissenschaftlich fundierte Psychoanalyse (Lorenzer), eine materialistische Theorie sinnlicher Erfahrung (Holzkamp) und Soziologie oder Theorie der Persönlichkeit (Kon, Sève). Was anderes ist deren Gegenstand als das Verhältnis der Subjekte zur Welt?

Normen und Verhaltensweisen ebenso wie der Komplex (subjektiver und objektiver) ideologischer Bewußtseinsformen. Ja, die spezifischen *Kulturverhältnisse*, und dazu gehören an wichtiger Stelle die Literatur- und Kunstverhältnisse einer Epoche (so auch bestimmte künstlerische Formtraditionen), sind zentraler Teil der gesellschaftlichen Wirklichkeit, die in Werken der Kunst widergespiegelt wird. So kommt etwa den künstlerischen Überlieferungen eine besondere formative Macht, eine die ästhetische Physiognomie individueller Kunstprodukte prägende Funktion zu (M 204 f.).

(3) Zur ästhetischen Formbestimmtheit der Kunst am Beispiel der Literatur

Die Bestimmung der Besonderheit der Kunst hat sich primär an der Spezifik der Formkonstitution des ästhetischen Produkts sowie seiner Wirkungsweisen festzumachen: an den historischen Vergegenständlichungsformen der ästhetischen Aktivität der Menschen und den reproduktiven Betätigungsweisen dieser Aktivität in der Kunstrezeption. Die differentia specifica [Artunterschied] zwischen Kunst und anderen geistigen Produktionszweigen ist in der *ästhetischen Aneignungsform* von Wirklichkeit zu sehen. Die „Kategorie der ästhetischen Form" gilt mir als „Inbegriff des im künstlerischen Arbeitsprozeß sich vergegenständlichenden Produkts".[31] Unter [244] ‚*ästhetischer Formbestimmtheit der Kunst*' fasse ich die Stimme der das ästhetische Produkt konstituierenden technischen Mittel auf einer bestimmten historischen Stufe künstlerischer Produktivkraftentwicklung. Der Begriff umgreift also die einem Künstler zur Verfügung stehenden Kunstmittel: das technische Instrumentarium, mit dem Realität ästhetisch angeeignet wird. Die Betätigung der Kunstmittel (und ihre Weiterentwicklung) ist gerade nichts bloß ‚Formales', sondern Ausübung der ästhetischen Aktivität, „Formieren nach den Gesetzen der Schönheit" in spezifisch künstlerischer Form.

Die Frage nach der Formbestimmtheit der Kunst kann konkret nicht auf der Ebene einer alle Kunstformen umgreifenden Allgemeinheit, sondern allein in der Reflexion auf die Besonderheiten der einzelnen Kunstformen und -gattungen behandelt werden. Ich möchte mich daher in den folgenden Erläuterungen auf die Literatur konzentrieren; was durchaus nicht ausschließt, daß bestimmte der genannten Aspekte auch für andere Kunstformen Gültigkeit hätten. Wenn ich dabei den Begriff des *literarischen Vorgangs* verwende, so um den Prozeßcharakter der Literatur zu betonen: das Werk soll eingebettet in den historischen Prozeß von Produktion und Rezeption gesehen werden.

3.1 Der ikonische Charakter des literarischen Vorgangs

Obwohl die Begrifflichkeit nicht unvorbelastet ist und gegen die konstitutive Funktion des Bildcharakters der Literatur einige gewichtige Einwände vorgebracht worden sind[32], möchte ich an der Bestimmung des bildhaften oder *ikonischen* Charakters des literarischen Vorgangs – der Vorstellung eines bildhaften Prozesses als dessen Grundcharakter – festhalten. Es gibt in der literarischen [[245] Überlieferung nicht-bildhafte, z. B. begriffliche Textstrukturen, doch beziehen diese sich in allen mir bekannten Fällen auf bestimmte Bild-Strukturen, sind ihnen funktional zugeordnet oder setzen sie voraus (z. B. die Destruktion der Bildhaftigkeit in bestimmten Formen der spätbürgerlichen Literatur). Allerdings muß von der Vorstellung einer ‚organischen' (in sich geschlossenen) Bildlichkeit der Literatur abgegangen werden: eine solche gilt allein für bestimmte historisch auftretende Literaturformen. Es gibt statische und dynamische, abstrakte, verzerrte, fragmentierte, antithetische usw. Bilder: Bildhaftigkeit in der Literatur muß als unabgeschlossene Reihe ikonischer Modi definiert werden. Allen diesen gemein aber ist, daß die Bild-Struktur selbst ihnen immanent ist.

---

[31] Ich verweise auf die Diskussion des Verhältnisses von Inhalt und [244] Form (M 206–208), die meine sehr ausführliche Behandlung des Problems in „Hegel und die philosophische Grundlegung der Kunstsoziologie" (siehe S. 64–67 u. 95 dieser Arbeit) resümiert. Hier liegt das systematische Zentrum meiner kunsttheoretischen Konzeption: um so erstaunlicher, daß Bürger diese Ausführungen völlig ignoriert. (Weitere Äußerungen zum Problem der Form M 162, 181, 202 ff., bei Abgrenzung gegenüber der Überbewertung des Form-Moments in der Frankfurter Schule, M 181 f.) Um neuen Mißverständnissen vorzubeugen: Wenn ich im folgenden die ästhetischen Formcharaktere der Kunst (bzw. Literatur) in Absehung von ihrer gesellschaftlichen Determination behandle, so geschieht das lediglich im Sinne einer methodischen Abstraktion. Der von mir vertretenen Form-Inhalt-Dialektik zufolge sind die Charaktere der ästhetischen Formbestimmtheit der Kunst durchgängig historisch-gesellschaftlich vermittelt.

[32] Siehe *Gesellschaft, Literatur, Lesen*, S. 328 ff.

Mit dem ikonischen Charakter des literarischen Vorgangs ist nicht allein an Metaphern oder ‚Bilder' im engeren Sinne gedacht, sondern an die Tatsache, daß in der Literatur ein Handlungsprozeß (ganz gleich, welcher Art) ins Bild tritt, gewöhnlich *in einer Bildfolge* artikuliert wird, am offenkundigsten im Drama (Theater), doch in den anderen literarischen Gattungen in vermittelter Form. Was ins literarische – oder genauer: *poetische* – Bild tritt, ist die Praxis gesellschaftlicher Individuen im oben bezeichneten Sinn, bestimmte (‚innere' und ‚äußere') Seiten des gesellschaftlichen Lebens.

3.2 Individuation des literarischen Vorgangs

Ein zweites Charakteristikum aller mir bekannten Literatur ist es, gesellschaftliche Prozesse nicht in der Form der Allgemeinheit, sondern in der *Form der Individuation* widerzuspiegeln. Der Begriff der Individuation bezieht sich hier also nicht auf den Gegenstand literarischer Aneignung (praktisch agierende und interagierende gesellschaftliche Individuen), sondern auf den Modus der Aneignung: in der Literatur werden Handlungen, Prozesse usw. innerer und äußerer Art von *Figuren vorgeführt, vorgetragen oder ausgedrückt*; das kann das oft nur implizit gegebene lyrische Ich eines beliebigen lyrischen Gedichts sein. Die Begriffe der *einzelnen Figur* und des *Figurenensembles* sind hier die weiterführenden Kategorien.

Allerdings ist besonders an diesem Punkt jeder unhistorischen, essentialistischen Deutung zu begegnen. Der Begriff der Individuation des literarischen Vorgangs darf nicht am Persönlichkeitsbegriff der bürgerlichen Literatur orientiert werden; die bürger-[246]liche Person, das privat-autonome Ich ist lediglich eine historische Form literarischer Individuation. Die Kategorie muß so formal gefaßt sein, daß sie für jede überlieferte Literatur Gültigkeit hat. Individuation liegt z. B. auch im typisierenden griechischen Drama (ich erinnere Aristoteles' Begriff des ‚*ethos*' in der *Poetik*) oder in der mittelalterlichen Allegorie vor; ja die bekannte Vorstellung von Allegorie als einer Personifikation von Allgemeinbegriffen, psychischen Prozessen usw.[33] sollte gerade das von mir Gemeinte verdeutlichen können. Der Begriff der literarischen Individuation ist als historisch sich wandelnder zu fassen, der die abstrakte Personifikation eines *Everyman* ebenso umgreift wie die konkreten Individualitäten der klassischen bürgerlichen Romanliteratur, die Figur des einsamen Ich in Produkten lyrischer Selbsterkundung, die parodierten Subjekte eines Beckett und die vielseitig gesellschaftlich vermittelten Individuen in der Literatur der entwickelten Sozialistischen Gesellschaft (z. B. die Figur des Gatt in Neutschs *Auf der Suche nach Gatt*).

3.3 Sprachcharakter des literarischen Vorgangs

Die Probleme des Sprachcharakters der Literatur sind in der marxistischen Literaturbetrachtung bisher nicht genügend erfaßt worden. Mehr als in anderen Bereichen wurde hier das Feld der bürgerlichen Wissenschaft (vor allem bestimmten Schulen der formalen Literaturbetrachtung wie dem New Criticism) überlassen, ohne die dort vorgelegten Ergebnisse (wie Weimann dies etwa für Probleme der Interpretation der Romanform exemplarisch vorgeführt hat)[34] im einzelnen kritisch zu überprüfen und an dem Kritisierten, wo es wissenschaftlichem Wahrheitsanspruch genügt, produktiv anzuknüpfen. Dieses Defizit ist um so unverständlicher, als zunächst und zuerst der Sprachcharakter der Literatur es ist, durch den diese am unmittelbarsten mit der Realität außerhalb der Literatur verknüpft ist. Denn jede literarische Sprache baut auf einer gesprochenen Sprache, auf der Sprache einer sozialen Gruppe, Schicht oder Klasse auf, d. h. auf einem besonderen Idiom [eigentümliche Wortprägung] innerhalb einer historischen Sprachform (Begriff des *sprachlichen Substrats*).[35]

[247] Den weitestführenden Ansatz einer marxistischen Erfassung des Sprachcharakters literarischer Vorgänge haben die Autoren der Schrift *Gesellschaft, Literatur, Lesen* vorgelegt. Sie beschreiben den

[33] Siehe etwa C. S. Lewis, *The Allegory of Love*, London 1953.
[34] Weimann, „Erzählerstandpunkt und point of view", a. a. O.
[35] Ich habe für die einer literarischen Sprachverwendung zugrunde liegende gesprochene Sprachform den Begriff des sprachlichen Substrats vorgeschlagen und vom idiomatischen Fundament eines literarischen [247] Stils gesprochen (siehe T. Metscher, *Sean O'Caseys dramatischer Stil*, schweig 1967, S. 32–34 u. passim).

Wirklichkeitsgehalt der Literatur als durchgängig vermittelt durch ihren Sprachcharakter. „Die der literarischen Weltaneignung ihren Sprachcharakter gegebene unmittelbare Bewußtseinspräsenz macht Gegenstand von vornherein universell und zu anderen Formen des Bewußtseins hin in besonderer Weise durchlässig. Der Literatur können alle durch das Bewußtsein hindurchgegangenen natürlichen und gesellschaftlichen Erscheinungen und auch das Bewußtseins selbst, die Gedanken und die Sprache zum Gegenstand werden: (...) alles materielle (objektive) und geistig-psychische (subjektive) Wirkliche (worin auch die Vorstellungen von Vergangenem und Zukünftigem enthalten sind), soweit es mittels der Sprache ausdrückbar ist.“[36]

Bei der materialistischen Analyse von Literatur ist von zentraler Bedeutung, nicht nur das Verhältnis von literarischer Sprache und sprachlichem Substrat, sondern auch die Beziehung der Sprache zu den anderen Komponenten eines Werks im Auge zu behalten.[37] Es bleibt zu überprüfen, inwieweit der Begriff der *stilistischen Struktur* für diesen Zweck brauchbar ist. Unter dem Begriff *Stil* verstehe ich dabei rein deskriptiv Sprache in ästhetischer Funktion.[38] Der Begriff *Struktur* zielt auf die ästhetische Konstruktion und damit auf den Begriff der Form als ihren höchsten Allgemeinbegriff; die Struktur ist das Skelett des lebendigen Körpers eines literarischen Werks. Der Begriff der stilistischen Struktur bezieht also die Sprachverfassung auf die Gesamtkonstruktion eines literarischen Abbildsystems: er meint den ästhetischen Sprachkörper als Konkretion einer grundlegenden Widerspiegelungsstruktur. Die Isolierung der Sprachanalyse, nicht nur von der Analyse der Wirklichkeitsbeziehung der Literatur[39], sondern auch von den anderen Komponenten der literarischen Konstruktion, sich so vermeiden. [248]

3.4 Prozeßcharakter des literarischen Vorgangs

Ich verweise auf Lessings Unterscheidung zwischen Malerei und Literatur: die Differenz zwischen beiden liegt in den von ihnen gebrauchten unterschiedlichen „Mitteln oder Zeichen“ der künstlerischen Nachahmung („Figuren und Farben in dem Raume“ bzw. „artikulierte Töne in der Zeit“), dem mit den unterschiedlichen Kunstmitteln gegebenen unterschiedlichen Ordnungsschemata („nebeneinander geordnete Zeichen“ bzw. „aufeinander folgende Zeichen“) und der entsprechenden Adäquanz von Zeichen und Bezeichnetem.[40] Der räumlich-statischen Ordnung der Zeichen in der Malerei entsprechen Körper als ihr eigentlicher Gegenstand, der zeitlich-bewegten Ordnung der Zeichen in der Dichtung *Handlungen*. Die Kategorie der Handlung ist der Grundbegriff der Poesie.[41] „Es bleibt dabei; die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, so wie der Raum das Gebiet des Malers.“[42] Die Literatur ist Widerspiegelung gesellschaftlicher Prozesse in selbst prozessualer Form (siehe M 185 f.): dies gilt für das längste Epos wie für das kürzeste Gedicht (in dem ein bestimmter Moment als einem komplexen Prozeß seinen Niederschlag finden kann). Selbst die „statischen“ Gedichte der neueren bürgerlichen Literatur beziehen sich (bei Benn bereits im Programm seines Titels) auf ihr Gegenteil in der Form einer programmatisch verstandenen Negation („Anti-Drama“, „Anti-Gedicht“ usw.), die in der Konsequenz auf die Liquidierung von Kunst überhaupt hinausläuft.[43]

Beim Prozeßcharakter des literarischen Vorgangs haben wir drei Aspekte zu unterscheiden: den Prozeßcharakter des literarischen Gegenstands, des literarischen Abbildes und der Rezeption. Der Begriff des Prozesses weist über einen besonderen Aspekt der Literatur hinaus auf die Einheit des

---

[36] *Gesellschaft, Literatur, Lesen*, S. 45 f.
[37] Dazu siehe „Aspekte des Stilbegriffs“, die methodologische Grundlegung meiner Arbeit *Sean O'Caseys dramatischer Stil*, S. 31–46.
[38] Siehe ausführlich ebd.
[39] Dazu R. Weimann, *New Criticism und die Entwicklung bürgerlichen Literaturwissenschaft*, Halle (Saale) 1962, und meine Rezension in *Argument*, 42.
[40] Lessing, *Laokoon*, in *Sämtliche Werke*, Berlin und Leipzig o. J., Bd. 2, S. 281. Neuaufnahme der Diskussion in *Gesellschaft, Literatur, Lesen*, S. 328 ff.
[41] Grundlegend dafür ist die Theorie des *mythos* in Aristoteles' *Poetik*.
[42] Lessing, a. a. O., S. 292.
[43] Vgl. T. Metscher, „Zur ästhetischen Physiognomie spätbürgerliehen Kulturzerfalls. Samuel Beckett“, in P. Bürger (Hrsg.), *Vom Ästhetizismus zum Nouveau Roman. Versuche kritischer Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M. 1975, S. 121–162.

Vorgangs literarischer Kommunikation. Dennoch ist analytisch zwischen den einzelnen Gliedern dieses Vorgangs zu differenzieren. Im Zusammenhang dieses Abschnitts interessiert der Prozeßcharakter des literarischen Abbilds, [249] in dem wiederum unterschiedliche Schichten analytisch zu trennen sind: 1. das literarische Abbild als Mimesis einer realen Gegenständlichkeit (Natur, gesellschaftliche Objekte, Gegenstände des täglichen Lebens usw.), alltäglicher Praxis, des materiellen Arbeitsprozesses, historischer Vorgänge im weitesten Sinn usw.; 2. das literarische Abbild als Ablauf psychischer Prozesse; 3. das literarische Abbild als Artikulation eines Erkenntnisprozesses. Alle diese Momente sind auf den Rezipienten bezogen: sie existieren innerhalb des Werks als Rezeptionsvorgabe und werden in den Akten der Rezeption realisiert.

Durch diesen in der Verfassung des literarischen Abbilds selbst gegebenen Bezug auf den Rezipienten erhält der Prozeßcharakter des literarischen Vorgangs eine neue Qualität: die einer prinzipiellen Unabgeschlossenheit. Ist das literarische Abbild in wesentlichen Strukturen seiner Verfassung auf seine Rezeption hin organisiert, so wird es auch durch die historisch sich wandelnden Rezeptionsweisen selbst modifiziert. Das Problem der Rezeption tritt als Problem der Formbestimmtheit der Literatur in den Blick.

(4) Zur Funktions- und Rezeptionsbestimmtheit der Kunst

Die Frage nach der Funktionsbestimmtheit von Kunst ist nur durch Rückgriff auf sämtliche ihrer ästhetisch-formalen Elemente zu beantworten. Für die Literatur habe ich die primären Charakteristika ästhetischer Formbestimmtheit kurz skizziert. Eine Reihe sekundärer Charakteristika tritt hinzu. Zu nennen wären etwa Laut und Rhythmus, nicht nur als Medien sinnlich-emotiver, sondern auch semantischer Effekte, als Träger von Bedeutung. In bestimmten literarischen Formen (Lyrik, Epos, Versdrama) können sich diese Elemente zu einer besonderen ästhetischen Qualität der Literatur, einer literarischen Musikalität verdichten (Aristoteles' Begriff der *melopoia*), die zugleich an die Lautqualität des Sprachkörpers und die metrischen Schemata gebunden ist.

Die Funktion von Literatur ist weiterhin dadurch charakterisiert, daß sie Effekt einer Kombinatorik unterschiedlicher, auch nicht-literarischer Elemente zu sein vermag. In bezug auf das Drama spreche ich von der *Histrionik* des dramatischen Stils[44]; im Theater ist diese Kombinatorik, das Zusammenspiel unterschied-[250]licher ästhetisch-technischer Mittel samt der physischen Präsenz des Schauspielers ja für jeden offenkundig.

Die Funktionsbestimmtheit von Kunst – wenn sie durch etwas charakterisiert ist, dann durch die große Vielfalt der Funktionen, die Kunst erfüllen kann. Spezifische Funktionen der Kunst (emotive oder intellektuelle) vermögen isoliert zu wirken; häufig aber ergibt sich die Kunstwirkung aus dem Zusammenspiel unterschiedlicher Funktionen. Aus einem solchen Zusammenspiel resultiert eine Vieldimensionalität des literarischen Vorgangs, die sich in unterschiedlichen Rezeptionsformen äußern kann. Aus der Kombinatorik, der gezielten Gewichtung und Akzentuierung der verschiedenen Elemente ergibt sich eine Polyfunktionalität der Literatur, nicht nur nach Gattungen und Formen, sondern auch von individuellen Werken innerhalb einer Gattung oder Form. Aus diesem Aspekt folgen weiter Möglichkeiten semantischer Ambivalenz, die auch von der materialistischen Literaturanalyse zu berücksichtigen sind.

Innerhalb eines durch die objektive Struktur eines Textes vorgegebenen Rahmens (Rezeptionsvorgabe) müssen wir, der Möglichkeit nach, eine prinzipiell unlimitierte, a priori jedenfalls nicht limitierbare Zahl von Rezeptionsmodi und wissenschaftlich-kritischen Lesarten der Literatur in Rechnung stellen. Weil, wie ich zu zeigen versuchte, der Rezipient Teil des literarischen Vorgangs, ja mitkonstitutiv ist für den Werkcharakter künstlerischer Produkte, die Struktur der Rezeption sich jedoch ständig verändert, das rezipierende Subjekt einem stetigen historischen Wandel unterliegt, wird ein historisch variables Moment zum impliziten (partiell determinierenden) Bestandteil der künstlerischen Struktur, kann von einem abgeschlossenen Prozeß der Rezeption und endgültigen Interpretationen in der

[44] Zum Begriff der Histrionik des dramatischen Stils siehe *Sean O'Caseys dramatischer Stil*, S. 38–40.

Literatur (wie in den anderen Kunstformen) überhaupt nicht die Rede sein. Ich möchte für diesen Zusammenhang vorschlagen, zwischen *konstanten* und *variablen Momenten* des ästhetischen Produkts zu unterscheiden. Die unter dem Titel der Formbestimmtheit der Literatur behandelten Charakteristika bilden die konstanten, die Bestimmungen der Rezeption seine variablen Momente.

Die Frage nach Wirkungsweise und Rezeption von Literatur bildet einen Schwerpunkt der gegenwärtigen marxistischen Forschung.[45] Angesichts ihres hochdifferenzierten Standes ist eine [251] Darstellung in diesem Rahmen völlig ausgeschlossen. Ich muß mich darauf beschränken, einige Aspekte zu diskutieren, die sich für das Problem der Kunstfunktion aus meiner eigenen Arbeit ergeben haben. Die *Ästhetik als Abbildtheorie* insistiert auf der Vielfalt der Funktions- und damit auch Rezeptionsformen von Kunst. Meine polemische Stoßrichtung in diesem Punkt wendet sich *erstens* gegen das spätbürgerliche Ideologem des autonomen, d. h. transpolitischen Status von Kunstwerken und *zweitens* gegen die vulgärmaterialistische Reduktion aller Kunst auf eine *unmittelbar* politische Funktion. Ich setze dagegen die primäre Funktion der Kunst im *ideologischen* Klassenkampf (M 185 f, 206) und spreche von der Einheit von kontemplativer und aktiver Funktion unter Hinweis auf Brecht (M 175). Die Kunst vermag kraft der besonderen Form ihrer Gegenstandskonstitution Sinnlichkeit und Bewußtsein der Menschen zu affizieren (Problem einer „ästhetischen Erziehung“) und unter Hinzutreten außerliterarischer Faktoren vernünftiges soziales, in einem weiteren Sinn auch politisches Handeln zu bewirken (M 185).

Über den genannten Problembereich der politisch-ideologischen Funktion hinaus sind als weitere Komplexe der Funktionsbestimmung der Kunst zu nennen: 1. Kunst als *Rekonstitution historischer Erfahrung und Mittel zur Bildung historischen Bewußtseins*, 2. Kunst als *Medium der Ausbildung eines ästhetischen Sinns*.

Die Rekonstitution historischer Erfahrung durch die Rezeption von Kunstwerken (so durch die Lektüre von Texten der Literaturgeschichte) ist eine der wichtigsten Möglichkeiten der Kunstrezeption. Sie setzt allerdings die entsprechende Anleitung des Lesers (eine der Hauptfunktionen von Literaturwissenschaft, Literaturkritik und Literaturunterricht) voraus. Das Zusammenspiel kognitiver, psychischer, ethisch-wertender sowie spezifisch ästhetischer Faktoren bei der Rezeption von Kunstwerken vergangener Epochen vermag Geschichte als Erfahrung der gesellschaftlichen Menschen in einem so weiten Spielraum von Erfahrungsmöglichkeiten sinnlich konkret zu vergegenwärtigen und durch Mechanismen einer partiellen Identifikation erlebbar zu machen, wie dies [252] durch wissenschaftliche Texte nie geschehen könnte. Auf diesem Gebiet vor allem liegt die unverwechselbare und einmalige Funktion der Kunst. Zusammen mit anderen Faktoren der Bildung vermag die Kunst gerade in dieser Funktion zur Herstellung historischen Bewußtseins beizutragen, eines Bewußtseins, ohne das ein humanes Leben heute undenkbar ist. Im historischen Prozeß ihrer Überlieferung ist die Kunst die kollektive Erinnerung der Menschheit.

Das Moment des Genusses und der ästhetischen Lust (die Betätigungsform der ästhetischen Aktivität in den Akten der Kunstrezeption) wird von Marxisten häufig mit Skepsis angesehen. Der Grund dafür ist, daß der ‚Kunstgenuß‘ sich in der bürgerlichen Gesellschaft als ideologisch integratives Moment erwiesen hat, zu einem kontemplativen Verhalten gegenüber der Realität verleitet und damit zur politischen Abstinenz, ja zur Affirmation bestehender Verhältnisse zu führen vermag. Doch die Fixierung auf den falschen Gebrauch übersieht, daß jede Rezeption von Kunst auf dem Moment der ästhetischen Lust aufbaut, jede Funktion von Kunst an es gebunden ist. Es schreibt der Kunst gewissermaßen die Möglichkeiten und Grenzen ihrer Wirkung vor. Bezeichnend, daß Brecht, der diesen Tatbestand so scharf wie kein anderer erkannte, gegen das parasitäre Verhalten kulinarischer Kunstkonsumtion zu Felde zieht, um zugleich das Moment des Vergnügens als Hauptgeschäft des Theaters zu definieren.

---

[45] Neben *Gesellschaft, Literatur, Lesen* ist vor allem das groß ange-[251]legte Projekt einer auf empirischer Basis vorgenommenen Rezeptionsanalyse von Literatur zu nennen, das seit mehreren Jahren von einem Forschungskollektiv der Universität Halle unter Leitung von D. Sommer durchgeführt wird und dessen erste Ergebnisse auf einer Konferenz im November 1974 in Halle vorgestellt wurden.

Die Entwicklung der Fähigkeit des ästhetischen Vergnügens und die Ausbildung eines ästhetischen Sinns sind eine der wichtigsten Funktionen aller Kunst, weil die vielseitige Entfaltung des ästhetischen Vermögens des Menschen als ein integraler Bestandteil jeder Persönlichkeitsentwicklung anzusehen ist. Dies gilt nicht nur für existierende oder künftige sozialistische Verhältnisse, sondern hier und jetzt, für den Aufbau einer demokratischen Kultur in den kapitalistischen Ländern. Angesichts des gegenwärtigen Stands der objektiven Kultur und des in der Geschichte der Künste entfalteten Niveaus des schöpferischen Vermögens der gesellschaftlichen Menschheit ist die Ausbildung der ästhetischen Fähigkeiten der Individuen aus dem Programm einer humanen Kultur nicht wegzudenken, ja die Möglichkeiten oder Unmöglichkeiten der allgemeinen Entfaltung des ästhetischen Vermögens bilden Kriterien zur Beurteilung der heute konkurrierenden Weltsysteme. [253]

(5) Zum Problem der ‚Wahrheit' in der Kunst: die doppelte Relation der ästhetischen Erkenntnis

Abschließend ist ein noch ausstehendes Problem: das der in der Kunst verkörperten bzw. von ihr vermittelten ‚Wahrheit' und die damit zusammenhängende Frage nach der zeitüberdauernden Wirkung der Kunst, anzusprechen. Es wird von Bürger mit Recht als eine Grundfrage materialistischer Kunsttheorie herausgestellt. Es bildet auch eine der Hauptschwierigkeiten nicht nur in der marxistischen, sondern jeder Kunsttheorie. Die bürgerliche hat sie nicht zu lösen vermocht; es muß sich zeigen, ob die marxistische dazu imstande ist.

Ästhetische Erkenntnis war der von mir vorgeschlagene Grundbegriff für den Kern des erkenntnistheoretischen Problemkreises der von mir skizzierten Kunsttheorie, innerhalb dessen das Wahrheitsproblem erst gestellt wurde. Der Begriff der ästhetischen Erkenntnis bezieht sich primär auf die Relation von Kunstwerk und Rezipient, der ihrerseits die Relation von Kunstwerk und Wirklichkeit (Abbild und Abgebildetem) zugrunde liegt. Diese wiederum impliziert den Produzenten des Kunstwerks, den Autor, durch den die abgebildete Wirklichkeit hindurchgegangen sein muß, der sie psychisch-geistig verarbeitet, deutet, bewertet, umformt und neuformt. Der Begriff der ästhetischen Erkenntnis bezeichnet also ein sehr komplexes Verhältnis von folgender Grundstruktur:

(a) *Wirklichkeit/Autor* ↔ *Werk* ↔ (*b*) *Rezipient/Wirklichkeit*

Das Werk ist der Kern dieses Prozesses, seine vermittelnde Instanz. Ist Wirklichkeit durch den Autor ins Werk vermittelt, so wirkt andererseits das Werk durch den Rezipienten auf die Wirklichkeit zurück. Wesentlich ist weiter das Moment der *historischen Zeitspanne*, die sich zwischen Wirklichkeit (a) und Wirklichkeit (b) erstreckt, d. h. zwischen dem historischen Zeitpunkt der Kunstproduktion und dem der Kunstwirkung. Wie der Autor Teil der Wirklichkeit (a) ist, so ist der Rezipient Teil der Wirklichkeit (b). Das Werk existiert gewissermaßen ‚zwischen' beiden. Wirklichkeit (a) ist dabei eine invariable, Wirklichkeit (b) eine im unendlichen Sinne variable Größe (d. h. bezogen auf die Hypothese der Unabschließbarkeit der Werkrezeption im historischen Prozeß).

Diese komplexe Struktur des ästhetischen Erkenntnisprozesses hat zwei grundlegende Relationen: (a) *Wirklichkeit/Autor-Werk* und (b) *Werk-Rezipient/Wirklichkeit*. Der Autor artikuliert eine [254] Erkenntnis im Prozeß der Werkschöpfung, er produziert eine Erkenntnis im Werk (dieses ist im erläuterten Sinne eine gesellschaftliche Bewußtseinsform), und der Rezipient gewinnt eine Erkenntnis am Werk. Diesem doppelten Erkenntnisprozeß wiederum liegt ein doppelt strukturierter Aneignungsprozeß von Wirklichkeit zugrunde: ästhetische Aneignung der Wirklichkeit im Werk und Aneignung der ästhetischen Wirklichkeit des Werks durch den Rezipienten. Diese Aneignung der ästhetischen Wirklichkeit des Werks ist ihrerseits komplex, als sie zugleich als eine Aneignung der im Werk angeeigneten Wirklichkeit (der widergespiegelten historischen Welt) vermittels des Werks begriffen werden muß: als eine Aneignung von Geschichte, als Rekonstitution gesellschaftliche Erfahrung. Ästhetische Erkenntnis ist primär nicht Erkenntnis der Kunst (obgleich die Rezeption der Kunststruktur ihre Bedingung ist), sondern der in der Kunst angeeigneten Wirklichkeit.

Aus all dem sollte klar hervorgehen, daß ästhetische Erkenntnis ohne erkennendes Subjekt gar nicht konzipierbar ist. Der Rezipient ist Teil ihrer logischen Struktur. Ästhetische Erkenntnis ist immer

Erkenntnis *für uns*, für die von bestimmten Interessen geleiteten Rezipienten. Die Qualität der im Akt der Kunstrezeption realisierten Erkenntnis ist von zweierlei abhängig: von Bewußtsein, Bildung, Sensibilität usw. des Rezipienten und von der Erkenntnisqualität des rezipierten Kunstwerks. Letztere ist die Bedingung der Möglichkeit von Wahrheit in der ästhetischen Erkenntnis. Wir können von einer Erkenntnisvorgabe im Kunstwerk sprechen. In diesem Punkt liegt das zentrale Problem ‚tendenziell richtiger' Widerspiegelung im erläuterten Sinn der Dialektik von Wesen und Erscheinung[46], der Kern der Frage nach dem Realismus zeitgenössischer und überlieferter Kunst. Realismus im von mir entwickelten Sinn bezeichnet eine bestimmte Qualität zeitgenössischer sowohl wie überlieferter Kunstprodukte: meiner Auffassung nach die höchste Qualität, die Kunst besitzen kann. Das bedeutet nicht, daß nicht-realistische Werke keine Kunst sind oder keine bedeutende Kunst kein können, sondern die Anzeige einer Hierarchie des künstlerischen Rangs. Der Realismusbegriff darf zu keinem schlichten, undialektischen ‚Entweder-Oder' in der Kunstwertung führen; er beinhaltet nicht den Vorschlag, die Kunstgeschichte stereotyp nach ‚realistisch' und ‚nicht-realistisch' [255] zu katalogisieren. Der Realismus-Begriff ist, im gewissen Sinn, ein ‚idealtypischer' Begriff, der qualifikatorische Kriterien für die Kunstanalyse bereitstellt und es gestattet, in der Kunstentwicklung Tendenzen festzulegen. Er gibt damit einen Leitfaden für Kriterien der Analyse und Wertung von Kunstwerken an die Hand.

Die Wirklichkeitsadäquanz von Kunst im Sinne des Realismusbegriffs kann wissenschaftlich allerdings nur festgestellt werden, wenn wir über den historischen Prozeß, auf den sich ein gegebenes Werk bezieht, mehr wissen als aus dem Werk selbst. Ein Moment des Vergleichs tritt ins Spiel. Ich habe für den hier gemeinten analytischen Vorgang des In-Beziehung-Setzens von Werk und (abgebildeter) historischer Wirklichkeit den Begriff der *sozialhistorischen Rekonstruktion des literarischen Textes* eingeführt[47] und in einer kürzlich fertiggestellten literarhistorischen Studie exemplifiziert.[48] Doch geht es dabei nicht um den Nachweis, daß realistische Kunst etwas bereits wissenschaftlich Bekanntes noch einmal sagt – Kunst ist keine Allegorese [allegorische [indirekte Aussage] Deutung] des Begriffs. Es geht vielmehr darum, daß in der Kunst historische Erfahrungen gesellschaftlicher Individuen rekonstituiert werden, die sich der begrifflichen Erkenntnis wenn nicht entziehen, so doch nicht in ihr aufgehen, die begrifflich überhaupt nicht in der Form lebendiger Synthesis von Erfahrungen repräsentierbar sind. Diese Erfahrungen aber beruhen auf gesetzmäßigen Abläufen (auch wenn sie das Außergewöhnliche, Unerhörte und Zufällige thematisieren), die wissenschaftliche bekannt sind oder bekanntgemacht werden können. Aus diesem Grunde kann ein literarischer Text auf die ihm zugrunde liegenden gesellschaftlichen Prozesse bezogen und seine Wirklichkeitsadäquanz annähernd festgestellt werden. Daß dies ein historisierendes Vorgehen ist, habe ich zu zeigen versucht.

Die Aussage, ästhetische Erkenntnis sei von anderer Qualität als die historisch-wissenschaftliche, bedeutet nicht und niemals, daß reine Erkenntnis der anderen widersprechen muß. Sie besagt, daß sich die Erkenntnisse ergänzen. Und nicht nur gibt die Geschichte Kriterien her für die Beurteilung von Kunst, die Kunst artikuliert [256] auch zugleich eine Kritik an der Geschichte, oder vermag es zumindest zu tun. Dies gehört zur Dialektik ihres Verhältnisses. So gebrauchen wir die Geschichte für unser Verständnis und unsere Bewertung der Kunst und gewinnen aus der Kunst einen Reichtum an Erfahrung von Geschichte, ja Kriterien für deren Kritik.

Ästhetische Erkenntnis ist Aneignung vergangener Geschichte über ein als gegenwärtig vorgestelltes Kunstprodukt. In der Dialektik dieses Vorgangs liegt der Schlüssel für die Lösung der Frage nach der Gegenwartswirkung der Kunst historisch vergangener Kulturstufen. Ohne den von Bürger verworfenen Gesetzesbegriff wird die Frage allerdings nicht zu beantworten sein (ihre Reduktion auf den Aspekt ästhetischer Form ist eine Scheinlösung: die Kategorien ästhetischer, Formbestimmtheit bezeichnen den notwendigen, doch nicht den hinreichenden Grund für das Faktum der Dauerhaftigkeit

[46] Siehe M 158–165, 175–184, 192–199.

[47] Siehe T. Metscher, „Überlegungen zum Verhältnis von Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften", in S. Freiger u. a., *Was wird aus der Studienreform*?, Frankfurt a. M. 1974, S. 199.

[48] „Faust und. die Ökonomie. Ein literarhistorischer Essay", in *Vom Faustus bis Karl Valentin. Der Bürger in Geschichte und Literatur*, Argument Sonderband 3, 1976, S. 28–155.

künstlerischer Produkte). Rekurs auf den Gesetzesbegriff also – wobei zu erinnern ist, daß ich nie behauptet habe, Kunst sei Darstellung eines ‚Gesetzes an sich' oder einer Gesetzesabstraktion, sondern allein, Kunst sei Widerspiegelung einer nach gesellschaftlichen Gesetzen ablaufenden lebendigen Praxis, Sichtbarmachen des Wesens gesetzmäßiger Prozesse. Am Begriff einer gesellschaftlichen Gesetzmäßigkeit als der Grundlage der Erscheinungen, die in der Kunst ins Bild treten, wie auch des künstlerischen Vorgangs selbst, ist allerdings festzuhalten, wenn die zeitüberdauernde Wirkung von Kunst erklärt werden soll. Denn nur weil Kunst keine partikularen und ‚zufälligen', sondern wesentliche, eben ‚gesetzmäßige' Erscheinungen zur Darstellung bringt (Lukács' Begriff des Typischen müßte für diesen Zusammenhang zu Rat gezogen werden) Erscheinungen, die auf den Prozessen des Stoffwechsels von Mensch und Natur und den Interaktionen zwischen Menschen im Rahmen notwendiger Klassenverhältnisse aufbauen, auf gesetzmäßigen Prozessen also, an die auch jeder Zufall in der Kunst, an die das freieste Spiel der künstlerischen Phantasie, ja die Betätigung der ästhetischen Aktivität selbst letztinstanzlich gebunden bleibt –, nur durch diese Bindung des Kunstprodukts, wie der Akte der Produktion und Rezeption, an eine zugrunde liegende Gesetzmäßigkeit gesellschaftlicher Vorgänge, die in der Dialektik von Produktivkraftentwicklung und Produktionsverhältnissen ihre objektive Basis hat, vermag auch der Rezipient des gegenwärtigen oder eines zukünftigen Zeitalters sich in den Kunstproduktionen eines vergangenen wiederzuerkennen. Oder zumindest: er vermag sich partiell wiederzu-[257]erkennen. Denn zur Rezeption von Kunstproduktionen anderer Gesellschaftsformationen gehört immer ein (wie auch begriffener) historischer Sinn, ein theoretisches Verhältnis zur Vergangenheit.

Der Tatbestand unserer (je durch ein historisches Verhältnis vermittelten) Identifikation mit vergangener Kunst zeigt an, daß eine zumindest partielle Identifikation mit den in den Kunstwerken der Vergangenheit niedergeschlagenen *gesellschaftlichen Erfahrungen* möglich sein muß; aus rein formalästhetischen Gründen allein wäre die Wirkung der alten Kunst nicht zu erklären. Dies verweist auf die Existenz von relativen Konstanten in der Erfahrungsgeschichte der menschlichen Gattung: zumindest für die uns überlieferte Geschichte antagonistischer Klassengesellschaften. Weiter dürfte dies den Gedanken nahelegen, daß auch die Veränderungen und Entwicklungen des Gattungsmenschen im Verlauf des historischen Prozesses nach Gesetzen erfolgen, die eine partielle Identifikation mit vergangenen Kulturstufen gestatten. Er handelt sich offensichtlich bei diesen Entwicklungen um keine Sprünge von der Mikrobe über die Maus zum Menschen, sondern, wie Marx es sagte, um die gegenständliche Entwicklung des menschlichen Gattungsvermögens.

Wenn Marx am Beispiel der frühen griechischen Kunst bemerkt, daß in ihr gerade die Verkörperung einer unverwechselbaren, „nie wiederkehrenden Stufe" der menschlichen Geschichte für uns einen „ewigen Reiz" auszuüben vermag[49], so hat er das Moment der Kontinuität der im historischen Prozeß sich herstellenden menschlichen Gattungsnatur im Sinn, wo auch im Zustand der Reife es möglich ist, sich der Kindheit zu erinnern und in ihr sich als in der Differenz identisches Subjekt wiederzuerkennen. Es ist, mit Goethes großem Wort, die „*Dauer im Wechsel*" des historischen Prozesses, die Kontinuität in der Diskontinuität, die in den Werken der Kunst die Generationen überlebt.

(*1975*)

[258]

[49] Marx, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, S. 30 f.

Nachweise

Dialektik und Formalismus, zuerst veröffentlicht in *Das Argument*, *49* (Dezember 1968), S. 466–492, 2. Auflage Juni 1969, 3. Auflage Dezember 1970.

Hegel und die philosophische Grundlegung der Kunstsoziologie, zuerst veröffentlicht in *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften. Grundlagen und Modellanalysen*, J. B. Metzler, Stuttgart 1971, S. 13–80, 2. Auflage 1972.

Tendenzen materialistischer Ästhetik in der BRD, veröffentlicht in A. Giannarás (Hrsg.), *Ästhetik heute*, A. Francke, München 1974, S. 91–114, u. in W. F. Haug (Hrsg.), *Warenästhetik. Beiträge zur Diskussion, Weiterentwicklung und Vermittlung ihrer Kritik*, Edition Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1975, S. 22–47.

Ästhetik als Abbildtheorie, zuerst veröffentlicht in *Das Argument*, 77 (Dezember 1972), S. 919–976.

Ästhetische Erkenntnis und realistische Kunst, zuerst veröffentlicht in *Das Argument*, 90 (Mai 1975), S. 229–258.