

Das Argument

26

5. Jahrgang 1963

Probleme der Ästhetik

Walter Benjamin: Einleitung zu Die Rückschritte der Poesie von Carl Gustav Jochmann	2
Carl Gustav Jochmann: Die Rückschritte der Poesie [1828]	11
Michael Landmann: Die Kunst als Rückzugsgebiet und Angriffsspitze	17
Károly Csipák: Anmerkungen zur Stellung der Musik in der gegenwärtigen Gesellschaft	22
Thomas Metscher: Geschichte und Mythos bei Beckett	27
Friedrich Tomberg: Utopie und Negation. Zum ontologischen Hintergrund der Kunsttheorie Theodor W. Adornos	36
Kurzrezensionen	49

Inhalt

Probleme der Ästhetik

Walter Benjamin:

Einleitung zu C. G. Jochmann 2

C. G. Jochmann:

Die Rückschritte der Poesie 11

Prof. Michael Landmann:

Die Kunst als Rückzugsgebiet und Angriffsspitze . . . 17

Károly Csipák:

Anmerkungen zur Stellung der Musik in der gegenwärtigen Gesellschaft 22

Thomas Metscher:

Geschichte und Mythos bei Beckett 27

Friedrich Tomberg:

Utopie und Negation. Zur Kunsttheorie
Th. W. Adornos 36

Besprechungen

Lukács: Die Theorie des Romans (Furth) 49

Brenner: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus
(Reiche) 52

Hauser: Philosophie der Kunstgeschichte (Gottschalch) 53

Hauser: Sozialgeschichte der mittelalterlichen Kunst
(Gottschalch) 53

Lukács: Schriften zur Literatursoziologie (Tomberg) 55

Schücking: Soziologie des Literarischen Geschmacks
(Tomberg) 55

Beauvoir: La force des choses (Haug) 56

Beauvoir: Das Blut der Andern (Benesch) 57

Camus: Literarische Essays (Burisch) 57

Friedrich: Opposition ohne Alternative (Blanke) . . 57

Berlin und keine Illusion (Blanke) 57

Schnurre: Berlin — eine Stadt wird geteilt (Blanke) 58

Seifert: Gefahr im Verzuge (Kienast) 59

Hobsbawm: Europäische Revolution (Metscher) 60

Der ungekündigte Bund (Gottschalch) 61

Blumenfeld: Erlebte Judenfrage (Gottschalch) 61

Steiner: Angst (Haug) 62

Die Rückschritte der Poesie

von Carl Gustav Jochmann¹

Einleitung

In das Verständnis des folgenden Textes einzudringen, kann durch eine Betrachtung der Ursachen erleichtert werden, die seine bisherige Verborgenheit herbeigeführt haben. Der Platz geistiger Produktion in der geschichtlichen Überlieferung wird nicht immer allein oder auch nur vorwiegend durch deren unmittelbare Rezeption bestimmt. Sie werden vielmehr oft mittelbar rezipiert, nämlich im Medium von Produktionen, die Wahlverwandte — Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolgende — hinterlassen haben. Das Gedächtnis der Völker ist darauf angewiesen, an den Materien, die ihm die Überlieferung zuführt, Gruppenbildungen vorzunehmen. Solche Gruppierungen sind beweglich; auch wechseln sie in ihren Elementen. Was aber auf die Dauer in sie nicht eingeht, ist der Vergessenheit überantwortet.

Nach Wahlverwandten von Jochmann, sei es unter den Vorgängern, sei es unter den Zeitgenossen, Ausschau haltend, werden wir freilich inne: auch diese sind, wenn nicht dem Namen so ihrem Umriß nach, von der Vergessenheit wie umschattet. Da ist, ein Menschenalter vor Jochmann, Georg Forster. Sein Werk ist im Andenken der Deutschen zerniert wie einst er selbst in Koblenz von deutschen Truppen. Kaum seine unschätzbaren Briefe aus dem Paris der großen Revolution haben den Kordon durchbrechen können. Eine Darstellung, der es gelänge, die Kontinuität des revolutionären Gedankens unter der deutschen Emigration in Frankreich von Forster bis Jochmann aufzuzeigen, würde den Vorkämpfern des deutschen Bürgertums die Schuld abstatten, die seine heutigen Nachfahren insolvent findet. Sie würde auf Männer wie den Grafen Schlabrendorf stoßen, dessen Anfänge in die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts zurückreichen und der in Paris Jochmanns Freund wurde. Den revolutionsgeschichtlichen Memorabilien, die Jochmann nach dessen Erzählungen abgefaßt hat, ließen sich zweifellos Denkwürdigkeiten über die deutsche Emigration um die Wende des Jahrhunderts zur Seite stellen. Vermutlich hätte, wer ihnen nachgehen will, besonderen Aufschluß aus Varnhagens noch unveröffentlichten Papieren zu erwarten, die auf der Berliner Staatsbibliothek verwahrt werden.

Varnhagen war es, der von Schlabrendorf das taciteisch gefaßte Porträt gegeben hat: „Amtlos Staatsmann, heimat-

¹ Werner Kraft hat Anfang der dreißiger Jahre Jochmann, einen bis auf den Namen verschollenen Autor, wiederentdeckt. Unter dem Eindruck dieser Entdeckung hat Walter Benjamin den Aufsatz über die „Rückschritte der Poesie“ 1939 in der Zeitschrift für Sozialforschung veröffentlicht und Jochmanns geschichtsphilosophische Bedeutung dargestellt. Eine umfangreiche Monographie über Jochmann von Werner Kraft liegt seit Jahren vor, ist aber bis heute ungedruckt.

fremd Bürger, begütert arm“. „Ich habe“, schreibt Jochmann seinerseits am 4. Oktober 1820 an einen Freund, „bisher nur einen einzigen Unabhängigen kennengelernt: einen Greis von siebzig Jahren, der noch bis jetzt nicht einmal einen Bedienten braucht; der 40 000 Thaler Einkünfte besitzt und kaum 1 000 verzehrt, um mit dem übrigen für die Armen Haus zu halten, einen Grafen, der von jeher nur in Ländern und unter Verhältnissen hat leben wollen, in denen sein Rang nichts galt.“ Befreundet mit Jochmann war ferner der Pariser Geschäftsträger der Stadt Frankfurt am Main, Oelsner, der seinerseits in nahen Beziehungen zu Sieyès stand. Daß Überlieferungen aus der Revolutions- und zumal der Konventszeit Jochmann in diesem Kreise anvertraut wurden — Überlieferungen, deren bedeutsamsten Niederschlag ein großer Essay über Robespierre bildet —, fällt als Zeugnis für seine politische Haltung um so mehr ins Gewicht, je weniger der Beginn der Restaurationsperiode danach angetan war, solche Überlieferung zu fördern. Man ging unter Ludwig XVIII. darauf aus, die Ereignisse der Jahre 1789 bis 1815 als eine Kette von Missetaten und von Erniedrigungen bei den Nachgeborenen und Überlebenden in Verruf zu bringen.

Es ist nicht anzunehmen, daß das Bewußtsein, im Paris der großen Revolution vertreten gewesen zu sein und dem Befreiungskampf der Bürgerklasse glaubwürdige Zeugen gestellt zu haben, der deutschen Bourgeoisie unvermittelt abhanden gekommen ist. Um von Gutzkow und Heine zu schweigen — auch für Alexander von Humboldt und Liebig hat Paris die Kapitale des Weltbürgertums dargestellt, und die Hauptstadt der guten Europäer war es wohl noch in Nietzsches Augen. Erst die Reichsgründung bringt das deutsche Bürgertum um sein angestammtes Bild von Paris; das feudale Preußen macht aus der Stadt der großen Revolution und der Kommune ein Babylon, dem es seinen Schaftstiefel in den Nacken setzt. „Berlin soll die heilige Stadt der Zukunft werden; seine Strahlenkrone soll über der Welt leuchten. Paris ist das freche, verderbte Babylon, die große Hure, die der von Gott gesandte Engel der Vernichtung . . . von der Erde austilgen wird. Wißt ihr nicht, daß der Herr die germanische Rasse zu seiner auserwählten gestempelt hat?“ So Blanqui in dem vehementen Aufruf zur Verteidigung von Paris, den er im September 1871 geschrieben hat.

Gleichzeitig ging dem deutschen Bürgertum, eben durch die Reichsgründung, ein zweiter, nicht minder inhaltsreicher Traditionszusammenhang verloren, in dem Jochmanns Erscheinung zu bewahren gewesen wäre. Es ist der Zusammenhang mit der Freiheitsbewegung in den baltischen Provinzen. Jochmann war Balte. Er ist 1789 in Pernau geboren. Seine Kindheit verlief in der Abgeschiedenheit dieser Landstadt. Mit dreizehn Jahren kam er nach Riga. Nach den Lehrjahren auf der dortigen Domschule besuchte er die Universitäten Leipzig, Göttingen, Heidelberg. Die Studierenden aus den russischen Ostseeprovinzen hielten auf den deutschen Hochschulen eng zusammen. In Heidelberg befreundete Jochmann sich mit Lövis of Menar. Die Biographie Lövis of Menars von Blum enthält den eingehendsten Bericht über Jochmann, der aus diesen frühen Jahren besteht. Er schließt eine Episode ein, die

als einziges Dokument einer politischen Aktivität Jochmanns die angemessene Folie für seine im folgenden Essay niedergelegten Gedanken bildet. „Er gehörte“, heißt es von Jochmann dort, „zu den anziehendsten Erscheinungen, die jene bewegte Zeit aufzuweisen hat. Von Natur höchst begabt, bildete er frühzeitig seinen eigenthümlichen Charakter aus. Er war ein wunderbares Gemisch, von scharfem Verstand und phantastischem Wesen, von kühner Tatkraft und ängstlichem Lauern, von praktischem Talent und stiller Beobachtung. Schon in früher Jugend, da er noch in die Schule ging, hatte das bewegte Gemüth des merkwürdigen Menschen über Entwürfe gebrütet, deren Ausführung er zum Theil noch erlebte, doch ohne dabei mitgewirkt zu haben. So nahm er einst einen Freund geheimnissvoll aus der Stadt, um ihm in der Stille des Waldes seine Pläne zur Befreiung Griechenlands auseinanderzusetzen . . . Nun er in Deutschland die Siegeszüge der Franzosen erlebte, erwachte in ihm ein alter Lieblingswunsch. Er wollte für die Befreiung Polens wirken. Dazu meinte er am ersten Gelegenheit zu finden, wenn er Napoleons Adlern folgte. Sein Entschluß fand bei dem älteren Freunde (Menar), dem er ihn allein anvertraute, keine Billigung, doch blieb er fest! So speisten beide eines Abends denn noch mit den Freunden und schlichen dann davon. Lövis gab ihm in dunkler Nacht das Geleite. Bald erhielt er einen Brief, der ihm Jochmanns glücklichen Eintritt in ein französisches Regiment meldete. Später schrieb derselbe noch mehrere Male . . . Nähere Bekanntschaften mit den Freiheitshelden der großen Armee, von deren Führern er für Polen nichts weiter hoffte, bewogen ihn bald, die Franzosen zu verlassen. Später hielt er die Sache so geheim, daß er selbst dem trefflichen Zschokke, den er doch ungemein schätzte, nichts davon mitgeteilt zu haben scheint.“

Der Gedanke der Bauernbefreiung, der, mit dem der nationalen verbunden, durch die französische Revolution mächtigen Antrieb erhalten hatte, ergriff schließlich, getragen von einigen baltischen Intellektuellen, auch die Letten. Unter ihnen finden sich die Rigaer Freunde Jochmanns; und hier stoßen wir auf den Namen von Garlieb Merkel. Merkel steht den Jahren nach zwischen Forster und Jochmann. Er hat einen schlechten Ruf in der Literaturgeschichte. Die Romantiker, zumal A. W. Schlegel, haben ihm übel mitgespielt; seinerseits hat er sich durch unzulängliche Urtheile über große Dichtungen exponiert. Diese Unzulänglichkeit hat die deutsche Literaturgeschichte vermerkt. Was sie mit Stillschweigen übergang, ist die Tatsache, daß Merkels Schrift „Die Letten, vorzüglich in Livland, am Ende des philosophischen Jahrhunderts“, erschienen 1796 in Leipzig, den Kampf um die Beseitigung der Leibeigenschaft in Lettland eröffnet hat. Das Buch zeichnet sich nicht nur durch die unerschrockene Darstellung des Elends unter den lettischen Bauern aus, sondern auch durch wertvolle Angaben zur Folklore der Letten. Aus dem Gedächtnis der Gebildeten ist es noch radikaler getilgt worden als das Werk von Forster, und man kann sich fragen, ob der Verruf, den der Kritiker Merkel auf sich zu ziehen schien, nicht vor allem dem Politiker gegolten hat.

Wer solchen Fragen Raum gibt, dem stellt sich das deut-

sche Bürgertum des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts von einer wenig beachteten Seite dar. Er stößt auf jene in ihren produktiven Gaben begrenzten, aber im Haushalt der Weltgeschichte so wichtigen Männer, deren Freimut und Überzeugungstreue die unerläßliche und verkannte Grundlage für die weiter ausgreifenden, freilich um so behutsameren revolutionären Formulierungen eines Kant und Schiller gewesen sind. Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts waren diese Zusammenhänge noch nicht vergessen. Treffend bemerkte damals der baltische Schriftsteller Julius Eckardt zu Merkels politischer Wirksamkeit: „Wie wohl angebracht war hier jener Enthusiasmus für die Sache des gesunden Menschenverstandes und der aufgeklärten Moral, der als kritischer Maßstab für den Wert eines ‚Faust‘ oder auch nur einer ‚Genoveva‘ so unerträglich langweilig ist! . . . Die Unerschrockenheit und Rücksichtslosigkeit, mit welcher der Jüngling Merkel seine kaum verdaute Weisheit auf die Zustände anwandte, die ihn umgaben, schafft uns . . . einen hohen Begriff von der zündenden Kraft, welche ihrerzeit jenem vielberufenen politischen und religiösen Rationalismus innegewohnt hat, der heutzutage den Ultras . . . zur Zielscheibe . . . schlechter Witze . . . gut genug zu sein scheint.“

Als Merkel in gereifterem Alter mit den Romantikern, gar mit Goethe den Kampf aufnahm, waren die Würfel über die revolutionäre Zukunft des deutschen Bürgertums schon gefallen. Anders fünfzehn Jahre zuvor. Hinter dem Balten Merkel stand nur der kleine Zirkel um Nicolai; der Balte Jakob Michael Reinhold Lenz war einer der beherrschenden Geister des Sturmes und Dranges gewesen und ein Wortführer seines revolutionären Empfindens. So hat Büchner seine Gestalt heraufgerufen, und so scheint eine der eindrucksvollsten Stellen des folgenden Essays einen Nachklang von Lenz festzuhalten. Nachklang oder vielleicht nur Anklang — die Rede Jochmanns von den gepriesenen Blüten unserer Poesie, deren „kaum zwei oder drei“ aus anderem Samen als dem der Knechtseligkeit entwachsen seien, erinnert an die erschütternden Lenzschen Verse:

„Deutschland, armes Deutschland,
Die Kunst trieb kranke Stengel aus deinem Boden,
Höchstens matte Blüten,
Die an den Ähren hingen, vom Winde zerstreut,
Und in der Hülse, wenna hoch kam,
Zwei Körner Genie.“

Jochmann ist den Zeitgenossen aus dem Wege gegangen. Wer die sprachliche Gestalt des folgenden Essays in sich aufnimmt, den wird es wenig erstaunen, daß sein Autor nichts, was er veröffentlichte, gezeichnet hat. Auch wählte er kein Pseudonym; namenlos in das Schrifttum eingehend, bettelte er ihm keine Unsterblichkeit ab. Mit eingebrochenerem Rechte als Lichtenberg hätte er seine Schriften „Ihrer Majestät der Vergessenheit“ widmen können. Der Zukunft, von welcher er in prophetischen Worten spricht, wendet er gleichsam den Rücken, und sein Seherblick entzündet sich an den immer tiefer ins Vergangene hinschwindenden Gipfeln der früheren heroischen Menschengeschlechter und ihrer Poesie. Desto wichtiger ist es, auf die tiefe Verwandtschaft hinzuweisen, die dieser seherische und in sich verschlossene Geist mit den deutschen Verfechtern der bürgerlichen Revolution gehabt hat. Der

soldatischste unter ihnen, Johann Gottfried Seume, führt in den baltischen Kreis zurück. Die Verrottung des Feudalismus ließ sich im Baltikum gut studieren; Seume hat mit kritischem Blick für die Zustände der Gesellschaft Europa durchwandert. Er betrat, so erzählt man von ihm, die Stube lettischer Bauern, und sein Blick fiel sogleich auf die große Peitsche, die an der Wand hing. Er fragte nach ihrer Bedeutung, und hat die Antwort, die er bekam, festgehalten. „Das sind“, so lautete der Bescheid, „unsere Landesgesetze.“ Zu Merkels Schrift für die lettischen Leibeigenen hat Seume aus dem Manuskript ein Gedicht beigesteuert, das den Abschluß des Bandes bildet.

Jochmann hat unter den lettischen Verhältnissen schwer gelitten. Auch hat er Riga, nachdem er die Stadt 1819 im Besitz eines ausreichenden, in seiner Anwaltschaft erworbenen Vermögens verlassen hatte, nicht mehr wiedergesehen. „Jochmann“, so sagt sein Biograph, „hat den Gewinn einer schon in jungen Jahren errungenen höheren Geistesbildung mit einer Heimathlosigkeit erkaufte, an der er lebenslang siechte.“ Einsichtig aber setzt er hinzu, „daß seine Krankheit seine Gesundheit war und daß seine Zerfallenheit mit dem Vaterlande zu einer Anklage gegen dieses wird.“ Jochmann hat bis zu seinem Tode, der schon 1830 eintrat, abwechselnd in Paris, in Baden und in der Schweiz gelebt. In der Schweiz schloß er sich Zschokke an, dem die Erhaltung seines Nachlasses zu verdanken ist.

Die Namen — einschließlich dieses letzten —, die im Wirkungskreise von Jochmann begegneten, zeigen: es bedurfte keiner besonderen Veranstaltung, um ihn zu einem Verschollenen zu machen. Sie alle, die den abgesprengten Vortrupp des Bürgertums in Deutschland gebildet haben, sind mehr oder weniger vergessen, darunter schriftstellerische Talente, die, ohne an Jochmann heranzureichen, sich mit Berühmteren leicht messen konnten. Wenn aber kaum einer dem öffentlichen Bewußtsein so gänzlich wie gerade Jochmann verlorene ging, so hat das seine besondere Ursache. Und zwar eine objektive, die ihrerseits die subjektive Scheu vor der Autorschaft dem Verständnis näherbringt. Er ist unter den Versprengten ein Isolierter. Jünger als seine Kampfgenossen, fand Jochmann sich in der Blütezeit der Romantik. Er hat seine Abneigung gegen sie nicht verheimlicht — eher so überschwänglich ausgesprochen, daß man einen Augenblick im Zweifel sein kann, an wen er denkt, wenn er von den „geverselten Schriften“ spricht, zu denen „ältere Fundgruben den Stoff hergaben“. Dennoch ist kein Zweifel, daß er sich den „mühseligen Müßiggang . . . , den wir Gelehrsamkeit nennen“, von der Verfertigung von Gebilden wie den „Kaiser Octavianus“ von Tieck, den „Romanzen vom Rosenkranz“ von Brentano, wenn nicht gar den „Hymnen an die Nacht“ von Novalis ausgefüllt dachte. Und wenn er die Stubengelehrten schilt, die sich in das Zeitalter der Pyramiden zurücksehnen, so hat er Lorenz Oken im Auge.

Isoliert stehen die Vorkämpfer des deutschen Bürgertums in ihrer Zeit; unter ihnen ist Jochmann ein Isolierter; und wiederum isoliert steht der Aufsatz „Über die Rückschritte der Poesie“ unter Jochmanns Schriften. Der geschichtlichen Konstruktion, die der Essay bietet, ist nichts in den anderen zu vergleichen. In dem Ausmaß seiner philosophischen Spannungen liegt der Grund seiner Bedeutung

wie seiner Schönheit. Um von der letzteren zuerst zu sprechen: der Aufsatz ist dadurch ausgezeichnet, daß er, höchsten philosophischen Gehalt bergend, der philosophischen Terminologie sich entäußert hat. Eine seltene schriftstellerische Meisterschaft war Bedingung für die Bergung seines Gedankenguts. „Der konzise Stil“, sagt Joubert, „gehört der Reflexion an. Wer mit Nachdruck gedacht hat, gibt bei der Niederschrift dem Ertrag seiner Überlegungen eine skulpturale Prägung.“ Jochmanns Syntax trägt gleichsam Meißelspuren.

Der Essay umgreift die Geschichte der Menschheit von der Urzeit bis in die Zeitenferne. In dieser Spanne entsteht die Poesie und vergeht wieder. Vergeht sie wirklich? Jochmann zeigt in dieser Frage eine denkwürdige Unschlüssigkeit. Soweit er Gedanken der Aufklärung fortentwickelt, führen sie ihn dazu, Platos „Verbannungsurtheil“ über den Dichter zu bestätigen. Offenbar aber kassiert dieses Urtheil der Schlußabsatz. Wenn der Leser eine „belohnendere weil gescheutere“ Betätigung der Einbildungskraft, wie sie der Verfasser sich für die Zukunft erhofft, nicht notwendig als eine dichterische sich denken muß — vielmehr solche Wendung sehr wohl als einen Ausblick auf eine humanere Staatswirtschaft interpretieren kann —, so kennt der Schlußabsatz seinerseits einen wiedergeborenen „Dichtergeist“, der nun erst in den „Triumphgesängen des fortschreitenden Glückes“ zu seiner Bestimmung kommt. Dieses eigentümliche Schwanken, diese fast eingeständliche Ungewißheit über die fernere Ausbildung des dichterischen Vermögens dürfte bedeutsamer sein als es irgendeine kategorische Aussage über diesen Gegenstand gewesen wäre. Nicht nur daß die hier waltende Besonnenheit auf das engste mit der eigentümlichen Schönheit des Essays zusammenhängt; man darf darüber hinaus vermuten, daß ein Versuch, der mit kategorischen Aussagen über diesen Gegenstand belastet gewesen wäre, schwerlich hätte gelingen können. Es ist demnach zu bewundern, mit welcher Weisheit Jochmann seine Worte gewogen hat, und wie er, sogleich im zweiten Absatz, sich begnügt, die leise und eindringliche Frage aufzuwerfen, ob wir denn recht haben, „alles Vergangene auch für verloren, und alles Verlorene für unersetzlich und unersetzlich anzusehen?“

Das tat die Romantik. Von den jochmannschen Überlegungen aus fällt Licht auf vereinzelte denkwürdige Reaktionen, denen die Brüder Schlegel begegnet waren, als sie den humanistischen Enthusiasmus ihrer Jugendjahre mit dem späteren für das christliche Mittelalter vertauschten. Diese Wendung war um 1800 nicht mehr verkennbar. Aus dem Jahre 1803 stammt ein Brief, der nach Geist und Form den Einsichten Jochmanns nicht unwürdig präjudiziert. Es schreibt ihn A. L. Hülsen an den älteren Gesinnungsfreund A. W. Schlegel. Sein Appell geht von den Neigungen aus, welche um die Jahrhundertwende das europäische Rittertum zu einem bevorzugten Gegenstand der Brüder Schlegel hatten werden lassen. „Behüte uns“, so heißt es bei Hülsen, „der Himmel, daß die alten Burgen nicht wieder aufgebaut werden. Sagt an, liebe Freunde, wie soll ich Euch darin begreifen. Ich weiß es nicht... Ihr mögt die glänzendste Seite des Ritterwesens hervorsuchen, sie wird so vielfach wieder verdunkelt, wenn wir es im

Ganzen nur betrachten wollen. Friedrich möge nach der Schweiz reisen und unter anderm nach Wallis. Die Kinder erzählen ihm noch von den ehemaligen Zwingherrn, indem sie die stolzen Burgen benennen, und das Andenken ihrer Tyrannen erscheint in den Trümmern unverwüstlich. Aber dieser Betrachtung bedarf es gar nicht. Es ist genug, daß dies Wesen mit keiner göttlichen Anordnung des Lebens bestehen kann. Viel lieber möchte man auch wünschen, daß der große Haufe, den wir Volk nennen, uns Gelehrte und Ritter sämtlich auf den Kopf schlage, weil wir unsre Größe und Vorzüge auf sein Elend allein gründen können. Armenhäuser, Zuchthäuser, Zeughäuser und Waisenhäuser stehen neben den Tempeln, in welchen wir die Gottheit verehren wollen... Sprechen wir vom Menschen, so liegt an uns allen qua Philosophen und Künstler durchaus gar nichts; denn das Leben eines einzigen in seinen Anforderungen an die Gesellschaft — möge er der elendeste auch seyn — ist bei weitem mehr werth als der höchste Ruhm, den wir als Gelehrte und Ritter uns erklingen und erfechten mögen.“

Mit der Romantik setzt die Jagd nach dem falschen Reichtum ein. Nach der Einverleibung jeder Vergangenheit, nicht durch die fortschreitende Emanzipation des Menschengeschlechtes, kraft deren es seiner eigenen Geschichte immer geistesgegenwärtiger in das Auge sieht und immer neue Winke ihr abgewinnt, sondern durch die Nachahmung, das Ergattern aller Werke aus abgelebten Völkerkreisen und Weltepochen. Die Romantiker streckten die Hand nach dem Epos des Mittelalters aus — und es war umsonst; die Nazarener nach seiner Heiligenmalerei — und auch das vergeblich. Gewiß können diese Unternehmungen, in andere geschichtliche Zusammenhänge eintretend, glückhafter und gewichtiger sich darstellen. Jochmann sah sie als mißglückte und als bedeutungslose und erschloß eben damit seinem Blick eine historische Perspektive, die seinen Zeitgenossen verstellt geblieben ist. Erst am Jahrhundertende und als das Unheil, in Gestalt der Architektur zumal, in Europa sich eingenistet hatte, begann der Jugendstil gegen diesen immer großspuriger sich gebärdenden, immer billigeren Reichtum sich zu empören. Die Theorien von van der Velde fingen an, ihren Einfluß zu üben, die Düsseldorfer Schule von Olbrich, der Wiener Werkbund, führten diese Reaktion fort, die mit der neuen Sachlichkeit ihre letzten, mit Adolf Loos ihre wichtigsten Thesen aufstellte.

Outsider, wie Jochmann es war, ist auch Loos gewesen. Ihn erfüllte das instinktive Bestreben, um jeden Preis den Anschluß an den Rationalismus der bürgerlichen Blütezeit zurückzugewinnen. Sein Satz „Ornament ist Verbrechen“ erscheint nicht umsonst als ein Resumé der Jochmannschen Bemerkungen über die Tätowierung. Im Werk von Adolf Loos bereitet ein Bewußtsein von der Problematik der Kunst sich vor, das dem ästhetischen Imperialismus des vergangenen Jahrhunderts, dem Goldrausch an den „ewigen“ Werten der Kunst entgegenwirkt. Von Loos fällt auf Jochmann Licht. Der erste schrieb, einen eingewurzelten Unfug abzuschaffen; der zweite bot Palliative eines Übels, das sich eben in seinem Beginn befand. Nach dem Weltkrieg trat die Debatte in ihr entscheidendes Stadium: die Fragestellung mußte theoretisch durchdrungen oder mo-

disch beschönigt werden. Beide Lösungen hatten ihr politisches Äquivalent. Die erste fällt mit neueren Versuchen einer materialistischen Theorie der Kunst zusammen (vgl. Walter Benjamin: L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée, Zeitschrift für Sozialforschung, Jahrgang 5, 1936, Heft 1). Die zweite wurde von den totalitären Staaten begünstigt und nahm die reaktionären Momente auf, die im Futurismus, im Expressionismus, zum Teil auch im Surrealismus zu finden waren. Sie bestreitet die Problematik der Kunst, um das Prädikat des Ästhetischen noch für ihre blutigsten Vollstreckungen in Anspruch zu nehmen. Zugleich läßt sie erkennen, wie die Begehrlichkeit nach dem Gut der Vergangenheit jedes Maß überschritten hat: nichts Geringeres schwebt den Faschisten vor, als des Mythos sich zu bemächtigen.

Demgegenüber vernehmen wir Jochmanns Rede: „Nicht alles Vergangene ist verloren.“ (Wir brauchen's nicht neu zu machen.) „Nicht alles Verlorene ist unersetzlich.“ (Vieles ist in höhere Formen eingegangen.) „Nicht alles Unersetzte ist unersetzlich.“ (Vieles einst Nützliche ist nun unnützlich.) Daß Jochmann seiner Zeit hundert Jahre vorausgewesen sei, darf man nahezu mit der gleichen Gewißheit aussprechen, wie daß er seinen romantischen Zeitgenossen um ein halbes Jahrhundert in der Entwicklung zurückgeblieben erschienen sein muß. Denn „die Romantiker standen“, wie Paul Valéry schreibt, „gegen das achtzehnte Jahrhundert auf und bezichtigten leichtmütig der Oberflächlichkeit Männer, die unendlich viel unterrichteter waren als sie, unendlich mehr Spürsinn für Fakten und für Ideen hatten und viel mehr auf Vorhersagen und große Gedankenzusammenhänge aus waren als sie — die Romantiker — selbst.“

Jochmann spannt den Bogen seiner Betrachtung zwischen der grauen Vor-Zeit und der goldenen Hoch-Zeit des Menschengeschlechtes aus. Er faßt die Laufbahn ins Auge, die mehreren ihrer Tugenden, vor allem der Kunstfertigkeit in der Poesie, im Laufe solcher Entwicklung beschieden ist; er erkennt, daß der Fortschritt des Menschengeschlechts mit den Rückschritten mehrerer Tugenden, vor allem aber mit dem Rückschritt der poetischen Kunst, auf das engste verbunden ist. Eine Frage liegt nahe. Ruht die Wölbung, die er dergestalt zwischen der Urzeit und der Zukunft der Menschheit spannt, auf dem Pfeiler der Hegelschen Lehre auf? Im Augenblick ist es nicht möglich, etwas Sicheres darüber auszumachen. Gewiß lag die „Phänomenologie des Geistes“ schon vor, als Jochmann zu studieren begann. Aber ist sie ihm in die Hand gekommen? Daß die Beziehung, die zwischen den Fortschritten des Menschengeschlechts und den Rückschritten der Poesie nach Jochmann obwaltet, eine dialektische im Sinne Hegels ist, wird man nicht bezweifeln. Aber derart gelegentliche dialektische Konstruktionen kann man gleichzeitig bei Autoren antreffen, die bestimmt keine Kenntnis von Hegel hatten; etwa bei Fourier in der Behauptung, daß alle partialen Verbesserungen in der Sozialverfassung des Menschengeschlechtes während der „Zivilisation“ notwendig eine Verschlechterung des gesamten status zur Folge haben. Im übrigen spricht einiges dafür, daß Jochmann mit Fourierschen Gedanken nicht unbekannt war. Zu der bedeutsamen Reflexion über *virtus post nummos* vergleiche

man im „Nouveau monde industriel et sociétaire“ die Stelle: „Dieses gemeine — nämlich in den Augen der Moralisten gemeine — Metall wird zu etwas sehr Edlem werden, wenn es der Aufrechterhaltung der einheitlichen Produktionsordnung dienen wird.“ Ähnliche Berührungen lassen sich in anderen Aufzeichnungen von Jochmann aufweisen. Doch ist es kaum rätlich, den Vergleich fortzuführen, zu fragen, ob sich in die Triumphgesänge des fortschreitenden Glückes, denen Jochmann entgegenlachte, die Kinderchöre aus den Opern der phalanstères mischten. Das ist, so verlockend es wäre, sich's vorzustellen, doch äußerst ungewiß.

Jochmann stattet die künftige Gesellschaft nicht mit den bunten Farben des Utopisten aus. Vielmehr zeichnet er sie mit dem nüchternen klassizistischen Strich, mit dem Flaxman den Umrissen der Götter folgte. Die strenge private Formulierung, in der die gleiche Sache bei Marx hervortritt: die „klassenlose“ Gesellschaft, scheint in dem Jochmannschen Text eher als in denen der Utopisten einen Vorläufer zu besitzen. Noch unabweislicher aber tritt im Begriff der „Gesänge der alten Welt“ eine historische Verschränkung zutage. In seinem Gefolge begegnet die Phantasie als das „ursprüngliche Seelenvermögen“, und von ihr hebt die Gabe der vernünftigen Überlegungen als eine später erworbene sich deutlich ab. Daher die Poesie die natürliche Sprache der alten Welt ist, die Prosa aber, als die der vernünftigen Überlegung gemäßere, erst später auftritt. „Der Gesang stellt die Elemente der ersten Sprache.“ So lesen wir es in der 39. These des ersten Buches von Vico's „Scienza nuova“.

Jochmanns Theorie von der Dichtung als dem ursprünglichen Sprachvermögen der alten Welt stammt von Vico. Die Bildersprache, die lautlos in Winken von hieroglyphischer oder allegorischer Art sich darstellt, ist nach Vico die Sprache des ersten Weltalters: des göttlichen. Es folgt die des Gesangs, des heroischen, die für Vico aus einer doppelten Quelle fließt. Einerseits aus der „Dürftigkeit der Sprache“, andererseits aus der „Notwendigkeit, dem ungeachtet einen verständlichen Ausdruck zu erzielen“. Das eben liegt der Ausdruckskraft der heroischen Sprache zugrunde, daß sie, weit entfernt, das prosaische Wort abzulösen, die Stummheit sprengt. Die prosaische Rede macht den Beschluß als die der Spätzeit, die dritte Sprache. Dies ist die entscheidende Konzeption Vicos, die bei Jochmann fruchtbar geworden ist. Daß Jochmann sie in der Tat keinem andren als dem Vico entnommen hat, erweist dessen 58. These, deren genialen Lakonismus Jochmann an einer Stelle seines Essays in einen besonders schönen Periodenbau überführt. Die These lautet: „Die Stummen stoßen unartikulierte Laute aus, die etwas vom Gesang haben. Die Stotterer finden im Gesang Mittel und Wege, die Beweglichkeit ihrer Zunge zu steigern.“

Für Jochmann war, wie für Vico, das Bild der Götter und der Heroen, wie es die Früheren erfüllte, nicht eine Ausgeburt schlauer priesterlicher Betrüger, keine Lügenmär machtlustiger Eroberer; diese Bilder waren die ersten, in denen die Menschheit, wenn auch unklar, ihre eigene Natur ansprach und Kraft für die weite Reise schöpfte, vor der sie stand. Daß, mit Jochmann zu reden, eine „mehr dichterische Beschaffenheit aller Meinungen und Kennt-

nisse der Menschen“ einst ein unerschöpflicher Fundus der Poesie gewesen sei, ist nicht minder eine Vico'sche Anschauung, als daß die Unbeholfenheit der frühesten Sprachen diese dem Gesange empfohlen habe. „Das poetische Wissen“, sagt Vico, „das in der Epoche des Heidentums das erste war, beruhte auf einer Metaphysik . . . , welche sinnlich geladen und von der Einbildungskraft beherrscht war. Das entsprach den ersten Menschen, deren Sache nicht das Nachdenken war, sondern eine gewaltige Anschauungskraft und eine ursprüngliche Phantasie. Dies bestimmte die Dichtung, die ihnen zu eigen war. Sie entsprang ihrem Wesen und ihrer Unwissenheit.“

Kraft der auf Vico gegründeten Anschauung von der Vorzeit ist Jochmann ebenso entscheidend von der Aufklärung abgesondert, wie er durch seinen Begriff von der Zukunft von den Romantikern isoliert ist. Erst dieser doppelte Umstand läßt die Vereinsamung ganz erlassen, in der die folgenden Aufzeichnungen gemacht wurden. Er läßt erkennen, warum sie vergessen wurden: nichts schien sie dem Überlieferten zu verweben; niemand hat ihren Faden aufzunehmen vermocht. Wir dürfen hoffen, daß ihre gegenwärtige Wiederbelebung ebensowenig zufällig ist wie ihre bisherige Verschollenheit.

Walter Benjamin

Die Rückschritte der Poesie

Es giebt Erscheinungen in der Geschichte des Menschen, die uns auf den ersten Anblick wie Rückschritte desselben vorkommen, und die es an sich und in ihrer Vereinzelung auch wohl seyn mochten, die aber im Zusammenhange mit andern sie begleitenden Umständen, und in ihren entfernteren Beziehungen zu allen Zeiten am unverkennbarsten die Fortschritte unsers Geschlechts beurkundeten.

In mehreren solchen Fällen bedarf es, um sich davon zu überzeugen, eben keines außerordentlichen Scharfsinnes. Außer einigen Stubengelehrten kommt schwerlich noch Jemand in Versuchung, in jenen riesenmäßigen Werken des grauesten Alterthumes, den ungeheuren Denkmälern einer eben so ungeheuren Herabwürdigung tagelöhnernder Millionen, etwas mehr zu bewundern als ihre Massen, kommt schwerlich noch Jemand in Versuchung, die Unmöglichkeit, es ihren Erbauern gleichzuthun, für ein Unglück anzusehen, und sich, weil man in ihnen Pyramiden aufthürmte, in die Zeiten ägyptischer Priesterfratzen zurückzusehen; aber näher liegt uns das Mißverständnis, wo sich der Umfang, nicht einer bloßen Gewalt-herrschaft und ihrer Leistungen, sondern irgend eines geistigen Wirkungskreises verengerte, wo Grundsätze und Fähigkeiten, ohne (250) gleichmäßig in der herrschenden Meinung zu sinken, an Macht und äußerem Einflusse bedeutend einbüßten. Je mehr wir sie hochzuschätzen fortfahren, je größere Bewunderung uns die Sagen von ihrer früheren Allmacht einflößen, desto widerwärtiger trifft uns der Anblick ihrer gegenwärtigen Schwäche, desto geneigter sind wir, alles Vergangene auch für verloren, und alles Verlorene für unersetzlich und unersetzlich anzusehen.

Wichtigere Beispiele dieser Art liefert uns die Geschichte der allmählichen Abspannung so mancher sittlicher Triebfedern, wie der Vaterlandsliebe, des Bürgersinnes und anderer, allgemeiner verständlicher, die Geschichte mehrerer Kunstfertigkeiten und Künste, namentlich die der Poesie, und ihrer gleichzeitig schwindenden inneren Vollendung und äußeren Wirksamkeit.

Uns von dem alten Glanze und Einflüsse der Dichtkunst zu überzeugen, bedarf es keiner Hinweisung auf jene Sagen ihrer frühesten Herrschaft auch über die thierische und unbeseelte Natur .. (251) ... Je älter ein Volk, desto bedeutsamer seine Poesie, je älter seine Dichter, desto unerreichbarer ihre Werke. Ein einziger Blick auf die Gesänge der alten Welt, und auf die geschriebene Dichterei der neueren Völker liefert uns den Beweis, daß die Schritte der letztern auf diesem Wege nichts weniger als Fortschritte waren, daß zu der eingelegten Arbeit unsrer geverselten Schriften ältere Fundgruben den Stoff hergaben, daß aus dem hohen Ernste der früheren Dichtkunst ein mehr oder minder offenbarer Spaß, und aus dem Lehrer des Volkes der zeitvertreibende Gesellschafter einiger Leute von guter Erziehung geworden ist.

Ob aber das Herabsinken der Poesie von ihrer alten Hoheit zu ihrer gegenwärtigen Unbedeutsamkeit, an sich unleugbar ein Verlust, auch in andern Beziehungen dafür zu halten sey, läßt sich nur aus den Verhältnissen beurtheilen, die als wirkende Ursachen dem Geiste des Menschen jene vorherrschende und ausschließliche Richtung auf das Anwenden und Ausbilden derselben mittheilten; — aus *Verhältnissen*, denn sich in dieser Hinsicht nur auf höhere und allgemeinere Fähigkeiten der älteren Dichter beziehen wollen, hieße, was zu erklären ist als erklärt voraussetzen, da es hier doch eben auf die Gründe ankommt, aus welchen Geisteskräfte, die, wie die Erfahrung lehrt, einer unendlich mannichfachen Entwicklung fähig sind, in einem gewissen Zeitpunkte nur auf ein einziges Ziel, und auf dieses mit so entschiedenem Erfolge hinstreben.

Solcher Gründe lassen sich theils in den Stoffen, theils in den ihre Form bedingenden Mitteln der Poesie (252) hauptsächlich drei erkennen: eine ihr bestimmter zusagende, mehr dichterische Beschaffenheit aller Meinungen und Kenntnisse der Menschen, ein entschiedener Mangel an zweckdienlicheren Hilfsmitteln zur Erhaltung und Verbreitung dieser geistigen Besitzthümer, und endlich die in Betreff aller vergleichungsweise noch armen und ungebildeten Sprachen bemerkbare, größere Leichtigkeit ihrer an irgend einen festgesetzten Rhythmus geknüpften Anwendung, im Gegensatze zu desto größeren Schwierigkeiten ihres freieren Gebrauchs ... (261) ...

Fassen wir die Ursachen einer höheren Ausbildung und Würde der Dichtkunst auch nur flüchtig ins Auge; die schrankenlose Besitzergreifung einer früher erwaiteten Einbildungskraft im ganzen Umfange unsers geistigen Gebietes, den Mangel an zuverlässigeren Mitteln zur Erhaltung des Wortes, der den Menschen alle Schätze der Wissenschaft in dichterischen Formen seinem bloßen Gedächtnisse anzuvertrauen zwang, und endlich denjenigen Zustand, sowohl der Sprache als ihres Besitzers, der ebenfalls die Regel des gemessenen Ausdruckes früher als das Ge-

setz der freien Rede, beides, wahrnehmen und bedürfen ließ und sie vorzugsweise dem Erzähler und seinen Zuhörern empfahl, so muß es zugleich uns einleuchten, daß jede Veränderung, die Einen dieser Zustände zu beseitigen diene, einen Fortschritt ausmache, und folglich das Herabsinken der dichtenden Einbildungskraft von ihrer alten Höhe, in mehr als Einer Hinsicht Beweise des allgemeineren Fortschreitens (262) der Völker enthält... (268)... Jeder Versuch, mit Hülfe der Einbildungskraft und nur mit ihr die Aufgaben andrer Fähigkeiten zu lösen, erschwert nicht allein, sondern vereitelt auch den beabsichtigten Zweck; jeder Eingriff derselben in das Gebiet eines früheren [soll heißen: späteren] Seelenvermögens ist ein Mißgriff, jede ihrer Schöpfungen im Kreise der Wirklichkeit eine Täuschung, und wenn der sinnliche Mensch, indem er die niedrigsten Stufen seiner Bildung überschreitet, was er an Besitzthümern und Fähigkeiten unzweckmäßig erworben hat, nur besser anwenden lernt, so muß der geistige, in derselben Lage, um weiter zu kommen, die seinige erst aufgeben und verlernen. Daher jenes Mißverhältnis zwischen unserm äußern Fortschreiten, das uns immer neue Kräfte der Natur unterwirft und neue Wahrheiten enthüllt, und unsrer innern Ausbildung, die in einem unaufhörlichen Kampfe gegen die Herrschaft alter Vorurtheile und Irrthümer besteht, zwischen immer neuen Erwerbungen im Reiche der Erscheinung, und immer neuer Einbuße des vermeintlichen Erworbenen in dem des Gedankens. Ist wirklich unsre Vernunft, wie Bayle irgendwo bemerkt, nicht eine gründende und bauende, sondern eine alles erschütternde und zerstörende Kraft, so ist sie es eben, so ist sie es wenigstens noch immer, weil überall der Dichtergeist ihr zuvorkam, weil sie den Raum zu ihren Werken sich erst erobern und reinigen muß. Wir sind auf unserm, wohl nur scheinbaren, aber in jedem Falle unvermeidlichen Rückwege noch nicht bis zu dem Punkte gelangt, von dem aus der bessere Weg sich einschlagen läßt; allein wir nähern uns ihm, und jenes Verbannungsurtheil, das Plato in seinem eingebildeten (269) Staate über den Dichter aussprach, vollstreckt in der wirklichen Welt allmählig, aber unwiderruflich eine fortschreitende Civilisation.

Weit entfernt also, uns über die Rückschritte der Poesie beklagen zu müssen, sollen wir uns vielmehr zu ihnen Glück wünschen. Wie oft auch bloße Fehler des Dichters und Folgen seiner geringeren Fähigkeit, sind sie doch weit öfter das Verdienst seiner Zeit, und je schwächer in irgend einem Fache die Wirkungen der Poesie, je allgemeiner die Unempfindlichkeit für eine gewisse Art von Dichtungen, desto gewisser, daß eben in diesem Fache, dem geistigen Bedürfnisse, dem ursprünglich solche Dichtungen zu Hülfe kamen, irgend ein genügenderes Mittel Befriedigung gewährt... (277).

Den geschwundenen Glanz und Einfluß der Poesie, wo immer der Geist naturgemäß durch andre Mittel und in andern Formen zu wirken bestimmt ist, wahrnehmen, und für nichts weniger als ein Unglück ansehen, heißt übrigens durchaus nicht, ihren eigenthümlichen Werth verkennen, wo sie in ihrem eigenen Wirkungskreise herrscht. Es giebt Stotternde, die sich nur singend verständlich auszudrücken imstande sind; wir können

uns freuen (278), wenn sie sprechen lernten und nicht länger jede Botschaft oder Warnung absingen müssen, und wir sind darum doch nicht unempfänglich für den Zauber des Gesangs. Wir zeigen vielmehr einen um so reineren und regeren Sinn für die eigentliche Würde und Schönheit jeder Kunst, je weniger sie uns in einer unschicklichen Anwendung gefällt... (308).

Jene ungebührliche Ausdehnung des Gebietes der Phantasie hat übrigens nicht allein in der Nachwirkung ihrer früheren Alleinherrschaft, sondern auch in dem Fortwirken bleibender Zeitverhältnisse, sie hat nicht immer nur in der Vergangenheit, sie hat auch in der Gegenwart ihren Grund, und ist alsdann, so entschieden als im ersten Falle ein Zeichen bloßer Verschrobenheit unsrer Gelehrten, der Beweis eines wesentlichen Gebrechens unsrer Gesellschaft überhaupt.

So lang die Einbildungskraft nur darum, weil noch kein andres zu einer ähnlichen Entwicklung gelangte, sich als das überwiegende Seelenvermögen zu erkennen giebt, ist ihr Vorherrschen ein völlig naturgemäßes. Bevölkert in diesem Zustande sie allein das ganze Reich unsers Gedankens mit ihren Schöpfungen, so thut sie es doch ohne irgend einen andren Bewohner desselben zu verdrängen; herrscht sie allein auch über alle unsre sinnlichen Bedürfnisse und Beziehungen, so geschieht es, weil es noch keinen andern, rechtmäßigen Herrscher über dieselben giebt; und welche üblen Folgen auch, unter veränderten Umständen, ein erkünsteltes Hervorrufen der nemlichen Erscheinungen haben mag, so läßt sich doch, so lang' es (309) nur auf Nachahmung beruht, mit Gewißheit ein naher Augenblick voraussehen, in welchem dieser Mißgriff in's Leere, sich selber überlassen, von selbst aufhören, und die Natur der Dinge ihren unfehlbaren Sieg über ähnliche Träumereien davontragen wird. Aber es giebt noch einen andern Zustand, in welchem die Phantasie auf ähnliche Weise übermächtig vorwaltet, nicht weil sie das einzige wache, sondern weil sie das einzige freie Seelenvermögen ist, in welchem andre Kräfte wohl auch geweckt sind, aber in Banden liegen; in welchem die wirkliche Welt mit allen ihren Schätzen und Wahrheiten uns nicht länger unbekannt, aber verschlossen bleibt; und wird ein Volk, in einer solchen Lage der Dinge, — wie sie an unserm alten Europa, in Vergleichung mit glücklicheren Gegenden der neuen Welt, am deutlichsten zutage liegt, — Abwege, die es im Irrthum eingeschlagen hat, weil ihm kein besserer Weg mehr offen steht, fortzusetzen genöthigt, so ist es die kranke Phantasie, die von nun an den Scepter einrcinst so reichen führt, und ein Irresprechen des Fiebernden, das der Begeisterung des Dichters folgt. Eben die schönsten Blüten einer sogenannten höheren Ausbildung sind unter solchen Verhältnissen vielmehr Nothbehelfe der verkrüppelten Gesellschaft, als freie Entwicklungen eines Überschusses ihrer geistigen Lebenskraft; sind Ausbrüche des unbefriedigten Gefühles aus der künstlichen Wüste des bürgerlichen Lebens um uns her; Auswanderungen aus der Wirklichkeit in das Reich des Gedankens, die so wenig als die in fremde Länder immer den Wohlstand und öfter gerade das Elend derjenigen beurkunden, aus welchen sie Statt haben. Daher, nach einem geistvollen Beobachter (310) der alten und neuen Welt, in dieser letz-

tern, wie unstreitig auch ihre allgemeinere Bildung der unsrigen überlegen erscheint, jene Unbedeutsamkeit ihrer Fortschritte in Künsten und Wissenschaften, die nicht einen sich unmittelbar belohnenden Zweck haben, während in dem sinkenden Rom und unter dem Gesindel des alten Frankreichs beide gedeihen konnten. In dem Vaterlande der Washington und Franklin findet Jeder Platz und Brot, und wozu mühselige Anstrengungen im Aufputzen des Überflusses, der keinem Bedürfnisse abhilft, wo eine mäßige Thätigkeit ihrem Besitzer in sinnlicher und sittlicher Beziehung alles und mehr als alles Nothwendige verbürgt? Niemand in den vereinigten Staaten sieht ohne seine Schuld sich von dem, was die Erhaltung nicht allein, sondern auch die Freude des Lebens erfordert, getrennt. Keiner ist jenen häuslichen Verhältnissen, die den kostbarsten Vorzug unsers Geschlechtes ausmachen, entfremdet, keiner ein Überzähliger im Leben, keiner sich in sich selbst zurückzuschmiegen und in den Räumen des Gedankens zu suchen gezwungen, was ihm sein Schicksal auf Erden verweigerte. Das aber sind eben die jämmerlichen Bestandtheile unsrer Alteuropäischen, sogenannten geistigen Überlegenheit. Aus schmerzlichen Entsagungen wie diese ging sie hervor . . . (316).

Lassen die Rückschritte der Phantasia in ihrer naturgemäßen, früheren Alleinherrschaft sich insgesamt als Fortschritte der Vernunft betrachten, so zeigen sich die Beschränkungen ihres in einem späteren Zeitraume erzwungenen Vorherrschens als eben so viele Fortschritte des öffentlichen Wohls. Beide, Vernunft und Wohlbefinden, innere und äußere Fortschritte setzen einander gegenseitig voraus. Man muß, um glücklicher zu werden, vernünftiger geworden seyn, und es ist nicht immer nur ein Glück, es gehört auch zuweilen einiges Glück dazu, vernünftiger zu werden. Und wer weiß, — ob nicht auf einer gewissen Stufe seiner Entwicklung dem Menschen äußere Glücksgüter zum Erweitern seiner geistigen Besitzthümer noch unentbehrlicher sein mögen, als diese zur Vermehrung seines Glücks.

Wie sehr jenes lebendige Wohlseyn der neuen den unfruchtbaren Gedankenluxus der alten Welt übertreffen (317) mag, es lassen sich Verhältnisse denken, vielseitiger und vollkommener als beides, in welchen der Mensch, ohne darum auf die Schätze der Wirklichkeit verzichten zu müssen, der mächtigsten, und einer zugleich belohnenderen weil gescheuteren Thätigkeit auch seiner Einbildungskraft fähig sein würde. Dahin aber, — und eben in ihrer unmittelbaren Richtung nach diesem Ziele geben sich uns die Vorzüge der nüchternen Verstandesbildung des Neu-
europäers der nordamerikanischen Freistaaten am deutlichsten zu erkennen, — dahin führen uns keine Handbücher der Geschmackslehre, sondern einzig und allein Entwicklungen unsrer gesellschaftlichen Formen, die mit den wichtigsten Wahrheiten der Staatswirthschaft und mit ihrer Anwendung im genauesten Zusammenhange stehn.

Ein großer, vielleicht der größere Theil unsrer geistigen Unvermögens läßt sich auf unsre äußere Mittellosigkeit zurückführen, ein großer Theil unsrer sittlichen Mängel auf unsere sinnlichen Entbehrungen. Es giebt Wahrheiten, bemerkte Jemand, die sich in einem schlechten Rocke weder mit guter Art, noch mit rechtem Erfolge sagen

lassen, und er hatte Recht. Aber es giebt ihrer noch mehrere, die in einem schlechten Rocke selten auch nur gesagt werden. Gut macht Muth, und Freimuth eben sowohl als Übermuth; wir denken knechtig, weil wir uns schwach fühlen, und unsre Urtheile sind in der Regel so beschränkt, als unsre Lage. In beiden Lebensbeziehungen gehen wir von der Armseligkeit aus, und gelangen wir nur gleichzeitig zu einigem Wohlstande. Die erste Sorge, die der Wilde seinem Körper angedeihen läßt, besteht in einem aberwitzigen Aufputze desselben. Er glaubt sich zu schmücken, indem er sich martert, sich (318) zu verschönern, indem er sich verstümmelt, und brennt und schneidet an seinen dem feindseligen Andrange aller Elemente preisgegebenen Gliedern, die er weder zu ernähren noch zu bekleiden versteht; gerade wie wir ihn mit gleicher Selbstgefälligkeit auch sein geistiges Ebenbild Gottes, lange bevor er es zu schützen und zu erhalten weiß, durch Laster und Vorurtheile, die ihm für lauter Verdienst und Weisheit gelten, entstellen und vergiften sehn.

Wie hätten wohl unsre sogenannten schönen Künste sich zu der Höhe, die ihnen erreichbar seyn muß, erheben können so lange sie nur als Miethlinge jeder niedrigen oder verblendeten Leidenschaft arbeiten! Dem Aberglauben haben sie seine Tempel gebaut und ausgeschmückt, und jedem Zwingherrn seine Paläste; dem Eigennutz und Übermuth haben sie alle ihre Schätze gesammelt und gezollt; und heute noch giebt es vielleicht kaum zwei oder drei der gepriesenen Blüthen unsrer Poesie, die nicht, in ihre Bestandtheile zersetzt, wie jene Lafontainische Fabel, die Rousseau einer ähnlichen Probe unterwarf, als ekelhafte Gemische von Selbsttäuschung und Schmeichelei, als Vergötterungen eigner und fremder Nichtswürdigkeiten vor uns daliegen würden.

Und welchen Unterschied zwischen den verschiedenen Erwerbungen einer fortschreitenden Menschheit es im Begriffe geben mag, in der Wirklichkeit sind alle demselben Geschlechte zugehörig, Eins und unzertrennlich, und bestimmen eben sowohl die sinnlichen den Werth, als die sittlichen das Glück ihrer Besitzer. Über den Abgrund, den die Natur der Dinge zwischen körperlicher Entblößung und geistigem Wohlstande befestigt hat (319), schlägt vergebens die Einbildungskraft ihren farbigen Bogen, und schwingt sich wohl zuweilen der Genius des Einzelnen, aber nimmermehr ein ganzes Volk. Wo ein solches hinüber soll, muß eine festere Brücke daliegen, die auch den Körper trägt, Glücksgüter, die uns verzärteln, werden als Gemeingüter das Leben verschönern, Vorrechte, die ihren Besitzer verderben, als Rechte ihn veredeln. Erst wenn ihre Seltenheit untergeordneten Dingen einen höheren Werth zu verleihen aufhört, wird auch unser Geschlecht aufhören, sie mit andern zu verwechseln, deren Werth auf keinem Zufalle beruht, und jenes horazische:

virtus post nummos!

der Wahlspruch der Gemeinheit im Munde des Einzelnen, enthält, auf das Schicksal ganzer Völker bezogen, eine tröstlichere Wahrheit, als der Dichter Augusts und seiner Mäzene sie nur zu ahnen im Stande war.

In dem Maße, als der Mensch sein Wissen immer entschiedener als Macht benutzen, als er die Natur immer

besser kennen, das heißt beherrschen, und jene Helotengeschäfte des Lebens, an welchen seine besten Kräfte sich abstumpfen und aufreiben, untergeordneten Geschöpfen seiner Hand, Maschinen und Werkzeugen aller Art übertragen lernt, bahnt er sich den Weg zu einer noch glücklicheren neuen Welt, in der den Sorglosen die Aufforderung zu immer edleren Anstrengungen für die seiner Wanderung belohnt. Sich diesem Ziele nähernd, gelangt er dann wohl zu einer geistigen Entwicklung, die eben so sehr America's bequeme Mittelmäßigkeit, als diese unsre kränklichen Treibereien übertrifft, und in deren Gefolge auch (320) der Dichtergeist sich um so höher schwingt, je weniger ihn länger ein zweckloses Umherflattern in fremden Gebieten erschöpfen darf. Andre Früchte würde die Muße einer wahrhaft menschlichen Gesellschaft hervorbringen, als jener mühselige Müßiggang unsrer bürgerlichen, den wir Gelehrsamkeit nennen; anders müßten die Triumphgesänge des fortschreitenden Glückes lauten, als die Seufzer der unbefriedigten Sehnsucht, anders die Jubellieder des befreiten Prometheus, als die Klagen des gefesselten.

(Carl Gustav Jochmann, Über die Sprache. — Rede, daß ich dich sehe. — C. F. Winter, Heidelberg 1828.)

Michael Landmann

Die Kunst als Rückzugsgebiet und Angriffsspitze

Anthropologen und Biologen kennen den Begriff der Rückzugsgebiete: schwächere Völker, aber auch Tiere und Pflanzen flüchten vor der Konkurrenz der stärkeren in unwirtliche, von jenen verschmähte Gegenden — Gebirge, Urwälder —, wo sie zwar kümmerlicher lebend, aber unbehelligt überdauern können. Analog hat man oft auch den Künstler als einen vor der Härte der Wirklichkeit Versagenden aufgefaßt, der deshalb in das luftige Reich seiner Phantasien und selbstgefertigten Gebilde ausweicht. Was ihm das Leben vorenthält, das träumt er im Surrogat der Kunst. Und auch die Aufnehmenden suchen in der Kunst häufig genug das Refugium, in dem sie einen banalen Alltag oder eine widrige Schicksalslage wenigstens vorübergehend vergessen, in dem in illusionärer Kompensation die Konflikte sich lösen und das Lastende leicht wird (freilich müssen wir sogleich hinzufügen: Kunst, die nur diesem Bedürfnis dient, ist flache Halbkunst, und große Kunst, nur für dieses Bedürfnis benutzt, ist mißbraucht!).

Diesem Refugiumscharakter der Kunst entspricht es, daß auch Weltbilder, die im Fortgang der Erkenntnis für das nüchterne Wahrheitswissen bereits entthront sind, in ihr noch eine Heimstatt finden und weiterexistieren¹. Nicht nur die Anfänge der Kunst liegen in der Magie, sondern immer bleiben in ihr Formen und Farben, Klänge und Worte Träger geheimer Kräfte und Wirkungen; auch nachdem der Mythos untergegangen ist, bevölkern Götter und Geister weiterhin die Dichtung und die Malerei; und wenn wir längst wissen, daß die Erde sich um die Sonne dreht, entzückt uns das Versinken der Sonne im Meer noch ästhetisch. Es ist, als ob ein entschwindender Weltzustand, und zwar gerade weil er in der Realität entschwindet, sich in der Kunst noch einmal sammelte, bewußt würde und verewigte. Das Heroenalter ist vorüber: da erstet ihm sein Verherrlicher in Homer. „Musik ist Schwanengesang“ (Nietzsche). Auf reflektierterer Stufe hat die Romantik, da sie die eigene rationale Weltstunde verwarf, den Dichter sogar eigens angewiesen, sich über den Abstand der Zeiten hinweg in ferne, noch gottnähere Ursprünge zu versenken und sie im Bilde wieder heraufzuholen, ja sie hat die Kunst im ganzen als noch zu uns herüberragendes Relikt gedeutet: durch die Kunst allein fällt auch auf uns noch ein Schimmer der reineren Urzeit. —

Allein in dieser romantischen Wendung des Gedankens liegt bereits ein neues Moment. Wenn die Kunst nicht die Gegenwart festhält, dann braucht das nicht zu bedeuten, daß sie regressiv vor ihr zurückweicht, daß sie sie gewissermaßen noch nicht eingeholt hat und ihr nicht gewachsen ist. Es kann auch bedeuten, daß die Kunst die Gegenwart aus Vergangenheitstiefen mit unerhörten Schätzen beschenkt, deren die Gegenwart von sich aus ermangelt, so daß sie für diese Bereicherung dankbar sein muß. Und was damit über das Verhältnis der Kunst zur Gegenwart gesagt ist, das gilt für ihr Verhältnis zur gängigen Wirklichkeit. Wir müssen uns hüten, diejenige Wirklichkeit, die uns von unserm Alltag und vielleicht von der analysierenden und sammelnden Wissenschaft vor Augen gestellt wird, schlechthin für die Wirklichkeit zu halten und an ihrem Maßstab den Wahrheitsgehalt jeder anderen Weltbegriffung zu messen. Wirklichkeit ist ein Hintergründiges und Facettenreiches, das nur einer Vielheit von Zugangsweisen einen Teil seines Geheimnisses enthüllt. Wie sie unter der Perspektive der Religion und der Metaphysik immer neue Aspekte zeigt — und wesenhaftere als die allvertrauten —, so auch unter der der Kunst.

Es bildet die Freiheit der Kunst, daß sie durch das zutage-liegend Gegebene nicht begrenzt wird, daß sie in ihrer imaginären Raum- und Zeitenthabenheit schildern darf, „was sich nie und nirgends hat begeben“, ja was sich nie begeben wird und kann. Darin liegt die große Gefahr, daß sie unter die Linie der schon erreichten und außerhalb von ihr herrschenden Wahrheit hinuntersinkt, daß sie an die Stelle der Logik und der Sachnüchternheit bloße Analogie und befreiende Assoziation, an die Stelle des Zugriffs aufs Individuelle falsche Allgemeinheit setzt. Aber wie immer, so ist auch hier die Gefahr nur die Kehrseite

1 Vgl. Verf., Die Kunst als Bewahrerin von Magie und Mythos, in: Die absolute Dichtung, Essays zur Philosophischen Poetik, Stuttgart 1963.

einer Chance, einer großen neuen Möglichkeit. Denn ebenso kann die Kunst die Linie der üblich-durchschnittlichen Wahrheit auch nach oben überschreiten, und wie sie auf der einen Seite Asyl des Abgedrängten und Überwundenen ist, so liegt sie darum auf der andern Seite unter den Formen der menschlichen Wirklichkeitsdurchdringung an der vordersten Spitze. Gerade weil sie nicht nur ein Erfahren, sondern auch ein Gestalten ist, reicht ihr Erfahren um so weiter.

Denn im gewöhnlichen Leben sehen wir die Dinge allzu sehr unter dem Gesichtswinkel unserer Bedürfnisse und Zwecke — der Laternenpfahl ist da nur „etwas, dem man ausweichen muß“ —, und auch die Wissenschaft entspringt, wie Bergson gezeigt hat, ursprünglich nicht der reinen Theorie, sondern ist nur die Systematisierung des Weltbildes der Praktikizität. Religion und Metaphysik wissen zwar von tieferen, alltragenden Urgründen, allein diese Urgründe sind so entfernt, liegen so sehr auf einer andern Ebene als das Nahe und Greifbare, in dem sich unser Leben vollzieht, daß sie uns wohl einen kostbaren Punkt des Außerhalb gewähren und uns immer wieder der Immanenzverfallenheit entreißen, aber für das Verstehen von Mensch und Situation in ihrer jeweiligen Besonderheit lassen sie uns allein. So lassen alle übrigen Wahrheiten noch eine empfindliche Lücke frei, und diese Lücke wird gefüllt durch die Wahrheit der Kunst.

In die Kunst geht noch der ganze Mensch mit allen seinen Organen und Kräften ein, darum erfaßt er in ihr auch noch die Dinge in ihrer Ganzheit. Der Verstand als Teilkraft dringt zwar auf engerem Gebiet weiter, aber er gelangt eben deshalb nur zu einer Teilwahrheit, die uns nie so angeht und ergreift wie die künstlerische. Erst die Kunst heilt die partielle und zerstückte Wirklichkeit, in der wir gemeinhin leben, wieder zur Einheit; sie läßt uns das gewöhnlich Gewordene wie im Urerlebnis neu sehen, indem sie es in reichere Bezüge stellt, indem sie es voll und schwer sein läßt von ungeahnten Sinngehalten, indem sie das Verfestigte ins Schweben bringt; sie verknüpft das Abgeleitete wieder mit seinem Ursprung, das Vordergründige und Vergängliche mit seinem eigentlichen und bleibenden Wesen. Damit aber heilt, verwandelt und erhöht sie uns selbst und holt uns in unsere eigene Ursprünglichkeit zurück.

Deshalb speist sich Kunst auch keineswegs nur aus Gewesenem, dient nicht nur dem Festhalten des Vorübergehenden oder schon Abgestorbenen. Sie kann auch Ausdruck und Erhellung der Gegenwart, kann Vorauswitterung der Zukunft sein (vielleicht haben die verschiedenen Kunstzweige zu den Zeitstufen jeweils einen andern Bezug, ganz abgesehen von Anlage und Neigung der einzelnen Künstler). Enthält irgend ein soziologisches oder politologisches Werk so viel über das zerfallende Österreich wie Musils „Mann ohne Eigenschaften“? Durch das grobe Begriffnetz der Wissenschaft fällt die Nuance, das charakteristisch Einzelne, das Lebendige, während dies alles ins Gemälde des Romans Eingang findet.

Weil er es noch nicht in die Klarheit überschauenden Begreifens heben muß, sondern weil es genügt, wenn er wenige auffällige Züge davon heraushebt oder auch nur durch eine Veränderung der Form darauf antwortet, des-

halb ist der Künstler auch ein besonders sensibler Seismograph für das sich im stillen Vorbereitende, für das, womit die Zeit schwanger geht. Wie es clairvoyant weissagende Träume gibt, in denen das Unbewußte, durch die eingefahrenen Geleise und die Betörbarkeit des Bewußtseins unabgelenkt, den künftigen Verlauf einer Liebe antizipiert, der sich in der Wirklichkeit erst später bestätigt, so nehmen auch manche Kunstwerke im spürsam dumpferen Medium des sinnlichen Materials und der Gefühlsunwägbarkeit divinatorisch schon vorweg, was als allgemeines Lebensgefühl und als Weltzustand erst im Anzug ist und nur in der Kunst gleichsam seinen Schatten schon vorauswirft. Dante formt schon mit am Menschenbild der Renaissance, Michelangelo spürt in Schwung und Gespanntheit den Barock voraus. Münchs „Schrei“ ist mitten im Sekuritätszeitalter Existentialismus, Kafka gestaltet bereits das Bedrohlich- und Unheimlichwerden der scheinbar nur zu unserer Annehmlichkeit bestimmten Zivilisation, wie wir sie heute erfahren. Der ganze Expressionismus war Kündiger kommender Welterschütterung.

Daß Kunst unsere Gegenwart reflektiert und ihr Heimlichstes freilegt, daß sie das uns Bevorstehende, noch ehe es voll zum Ausbruch kommt und sich bewahrheitet, intuitiv präkognosziert, das bildet auch den Grund für die nicht immer leicht verständliche Tatsache, weshalb uns die bewährte klassische Kunst, trotz ihrer bis heute unerschöpften Bannkraft, nicht genügt, weshalb wir, auch wenn die Überlegenheit von Aischylos und Shakespeare über Robbe-Grillet prima vista außer Frage steht, doch immer auf der Suche sind nach dem mit uns Mitgeborenen und dem Modernen, das die bekannten Bahnen verläßt und ein Unerhörtes vor uns hinstellt. Alles Leben, darüber hat Dilthey belehrt, drängt zum *Ausdruck*, der nicht als ein Zweites zu dem in seiner Innerlichkeit schon vollendeten Leben hinzutritt, sondern im Ausdruck gewinnt das Leben selbst Gliederung und Bestimmtheit, in ihm realisiert es erst seine verborgenen Tiefen. Im Spiegel seines Ausdrucks *versteht* es sich aber auch erst, und auch dies ist ihm nichts Sekundäres und Äußerliches, sondern sich zu verstehen bildet, wie wieder Dilthey sah, eine Dimension des Lebens selbst, ohne die es hinter seiner eigenen Ganzheit und Erfüllung zurückbleibt. Das gilt für das Einzelleben wie für die Epochen, und Kunst ist der stellvertretende, nicht von jedem zu leistende Ausdruck der Epochen im ganzen. Sie schwebt eben deshalb nicht als ein unverpflichtender Luxus, der auch fehlen könnte, über der von ihr unberührten Wirklichkeit der Epoche selbst, vielmehr versieht sie an ihr eine notwendige Funktion, steigert sie zu der in ihr angelegten Höhe und rundet sie. Als krönender Ausdruck einer Epoche macht sie sie aber zugleich für sich selbst erst sichtbar und transparent. Die Kunst bietet uns die unentbehrlich klärende Hermeneutik, durch die wir nicht nur dumpf von der eigenen Zeit mitgespült werden, sondern sie wissen und dadurch erst wahrhaft ihre Glieder und Träger, erst wahrhaft wir selbst sind. So viel uns frühere Kunst bedeuten mag, sie verleiht uns daher doch nie so wie die Gegenwartskunst ein volleres Selbstverstehen und damit ein volleres eigenes Leben. Sehr viel besser als theoretische Traktate und Programmschriften vermag ein Kunstwerk, in dem heraufkommende

Ideen sinnfällige Gestalt annehmen und sich als Lebensgeschehen auswirken, auch von ihnen zu überzeugen und zu ihrer Nachfolge zu begeistern.

Es ist dabei aber keineswegs so, als ob die Kunst nur rezeptiv auffinge, ins Licht höbe und wie mit einer Lupe verdeutlichte, was ohnehin in einer Zeit schon beschlossen liegt und auch ohne sie keimen und reifen wird. Bei vielen großen Schaffenden (freilich keineswegs bei allen: es gibt Verfrühte und Verspätete) besteht zwischen der persönlich gewachsenen, eigensten Richtung ihrer Produktivität und dem, was objektiv an der Zeit ist, gleichsam eine prästabilierte Harmonie.

Mit dem Genius steht die Natur in ewigem Bunde:
Was der eine verspricht, leistet die andre gewiß.

Schiller

Bald scheint es, als erteile die Zeit dem Künstler den Auftrag, forme ihn sich zum Sprecher des in ihr Gärenden, übertrage ihm, damit er sie zusammenfasse und vollende, ihre eigene hervorbringerische Tendenz. Bald dagegen scheint es, als sei der Künstler ihr „Gesetzgeber“ (Shelley), der, wenn auch an das in ihr Mögliche gebunden, doch nicht nur ihre Anlagen ausfaltet, sondern ihr von sich aus das Neue vorzeichnet, „dem der lange Donner der Tat grollend, aber gehorsam nachfolgt“ (Nietzsche). Der Mensch kann sein Denken und Fühlen, Weltauffassen und Werten immer nur bis zu einem begrenzten Maß selbst gestalten, und wie er sich daher dankbar den Traditionsgeleisen anvertraut, die dafür, nach Völkern und Epochen wechselnd, in seiner Kultur immer schon bereitliegen, so auch den originären Formen, die die Künstler dafür ersinnen und erfinden. Die Künstler sind sehr oft Voranschreitende, die durch das „Königsrecht des Geformten“ (Burckhardt) einen ganzen Kreis, eine ganze Schicht in ihren Bann zwingen, so daß wir sprechen und empfinden wie sie und sich auf ihre Initialzündung wieder eine Tradition gründet.

O weckt, ihr Dichter! weckt sie vom Schlummer auch,
Die jetzt noch schlafen, gebt die Gesetze, gebt
Uns Leben, siegt, Heroen! ihr nur
Habt der Eroberung Recht, wie Bacchus.

Hölderlin

Auf die beiden Pfeiler der Erbschaft und des Erwerbs, des Bewahrens von Überkommenem und des beginnlichen Schaffens ist der Mensch gebaut. Aber wie diese beiden Kräfte auf Völker, auf Zeitalter und, innerhalb von ihnen, auf Mann und Frau nicht ganz gleich verteilt sind, so auch auf Jugend und Alter. Nur in immobilistischen Epochen, die jede Veränderung von vornherein ausschließen, darf — und muß — schon die Jugend konformistisch sein und ist dann aber keine echte Jugend. Ihr Privileg ist es, das Bestehende zu verdämmen, ein Anderes zu suchen, jüngste Ideen zu ergreifen und zu ihrer Sache zu machen, und wenn sie darin auch im einzelnen tausendmal irrt, so gehorcht sie doch nur so ihrem Gesetz, ins Unerprobte vorzustößen. Analoge Vorstöße sind aber, wie wir soeben sahen, auch eine Eigenheit der Kunst — und auf dieser Verwandtschaft beruht die tiefe Anziehung der Jugend durch die Kunst. In der jeweils modernen Kunst findet sie das Neue, das sie selbst sucht, schon vorgeformt, fühlt sie sich in ihrem eigenen Suchen bestätigt.

Károly Csipák

**Anmerkungen
zur Stellung der Musik in der
gegenwärtigen Gesellschaft**

Der Doppelcharakter der Musik, Ausdruck und zugleich Beschwichtigung des Leidens zu sein, bestimmt ihre Stellung in der Spätphase der bürgerlichen Gesellschaft: die Musikproduktion ist in zwei Sphären gespalten, deren eine vom realen Leiden ablenkt durch Ersatzbefriedigung, während die andere Treue zu ihrem Wesen erkaufte mit hoffnungsloser Isolation. Der Prozeß gründet in der zwiespältigen Natur von Musik selber. Wäre Musik das, als was sie von enthusiastischen, aber ahnungslosen Verehrern gepriesen wird, Wohlklang, wohl gar Ausdruck der Lebensfreude, ließe sich kaum der Prozeß erklären, in dem sie sich zu ihrer heutigen Gestalt entwickelte. Vielmehr drückt Musik Sehnsucht aus; das Mittel dazu ist die Dissonanz, und zwar nicht nur in der Form des gleichzeitigen Zusammenklangs, sondern auch als Melodiefolge. Sie ist die Übersetzung des Schreies in Musik. Zugleich aber bereitet sie als gebändigter Ausdruck Lust. Sehnsucht gerät in Gefahr, ihr Ziel zu vergessen und damit sich selbst. Musik schön finden, kann nur heißen, ihr Dissonantes als dialektisches Denkmal des noch nicht Erreichten zu erkennen. Das harmonistische Mißverständnis dagegen macht Kunst zur Lüge. Die verantwortungsbewußten Komponisten suchen ihr zu entgehen durch Konstruktion immer neuer Dissonanzen. Auf diese Weise, nämlich durch Gewohnheit und durch die Konkurrenz neuer Dissonanzen, werden die jeweils bekannten zu Konsonanzen, sie sedimentieren sich als Material. Authentisch wäre demnach Musik, die dem Stand des musikalischen Materials entspräche durch dessen Negation.

Wo der Zwang zur Konformität so stark geworden ist, daß die Komponisten solche produktive Kritik am Material nicht mehr üben können, zerfällt mit der Gültigkeit der Werke auch deren Autonomie: Gesellschaft bricht verheerend ins Kunstwerk ein. Dieses nimmt Züge dessen an, wogegen es einmal gerichtet war, es verwandelt sich in Ware.

Die Schwierigkeit, heute autonom zu komponieren, darf nicht unterschätzt werden; anstelle elitärer Auftraggeber, die gerade als Snobs den Komponisten einige Freiheit

ließen, ist der anonyme Markt getreten. Die Verwandlung der Hörer in Konsumenten kennzeichnet die Verdinglichung der ganzen Sphäre. Als verdinglichte aber erhält Musik eine disziplinierende Funktion, sie ist nicht mehr Ausdruck von Leiden, sondern ein Kultgegenstand, in dessen Dienst die entfremdeten Menschen sich von ihren realen Interessen ablenken lassen. Die Tendenz zur Fetischisierung von Musik, wie wohl von aller Kunst überhaupt, ist total: nicht bloß die niedere Musik, die sogenannte leichte, ist von ihr ergriffen, sondern selbst die ernste, von den neotonalen bis hinauf zu den avancierten Produkten der zeitgenössischen Musik¹. Der Begriff der Autonomie selber ist zu einem Fetisch geworden. Es gehört zur Perfidie des herrschenden Kunstbetriebs, Werke wie „Wozzeck“ oder „Moses und Aaron“ „klassische Werke der modernen Musik“ zu nennen. Entziehen sich Werke durch weitgehenden Verzicht auf musiksprachliche Mittel — zu denken ist dabei insbesondere an die Webern-Nachfolge — diesem Zugriff, wird noch ihre Unverständlichkeit als Zeichen kulturellen Pionierschaffens honoriert.

Den verschiedenen Niveaus der Musik entsprechen verschiedene kompositorische Verfahrensweisen, d. h. verschiedene Haltungen der Komponisten zum musikalischen Material. Die Komponisten sind Knotenpunkte eines dialektischen Prozesses zwischen Musik und Gesellschaft, Kontrollinstanzen ähnlich dem Freudschen Ich. Wie dieses zwischen Innen und Außen vermittelt, vertreten sie bewußtlos der Musik gegenüber die Gesellschaft und gleichzeitig dieser gegenüber jene. Authentizität der Werke hängt von deren Autonomie ab, die erreicht wird, wenn der Komponist die dem Stand des musikalischen Materials entsprechenden Verfahren anwendet, deren Erfindung freilich nicht vom Himmel fällt, sondern von der Gesellschaft inspiriert ist.

In vorliegender Arbeit sollen drei qualitativ verschiedene Arten von Musik auf ihren gesellschaftlichen Gehalt untersucht werden durch Analyse der thematischen Struktur und Verarbeitung. Dieses Vorgehen ist legitimiert durch die konstruktive Bedeutung des Themas in der abendländischen Musik. Musik realisiert sich in der Zeit. Sie ist Geschichte des Themas, und an dessen Schicksal lassen sich gesellschaftliche Implikationen ablesen.

So läßt sich von den Themen der Schlagermusik und des Jazz — die Unterschiede zwischen beiden sind fließend, und gegenteilige Beteuerungen der Fanatiker sollten nicht zu ernst genommen werden — sagen, daß sie, aus veraltetem Material bestehend, ein harmonistisches Bild der Welt bereiten. Ihr Ideologisches wird vollends evident an der Scheinhaftigkeit der Variation. Behauptet wird, daß die Jazzvariation, Chorus oder Improvisation genannt, das Thema verändere wie in der überlieferten Form der Variation. Demgegenüber ist leicht festzustellen, daß die melodischen Figuren, mit denen die Solisten ihr Publikum unterhalten, in keiner Beziehung zum Thema stehen. Der

1 Auch die mit dem banausischen Ausdruck „klassisch“ bezeichnete Musik ist von dem Prozeß ergriffen; Etikettierungen wie Appassionata, Mondscheinsonate, Unvollendete bekunden den Warencharakter.

Stolz auf die Spontaneität der Darbietungen dieser Art ist ebenfalls unberechtigt, da es sich ausschließlich um melodische Wendungen handelt, die formelhaft immer wiederkehren. Der Verdacht drängt sich auf, daß die Improvisationen vorher eingeübt wurden. Wo jedoch das Thema in einem Jazzsolo erscheint, wird es lediglich zitiert als seine eigene Parodie. Der tobende Beifall, mit dem die Zuhörer solche Zitate, und übrigens auch Zitate anderer populärer Melodien, die in keinem Zusammenhang mit dem Dargebotenen stehen, quittieren, zeigt die Infantilität dieser Art von musikalischer Reaktionsweise. Der Schlüsselbegriff für diese Musik ist Identitätslosigkeit. Die Identität der Themen ist genauso scheinhaft wie die der Menschen, für die sie hergestellt werden. Wenn auch die Vermittlung zwischen gesellschaftlichem Substrat und dem, was sich in der „geistigen Sphäre“ zuträgt, nicht in allen Einzelheiten zu erkennen ist, so ist doch auf die Sinnfälligkeit der Parallelen hinzuweisen. Die Themen sind sowenig Themen wie die Subjekte Subjekte, ihre Herstellung ist durch ökonomischen Kalkül bestimmt, Geschichte kennen sie nur als manipulierte. Das gewaltsame Sistieren des geschichtlichen Prozesses, durch den das, was praktiziert wird, längst verurteilt ist, die Proklamierung des Schätzbigen zur Norm sind Ausdruck der totalitären Tendenzen von Herrschaft. Für die mittlere Produktion der zeitgenössischen Kunstmusik ist die Scheu der Komponisten bezeichnend, das musikalische Material adäquat zu bearbeiten. Das Ergebnis ist Musik, die den Bedürfnissen des Marktes einigermaßen entspricht auf Kosten der musikalischen Logik. Zur Musik dieser Art muß der größte Teil der Werke von Strawinsky, Bartók, der Gruppe der Six, Hindemith und deren Epigonen gerechnet werden. Ihr ist gemeinsam die Abneigung, den melodischen und harmonischen Stand der musikalischen Romantik bzw. des musikalischen Impressionismus zu überschreiten. Wo dies dennoch geschieht, wird die Kühnheit sofort durch karikierende Übertreibung zurückgenommen. Melodik und Harmonik lassen sich meist auf traditionelle Strukturen zurückführen, denen harmoniefremde Töne als Reizmittel zugesetzt sind. Dem liegt die Vorstellung von der natürlichen Beschaffenheit des tonalen Systems zugrunde: der Grundton stiftet den Sinnsammenhang des Werks, und die Dissonanzen dienen nur dazu, die Komposition kadenzierend zu ihm zurückzuführen. Die Dissonanzen werden also, wenn sie nicht als Gags oder wie oft bei Bartók zur Verstärkung der Schlagwirkung verwandt werden, im Sinne der traditionellen Harmonik aufgefaßt. Aber die geschichtliche Bewegung des Materials hat wie die Dissonanzen so die zwölf temperierten Töne unseres Systems emanzipiert. Daher das Unverbindliche, oft auch als Witz Beabsichtigte vieler Schlüsse neotonaler Musik. Aus der Emanzipation der Dissonanzen — der melodischen wie der harmonischen — ergibt sich die Verpflichtung, nicht diatonisch zu komponieren. Ihr sucht man sich zu entziehen durch Polytonalität, wo in verschiedenen Tonarten primitive diatonische Bildungen auftreten, durch falsche Begleitung, d. h. durch Figuren, oder Akkorde, die zwar tonal sind, aber nicht passen, oder durch scheinbare polyphone Folgerichtigkeit, die die Dissonanzen sanktionieren soll, während doch die unbedenkliche Verbindung dissonierender Intervalle mit

Einklängen so sehr dem Wesen der Polyphonie widerspricht wie Oktav- und Quintparallelen.

Wie in der vertikalen Anordnung sind die Themen auch in der horizontalen harmonistisch: die freigesetzten Intervalle (Tritonus, Sexten, Septimen, Nonen) treten nur selten auf, häufig sind Tonleiterfiguren, Chromatik erscheint dabei nur als Variante des diatonischen Modells, das mit gleichsam leiterfremden Tönen interessanter gemacht wird. Die thematische Arbeit besteht oft nur in einer sequenzartigen Transposition des Themas, aber mit der Gravitation des Grundtons ist auch die Spannung der Modulation dahin: die Versetzung des Themas erscheint als Willkür, Witz. Die verschiedenen Harmonisierungen oder Begleitungen, die die Illusion eines noch gültigen tonalen Raums herstellen sollen, bestätigen durch ihre Unverbindlichkeit gerade das Hinfallige des Verfahrens. Musik dieser Art verkennt das Wesen von Musik: Dissonanz zu sein. Damit hängt die Aversion gegen Ausdruck, „romantische Geschwätzigkeit“ zusammen. Was autonome Musik nie war, Harmonie, Verklärung des Bestehenden, versucht sie zu sein; wo authentische Musik sich vermittels der Rationalisierung des Materials zur „ernsten“ läuterte², spiegelt sie die Kommunikation zwischen den entfremdeten Menschen als vollbracht vor. Ihr unterhaltender Charakter, die unproblematisch rollenden Figuren, besonders der Spielmusik, sind musikalische Terrormaßnahmen: jeder, der an dem zweifelhaften Vergnügen keines findet, setzt sich als individualistischer Eigenbrötler ins Unrecht. Der Versuch, Geschichte anzuhalten und umzudrehen, will die Menschen an die natürliche Ordnung und Berechtigung des Bestehenden glauben machen, kann dabei aber nicht auf die manipulierende Vortäuschung von Modernität verzichten. Die Verdrängung der Geschichte geht einher mit der Forderung des „modernen, aufgeschlossenen“ Menschen, Aufklärung nicht zu übertreiben.

Es scheint, als sei die Entwicklung des musikalischen Materials heute an ihrem Ende angelangt. Schönbergs Emanzipation der Dissonanz hob diese auf. Das völlig entqualifizierte Material stellt die Komponisten vor das Problem, wie authentische Musik heute zu komponieren sei. Der Widerspruch, mit neutralem Material dissonante Musik komponieren zu müssen, spiegelt den realen wider: die reale Möglichkeit von Freiheit bei weiterbestehender Herrschaft. Auch in der Musik der frühen bürgerlichen Gesellschaft hatte Herrschaft ihre Konfiguration gefunden in der Art, wie die Wiener Klassik das musikalische Subjekt, das Thema, der Ordnung des tonalen Systems unterwarf. Die Wanderungen des Themas durch die Tonarten, seine Verwandlungen waren der Odyssee des Unternehmer-Subjekts abgesehen, das den mythischen Gewalten des kapitalistischen Markts zu entinnen versuchte. Seine Identität war einigermassen gewährleistet durch das wie immer auch brüchige Ganze. In der freien Atonalität fällt der Grundton, das Substrat musikalischer Geschichte, weg. Freilich geschieht das nicht unvermittelt, sonst hätte es der späteren Zwölftontechnik nicht bedurft. Sondern Schwerpunkte stellen sich in den Werken dieser Epoche

² Erinuert sei an die Entwicklung des Menuetts zum Scherzo in der deutschen Musik von Bach bis Mahler.

der Wiener Schule³ (1908—1924) immer wieder her: die Spannung zwischen Tonalität und Atonalität wird in den Kompositionen selber ausgetragen. Die Themen jedoch sind frei und stiften autonom den Zusammenhang der Komposition, deren ontologischen Schein die Atonalität zerstörte.

Die Emanzipation des Themas vom Grundton, die Negation des Kadenzzwangs, veränderte aber die Stellung des Themas im Werk; seine Geschichte mußte nicht mehr zwanghaft zum Ausgangspunkt zurückkehren, seine Identität konnte an die Komposition, die dadurch von ihm geschaffen wurde, übergehen. Damit aber hörte es im traditionellen Sinn auf. War ihm in der tonalen Musik die Form vorgegeben, die es zu „erfüllen“ hatte, so bedeutet die Bezeichnung „athematisch“, daß das Thema mit der Komposition identisch wurde. Athematische Musik kennt thematische Arbeit, Variation, nicht mehr, sondern überläßt sich gleichsam dem eigenen Schwung, komponiert sich selbst. Nach der Vernichtung der herrschaftlichen Tonalität verliert sich jedoch das revolutionäre Pathos bald, mit Schönbergs „Pierrot lunaire“ lenkt die Neue Musik ein. Alte Formen werden spielerisch wiederholt, thematische Arbeit erscheint als radikalisierte Polyphonie. Horizontale und Vertikale, seit Beginn der Atonalität gleichberechtigt, sind gleichermaßen durchs Thema bestimmt.

Im Verfahren, das Thema nicht als Melodie, sondern auch als Akkord zu verwenden, entspringt die Reihentechnik. Ihr Prinzip ist, daß eine Reihe von Tönen die Konstruktion der Komplexe bestimmt, deren Gemeinsames, eben die Reihe, motivisch wie harmonisch den Zusammenhang der Komposition stiftet⁴. Mit der Aufstellung der Zwölftontechnik wird die Negation des Grundtons zum System erhoben, die Emanzipation der Dissonanz ist erst jetzt vollkommen. Aber die Spontaneität, die in der Phase der freien Atonalität ein so hohes Maß an Freiheit erfahren hatte, wird zugunsten einer Objektivität eingeschränkt, die sich dem Subjekt gegenüber wie ein Arbeitgeber verhält. An den Komponisten ergehen Forderungen, die in der verdinglichten Form der Zwölftonregeln ihn leicht vergessen lassen, daß er sie selber einmal dem kompositorischen Material entnahm. Die Epigonen der Wiener Schule erlagen denn auch zeitweilig der Versuchung, die totale Rationalisierung der Musik zu betreiben, also auch Metrum, Rhythmus, Dynamik und Klangfarbe ähnlichen Gesetzen zu unterwerfen wie die Töne, während doch die Notwendigkeit solcher Reglementierung keineswegs einsichtig ist. Die tautologische Konstruktion intendiert die Ausmerzungen des Subjekts. Mit der Feindschaft gegen das Besondere aber ähnelt sich Musik höchsten Niveaus der schlechten an. Der Verdacht liegt nahe, daß die avancierte Musik Geschichte ebenso vergaß wie die traditionalistische; daß sie die neutralisierten Dissonanzen mehr als Bausteine für mathematisch richtige Kompositionen ansieht denn als wie immer auch sprödes Material, dem Musik abgezwungen werden muß, die noch etwas zu sagen hat.

³ Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern.

⁴ Die Reihe muß nicht aus den zwölf Tönen unseres temperierten Systems bestehen; deren reihenmäßige Verwendung ist später allerdings die Konsequenz, die die Komponisten aus dem Stand des Materials ziehen.

Thomas Metscher

Geschichte und Mythos bei Beckett

I

Über den Rang der Werke Samuel Becketts herrscht im Lager der literarischen Avantgarde und ihrer Apologeten kaum ein Zweifel. Bei Kritikern verschiedenster Provenienz gilt sein Werk als repräsentativ für Moderne; die Impulse neuester Philosophie seien „auf den Stand der avanciertesten künstlerischen Mittel gebracht, die von Joyce und Kafka“¹ (Adorno). Die Rezeption Becketts auf den Bühnen Westeuropas und der Vereinigten Staaten ist, bei nur anfänglichen Schwierigkeiten, ebenfalls höchst erfolgreich verlaufen. Moderne Literatur scheint sich im Fall Becketts eines glücklichen Vorrechts zu erfreuen: das zeitgenössische Bewußtsein vermag sich in ihr fast uneingeschränkt wiederzufinden.

Und doch will dieser Ruhm schlecht zu einem Mann passen, der in einem Essay über Proust erklärt hat, Kunst sei „die Apotheose der Einsamkeit“², und über dessen Dichtungen sein namhaftester Interpret schrieb: „... alle schauern davor zurück, und doch kann keiner sich ausreden, daß die exzentrischen Stücke und Romane von dem handeln, was alle wissen und keiner Worte haben will“³ (Adorno). Wie steht es also mit dem Publikum, das die Stücke Becketts mit wenig Widerstand aufzunehmen pflegt? Ist es des Schauderns als seines besten Teils bewußt geworden oder ist das, „was alle wissen“, gerade das nicht mehr explizit Erfahrbare, nämlich der verkrustete Alltag universaler Entfremdung, den auch und gerade die Dichtungen Becketts nicht aufzusprengen vermögen? Wichtiger noch: wie steht es mit der Kritik, mit dem kritischen Bewußtsein dieser Kritik? Zeigt sich in der generell affirmativen Rezeption Becketts die Wahrheit ihrer Kriterien? Beweist die Rezeption Becketts Reife oder Fehlleistung des rezipierenden Bewußtseins?

Der Verdacht, daß der Ruhm Becketts nicht ungeprüft als Beweis für den Rang des kritischen Bewußtseins der Kri-

1 Adorno, *Noten zur Literatur II* (Frankfurt 1961), p. 188.

2 Proust (New York 1931), p. 47 (dies und die folgenden Beckett-Zitate sind von mir übersetzt).

3 Adorno, „Zur Dialektik des Engagements“, *Die Neue Rundschau* 1 (1962), p. 106.

tik hingenommen werden, bestätigt sich bei der Durchsicht der Argumente, mit denen seine Interpreten ihre Zustimmung begründen. Kritiker gegensätzlichster Positionen finden sich in seinen Dichtungen bestätigt. Für Ionesco besteht die Größe Becketts darin, daß er eine „archetypische Situation“ gefunden habe und Zeitgenosse Hiobs sei⁴. E. Metman interpretiert Beckett in der Terminologie Jungischer Tiefenpsychologie⁵, M. Nadeau feiert ihn als Dichter „triumphierender Verneinung“, einer „Ewigkeit des Nichts“⁶. Die interessanteste Stimme in der Partei derer, die für Ewigkeit und Archetyp plädieren, ist die E. Hesses. Wir lesen: „Schon die unverkennbare Nähe des Dichters zu Schopenhauer ... müßte einleuchtend dartun, daß es ihm ausschließlich um eine ahistorische absolute Situation des Menschen geht, keineswegs aber um Endzeitalter ... Becketts ‚Pessimismus‘ ist von anderem Kaliber. Der Schwund der Extremitäten und Organe ist für ihn vielmehr eine Art Stigmatisierung, das äußere Anzeichen dafür, daß der Mensch vom Nichts angerührt worden ist ...“⁷. — In radikalem Gegensatz zu diesen Interpretationen stehen die von Adorno und Emrich. Adorno: „Philosophischen Apologeten mag sein oeuvre als anthropologischer Entwurf behagen. Aber es gilt höchst bestimmten geschichtlichen Sachverhalten: der Abdankung des Subjekts. Becketts Ecce Homo ist, was aus dem Menschen wurde“⁸. Für Emrich ist Beckett „extrem politische Dichtung. Nicht nur gelangen die vergangenen dichterischen Mythen zu ihrer eigenen Aufklärung..., sondern auch alle politischen Konzeptionen werden in ihrer wahren, unentstellten Struktur sichtbar, als nackte Herrschaftsstrukturen ...“⁹. Und: „Geboten ist, daß der Mensch als freie, autonome Person sich realisiere“¹⁰.

Insistiert also die neomythologische Kritik (die sich auf Becketts Äußerungen im Proust-Essay berufen kann) auf den mythischen, irrationalen und antigeschichtlichen Charakter seiner Dichtungen, so die ideologiekritisch orientierte auf ihren prinzipiell aufklärerischen Gehalt. Von einem kritischen Bewußtsein als einem allgemeinen, in dem sich die Differenzen aufheben ließen, kann also nicht gesprochen werden. Die angebotenen Interpretationen schließen einander aus. Die generell affirmative Rezeption Becketts ist in sich selbst ein Widerspruch. Oder aber: Die Dichtungen Becketts sind „offene Texte“, d. h. solche, deren indifferent-allgemeiner Gehalt es dem jeweiligen Interpreten gestattet, den von ihm gewünschten Sinn hineinzutragen.

Zu fragen ist also nach dem ästhetischen Prinzip der Dichtungen Becketts, nach der bewußtseinsbildenden Funktion dieser Dichtungen und den Gründen ihrer Rezeption

4 Zit. n. M. Esslin, *The Theatre of the Absurd* (New York, 1961), p. 248.

5 E. Metman, „Reflections on Samuel Beckett's Plays“, *The Journal of Analytical Psychology*, 5 (1/1960), pp. 41—63.

6 M. Nadeau, „Samuel Beckett oder das Recht auf Schweigen“, *Texte und Zeichen*, 2 (1956), p. 169, 172.

7 E. Hesse, „Die Welt des Samuel Beckett“, *Akzente*, 3 (1961), p. 254.

8 Adorno, „Dialektik des Engagements“, p. 106.

9 Emrich, „Dichterischer und politischer Mythos“, *Akzente*, 1 (1963), p. 205.

10 *op. cit.*, p. 209.

bei Kritik und Publikum. Die Antwort auf diese Fragen soll aus der Interpretation einer Textstelle entwickelt werden, die, wie ich meine, in nuce das Grundproblem dieser Dichtungen enthält.

II

Es handelt sich um die Eröffnungsszene von *Warten auf Godot*. Ort und Zeit des Spiels sind durch eine Anweisung zum ersten Akt festgelegt: Landstraße, Baum, Abend. Ein rudimentärer Bestand von Natur und Zivilisation vor der Nacht. Der Text:

„Estragon, auf einem niedrigen Erdwall sitzend, versucht, seinen Stiefel auszuziehen. Er zieht an ihm mit beiden Händen, keucht. Er hört auf, außer Atem, ruht sich aus, beginnt von neuem. Wie vorher.

Vladimir tritt auf.

ESTRAGON: (*gibt wieder auf*) Nichts zu machen.

VLADIMIR: (*kommt mit kurzen, steifen Schritten näher, Beine weit auseinander*) Ich fange an, mich auf diese Meinung einzustellen. Mein ganzes Leben lang habe ich versucht, sie von mir zu schieben, habe gesagt, Vladimir, sei vernünftig, du hast noch nicht alles versucht. Und ich nahm den Kampf wieder auf“¹¹.

Die Sentenz Estragons ist der erste in diesem Stück gesprochene Satz. Das „nothing to be done“ der englischen Ausgabe kann im Deutschen kaum wiedergegeben werden. Die Konnotationen: nichts zu machen (umgangssprachlich); es kann nichts getan werden; es gibt nichts, was getan werden kann; wir können nichts tun. In allen Dichtungen Becketts hat das Thema des Nichts-Tuns bzw. Nichts-Tun-Könnens zentrale Bedeutung, im *Godot* die Funktion eines Leitmotivs: es kehrt in vielfachen Variationen wieder (z. B. jeweils am Ende der beiden Akte). Funktion und Bedeutung dieses Themas sollen anhand der Interpretation der zitierten Passage erarbeitet werden.

Zunächst ist festzustellen: Die Sentenz Estragons ist zwar die erste sprachliche Äußerung in diesem Stück, jedoch keineswegs dessen Eröffnung. Ihr geht ein pantomimisches Spiel voraus, auf das sich die Sentenz bezieht, dessen Ergebnis sie formuliert. Wir können sagen: Sprache folgt dem Spiel in der Form des Kommentars. Das Spiel gegenwärtig unmittelbar, was sprachlich wiederholt wird: daß nichts getan werden kann. Estragons Sentenz reproduziert negative Wirklichkeit. Als Kommentar ist sie leer, weil sie nichts hinzufügt, sondern lediglich aussagt, was Resultat des Spiels war. Sprache ist auf bloße Wiederholung reduziert. Und doch hat sie eine positive Funktion. Sie macht den (scheinbar) spezifischen und individuellen Fall des pantomimischen Spiels zu einem allgemeinen; ihre Funktion ist die verallgemeinernde Reproduktion von Empirie. Additiv ist sie nicht mehr, weil sie imstande ist, in der Vermittlung von Wirklichkeit und Geist ein positiv Allgemeines zu bestimmen, sondern lediglich insofern sie über ein besonderes empirisches Faktum auszusagen vermag, es stehe für alle möglichen Fakten. Das Modell, nach dem gespielte und gesprochene Szene, Spiel und Sprache gebildet sind, ist das logische Modell des induktiven

Schlusses: *Positivistische Erkenntnismethodik als ästhetisches Verfahren.*

Dies bedarf der Erläuterung. Unter positivistischer Erkenntnismethodik verstehe ich das Prinzip der ausschließlichen Autorität des Faktums: die Beobachtung des unmittelbar Gegebenen als allein gültiges Prinzip der Verifikation¹². Genau das trifft auf das Verhältnis von Spiel und Sentenz zu. Die Sentenz ist die aus pantomimisch gespielten Prämissen induzierte Schlußfolgerung. Das Spiel veranschaulicht ein Faktum, das die Sprache verallgemeinernd reproduziert. Spiel und Sentenz sind so verstanden visuell-sprachliche Einheit des Sachverhalts, daß nichts getan werden kann. Diese Einheit kennt nichts außer sich selbst: das vorausgesetzte Faktum ist autoritär. Spiel und Sentenz sind *statische Partikel*: sie stehen außerhalb jeder Bewegung, die über sie hinauszudeuten imstande wäre. Das statische und isolierte Partikel ist fundamentales Strukturelement (Form der kleinsten ästhetischen Einheit) der Beckettischen Dramaturgie. Wie das logische Modell, nach dem es geformt ist, entwirft es das Bild eines statischen und isolierten Sachverhalts.

Es bedarf keiner ausführlichen Begründung, daß dieser Beginn nicht der Beginn einer dramatischen Handlung sein kann. Das ist strukturell und thematisch unmöglich: „nothing to be done“ definiert das Gegenprinzip jedes dramatischen Ausgangspunktes. Literaturgeschichtlich verbirgt sich in dieser Eröffnungsszene die Exposition des klassischen Dramas, genauer: ihre Parodie. Denn während die Exposition die Bedingungen für Möglichkeit dramatischer Handlung setzte, proklamiert die Beckettische Eröffnung die Tatsache der Unmöglichkeit einer solchen. Der Beginn des Stückes widerspricht seinem eigenen Begriff. Er kennt nichts, was aus ihm folgen könnte. Dramaturgisch wird dieses Problem zunächst durch die Einführung eines zweiten Schauspielers gelöst: der Autor fungiert dabei als episches Subjekt hinter der Szene. Vladimir tritt hinzu. Er nimmt rasonierend die Sentenz Estragons auf: „Mein ganzes Leben lang... Und ich nahm den Kampf wieder auf.“

Es ist zu sehen, daß Estragons Sentenz strukturell dem dialektischen Wesen des Dialogs entgegengesetzt ist. Im Dialog ist jeder Teil nur Teil eines Ganzen. Jeder Teil weist über sich hinaus und impliziert in jedem gegebenen Moment sein Gegenüber. Estragons Sentenz aber kennt nichts außer sich. Sie muß verleugnet oder akzeptiert werden. Vladimir tut das letztere. Er bestätigt Estragons Sentenz, indem er ihre Prämissen noch einmal verifiziert. Vladimir bestätigt also die in Spiel und Sentenz verborgene Induktion, und zwar durch seine eigene Existenz: die Erfahrung selbst, Resultat eines lebenslänglichen Kampfes. Die Sentenz Estragons gewinnt dadurch an Bedeutung: analog zum Induktionsverfahren, bei dem eine anfangs aufgestellte Hypothese durch das Hinzutreten neuer Daten endgültig verifiziert wird. Das isolierte dramaturgische Partikel Spiel/Sentenz ist seiner induktiven Struktur gemäß nach vorn hin geschlossen, jedoch nach rückwärts, d. h. zum Faktum hin geöffnet: es bezieht sich ausschließlich auf Erfahrung, also auf Vergangenes.

¹² Vgl. H. Marcuse, *Reason and Revolution* (Beacon Press, 1980), p. 27.

Der Beginn des Stücks definiert sich damit dramaturgisch als Ende¹³. Hatte das klassische Drama einen Handlungsbeginn gesetzt, der keine Begründung seiner selbst brauchte und damit keine Vergangenheit als solche kannte (auch die Vorgeschichte hatte zur Funktion der Handlung zu werden), so ist der Beginn von *Godot* mit der Struktur des Endes eines klassischen Dramas identisch: er ist Abschluß einer Handlung, d. h. Resultat. Estragons Sentenz formuliert, im Kontext des Vladimirschen Raisonnements gesehen, das Resultat lebenslänglicher Handlungen bzw. Handlungsversuche, deren letzten rudimentären Teil das pantomimische Spiel vergegenwärtigt. Man kann vielleicht sagen: das Stück setzt nach dem Ende des klassischen Dramas ein: nach der Katastrophe.

Die von Aristoteles bis Brecht geltende und gültige Bestimmung des Dramas als Imitation einer Handlung trifft auf *Godot* nicht mehr zu. Das Stück ist die Imitation eines Endzustandes. Es ist strukturell und thematisch, was der Titel eines späteren Beckettschen Dramas programmatisch anzeigt: Endspiel.

Beckett demonstriert: keine Handlung ist mehr möglich, nachdem alle möglichen Handlungen geschehen sind. Alle waren illusorisch: leer, weil folgenlos. Im Endspiel wird die vanitas jeder Handlung demonstriert, das Resultat als Tod aller Intentionen.

Auf vorausgesetzte Tragödie verweist ein rudimentärer Bestand von *Anagnorisis*^{13a}. Vladimir weiß um den illusorischen Charakter aller von ihm unternommenen Versuche zu handeln. Die Regression des Bewußtseins, die in der gesamten Dichtung Becketts auf eindringliche Art vorgeführt wird, enthüllt eine Wahrheit, die das intakte Bewußtsein nie besitzen konnte: die von der Unwahrheit des intakten Bewußtseins. Dessen Existenz erinnert an die Hybris in der klassischen Tragödie.

Das Spiel wendet sich mit den ersten Worten gegen sich selbst und alles, was vor ihm war. Handlung als illusorisch, Bewußtsein als hybrid. Demonstriert wird: das Resultat desavouiert das Ganze dessen, was es zur Voraussetzung hat.

Also doch Geschichte und Geschichtsphilosophie. Vladimir „mein ganzes Leben lang“ meint individuelles Leben und zugleich Weltgeschichte. Estragon und Vladimir sind die Repräsentanten der Menschheit am Ende ihres Weges: welthistorische Individuen ex negativo. Die Deformationen, die sie als individuelle Charaktere vorweisen, sind die Deformation der ganzen Menschheit, an denen des tragischen Protagonisten demonstriert. Becketts dramatis personae sind die deformierten Abkömmlinge von Orest und Ödipus. An ihnen wird exemplifiziert, was nach einem Wort Goethes die Tragödie immer schon behandelte: Menschenopfer. Der Held als Opfer, daraus bezieht Beckett seine komischen Effekte: das Opfer wird zum Clown degradiert. Seine Komik ist die eines metaphysischen Mangels, der nicht das Lachen kennt, sondern nur das Gelächter. Weil die

13 Vgl. die aristotelische Definition von Beginn, Mitte und Ende, *Poetik* c. 7.

13a In der *Poetik* des Aristoteles bezeichnet „anagnorisis“ den Augenblick der Erkenntnis, in dem der Held von der Ahnungslosigkeit zum Wissen vordringt. Vgl. *Poetik*, c. 14.

ruinierte Menschheit sowohl den kathartischen Schauer des Tragischen entbehrt als auch das solidarisierende Lachen des Komischen, ist das Kunstwerk, in dem sie sich selbst zum Gegenstand wird, in indifferenter Einheit beides und zugleich keins: „Tragikomödie“.

Den geschichtsphilosophischen Sinn des Eröffnungsspiels signalisiert das Wort *Kampf*. Assoziiert in ihm sind: Hobbes' *bellum omnium contra omnes*, Leibniz' *Monade als être capable d'action*, Hegels Dialektik von Herrschaft und Knechtschaft, der Arbeitsbegriff von Marx. Aufnahme und Wiederaufnahme des Kampfes definiert das progressive Prinzip menschlicher Zivilisation als Geschichte: die dialektische Bewegung von Subjekt und Objekt: die Lösung je gegebener Konflikte durch menschliche Handlungen. Der Kampf ist aber auch das Grundprinzip dramatischer Kunst, nach Hegel der Poesie überhaupt¹⁴.

Es handelt sich um Geschichtsphilosophie, aber in invertierter Form. Auch Beckett würde unterschreiben, daß die Weltgeschichte das Weltgericht sei. Seine Demonstration macht mit Hegels Lehre vom Resultat als Kriterium bitter ernst. Beckett sagt bitte sehr und zeigt die letzten Menschen Estragon und Vladimir. Der Befund ist negativ: die nicht eingelösten Hoffnungen, ewige Wiederkehr des gleichen Verzichts.

Das signalisierte Ende kennt weder einen humanen Sinn noch einen metaphysischen. Die auf Godot wartende Menschheit wartete vergebens: „Die einzige Hoffnung, die dir geblieben ist, ist zu verschwinden.“¹⁵ Zurück bleibt weder der Gott noch der Held noch der Mensch, sondern nur das Grau in Grau indifferenter Verfalls. Dessen Bewegung zeichnet die Dichtung Becketts nach, mit klinischer Genauigkeit. Ihr zentrales Thema, der Fokus, in den alle anderen Themen gebrochen werden, ist, mit Schopenhauer, das „stete Sterben allen Daseyns“¹⁶.

„Habt ihr mich nicht lange genug mit eurer verfluchten Zeit gequält? Es ist widerwärtig. Wann! Wann! Eines Tages, ist das nicht genug für euch, eines Tages wie irgendein anderer Tag, eines Tages wurde er stumm, eines Tages wurde ich blind, eines Tages werden wir taub werden, eines Tages wurden wir geboren, eines Tages werden wir sterben, am selben Tag, in der selben Sekunde, ist das nicht genug für euch? ... Rittlings auf dem Grabe sitzend, gebären sie, das Licht schimmert für einen Augenblick, dann ist es wieder Nacht“¹⁷.

Das Resultat ist der Tod als bloße Natur. Die zitierte Passage bezeichnet deutlich die Stelle, an der das Beckett'sche Endspiel in Todesmythologie einmündet.

III

Ohne Hoffnung ist nicht das Dasein, sondern das Wissen, das im bildhaften oder mathematischen Symbol das Dasein als Schema sich zu eigen macht und perpetuiert¹⁸.

¹⁴ Vgl. *Ästhetik* (Berlin, 1955), p. 236.

¹⁵ *Godot*, p. 74.

¹⁶ *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1, § 57.

¹⁷ *Godot*, p. 89.

¹⁸ *Horkheimer/Adorno, Dialektik der Aufklärung* (Amsterdam, 1947), p. 41.

Das dramaturgische Schema der Eröffnungsszene von Godot wurde als positivistische Demonstration gekennzeichnet, das logische Modell des induktiven Schlusses als deren verborgenes ästhetisches Modell aufgewiesen. Positivistische Erkenntnismethodik als ästhetisches Verfahren macht das Prinzip aller Dichtungen Becketts aus. Sie demonstrieren, als Varianten des immer gleichen Themas, das Ende der Zivilisation als Ende des Individuums: „das alte Endspiel, seit alters her verloren“¹⁹. Reproduzierbarkeit ist ihnen immanent. Wenn alle Differenzen verlöscht sind, kann Kunst nur noch das Immergleiche wiederholend imitieren. Kunst hat den Warencharakter, nämlich austauschbarer Massenartikel zu sein, in sich selbst aufgenommen, als Schicksal.

Die imitative Funktion der Kunst, bereits von Aristoteles als das spezifische Wesen des Ästhetischen eingesehen, ist auf bloße Wiederholung von Empirie reduziert. Das auf Reproduzierbarkeit angelegte Kunstwerk ist selber reproduzierend; gerade darum ist es reproduzierbar. Es reproduziert das Wirkliche in seiner Erscheinung als Unmittelbares. Es suggeriert diesen Schein als das Wesen. Die eigentliche Funktion ästhetischer Imitation, nämlich die dialektische Qualifizierung des Wesentlichen in der Erscheinung, ist aufgegeben. Vermittlung ist auf das abstrakte Prinzip einer von jedem Gehalt freien Artistik, auf die bloß äußerliche Technik der Reproduktion beschränkt. Die Maschine zieht in die Kunst ein. Die Präzision des kybernetischen Apparats fungiert als Modell des Ästhetischen und ersetzt die Normen der künstlerischen Traditionen (Humanismus) ebenso wie die Freiheit des regelgebenden Genies (Kant) und die Identität von geschichtsphilosophischer Theorie und künstlerischer Praxis (Brecht).

Das Faktum wird als Autorität akzeptiert²⁰. Das Tatsächliche behält recht, das Kunstwerk beschränkt sich auf seine Wiederholung, das Bild macht sich zur bloßen Tautologie. Je mehr die Kunst das Seiende sich unterwirft, um so blinder bescheidet sie sich bei dessen Reproduktion. Damit schlägt Kunst in die Mythologie zurück, der sie als Erkenntnis zu entrinnen suchte. „Denn Mythologie hatte in ihren Gestalten die Essenz des Bestehenden: Kreislauf, Schicksal, Herrschaft der Welt als die Wahrheit zurückgespiegelt und der Hoffnung entsagt. In der Prägnanz des mythischen Bildes wie in der Klarheit der wissenschaftlichen Formel wird die Ewigkeit des Tatsächlichen bestätigt und das bloße Dasein als der Sinn ausgesprochen, den es versperrt.“²¹

Genau in diesem Punkt liegt der Schlüssel für eine Ästhetik des Abstrakten und für die Interpretation des Absurden in der Literatur. Als bloße Reproduktion nimmt Kunst notwendig den Charakter des Reproduzierten an: den von *Entfremdung*. Soll Wirklichkeit in ihrer faktisch gegebenen Gestalt unvermittelt in die Kunst überführt

19 Endgame (London, 1958), p. 51.

20 Zu diesem Abschnitt vgl. Dialektik der Aufklärung, p. 40.

21 loc. cit.

werden, muß der Befund der Entfremdung in der Deformation der Kunst selbst demonstriert werden. Das ist der Sinn des Rudiments als eines ästhetischen Prinzips.

Die klassische Theorie der Entfremdung begriff die Deformation, die den Menschen angetan wird, als historisch-gesellschaftlichen Vorgang. In ihrer unmittelbaren Gestalt zeigt sie sich in der Form des Absurden. Der phänomenologisch formulierte Entfremdungsbegriff bei Marx deckte bereits den absurden Charakter des entfremdeten Lebens auf; zum Beispiel: „Die Entfremdung erscheint sowohl darin, daß *mein* Lebensmittel eines *anderen* ist, daß das, was *mein* Wunsch, der unzugängliche Besitz eines *anderen* ist, als daß jede Sache selbst ein *anderes* als sie selbst, als daß meine Tätigkeit ein *anderes*... , daß überhaupt die *unmenschliche* Macht herrscht.“²² — Man vergleiche damit den Begriff des Absurden bei Camus oder Ionesco, und man wird Übereinstimmungen bis in die Formulierung hinein feststellen (wobei es sich wohl kaum um Abhängigkeiten handeln kann).

Entfremdung als isoliertes Phänomen angestarrt, ist absurd; Auschwitz aus jedem historischen Kontext gelöst, nichts als die Schädelstätte teuflischen Schweigens: Herrschaft unmenschlicher Macht. Ohne das Gegenbild des Humanen und isoliert von seiner historisch-sozialen Genese, wird der reale Schrecken zum Numinosen, damit aber bereits wieder ins Mythische transfiguriert, verklärt und letztlich gerechtfertigt. Ohne Licht und Tag sind Nacht und Nebel „seit alters her“: „ewige Dunkelheit. Schwarze Nacht ohne Ende“²³. Mythos als Resultat der Entfremdung ist jeden Sinnes entleert, wie der Tod es ist als bloßes Sterben. Positivistische Demonstration mündet konsequenterweise in ihn ein. Das, was zunächst als Resultat von Geschichte demonstriert wird, wird Ausdruck des Immergleichen, biologisch interpretiertes Ende. Denn das Faktum ist sterblich. Das Normale ist der Tod. Geschichte schlägt in Mythologie um. Die Wirklichkeit totaler Entfremdung stellt sich als immergleich vor; Bewegung kennt sie nur existenzphilosophisch als „Sein zum Ende“, als Zerstörung oder Tod. Der Macht der Menschen entzogen, aber auch ihrem Glauben und ihrer Hoffnung, vollzieht sich der Vorgang des Verfalls: „Etwas geht seinen Gang.“²⁴ Die Menschen werden von der Erde geschluckt: erst bis zu den Hüften, dann bis zum Hals (*Glückliche Tage*). Der Tod ist die Parodie der Erlösung: „Jenseits ist die andere Hölle“²⁵, „Unendliche Leere wird um dich herum sein.“²⁶ Der Schleier der Maja kehrt zurück, über den Markt Magie in die Welt, die Dinge werden zu Fetischen: Estragons Schuh und Vladimirs Hut, Krapps Tonbänder gesammelter Erinnerungen, Winnies Handtasche: „Ah ja, Dinge haben ihr Leben, das sage ich immer, *Dinge* haben ein Leben.“²⁷ Nur Dinge haben Leben. Die Menschen sind zu bloßen Objekten degradiert: Objekten der Manipulation, der Macht und zuletzt des Todes. Wo sie sich noch subjektiv gebärden, leiden und unglücklich sind, vielleicht zum letzten Mal solidarisch (Nagg und Nell, die den letzten Zwieback

22 Marx, *Die Frühschriften* (Stuttgart, 1953), p. 266.

23 *Happy Days* (London, 1962), p. 45.

24 *Endgame* (London, 1958), p. 17.

25 *op. cit.*, p. 23.

26 *op. cit.*, p. 28.

27 *Happy Days*, p. 40.

teilen), verfallen sie der Parodie. „Nichts ist ulkiger als Unglück.“²⁸ Ihre Komik ist die des „tierischen Instinkts der Selbsterhaltung“²⁹, der auch dann noch zur Subjektivität drängt, wenn dies objektiv verwehrt ist. Beckett bezieht seine komischen Effekte daraus, daß Sterbliches trotz seiner Sterblichkeit „Ewigkeit will“ und die Hoffnung auch ritlings auf dem Grabe nicht aufgibt. Damit werden seine Dichtungen zur Satire, vielleicht der schwärzesten, die die Weltliteratur kennt. Gegenstand dieser Satire ist alles Lebendige. Dessen Kritik führen die Dichtungen Becketts mit tödlicher Konsequenz aus. Die satirische Norm (und eine solche ist jeder Satire strukturell notwendig) ist der Tod: dieser hat die Funktion dessen, was Schiller noch mit dem Begriff des „Ideals“ fassen konnte. Das *memento mori* erklingt. Der Demonstrator des Absurden spricht von den Menschen mit der Stimme des Leichenbeschauers. Becketts Satire ist Theologie ohne Gott. Den Begriff der Sünde verwendet er, mit Schopenhauerschem Akzent, bereits im Proust-Essay: „Der Tragödie geht es nicht um menschliche Gerechtigkeit... Die tragische Gestalt stellt die Sühne der Erbsünde dar, der ersten und ewigen Sünde seiner selbst und all seiner ‚soci malorum‘, der Sünde, geboren worden zu sein.“³⁰

Man würde den Dichtungen Becketts zweifellos Unrecht tun, bezeichnete man ihren Gehalt (wie eingangs vorgeschlagen) als indifferent. Die *memento-mori*-Tendenz setzt sich nach *Godot* immer stärker durch. Jedoch unterscheiden sie sich in einem wesentlichen Aspekt von traditioneller Literatur (wenn diese Verallgemeinerung gestattet ist): sie sind der Interpretation in einem Maße offen, welches das, was man die präzise Vieldeutigkeit großer Literatur nennen kann, weit übersteigt. Der Grund dafür liegt in der Methodik positivistischer Demonstration, die das interpretatorische Bewußtsein des Schriftstellers weitgehend ausschaltet: die Satire entbehrt des *bestimmten* „Ideals“. Die Stationen dieser Demonstration sind: Individuum — Geschichte — Tod: „vom Sieg über die Zeit... zum Sieg der Zeit, von der Verneinung des Todes zu seiner Bejahung.“³¹ Die Interpretation nun kann sich festmachen am Gegenstand der Satire (Adorno, Emrich) oder an ihrer Norm (Ionesco, Hesse), sie bleibt einseitig, wenn sie nicht beide Seiten in Betracht zieht.

Fiat ars — pereat mundus: es überlebt das ästhetische Subjekt. Die Negation ist seine Selbstbestätigung. Zu erkennen sei „die unendliche Nichtigkeit... von allem, was nicht Kunst ist“³²: „Plebs, Mob, Haufen, Kanaille.“³³ Becketts Dichtungen sind, um die Polemik an Walter Benjamin weiterzugeben, „die Vollendung des *l'art pour l'art*. Die Menschheit, die einst bei Homer ein Schauobjekt für die Olympischen Götter war, ist es nun für sich selbst geworden. Ihre Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuß ersten Ranges erleben läßt.“³⁴

28 Endgame, p. 20.

29 Proust, p. 11.

30 op. cit., p. 49.

31 op. cit., p. 51.

32 loc. cit.

33 op. cit., p. 49.

34 „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, Schriften, Bd. 1 (Frankfurt, 1955), p. 397.

Friedrich Tomberg

Utopie und Negation

Zum ontologischen Hintergrund
der Kunsttheorie Theodor W. Adornos

Der Aufbruch der Kunst zur Moderne hat auch der Kunsttheorie neue Impulse gegeben. Sich auf gesicherte Positionen der Vergangenheit zurückzuziehen, will nicht mehr gelingen. Wie Kunst überhaupt heute angehen werden kann, scheint wesentlich von der Einschätzung der Kunst, die allgemein und nichtssagend „Moderne Kunst“ genannt wird, abzuhängen.

Schon an der Frage, welche Rolle dieser Kunst in der geschichtlichen Entwicklung zuzugestehen sei, scheiden sich aber die Geister.

Während z. B. Arnold Gehlen das Spezifische der neuen Kunstrichtung als „Reflexionskunst“ bezeichnet und in dieser den „Neuanfang“ (Zt, 127) einer Entwicklung vermutet, die bisher unbekannte Dimensionen eröffnen könnte, verwirft Georg Lukács die Hervorbringungen der Moderne samt und sonders als dekadent, formalistisch und asozial.

Es kann auf den ersten Blick so scheinen, als neige Theodor W. Adorno in seinen kunsttheoretischen Erörterungen mehr der Seite Gehlens zu. Zumindest ist die Gegenstellung zu Lukács sehr deutlich, wenn es etwa von der neueren Musik heißt, nicht daß sie dekadent, individualistisch und asozial wäre, gefährde sie, sie sei es nur zu wenig (PM, 108). Dennoch ist die Distanz zu Gehlen nicht zu übersehen. Beide schätzen nur einen engen Kreis von Werken der Modernen Kunst. So hält Adorno fast einzig Schönberg und seine Schüler für die konsequenten Repräsentanten der neueren Musik. Während Gehlen aber in den Werken eines Klee oder Mondrian die Verwirklichung des neuen Kunstprinzips *gelungen* sieht, nennt Adorno die Schöpfungen der Zwölftontechnik „Werke des großartigen *Mißlingens*“ (PM, 96).

„Die einzigen Werke heute, die zählen“, so heißt es im Schönberg-Aufsatz aus der *Philosophie der neuen Musik*, „sind die, die keine Werke mehr sind“ (PM, 35). Muß aus diesem Satz herausgelesen werden, es sei der Sinn der

Modernen Kunst, sich selbst aufzuheben? Zumindest für die Musik scheint dies zuzutreffen, denn dem Schüler Schönbergs, Anton Webern, wird ausdrücklich testiert, er habe die Zwölftontechnik dadurch realisiert, daß er es aufgegeben habe, überhaupt noch zu komponieren. Schweigen sei der Rest seiner Meisterschaft (PM, 106).

Den Grund für diese doch offenbar höchst paradoxe Bestimmung eines Phänomens der Kunst finden wir in dem genannten Aufsatz nur angedeutet. Unübersehbar ist der Hinweis auf die Geschichte. „Nicht der Komponist versagt im Werk: Geschichte versagt das Werk“ (PM, 66), heißt es. An anderer Stelle wird gesagt, die Geschichte schicke sich an, aller Kunst die Katastrophe zu bereiten (PM, 108), und zwar deshalb, weil sie selbst der Katastrophe zutriebe (PM, 124).

Geschichte ist bei Adorno nun keineswegs eine geheimnisvolle metaphysische Größe, sondern sie ist faßbar dort, wo das menschliche Leben überhaupt seine Realität hat: in der *Gesellschaft*.

Als Werk des Menschen ist die Kunst, wie alles, was der Mensch denkend, handelnd oder schaffend hervorbringt, gesellschaftlich vermittelt. Die Kunstwerke, behauptet Adorno, seien „das verborgene gesellschaftliche Wesen, zitiert als Erscheinung“ (PM, 125), und die Gesten der Kunstwerke seien „objektive Antworten auf objektive gesellschaftliche Konstellationen“ (PM, 125). Nicht nur der Sachgehalt, auch die Formkategorien eines Kunstwerks stammen nach Adorno aus der empirischen Realität, die für den Menschen immer einen gesellschaftlichen Charakter hat (EK, 105).

Hier wird der Kunst mehr zugesprochen, als daß sie u. a. eine Seite habe, die sich nur der soziologischen Betrachtung erschließe. Der Seinszusammenhang, in dem Kunst als Hervorbringung des Menschen steht, ist nach Adorno vielmehr so wesentlich gesellschaftlich, daß man annehmen könnte, er sehe Gesellschaft selbst als ein Moment von *Ontologie* an.

Die Gesellschaft, die im Gang ihrer geschichtlichen Entwicklung sich immer mehr der Katastrophe genähert hat und damit auch die ihr zugehörige Kunst mehr und mehr scheitern läßt, heißt bei Adorno oft und gern „bürgerliche Gesellschaft“. Da dieser Ausdruck bzw. das mit ihm Gemeinte geradezu im Mittelpunkt des Adornoschen Denkens steht, sollte man erwarten dürfen, daß ihm eine besonders präzise Definition zugrunde liegt, zumal unter „bürgerlicher Gesellschaft“ sehr Verschiedenes verstanden werden kann.

Nicht selten wird in der Literatur die gesamte zivilisierte Menschheit, von ihren weit im Altertum liegenden Anfängen an, als „bürgerliche Gesellschaft“ bezeichnet. Der Bürger ist hier aufgefaßt als Staatsbürger, als citoyen. Da der neuere Stand der Zivilisation durch das Faktum der Industrie bestimmt ist, spricht Adorno häufig von der „Industriegesellschaft“, wenn er die moderne zivilisierte Gesellschaft meint.

Der Ausdruck „bürgerliche Gesellschaft“ hat aber auch einen beschränkteren Sinn. Es wird darunter oft nur die Gesellschaft des neuzeitlichen Europas sowie der Teile Amerikas verstanden, in denen die Europäer — nach weitgehender Ausrottung der eingeborenen Bevölkerung —

herrschend wurden. Der Bürger ist hier der Repräsentant einer bestimmten Klasse in der zivilisierten Gesellschaft, er ist der bourgeois. Die moderne Gesellschaft, so betrachtet, heißt bei Adorno „Konkurrenzgesellschaft“; auch „kapitalistische“ oder „antagonistische“ Gesellschaft.

Derartige Bestimmungen schreiben sich offenbar vom Marxismus her, und wir müssen annehmen, daß Adorno mit dem Ausdruck — zumal er meist nicht weiter ausgewiesen ist — auch die marxistische Anschauung übernimmt. Die bürgerliche Gesellschaft, als Bourgeois-Gesellschaft, hat nach Marx und Engels ihr Bestehen in der ökonomisch fundierten Herrschaft der bürgerlichen Klasse. In der Geschichte stellt diese bürgerliche Gesellschaft nur eine Phase der Entwicklung dar. Die Geschichte wird angesehen als ein Prozeß, dessen Motor der reale Widerspruch ist. Das Gesetz der Geschichte ist die Dialektik. Diese allein verbürgt die Notwendigkeit der Entwicklung. Im bisherigen Verlauf der Geschichte war der treibende Widerspruch ein Antagonismus, er bestand in dem Kampf der Klassen gegeneinander. Diesen Antagonismus aufzulösen, so ist die marxistische Auffassung, bietet erst das Bestehen der bürgerlichen, und das heißt der kapitalistischen Gesellschaft, die Möglichkeit.

Der Übergang von der Klassengesellschaft zur klassenlosen Gesellschaft folgt mit Notwendigkeit aus dem Gesetz der Dialektik, das die ganze Geschichte durchherrscht. Die geschichtliche Entwicklung ist daher nicht nur als Prozeß, sondern auch als Progreß anzusehen, als Fortschritt auf dem Wege des Menschen zu sich selbst. Auch die klassenlose Gesellschaft — wenngleich sie die „Vorgeschichte“ der Menschheit beendet — ist nur ein Stadium des Progresses, der selbst ins Unendliche geht; doch wird der die Geschichte treibende Widerspruch mit Erreichen der klassenlosen Gesellschaft nicht mehr antagonistisch zu sein brauchen. Sofern Adornos Theorie der Gesellschaft auf der Marx'schen Grundanschauung von Dialektik beruht — oder auch nur auf der gegen Hegel selbst richtig zu Ende gedachten Hegelschen (das macht in diesem Zusammenhang keinen Unterschied) —, muß sie jeden Stillstand aus der Bewegung der Geschichte als unwahr und innerlich unmöglich verbannen. Nun gibt Adorno in allen seinen Schriften als seine eigene Grunderfahrung gerade die Erstarrung des Geschichtsprozesses in der heutigen Gesellschaft an. Kein Anzeichen deutet, so meint er, darauf hin, daß die von Marx gemeinte humane Gesellschaft aus den gegenwärtigen Bedingungen sich entwickeln werde, im Gegenteil, alle, die heute praktisch oder theoretisch am Werke sind, arbeiten daran, die bestehenden Verhältnisse nur noch mehr zu befestigen. In dem „Freiluftgefängnis“ (Pr, 30), zu dem die Welt heute geworden ist, gibt es keine Wendung mehr. Denn, so heißt es in der *Dialektik der Aufklärung*, „Wendung der Dinge ist immer die zum Besseren. Wenn aber in Zeiten wie den heutigen die Not am höchsten ist, öffnet sich der Himmels und schleudert sein Feuer auf die, die ohnehin verloren sind“ (D, 261).

Alle sind verstrickt in den bestehenden Zusammenhang einer un menschlichen Wirklichkeit, und zwar am meisten noch da, wo eine Gesellschaft sich glaubt frei nennen zu dürfen. Der Schein der Freiheit, und nur um einen solchen kann es sich nach Adorno handeln, macht die Besinnung

auf die eigene Unfreiheit unvergleichlich viel schwerer, als sie im Widerspruch zur offenen Unfreiheit ist, und verstärkt so die Abhängigkeit (Pr, 10).

Bei einer solchen Sicht der Wirklichkeit ist das Grundgesetz der Dialektik, so wie es von Hegel und Marx aufgefaßt wird, nicht mehr beizubehalten. Adorno überläßt denn auch das „Vertrauen auf die objektive Tendenz der Geschichte“, zu dem die „revolutionäre Phantasie“ entartet sei (D, 56), den „Stoffhubern des Diamat“ (N, II, 201), wendet sich jedoch gleichzeitig gegen alle Metaphysik, die sich als „Lehre vom geschichtslos Unveränderlichen“ (K, 293) aus gibt.

Der Sinn aller Theorie, erklärt Adorno und beruft sich ausdrücklich auf die Thesen gegen Feuerbach, kann nur die Veränderung der Welt sein. Wenn bei Marx jedoch Veränderung ein Moment des geschichtlichen Seins selbst ist und daher unausweichlich, wird bei Adorno daraus ein Postulat, an dem trotzig festzuhalten ist, so sehr die Wirklichkeit auch im Bestehenden beharrt. Da so der Veränderung ihr objektiver, gesetzmäßiger Charakter genommen wird, wie kann da überhaupt noch von einem dialektischen Prozeß der Geschichte, von einem Progreß gesprochen werden?

Adorno gibt sich alle Mühe, an den Konsequenzen seiner Grunderfahrung vorbeizukommen. Nur nach und nach höhlt er die Substanz seines dialektischen Denkansatzes aus. Den ersten wesentlichen Schritt tut er schon in der mit Horkheimer zusammen verfaßten *Dialektik der Aufklärung* aus den Jahren 1942—44: unversehens wird hier im Wechselverhältnis von Theorie und Praxis die Theorie wieder primär, und nur auf dem Umwege über sie wird auch der materiellen Wirklichkeit noch ein dialektisches Charakteristikum zuerkannt.

Dialektik ist in dieser grundlegenden Abhandlung noch erhalten als der stetige Umschlag von Aufklärung und Mythologie ineinander, der den Geschichtsprozeß kennzeichnen soll. Denken überhaupt sei entstanden „im Zuge der Befreiung aus der furchtbaren Natur“ (D, 127). Es wird zugestanden, daß menschliche Existenz nur als Beherrschung der Natur zu denken ist. Dies bedeutet: der Mensch muß zum denkenden Subjekt werden, das sich die Natur als Objekt gegenüberstellt. Das Denken, das die Natur erfassen will, bedarf der Methode, d. h. es muß wissenschaftlich sein. Die Philosophie, die Wahrheit und wissenschaftliches System gleichsetzt, das eben ist die Aufklärung (D, 104).

Die Methode muß, wie die *Metakritik der Erkenntnistheorie* ausführt, „der unbekanntem Sache Gewalt antun, sie nach sich modeln“ (Met, 20). Methodisch denken heißt Gewalt ausüben, heißt die Eigenart des methodisch Erfassten unterdrücken, wissenschaftliches Denken ist schon gleich Herrschaft. Herrschaft des Menschen über die Natur und Herrschaft der einen über die anderen in der Gesellschaft sind untrennbar miteinander verknüpft, denn das wissenschaftliche Denken gründet als „Distanz des Subjektes zum Objekt“ in der „Distanz zur Sache, die der Herr durch den Beherrschten gewinnt“ (D, 24). Die „Gewalttat der Methode“ wird als Ermöglichung von „Gesellschaft und Geist, Überbau und Unterbau“ vermutet (Met, 20). Die Konstitution von Methode als deren Trennung von der

Sache erscheine gesellschaftlich als die Trennung von geistiger und körperlicher Arbeit (Met, 21).

Es wird in diesem Zusammenhang mehrmals das Wort „Ersünde“ gebraucht. Nach traditionell-christlicher ebenso wie jüdischer Vorstellung bewirkte die Ersünde — das Essen des Apfels vom Baum der Erkenntnis — die Vertreibung aus dem Paradies und zwang den Menschen zu einer Existenz, die ihn erst eigentlich zum Menschen machte: zu einem Leben der Arbeit, und das heißt zur Beherrschung der Natur, und das heißt zur Wissenschaft. Drängt eine solche theologische Vorstellung sich in die Erwägungen Adornos, wenn auch vielleicht wider seinen Willen, hinein? Fast scheint es so. Denn offenbar ist das wissenschaftliche Denken für die Trennung von Geist und Natur genauso verantwortlich wie für den immer wieder unternommenen Versuch, diese Trennung gewaltsam, nämlich durch Methode zu überwinden. So stehen Praxis und Theorie, Arbeit und Denken gleichermaßen unter dem Signum der auf Trennung beruhenden Herrschaft.

Wenngleich, wie zugegeben wird, menschliche Existenz Herrschaft über Natur notwendig voraussetzt, wenngleich Fortschritt immer zuerst als Fortschritt in der Beherrschung der Natur durch den Menschen verstanden werden muß, so trägt doch Herrschaft bei Adorno den Makel der Ersünde, sie ist das Erbübel schlechthin. Geschichte als Fortschritt von Herrschaft ist damit zugleich Erweiterung des Übels.

Schon in der Dialektik von Aufklärung und Mythologie zeigt sich das Verhängnis. Denn wenn einerseits bereits die Mythen Aufklärung vollziehen, so verstrickt andererseits Aufklärung sich mit jedem ihrer Schritte in Mythologie (D, 22). Wörtlich heißt es: „Die Mythologie selbst hat den endlosen Prozeß der Aufklärung ins Spiel gesetzt, in dem mit unausweichlicher Notwendigkeit immer wieder jede bestimmte theoretische Ansicht der vernichtenden Kritik verfällt, nur ein Glaube zu sein, bis selbst noch die Begriffe des Geistes, der Wahrheit, ja der Aufklärung zum animistischen Zauber geworfen sind“ (D, 22).

Was früher der „Animismus“ war, ist heute der „Industrialismus“ (D, 41). In der „Prägnanz des mythischen Bildes“ wie in der „Klarheit der wissenschaftlichen Formel“ wird gleichermaßen die Ewigkeit des Tatsächlichen bestätigt (D, 40). Die ganze Geschichte, scheinbar eine Entwicklung, bietet uns das Bild des „Immergleichen“ und alle Theorie hat von jeher dafür gesorgt, daß sich dieses „Immergleiche“ mehr und mehr verfestigte.

Die Anpassung an die Macht des Fortschritts involviert den Fortschritt der Macht, dies führt jedes Mal aufs Neue zu „Rückbildungen“, „die nicht den mißlungenen, sondern gerade den gelungenen Fortschritt seines eigenen Gegenstands überführen. Der Fluch des unaufhaltsamen Fortschritts ist die unaufhaltsame Regression“ (D, 50).

Adorno unternimmt eine vollständige Umkehrung Hegels, ähnlich wie lange Zeit vor ihm Karl Marx. Wenn dieser jedoch sich berechtigt sah, die Hegelsche Philosophie vom Kopf auf die Füße zu stellen, so läßt Adorno es sich angelegen sein, das Gesicht der Hegelschen Dialektik nach rückwärts zu wenden. Die Idee des Fortschritts bleibt, nur daß sie negativ gefaßt wird: als Regression, die als stetige Intensivierung des Immergleichen gedacht ist. Auch von

der „List der Vernunft“ ist noch die Rede, doch besteht sie bei Adorno darin, wie es wörtlich heißt, „die Menschen zu immer weiter reichenden Bestien zu machen“, statt die Identität von Subjekt und Objekt herbeizuführen (D, 265). Der Weltgeist ist nicht auch die Weltvernunft. Aufklärung schlägt im Laufe der Geschichte nicht nur immer wieder in Mythologie um, sondern auch in Grausamkeit (D, 200). Die Barbarei ist das Normale. Aus welchem Grunde? Weil sie im gleichen Maße wie die Naturbeherrschung immerfort reproduziert wird (Pr, 99). Nicht in einer besonderen gesellschaftlichen Form der Herrschaft ist der tiefste Grund des Übels zu suchen, sondern in der Tatsache, daß es dem Menschen in der geschichtlichen Entwicklung mit immer größerem Erfolg gelingt, die Natur zu beherrschen, bis er sie schließlich ganz und gar unterjocht habe. Nicht das Gute setze sich in der Geschichte durch, sondern das Grauen (D, 267); in der modernen Industriegesellschaft schließlich schlage Aufklärung vollkommen in den Wahnsinn um (D, 240).

So wie die Idee des Progresses in dieser Theorie erhalten bleibt, wenn auch nur in der Umkehrung und in einer nicht unbedenklichen Simplifizierung, so scheint sich, wie aus dem gesamten Text hervorgeht, auch ein anderes wesentliches Moment der dialektischen Weltansicht durchzuhalten: das der Notwendigkeit der Entwicklung. Zumindest wird nicht gezeigt, wie die Geschichte sich in etwas anderem hätte gründen können als in der Naturbeherrschung. Vielmehr heißt es in der *Dialektik der Aufklärung* sehr deutlich, die Alternative sei immer gewesen: entweder die Menschen unterwerfen sich der Natur oder sie suchen sie zu beherrschen. Um des Lebens willen konnte die Wahl natürlich nur auf die Herrschaft fallen (D, 45).

Wenn somit menschliche Existenz, als irdische, nicht-paradiesische, unverbrüchlich auf Herrschaft und Macht-ausübung gegründet ist, wenn nur der Widerspruch das Weltall in der Balance hält, und wenn die Verwirklichung des Menschen, wenn das humanum sich nur in der Arbeit und vermöge der Arbeit als der täglich erneuerten Beherrschung der Natur vollziehen kann — wie könnte da jemals eine Wendung, sofern überhaupt möglich, die Wendung zum Besseren, wie könnte zum bestehenden Bild der Welt ein anderes Gegenbild entworfen werden außer dem der Nicht-Welt, des Nicht-Lebens, des Todes?

Es fällt auf, daß Adorno auf die Ausbreitung eines solchen Gegenbildes fast ganz verzichtet. Nur hin und wieder entschlüpfen ihm Andeutungen, die uns auf einen geheimen Schatz in seinem Denken blicken lassen, dessen Existenz er gemeinhin so sorgfältig verschleiert, als handle es sich um ein verbotenes Gut, das er dem Weltgeist selbst entwendet hat.

In den *Prismen* heißt es einmal, der „Trug der Harmonie“ sei aufzugeben, statt dessen habe man, indem man die objektiven Widersprüche rein und unnachgiebig bloßlege, die Idee von Harmonie negativ auszudrücken. Mehr als von Harmonie ist in einigen Schriften von *Versöhnung* die Rede. Wir denken bei Erwähnung dieses Begriffs sogleich an Hegel. Sollte Adorno trotz aller gegenteiligen Beteuerung doch auf ihn rekurrieren? Nicht wenige Bemerkungen verstärken diese Vermutung. Schon wenn in der *Dialektik der Aufklärung* die Hoffnung darauf gesetzt wird, daß der

Geist einer unnachgiebigen Theorie den Geist des „erbarungslosen“ Fortschritts gerade an seinem Ziel umzuwenden vermöge. Der Geist einer Theorie hat auf den Geist des Fortschritts zu wirken. Sind hier die Geister unter sich? Wo aber bleibt die Praxis, um die es doch, wie uns immer wieder versichert wird, einzig geht? Oder ist die Theorie die eigentliche Praxis?

Eine gewisse Antwort auf diese Fragen erhalten wir im Spengler-Aufsatz aus den *Prismen*. Im Einspruch derjenigen, die, nach Spenglers Gebot, ohnmächtig beiseite geworfen und vernichtet werden, heißt es dort, liege die einzige Hoffnung, „es möchten Schicksal und Macht nicht das letzte Wort behalten“ (Pr, 81). Die Wendung der Dinge wird von einem Einspruch erwartet, und zwar von seiten derjenigen, die, bereits ohnmächtig beiseite geworfen und vernichtet, dennoch allein durch diesen Einspruch sich zu sträuben suchen gegen die Elemente des Lebens selbst: das Schicksal und die Macht. Und alles dieses in Hoffnung worauf? Adorno antwortet, indem er, wie folgt, fortfährt: „Gegen den Untergang des Abendlandes steht nicht die auferstandene Kultur, sondern die Utopie, die im Bilde der untergehenden wortlos fragend beschlossen liegt“ (Pr, 81). Der als grauenvoll und barbarisch erlebten Wirklichkeit des Immergleichen gegenüber wird eine Welt entworfen, die freilich im wahrsten Sinne utopisch anmuten muß. In der *Dialektik der Aufklärung* finden sich einige ihrer Charakteristika: es ist eine Welt des Glücks, aber ohne Macht; eine Welt des Lohnes, aber ohne Arbeit; Heimat ohne Grenzstein, Religion ohne Mythos (D, 234). Die Gewalt ist abgeschafft, und der Gedanke hat sich von der Herrschaft befreit (D, 235). Kurzum: es ist eine Welt, die es als materielle niemals geben kann, eine Welt, die als bloß geistige zu denken ist, d. h. die gar nicht zu denken ist — außer vielleicht im Gefolge der Philosophie des Deutschen Idealismus.

Wenn Adorno in der *Dialektik der Aufklärung* zugesteht, daß ohne Naturbeherrschung der Geist nicht existieren könne, und wenn er dennoch eine „Bescheidung“ fordert, in der der Geist als Herrschaft sich bekennt und sich in Natur zurücknimmt, so mag beides: Naturbeherrschung und Zurücknahme des Geistes in Natur vielleicht noch unter dem Titel „Versöhnung“ zusammengedacht werden können — wengleich Adorno es hier, wo die Sache auf des Messers Schneide steht, nicht für nötig hält, sich deutlicher zu erklären (D, 54).

Nicht zu übersehen ist aber die Zustimmung, die Adorno ungefähr ein Jahrzehnt später der Weltansicht Samuel Becketts entgegenbringt, einer Ontologie, die er folgendermaßen charakterisiert: „Das Absurde ist“, so meditiert er in der Besprechung von Becketts *Endspiel*, „daß die Ruhe des Nichts und die von Versöhnung nicht auseinander sich kennen lassen. Hoffnung kriecht aus der Welt... dorthin zurück, woher sie ihren Ausgang nahm, in den Tod“ (N, II, 236). Diese Ontologie, das sieht Adorno selbst, ist keine mehr, er bezeichnet sie darum als „negative Ontologie“ und versteht darunter die Negation von Ontologie überhaupt (N, II, 233). Das Gegenbild zur Wirklichkeit, das er entwirft, ist so lebensfern wie der Tod, so substanzlos wie das Nichts, es ist einzig angesiedelt im Lande Nirgendwo, in der *Utopie*. Mit Recht wird eine solche Idee

von Versöhnung als absurd bezeichnet; an ihr läßt sich, wo sogar die Hoffnung schon in den Tod zurückkriecht, nur festhalten in einem verzweifelten *credo quia absurdum*.

Und doch ist im Entwurf einer so gearteten Utopie Konsequenz, weit mehr als in den versöhnlicher verlaufenden Gedankengängen. Der Grundansatz dieses Denkens bestimmt auch sein Ende — unerbittlich. Die zugrunde liegende Ontologie scheint eine verschüttete Theologie zu sein. Wie in der Begründung der menschlichen Existenz als Beherrschung von Natur das Bild von der Vertreibung aus dem Paradies durchschimmert, so in der Utopie von der Versöhnung die der Erlösung in einem aller Materialität enthobenen Leben: im Himmelreich, das der Messias bringen wird. Nicht umsonst wird der Begriff der Versöhnung in der *Dialektik der Aufklärung* nicht etwa Hegel, sondern dem Judentum zugesprochen. „Versöhnung ist der höchste Begriff des Judentums“, heißt es dort, „und dessen ganzer Sinn die Erwartung“ (D, 234). Und die Aufhebung der Judenfrage durch eine menschliche und nicht mehr antisemitische Gesellschaft bezeichnet Adorno als den Wendepunkt der Geschichte.

Dies hindert freilich nicht, daß Versöhnung gut idealistisch als „gewaltlose Vergeistigung“ verstanden wird (S). Verwundern muß es daher, daß Adorno gerade den Idealismus in seinen Schriften immer wieder anprangert, finde er sich nun bei Plato, Kant, Hegel oder Husserl. Allerdings hat er seine eigene Vorstellung von Idealismus. Jede Philosophie nämlich, die die „reale Einheit der ganzen Welt“ unterstellt und die deshalb notwendig zum „System“ wird (Met, 193 f.), jede Philosophie also mit „Identitätsanspruch“ (Met, 192), jede Philosophie, die ein Substantielles, ein „hypokeimenon“ in der Welt annimmt, nennt er idealistisch. Durch eine solche Bestimmung kann auch der massivste Materialismus noch in Idealismus umgedeutet werden. Wirklich auch behauptet Adorno in der *Metakritik der Erkenntnistheorie*: „Idealismus herrscht, auch wenn das hypokeimenon Sein oder Materie oder wie immer genannt wird, vermöge der Idee des hypokeimenon“ (Met, 192 f.).

Adorno selbst glaubt dem Idealismus entgehen zu können, indem er sich auf überhaupt kein Urprinzip mehr festlegt. Als zentralen Begriff seines Denkens nennt er statt dessen den der Vermitteltheit von Geist und Gegebenem. Diese Vermitteltheit sei, im Gegensatz zu den Prinzipien der idealistischen Philosophien, nämlich der Linie, die von Parmenides bis Russel durchgeht (D, 18), keine positive Aussage über das Sein, vielmehr eine Anweisung für die Erkenntnis, sich nicht bei solcher Positivität zu beruhigen, sondern Dialektik konkret auszutragen. Als allgemeines Prinzip ausgesprochen, liefe sie, ganz wie bei Hegel, immer wieder auf den Geist — also auf den Idealismus — hinaus. Mit ihrem Übergang in Positivität werde sie unwahr. (Met, 33).

Der Idealismus, dies geht aus der *Metakritik* deutlich hervor, ist Adorno verdächtig, weil er zu positiver Aussage sich ermächtigt fühlt. Idealismus wird gleichbedeutend mit Positivismus, wobei als Positivismus jede Philosophie verstanden ist, die ein Gegebenes, und seien es auch die letzten Strukturen des Seins, als solches ausspricht und und damit in seinem Sein bestätigt — Idealismus, Mate-

rialismus, Phänomenologie und Pragmatismus rücken so in eine Reihe. Der Geist, so behauptet Adorno, habe sein Wesen an der gesellschaftlichen Verwirklichung, er finde seine Erfüllung allein in der Praxis, d. h. in der Veränderung des Bestehenden (Pr, 129). Der Positivismus fixiere aber gerade das Gegebene und erschwere damit seine Veränderung.

Dem Gegebenen, dem Positiven wohnt nach Adorno „Brutalität“ inne (D, 229); niemals könne in positiver Aussage Wahrheit sein, vielmehr gebe es nur einen Ausdruck für die Wahrheit: den Gedanken, der das Unrecht verneint. Das Beharren auf den guten Seiten habe stets im negativen Ganzen aufgehoben zu sein (D, 259). Es genüge freilich nicht, sich bei dem Urteil zu bescheiden, die Welt sei schlecht, vielmehr wohne auch der resignierten Feststellung von der Übermacht des Bösen ein „bestätigendes Moment“ inne, das „wegzuätzen“ sei (N, II, 106).

Adorno muß jedoch selbst zugeben, daß auch das negative Urteil versichernd ist (D, 228). Entrichtet ja sogar noch der Laut der Verzweiflung, wie Adorno kürzlich in der *Neuen Rundschau* schrieb, seinen Zoll an die „verruchte Affirmation“ (EK, 104). In der Tat: jede Äußerung des Menschen, und sei sie noch so negativ gemeint, ist affirmativ. In jedem Sagen ist ein „Ist“-Sagen enthalten; Sprache überhaupt setzt die reale Einheit der Welt schon voraus, sie ist selbst schon System und nur als System möglich, und so ist jedes ausgesprochene Wort schon Behauptung der Einheit des Ganzen, einer Einheit, die in dem Wort „Sein“ ihre abstrakteste Definition findet, worin zugleich die Aufgabe für die Erkenntnis liegt, das Abstraktum mehr und mehr mit Realität anzufüllen.

Adorno, indem er den Positivismus, wie er ihn versteht, von sich abweist, indem er die positive Aussage als positive verwirft, verwirft auch die Aussage schlechthin. Die Konsequenz eines solchen radikalen *Negativismus*, der sogar den Nihilismus als noch zu „positiv“ hinter sich läßt, wäre es, auf Sprache überhaupt zu verzichten. Diese letzte Konsequenz zieht Adorno in der allgemeinen philosophischen Theorie nicht, in seiner Kunsttheorie dagegen spricht er sie deutlich aus.

„Schweigen ist der Rest seiner Meisterschaft“, sagt er von Anton Webern, nicht wesentlich anders sieht Adorno diejenige Dichtung, die er der Zwölftontechnik glaubt als ebenbürtig entgegensetzen zu dürfen: die Dramen Becketts, vor allem das *Endspiel*. Wie die Musik Schönbergs ist auch das *Endspiel* „organisierte Sinnlosigkeit“ (N, II, 190). Und zwar ist diese Sinnlosigkeit bis in die sprachlichen Moleküle vorgetrieben. Nichts zu bedeuten, sei die einzige Bedeutung dieses Textes (N, II, 216). Nach dem zweiten Weltkrieg, so meint Adorno im Jahre 1961, sei alles, auch die auferstandene Kultur, zerstört. Die Menschheit vegetiere kriechend auf einem Trümmerhaufen (N, II, 192). Gegen die Verfassung dieser Welt protestiere Beckett durch „protestlose Darstellung allgegenwärtiger Regression“ (N, II, 198). In Becketts Mülleimern sieht Adorno die Embleme der nach Auschwitz wiederaufgebauten Kultur (N, II, 224). Sein *Ecce homo* sei, was aus dem Menschen wurde (N, II, 106).

Die Negation steigert sich so radikal, daß sie nicht mehr formulieren kann, was sie meint: „Schweigend nur ist der

Name des Unheils auszusprechen“ (N, II, 198 f.). So groß, so total, so endgültig ist nach Adorno die Regression geworden, daß eigentlich kein Gegenbegriff mehr da ist, der ihr entgegengehalten werden könnte (N, II, 198).

Der Gegenbegriff ist die Utopie. Erst die radikale Utopie ruft die radikale Negation hervor. Diese ist so total, daß sie auch noch ihren eigenen Ursprung, eben die Utopie, erfaßt und auszehrt.

Dennoch besteht Adorno weiter darauf, daß die Kunstwerke, rein als hergestellte schon, Anweisungen auf die Praxis sind, obgleich oder gerade weil sie selbst sich ihrer enthalten. Sie weisen auf die „Herstellung richtigen Lebens“ (EK, 109). Ein jedes Kunstwerk birgt in sich ein „Es soll anders sein“ (EK, 109).

Sogar auf dem Gipfel der Negation kehrt Adorno also noch zur Praxis zurück. Wie Antäus in der griechischen Sage nur stark war, wenn er mit dem Fuße die Erde berührte, so füllt Adornos Theorie, von ihrem eigenen Grundsatz her zur Destruktion getrieben, sich wieder mit sachlicher Substanz auf, wenn sie sich der Praxis zuwendet. Manchmal scheint es, als wolle Adorno sogar in die Bahnen der Marxschen Dialektik zurückkehren, womöglich sie ausbauen und weitertreiben. So, wenn festgestellt wird, daß heute ein Zustand erreicht sei, in dem es der Macht und das heiße der Herrschaft durch die ökonomisch Stärksten nicht mehr bedürfe. „Indem die bürgerliche Wirtschaft die Gewalt durch die Vermittlung des Marktes vervielfachte“, so schreibt die *Dialektik der Aufklärung*, „hat sie auch ihre Dinge und Kräfte so vervielfacht, daß es zu deren Verwaltung nicht bloß der Könige, sondern auch der Bürger nicht mehr bedarf: nur noch Aller“ (D, 57). In solchen Bemerkungen scheint sich gegen die abstrakte Utopie der Versöhnung als gewaltloser Vergeistigung das konkrete Ideal der *Volksherrschaft* durchzusetzen.

Von daher wird auch der Begriff der Herrschaft anders gewertet. In den *Prismen* schreibt Adorno: Der gegenwärtigen technischen Situation gerecht werden, welche den Menschen Fülle und Überfluß verspricht, heißt, sie nach dem Bedürfnis einer Menschheit einrichten, die der Gewalt nicht mehr bedarf, weil sie ihrer selbst mächtig ist (Pr, 111). Das Seiner-selbst-mächtig-sein wird hier nicht als Machtausübung, nicht als Herrschaft verstanden. Vielmehr sei, sagt eine andere Stelle, Herrschaft geradezu definierbar als „Verfügung der einen über die anderen“, nicht aber als „totale Verfügung aller über alle“ (D, 124). Indem Adorno letztere, die durchgeführte Selbstbeherrschung der Gesellschaft, aus der Definition von Herrschaft herausnimmt, geht er zwar sehr eigenmächtig vor, eröffnet sich aber gleichzeitig — ohne seine sonstigen Invektiven gegen jegliche Art von Herrschaft ausdrücklich widerrufen zu müssen — den Blick auf das Ideal von Volksherrschaft. Es handele sich hier, meint er, um die „große historische Perspektive“, — sollte sie sich als Fata Morgana erweisen, so sei die „tellurische Katastrophe“ gewiß (Pr, 143).

Wenn es anderswo sogar heißt, die bestehende und die „andere“ Gesellschaft hätten nicht zweierlei Wahrheit, sondern die Wahrheit in dieser sei untrennbar von der realen Bewegung innerhalb des Bestehenden und jedem einzelnen seiner Momente, so scheint die objektive Dialektik wieder ganz in ihr Recht eingesetzt. Es wäre demnach der reale

Prozeß der Geschichte als ein Progreß zu verstehen, der seinen Sinn im Werden der Volksherrschaft hat. Diese, als Ideal, wäre immer schon wirklich, als sich verwirklichen-
de nämlich, und auf sie sich einlassen würde bedeuten, ihre Verwirklichung weitertreiben bis zu ihrer Vollendung.

Der Unterschied eines so gefaßten Ideals zur Utopie liegt in folgendem: während das Ideal ein Ziel meint, das die Menschheit, den Geschichtsprozeß weitertreibend, bewußt oder unbewußt selbst intendiert, so daß die reale Bewegung in der stetigen und zugleich sprunghaften Annäherung an eine unendliche Größe besteht, liegt im Begriff der Utopie die Forderung nach absolutem Erreichen eines fixen Endzustandes unter Mißachtung des realen Prozesses. Eine Utopie aufstellen bedeutet eine neue Gesellschaft wollen, die Bedingungen zu ihrer Realisierung aber ablehnen. Utopie und Dialektik sind miteinander unvereinbar.

Genau dies hat Adorno, freilich nur in einigen Momenten seines Denkens, eingesehen. Die dialektischen Philosophen, sagt er an eben angeführter Stelle, haben die Utopie, als eine Idee der Möglichkeit, die abstrakt und willkürlich bleibt, verfemt. In der Dialektik geht es um die ganz konkrete, im Augenblick reale Möglichkeit. Es geht um den „nächsten Schritt“.

An diesem Punkt des Gedankenganges melden sich freilich wieder die alten Skrupel. Wenn ich mich auf die Wirklichkeit einlasse, um den nächsten Schritt zu wagen, passe ich mich damit nicht dem Gegebenen an, wie es die Pragmatisten tun, verewige ich damit nicht die Herrschaft im Immergleichen? Denn wie vermöchte der nächste Schritt wohl Richtung und Ziel zu erlangen, ohne daß das Subjekt mehr weiß als das bloß Vorgegebene? Müßte nicht erst einmal mit kantischer Grundsätzlichkeit gefragt werden: Wie ist Neues überhaupt möglich?

Mit solchen Überlegungen stellt Adorno die Idee der objektiven Dialektik wieder in Frage und macht sich den Weg frei für die Rückkehr in die Ausschweifungen der Negation.

Das Fazit zieht er in den *Minima Moralia*. Dort verwirft er die Möglichkeit des Neuen endgültig, Praxis erscheint daher als sinnlos, ja verächtlich. Solidarität gibt es für den Intellektuellen nur in unverbrüchlicher Einsamkeit. „Alles Mitmachen, alle Menschlichkeit von Umgang und Teilhabe“, so lesen wir, „ist bloße Maske für stillschweigendes Akzeptieren des Unmenschlichen“. Zwar bleibt auch der Distanzierte noch in das praktische Leben verstrickt, nicht anders als der Betriebsame. Doch hat er diesem voraus „die Einsicht in seine Verstricktheit und das Glück der winzigen Freiheit, das im Erkennen als solchem liegt“ (MM, 30). Mit aller wünschbaren Deutlichkeit und Offenheit erklärt Adorno: „Es gibt aus der Verstricktheit keinen Ausweg. Das einzige, was sich verantworten läßt, ist, den ideologischen Mißbrauch der eigenen Existenz sich zu versagen und im übrigen so privat, so bescheiden, unscheinbar und unpräzise sich zu benehmen, wie es längst nicht mehr die gute Erziehung, wohl aber die Scham darüber gebietet, daß einem in der Hölle noch die Luft zum Atmen bleibt“ (MM, 33).

Und wenn die Kunsttheorie auch an der Bestimmung festhält, daß Kunst Anweisung auf Praxis sei, so ist dies doch

in der Situation des Immergleichen, wie die *Philosophie der neuen Musik* es ausdrückt, als Anweisung zum Nicht-mitmachen zu verstehen (PM, 112). Auch in der Kunsttheorie drängt die radikale Negation die sowieso schon schwächlich konzipierte Utopie beiseite.

Dialektik besagt in diesem Zusammenhang nicht viel mehr, als zur Methode erhobenes Neinsagen. Adorno spricht geradezu von einer „negativen Dialektik“. Weder ist Dialektik aber bloß negativ noch ist die Dialektik als Methode von der Dialektik als Realität zu trennen. Als Widerspiegelung dieser Realität ist die Kunst selbst dialektisch, d. h. „Negation“ und „Position“, Widerspruch und Harmonie in einem. Indem sie den bestehenden Zustand verneint, bejaht sie zugleich den bestehenden Prozeß. Eine Kunst, die die eigenen Widersprüche nicht mehr schlichtet — nach Adorno ist gerade dies ein Kennzeichen der „neuen Kunst“ — erweist damit ihr Versagen vor der Realität; wobei gerade dies Versagen ihre gesellschaftliche Wahrheit sein kann, dann nämlich, wenn sich in ihm das Versagen der Gesellschaft selbst bekundet.

Adorno, der die hergebrachte bürgerliche Theorie der Kunst dadurch weit hinter sich läßt, daß er der Kunst nicht nur eine gesellschaftlich relevante Seite zuspricht, sondern daß er sie in ihrem Wesen als gesellschaftlich bestimmt, rechtfertigt andererseits mit seiner eigenen Theorie doch, wie O. K. Werkmeister kürzlich in der *Neuen Rundschau* bemerkte, „nichts anderes als die Idee des individualistischen Kunstwerks der bürgerlichen Phase“ (KN, 128). Weil seine Philosophie aus dem gleichen Boden hervorgeht wie die sogenannte Moderne Kunst, vermag Adorno sich in die Eigenart dieser Kunst auch besser einzufühlen als etwa Lukács. Aus dem gleichen Grunde aber setzt der Horizont dieser Kunst auch der Adornoschen Theorie ihre Grenzen, sie bleibt „immanente Kritik“.

Wenn wahr ist, was Adorno behauptet, daß die bürgerliche Gesellschaft Alteuropas kein Anzeichen des Fortschritts mehr zeige, so bleibt der dieser Gesellschaft zugehörigen Kunst allerdings nur, das Bestehende radikal zu negieren, ihre Position wird kaum noch die einer vagen Utopie sein können. Woher nimmt Adorno aber die Legitimation, den Titel „bürgerliche Gesellschaft“ — und zwar in dem Sinne, daß darin citoyens und bourgeois nicht mehr unterschieden sind — auf jede beliebige Zivilisation außerhalb Alteuropas auszudehnen, wieso darf er den erst sich entwickelnden Nationen voraussagen, auch sie würden, in ihrem „faulen Sinn fürs Bewährte und für die Erfolge des Abendlandes“ (MM, 86), die Traditionen des europäischen Bürgertums übernehmen?

Die Europäer sind es seit Jahrhunderten, ja fast seit Jahrtausenden gewohnt, den Fortschritt der Geschichte als ein europäisches Privileg anzusehen. Sie waren deshalb sehr geneigt, den „Untergang des Abendlandes“ mit dem Verfall der Kultur schlechthin zu identifizieren. Es steht aber nirgendwo geschrieben, die Geschichte habe erst die Bewilligung der Europäer einzuholen, ehe sie sich anschiebe, fortzuschreiten. Die europäische Geschichte ist eben doch nicht die Weltgeschichte. Die Erfahrung des unerhörten Umbruchs, in dem die Welt heute steht, mag dem Bürger Europas erst jetzt möglich sein, sie ist aber nicht mehr zu umgehen. Nicht mehr die Frage, wie der Fortschritt der

Geschichte in der bürgerlichen Gesellschaft Europas zu bewerkstelligen sei, ist das Problem, sondern wie die Bürger dieser altertümlich strukturierten Gesellschaft ihr Leben einzurichten hätten, um nicht hinter dem Fortschritt der Weltgeschichte hoffnungslos zurückzubleiben.

Die veränderte Situation fordert die Änderung der Praxis. Die zu ändernde Praxis sucht nach der ihr gemäßen Theorie. Sie wäre aus dem dialektischen Denkansatz Adornos durchaus zu gewinnen, dann nämlich, wenn wir die Beschränkungen seiner Grundanschauung aufzuheben imstande sind, dann, wenn es gelingt, das, was bei Adorno nur Postulat bleibt, in Erkenntnis, in Wissenschaft überzuführen, und zwar in ein System, das nicht das Bestehende fixiert, sondern das selbst in Bewegung ist, in ein „System in Entwicklung“, wie Hegel die dialektische Philosophie nannte (Ph, 33).

Das methodische Prinzip einer solchen Philosophie hat Adorno selbst formuliert. „Der Idealismus“, heißt es in einem 1953 veröffentlichten Aufsatz, „wäre dann erst verlassen, wenn die Freiheit der abstrahierenden Begriffsbildung preisgegeben wäre. Die These vom Primat des Seins übers Bewußtsein schließt die methodische Forderung ein, Begriffe nicht nach dem Maßstab denkpraktisch-zweckmäßiger Merkmaleinheiten zu bilden und zu verifizieren, sondern in ihrer Bildung und Bewegung die Bewegungstendenzen der Wirklichkeit auszudrücken“ (Pr, 41).

A b k ü r z u n g e n :

- D = Dialektik der Aufklärung, Amsterdam, 1947
EK = Zur Dialektik des Engagements, Die Neue Rundschau 1/1962
K = Kierkegaard, Frankf. a. M., 1962
Met = Zur Metakritik der Erkenntnistheorie, Stuttg. 1956
MM = Minima Moralia, Frankf. a. M., 1951
N, II = Noten zur Literatur II, Frankf. a. M., 1961
PM = Philosophie der neuen Musik, Frankf. a. M., 1958
Pr = Prismen, Frankf. a. M., 1955
S = Einführung in die Soziologie der Musik, 1962
Zt = Arnold Gehlen: Zeit-Bilder, Frankf. a. M., 1960
KN = O. K. Werckmeister. Das Kunstwerk als Negation, in: Neue Rundschau, 1962, H. 1
Ph = Hegel, Einleitung in die Geschichte der Philosophie, Meiner 1940

Lukács, Georg, *Die Theorie des Romans*. — Luchterhand, Neuwied und Berlin 1963. 169 Seiten. Leinen DM 14.80. — Mit einer Einleitung des Verfassers aus dem Jahre 1963.

Der Luchterhand-Verlag läßt in der Herausgabe von Lukács' Werken auf die „Zerstörung der Vernunft“ die drei Jahrzehnte früher geschriebene „Theorie des Romans“ folgen, die Schrift, mit der sich Lukács viele von denen zu Freunden und Bewunderern gewann, die schließlich an der „Zerstörung der Vernunft“ zu seinen Feinden wurden. Mit der Neuauflage dieser Schrift wird endlich wieder ein Text zugänglich, den Seltenheit, eine esoterisch abgeschirmte und überdies durch die Jahre des Dritten Reiches unterbrochene Überlieferung in das Halbdunkel des Legendären geraten ließen. Gerühmt wird diese frühe Schrift Lukács' als kanonischer Text einer modernen Literaturtheorie, der einen seither nicht mehr verlorenen „Maßstab philosophischer Ästhetik“ aufgerichtet habe; ihr wird nachgesagt, sie habe der Literaturtheorie das Terrain erobert, das dann die späteren Untersuchungen Benjamins und schließlich Adornos in Besitz nahmen, und nicht zuletzt wird ihr nachgerühmt, erst an ihr lasse sich ermesen, welche Auszehrung das Denken Lukács' unter dem Zwang der Parteidisziplin befallen habe. Soll aber die Neuauflage nicht bloß die Vervielfältigung eines seltenen Buches und eines sakrosankten Textes sein, sondern Gelegenheit zu dem Versuch, den Text aus der Distanz eines halben Jahrhunderts wieder zu vergegenwärtigen, dann muß ebenso wie der Text auch seine bisher gültige Überlieferung noch einmal verhandelt werden.

Lukács zitiert eingangs der „Theorie des Romans“ das Wort Novalis', daß die Philosophie „eigentlich Heimweh“ sei, der „Trieb überall zuhause zu sein“; von diesem Wort fällt das Licht, in dem Lukács die Romanform und ihre immer gefährdete Beziehung zum Epos betrachtet, an dessen Stelle sie in einer veränderten Welt trat. Das Epos hat seinen Platz in dem fernen, nur in seiner Logizität durchschaubaren, dem Verstehen aber verschlossenen goldenen Zeitalter, in dem Seele und Tat, Innen und Außen, Sollen und Sein, Wesen und Leben noch identische Begriffe sind, wohlabgegrenzt und doch vereinigt durch einen dem Leben immanenten Sinn. In einer solchen Welt, deren tragender und positiver Sinn, die „Totalität als das formende prius jeder Einzelercheinung“ ist, fügt sich das Leben in einen geschlossenen Horizont und kann sich in seiner Geschlossenheit vollenden. Und nur hier — für Lukács in der frühen griechischen Antike — kann das Epos die gestaltende Antwort auf die ihm apriorisch zugrundeliegende Frage sein: „Wie kann das Leben wesenhaft werden“, weil

nur hier das Leben als geformtes und Totalität als gelebte der Kunstform naturhaft vorgegeben sind. Zergeht aber die im Mythos gestiftete Einheit von Seele und Welt, Sinn und Leben mit der Entzauberung der Welt, wird der Mensch als Selbstbewußtsein zum alleinigen Träger der Substantialität, so öffnen sich zwischen Erkennen und Tun, Seele und Gebilde, Sein und Sollen unüberbrückbare Abgründe; der Mensch wird sich in seinem über das Erkennen hinausliegenden Wesen selbst zum bloßen Postulat, Sinn, als Übergreifendes verstanden, wird zur subjektiven seelischen Tatsache, zum Ideal. Die Frage des Epos kann nicht mehr aus einer von sich aus geschlossenen und sinnfällig gegebenen Totalität hervorgehen, deren Abbild das Epos nur zu sein brauchte, sondern muß nunmehr, einer Antwort ungewiß, der Totalität vorausgehen, einer Totalität, die nun die Kunstform selber erst aufzudecken und zu erschaffen hat. Die problematische Form, die dem Wesensgesetz des Epos weiter folgt, ohne von dessen tragendem Grund gehalten zu sein, ist der Roman. Er ist eine Form des „Triebes überall zuhause zu sein“, hat er doch — wie das Epos im Mythos — sein Substrat in der Philosophie. Lukács nennt ihn den „Ausdruck der transzendentalen Obdachlosigkeit“, die „Epopöe der gottverlassenen Welt“.

Unter der Bürde, die Bedingung ihrer Möglichkeit, ihren Gegenstand: Leben in seiner Totalität, selbst hervorbringen zu müssen, wo sonst einfach hinzunehmende Gegebenheit war, wird die Romanform zur Statthalterin der Totalität. War die das Leben zur Totalität schließende Bejahung für das Epos etwas der Formung verärgertes, so ist sie für den Roman die Form selbst. Die ästhetische Funktion der Form weitet sich zur ethischen aus. Darin aber, daß Ethik, die „Gesinnung im Gestalten“, „Aufbauelement der Dichtung selbst“ wird, liegt die innere Gefährdung der Romanform. Denn gebunden an die Subjektivität als das allein zur Verfügung stehende Medium des Gestaltens, ist die Romanform immer in Gefahr, gegen das Wesensgesetz des Epischen, dem sie verpflichtet bleibt, gegen die Haltung „der hinnehmenden Objektivität“ zu verstoßen und statt einer „daseienden Totalität einen subjektiven Aspekt derselben“ zu gestalten; das „Utopische als daseiend gestalten“ aber endet nur „formzerstörend und nicht wirklichkeitsschaffend“. Diese Gefahr in der Schwebe zu halten, vermag allein die Ironie, verstanden als ein „formelles Konstituens der Romanform“. Spaltet die Ironie das epische Subjekt einerseits in eine Subjektivität, die als Innerlichkeit der fremden Welt die Inhalte ihrer Sehnsucht aufzuprägen versucht und andererseits in eine Subjektivität, die die Abstraktheit und Beschränktheit der einander entfremdeten Subjekt- und Objektwelt durchschaut, so zwingt sie das gestaltende Subjekt, seine Welterkenntnis auf sich selbst anzuwenden und sich in das „für die große Epik normativ vorgeschriebene rein aufnehmende Subjekt“ zu verwandeln. Als „Selbstaufhebung der zu Ende gegangenen Subjektivität“ ist sie die „einzig mögliche apriorische Bedingung einer wahrhaften, Totalität schaffenden Objektivität“. Als „docta ignorantia“ einer „gottverlassenen Welt“ läßt sie die „formgeforderte Immanenz des Sinnes... gerade aus dem rücksichtslosen Zuendegehen im Aufdecken ihrer Abwesenheit“ entstehen und erhebt damit den „Roman zur repräsentativen Form des Zeitalters“, das

Lukács mit den letzten Worten seiner Betrachtung, Fichte zitierend, als die „Epoche der vollendeten Sündhaftigkeit“ verruft.

Lukács nennt seine Betrachtung einen „geschichtsphilosophischen Versuch über die Formen der großen Epik“; in welcher Hinsicht Geschichte dabei erscheint, sei hier kurz untersucht.

Lukács geht der Frage nach, inwiefern die Kunstform dem historischen Wandel unterworfen und zugleich über ihn auch erhaben sei. Er deckt die Veränderungen im Aufbau der Kunstform auf, die aus dem Zwang einer sich verändernden Welt entstehen und sucht bis zu dem Punkt im Gefüge der Kunstform vorzudringen, der, selber unveränderlich, die Veränderungen in der Kunstform trägt und organisiert, so daß sie nicht bloß die Reflexe eines Äußeren sind. Dieses organisierende Zentrum, das „gattungsschaffende Prinzip“, wahrt seine Identität nicht dadurch, daß es sich dem veränderten Material starr und immer wieder gleich aufprägt, um es schließlich zu verfehlen, sondern indem es das Material selber sprechen läßt und sich je nach den veränderten Möglichkeiten des Materials realisiert; erst in der dabei zum Ausdruck kommenden Kluft zwischen der Bedürftigkeit des Lebens nach Form und geleisteter Form (als Dichtung) setzt es sich in aller Nichtidentität als identisches durch. Aber Geschichte wird in diesem Vorhaben doch erst Gegenstand der Reflexion, nachdem der wesenschauende Blick sich der „apriorischen Heimat“, des „prästabilierten ewigen Ortes der Form, auf den die vollendete Gestaltung auftritt“, vergewissert hat. Das dabei gewonnene Formgesetz wird nicht nur als „transzendente Bedingung des Gestaltens“ vom Stoff abgehoben, sondern zugleich auch als Ursprung fixiert, der hinwiederum zum Wesensgesetz erhöht wird. Und erst von der Höhe dieses Olymps fällt der Blick in die Niederungen der Geschichte. So folgt auf das Stadium der „Lebensimmanenz des Sinnes“ in einer „geschlossenen Kultur“ das der Entfremdung von Leben und Sinn in einer „problematischen Kultur“. Während dort bei den „zeitlos paradigmatischen Formen des Gestaltens“ die Frage der Geschichte nach Entstehen und Weitergehen kein Recht hat — „die Geburt der Pallas ist das Prototypen für die Entstehung griechischer Formen“, sagt Lukács —, ist hier im Auseinandertreten von „kontingenter Welt“ und „problematischem Individuum“ die Geschichte am Werk; dies Stadium ist recht eigentlich erst das der Geschichte. Das heißt aber, daß Geschichte nur als brechendes, trübendes Medium eines überhistorisch Gültigen und schließlich als Verfall einer ursprünglichen, vor aller Geschichte liegenden Totalität in den Blick kommt.

Durchdringt man den an George gemahnenden Glanz der Sprache, die den Mythos beschwören will, so erkennt man in der „Theorie des Romans“ die idealtypische Konstruktion. Sie baut sich um den Aristotelischen Formbegriff als einen in den Dingen liegenden und sie gestaltenden Wesensgrund einerseits und den Kantischen als ein im Bewußtsein des Subjektes bereitliegendes Ordnungsprinzip andererseits herum auf. Aber der Gestus des hinnehmenden Schauens, die phänomenologische Methode, verwehrt Lukács, die im Aristotelischen Formbegriff erscheinende Kongruenz von Sein und Denken auf ihr Werden, die

in ihr wirkende Geschichte hin zu befragen. Dadurch gewinnt der Aristotelische Formbegriff normative Gültigkeit und der Kantische Formbegriff gerät in Abhängigkeit von ihm, erscheint nurmehr in negativer Beziehung zu ihm, hat nurmehr Ausdruckswert, den nämlich, den Verfallscharakter der Epoche zu bezeichnen, in der Totalität nurmehr als Intention auf sie möglich ist. Die Epoche der „transzendentalen Obdachlosigkeit“ erweist sich als bloßes Durchgangsstadium, von dem nur noch zu hoffen ist, daß die ihm zugrunde liegenden Aporien es zum Umschlagen in eine neue Weltepoche treiben, in der das Subjekt, den Weg seiner Selbstaufhebung zu Ende gegangen, wieder zu einer es umschließenden Totalität bereit sein wird. Zu diesem Ausblick führt Lukács seine Betrachtung, indem er am Ende raunend fragt, ob nicht Dostojewski bereits der Homer oder der Dante dieser neuen Welt sei. Das Eschatologische dieser geschichtsphilosophischen Konstruktion ist deutlich: Geschichte erscheint nur als Durchgang durch die Entfremdung, der Ursprung als nur zu schauender ist wie das utopische Ziel, demgegenüber es nur die Erwartung gibt, in einem Jenseits der Geschichte aufbewahrt und der Geschichte als menschlicher Tat entzogen. Die einzige Instanz, die zwischen verlorener und wieder zu erringender Lebenstotalität Verbindung schafft, ist die Kunstform. Andere historische Instanzen, die hinausdrängen über die Lukács so problematisch erscheinende bürgerliche Gesellschaft und die erhoffte neue Epoche nicht bloß als Wunder erscheinen ließen, werden in der Theorie des Romans nicht sichtbar.

Dieses Miteinander eschatologischer Gesinnung und ästhetischer Gehalte erklärt vielleicht die Wirkung, die Lukács' Schrift bei ihrem ersten Erscheinen auslöste. Sie war ein Ereignis für eben die bürgerlichen Intellektuellen, die bei der Kunst die lebendigen Möglichkeiten des Menschen aufgehoben sahen und darunter litten, daß die Gesellschaft die über sie hinausweisenden Hoffnungen zwar in der Kunst sich austragen ließ, aber nur um den Preis der gesellschaftlichen Ohnmacht der Kunst. Von diesem Widerspruch zwischen Kunst und Gesellschaft wurde ein beträchtlicher Teil der bürgerlichen Intelligenz zur Kritik an der Gesellschaft gedrängt. Ihre materielle Lage nötigte diese Intelligenz nicht, die Hebel zur Veränderung der Gesellschaft in dieser selbst und ihrer Geschichte zu suchen. So konnte sie in dem Widerspruch verharren: der Gesinnung nach die Gesellschaft abzulehnen, von deren Macht sie doch geblendet war; selber in sich widersprüchlich, „vergöttlichte“ sie den Widerspruch, indem sie ihn ästhetisch verklärte. Ihre Kritik blieb in die Zwänge des „bürgerlichen Selbsthasses“ verstrickt. Diesen Übergang der Emanzipationsbewegung der Kunst in Kritik an der Gesellschaft bezeugt die „Theorie des Romans“. Damit bezeugt sie aber auch, wie fern die ästhetisch motivierten Vorbehalte gegenüber der Gesellschaft, die in der „Theorie des Romans“ ihren Begriff finden, einer Kritik sind, die sich als ein Mittel zu gesellschaftlicher Veränderung begreift.

Peter Furth

Brenner, Hildegard: *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*. rde 167/168. Hamburg: Rowohlt Verlag 1963. 287 Seiten. DM 4.80.

Bei vielen der in den letzten Jahren erschienenen Veröffentlichungen über den Nationalsozialismus hat der kritische Leser Bedenken gegen die Darstellung der verarbeiteten Fakten oder argwöhnt sogar, das vorhandene Tatsachenmaterial sei bewußt unvollständig ausgewertet worden, um die Epoche „des Anstreichers von Braunau“, wie dann gesagt wird, zu verschleiern. Nicht so in dem vorliegenden Geschichtswerk von Hildegard Brenner. Im ersten Teil wird knapp und sachlich beschrieben und analysiert, was zur Kunstpolitik des Nationalsozialismus gehört, von den Anfängen des „Kampfbundes für Deutsche Kultur“ (1929) bis zum Zusammenbruch des Dritten Reiches. Im zweiten Teil finden sich Abbildungen nationalsozialistischer Kunstwerke und 96 Dokumentationen zum Text (Martin Heidegger: „Nicht Lehrsätze und Ideen seien die Regeln eures Seins; der Führer selbst und allein ist die heutige und künftige deutsche Wirklichkeit und ihr Gesetz.“). — Der Faschismus kann objektiv nicht hinter den Kapitalismus zurückgehen, den er zu bekämpfen vorgibt. Sein Versprechen, den vom Kapitalismus verschuldeten Bruch der Ursprungsbindungen zu heilen, vermag er bei Beibehaltung der kapitalistischen Produktionsweise nicht einzulösen. Diese Heilung vorzutäuschen war die zentrale Aufgabe der nationalsozialistischen Kunst. Sie manifestierte sich als Vermittlerin von Werten, die von den gesellschaftlichen und ökonomischen Bedingungen überholt waren, oder, in ihrer eigenen Sprache, als „Objektivierung der Volkssymbole“. Der politische Charakter dieser Kunst ist, ihre Betrachter abzulenken von ihren eigentlichen Interessen und „durch anschauliche Symbole — Farben, Zeichen, Töne — ein allgemeines Wesen zu ermitteln, einen Lebensmythos darzustellen“ (Alfred Rosenberg auf dem Reichsparteitag der NSDAP, Nürnberg, 1929). Am Rivalitätskampf Goebbels—Rosenberg, an der Bücheraktion „Schwarze Listen“ und der Ausstellung „Entartete Kunst“, am nationalen „Baugedanken“ (Adolf Bartels: „Der Germane verträgt die Großstadt nicht“), wo immer von „Kunst“ die Rede ist, wird einem in diesem Buch klar, wie „Kunst“ über Täuschung von Bewußtsein zum Herrschaftsinstrument wird. Daß die Verf. ihrer Untersuchung keinen theoretischen Aufsatz beigegeben hat, wird nicht im mindesten als mangelhaft empfunden, weil in ihrer beschreibenden Analyse die Theorie dazu überall durchscheint.

Reimut Reiche

H a u s e r, Arnold: *Philosophie der Kunstgeschichte*. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1958. 463 Seiten. Leinen DM 22.50. — **H a u s e r, Arnold:** *Sozialgeschichte der mittelalterlichen Kunst*. Veröffentlicht als Teilausgabe der deutschen Erstausgabe der „Sozialgeschichte der Kunst und Literatur“. Hamburg: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1957. 153 Seiten. DM 2.40 = rde 45.

Hauser untersucht in hochinteressanten Abhandlungen Möglichkeiten und Grenzen soziologischer Kunstbetrachtung, die er mit der Methode des historischen Materialismus identifiziert, weiterhin den Beitrag der Psychoanalyse und Wölfflins „Kunstgeschichte ohne Namen“, den Weg von der Volkskunst zur volkstümlichen Kunst und schließlich die Rolle der Konventionen in der Geschichte der Kunst. Wie für Marx sind auch für Hauser „geistige Werte politische Waffen“. Doch verkennt er nicht, daß künstlerische Qualität

kein soziologisches Äquivalent hat. „Alle Kunst ist sozial bedingt, doch nicht alles in der Kunst ist soziologisch definierbar“ (S. 6). Sein Bekenntnis zur Soziologie „ist ein Bekenntnis zur rationalen Durchdringung des Lebens und zum Kampf gegen Vorurteile“ (S. 17). Philosophie, Wissenschaft, Recht, Sitte, Kunst arbeiten „immer und überall an der Bewältigung einer und derselben Aufgabe — an der Bekämpfung der verwirrenden Vieldeutigkeit und Fremdartigkeit der Dinge“ (S. 24). Der verborgene Sinn sexueller Symbole in der Kunst müsse nicht der eigentliche Sinn der Kunstwerke sein. (S. 52). Symbole seien immer überdeterminiert. Er kritisiert den Ahistorismus der Lehren Freuds (S. 83). Tatsächlich hat dieser ja die Verballhornung der Psychoanalyse durch C. G. Jung vorbereitet. Unterschätze Freud die produktive Kraft der Neurose? Hauser meint über Neurotiker und Künstler: beide „befinden sich . . . von der Realität gleichweit entfernt, doch mit dem Unterschied, daß die Neurose die Wirklichkeit nicht verneint, bloß vergißt, die Kunst hingegen sie verneint und durch etwas anderes zu ersetzen sucht“. (S. 58) Rezensent meint, ähnliches gilt auch für den Unterschied zwischen Rechts und Links in der Politik. In seiner Kritik an Wölfflin weist Hauser den konservativen Charakter des Historismus nach. Die Organismuslehre nennt er „eine quietistische Doktrin, eine Ideologie der Beschwichtigung, die die sozialen Gegensätze, den Klassenkampf, die Revolution nicht wahrhaben will“ (S. 146). Den Vertretern „aufgewärmter Volkskunst“ und des ausdrucksarmen „sozialistischen Realismus“ sagt er: „was unter Kunst zu verstehen ist, geht aus der Volkskunst oder volkstümlichen Kunst nicht hervor; erst auf der höchsten Stufe schöpferischer Tätigkeit enthüllt sich ihr Sinn“ (S. 310). An die Adresse verklemmter Puritaner gerichtet: „Das verzweifelte Ringen um den Sinn des Lebens und die schonungsloseste Selbstkritik vertragen sich in der Kunst (und nicht nur da! W. G.) oft mit der frivolsten Unterhaltung und der selbstgefälligsten Empfindsamkeit“ (S. 311). Über Konventionen in der Kunst: „sobald strengere soziale Konventionen und dauernde geschichtliche Traditionen maßgebend werden, konventionalisieren sich auch die künstlerischen Formen in zunehmendem Maße“ (S. 439 f.). Die Komplexität des Kunstwerkers erlaube, es sowohl unter stilgeschichtlichen, als auch unter psychologischen und soziologischen Aspekten zu betrachten. (S. 14). Wohl sei dem Wesen der Kunst mit soziologischen Begriffen nicht beizukommen, doch sei sie eine eminent soziale Leistung. „Man kann über die Kräfte, die in ihr wirksam sind, und über die Effekte, die von ihr ausgehen, viel Bemerkenswertes feststellen, ohne ihr Wesen zu ergründen oder ihren Zauber zu zerstören“ (S. 306). Der Begriff „Wesen der Kunst“ sagt dem Rezensenten nichts. Wenn aber der Zauber der Kunst mit dem Lustgewinn, den sie vermittelt, identisch ist, darf er zugeben, daß ihm die rationale Einsicht in ihre Komplexität diesen nur erhöht hat. Bewußte Sensibilität ist potenzierte Sensibilität. Wer nicht fühlen will, will auch nicht denken. Sensibilität macht nicht nur für Lust, sondern auch für Leid empfänglich. So stehen die Hedoniker immer im Lager der Aufklärung und auf seiten der Unterdrückten.

Gibt Hauser in „Philosophie der Kunstgeschichte“ die methodologischen Voraussetzungen seines kunstgeschicht-

lichen Denkens, so übt er sich in der „Sozialgeschichte der Kunst und Literatur“ in der beschreibenden Methode. Doch verwendet er hier wie dort dieselben Denkkategorien, die ihm den Vorwurf eintrugen, er sei in den Voraussetzungen der dialektischen Geschichtsphilosophie allzu tief befangen. Hauser selbst jedoch sieht die erste Unzulänglichkeit seiner „Sozialgeschichte der Kunst und Literatur“ darin, „daß die dialektische Methode in ihr nicht umsichtig genug durchgeführt ist“ (Philosophie d. Kunstgeschichte S. VIII). Einen der interessantesten Abschnitte dieses Werkes, den über die mittelalterliche Kunst, legt er als Taschenbuch vor. Daß Hauser auch hier weit mehr als bloße beschreibende Kunstgeschichte bietet, zeigt sich unter anderem im Kapitel „Bauhütte und Kunst“, in dem er das Problem kollektiver künstlerischer Produktion untersucht. Gegen die romantische Kunsttheorie wendet er hier ein: „Die allzu einheitliche Vorstellung von den Fakultäten und Funktionen der menschlichen Seele ist eine ebenso unhaltbare romantische Fiktion wie die Annahme einer Volks- und Gruppenseele als selbständiger, außerhalb der Einzelseele bestehender Realität. Die Einzelseelen stellen, wenn man will, nur Teil und Brechungen einer Kollektivseele dar, diese Kollektivseele existiert jedoch einzig und allein in ihren Komponenten und Brechungen. Und ebenso äußert sich auch die Individualeeule gewöhnlich nur in ihren Einzelfunktionen; die Einheit ihrer Attitüden muß — außer im Zustand der Ekstase, der aber der Kunst nicht angemessen ist — schwer erkämpft werden, sie ist kein Geschenk des flüchtigen Augenblicks“ (S. 118).

Wilfried Gottschalch

Georg Lukács, *Schriften zur Literatursoziologie*. Ausgewählt und eingeleitet von Peter Ludz. Luchterhand, Neuwied, 1961. 568 Seiten DM 28.— = Soziologische Texte. Levin L. Schücking, *Soziologie der Literarischen Geschmacksbildung*. 3. neubearbeitete Auflage 1961: Dalp-Taschenbuch 354, 112 Seiten, broschiert DM 2.80.

Die hier genannten Werke haben dies gemeinsam, daß sie beide den Ausdruck „Soziologie“ zu Unrecht im Titel tragen. G. Lukács ist sein Leben lang bemüht gewesen, nicht nur nach Art der Literatursoziologen die Dichtung in ihrem gesellschaftlichen Zusammenhang zu betrachten, sondern darüber hinaus die ästhetischen als zugleich auch gesellschaftliche Kategorien, die Struktur der Dichtung als immanent gesellschaftlich nachzuweisen und von daher die Weltliteratur zu analysieren. Mit Recht bezeichnet der Verlag in der Ankündigung der vorliegenden Auswahl Lukács als den „bedeutendsten lebenden marxistischen Theoretiker . . . , der gleichzeitig Begründer und größter Vertreter einer gesellschaftlichen Theorie der Literatur ist.“ Anders urteilt der Herausgeber. Er nimmt nur den frühen, den spätbürgerlichen Lukács ernst. Den „(neu-)kantianischen, den neuplatonisch-lebensphilosophischen und phänomenologischen Ansatz“ habe in den späteren Jahren der „historische Soziologismus“ lediglich „überwuchern“ können. Abgesehen von den Widersprüchen, die dadurch und durch den Zwang, der „partei-offiziellen Realismuskonzeption“ genügen zu müssen, entstanden seien, könne man daher Lu-

kács spätere Theorie der Literatur kaum als marxistisch ansehen. — Die Auswahl legt entsprechend besonderes Gewicht auf z. T. weithergeholte Arbeiten des frühen Lukács, immerhin ist auch der spätere Lukács reichlich vertreten. Und da prinzipiell nur in sich geschlossene Aufsätze und Kapitel bzw. Teilkapitel ausgewählt und nur wenig gekürzt wiedergegeben wurden, muß aus der Lektüre nicht unbedingt das einseitige Bild entstehen, das die Einleitung dem Leser gern einprägen möchte. — Im Gegensatz zu Lukács geht es L. Schücking zweifellos um Literatursoziologie im üblichen Sinne des Wortes. Statt aber den behandelten Tatbestand wissenschaftlich exakt und eindringlich zu analysieren, begnügt er sich mit einem mehr anekdotischen Aufsammlen des Augenfälligen. Er sucht die Abhängigkeit des literarischen Geschmacks vom „soziologischen Nährboden“ der Literatur darzutun: Den Geschmack bestimmt im Mittelalter allein der Brotgeber, später dann der Verleger und das zahlende Publikum. Verärgert über die auch jetzt noch bestehende Abhängigkeit, distanziert sich der Dichter, schreibt nur noch für den idealen Leser. Noch ein kleiner Schritt und das „l'art pour l'art“ ergibt sich von selbst. „Daß diese Bewegung . . . entsteht, ist eine natürliche Folge einer gewissen Spezialisierung auf allen Gebieten und der gesteigerten Wertschätzung der Kunst in gewissen Gruppen“ (S. 33). Fazit der Entwicklung: eine Kunst fast nur noch für Kritiker, das Publikum entmündigt. Dies wird konstatiert, nicht analysiert. Fleißig wird aufgezählt, was an der Geschmacksbildung heute alles beteiligt sein könnte: Kritiker, Manager, Schulen, Leihbibliotheken usf. — Die Erstauflage des Buches datiert aus dem Jahre 1923. Damals mag manches neuartig erschienen sein, was heute trivial wirkt. Die Lektüre, in einigem immerhin noch anregend, läßt den Wunsch aufkommen, ein Lukács habe diesen Stoff behandelt.

Friedrich Tomberg

Beauvoir, Simone de: *La force des choses* (in: Temps Modernes Nr. 203, April 1963).

Der dritte Teil der Autobiografie von B., mit dessen Abdruck Sartres Zeitschrift jetzt begonnen hat, verspricht vor allem politisch interessant zu werden (vgl. die Besprechung der ersten beiden Bände in Argument 22, S. 59 f.). Der Bericht setzt ein bei der Befreiung von Paris. Der Krieg hatte die Verfasserin und Sartre von unpolitischen Anarchisten zu Mitgliedern der Widerstandsbewegung und schließlich zu politisch engagierten Sozialisten werden lassen. Noch am 14. September 1939 notierte Sartre in sein Tagebuch: „Me voilà guéri du socialisme si j'avais besoin de m'en guérir“. Bereits zwei Jahre später gab er der von ihm gegründeten (kurzlebigen) Widerstandsgruppe den programmatischen Namen „Socialisme et liberté“. — Verf. beschreibt, wie Sartre unter dem Einfluß des Krieges anfang, von bisherigen Positionen seiner Ontologie kritisch abzurücken: der Krieg habe ihm seine „Geschichtlichkeit“ entdeckt; „au choc qu'il en éprouva, il comprit combien . . . il avait été attaché à l'ordre établi“. Das Verhältnis zu den Kommunisten erweist sich in der Nachkriegszeit als Schlüsselfrage. „Dans notre jeunesse, nous nous étions sentis proches du P. C. dans la mesure où son négativisme s'accordait avec notre anarchisme. Nous souhaitons la défaite du capitalisme,

mais non pas l'avènement d'une société socialiste qui nous aurait privés, pensions-nous, de notre liberté." — Die frühen Schriften Sartres gewinnen durch Frau Beauvoirs Rückblicke ein anderes Gesicht: offenbar sind sie (etwa die „Kindheit eines Chefs“) weniger kritisch zu verstehen und mehr als Selbstdarstellung. Eine genauere Untersuchung würde vermutlich ergeben, daß Sartre in den dreißiger Jahren weitgehend von faschistoiden Strömungen beeinflusst war. Dies äußert sich z. B. in methodischen Fragen. „La dialectique, telle qu'il la concevait alors, l'abolissait en tant qu'individu; il croyait à l'intuition phénoménologique qui donne immédiatement la chose „en chair et en os“.“ — Sartres Ethik, gibt B. zu, sei dem Stoizismus sehr nahegekommen. — Man darf gespannt sein auf die Veröffentlichung des ganzen Buches. W. F. H.

Beauvoir, Simone de: *Das Blut der Andern*. Hamburg: Rowohlt-Verlag 1963. 222 Seiten. Broschiert DM 2.40 = ro ro ro 545.

Dieser spannend geschriebene Roman schildert, dem existentialistischen Postulat zufolge ganz von den einzelnen Personen aus gesehen, die inneren und äußeren Kämpfe in Frankreich, in der Zeit der Ausbreitung des Faschismus in Europa, die zur Gründung der Résistance führten. Von ihrer Ichbezogenheit finden die dargestellten Personen durch den Zwang der Umstände zum gemeinsamen Handeln. „Meine Stimme genügt, damit die Welt eine Stimme hat. Und wenn die Welt schweigt, so ist es meine Schuld.“ Aber der hier noch durchklingende ethische Individualismus sieht sich unentrinnbar verstrickt ins System der Gewalt: „Ich habe in diesem Krieg gelernt, daß das Blut, das man spart, ebensowenig zu sühnen ist, wie das Blut, das man vergießt.“ Inge Benesch

Camus, Albert: *Literarische Essays*. Hamburg: Rowohlt-Verlag 1959. 203 Seiten. Leinen DM 12.80.

Camus' Intention geht nach seinen eigenen Worten dahin, das jung erfahrene Unglück der Menschen darzustellen in einer Kunst, die es nicht „gibt ohne ein Ablehnen und ein Bejahen“. Es mag scheinen, als ziele dieses theoretische Vorhaben darauf ab, Wirklichkeit im Medium von Kunst gestaltend zu begreifen. Jedoch erweist sich der Blick des „Existenzphilosophen“ als zunehmend getrübt von provinzieller Bodenständigkeit, die im Ungenügen des Gegebenen ihre Befriedigung sucht. Das Schlechte stellt sich dar als die „ganze absurde Einfachheit der Welt“, der es als „Schicksal in die Augen zu blicken“ gilt. Während „die Idealisten da sind, um die Dinge einzurenken“, gewinnt der Künstler am Ausweglosen „Erfüllung ohne Tränen, Friede ohne Freude“. In der Ästhetisierung des Schrecklichen wird für Camus die „Berufung des Menschen verwirklicht, die da ist, egoistisch zu sein, d. h. verzweifelt“. Auf der Jagd nach Absurdität treibt Irrationalismus seine eigene Misere voran, indem er sich die Gestaltung des Lebens versagt.

Wolfram Burisch

Friedrich, Manfred: *Opposition ohne Alternative?* Köln: Verlag Wissenschaft und Politik. 112 Seiten.
Berlin und keine Illusion. 13 Beiträge zur Deutschland-

politik, Herausgegeben von Ansgar Skriver. Hamburg: Rütten und Loening. 160 Seiten.

Schnurre, Wolfdietrich: *Berlin — eine Stadt wird geteilt*. Eine Bilddokumentation. Olten: Walter Verlag. 176 Seiten.

Die Unfähigkeit vieler westlicher politischer Theoretiker, über die Apologie einer Gesellschaftsordnung hinauszukommen, deren Klassegegensätze sich in langanhaltender wirtschaftlicher Prosperität zu quasi-ständischer Verfestigung entwickelt haben, bestätigt das Buch Friedrichs: Er begrüßt die Reduktion der politischen Auseinandersetzungen auf einen Streit um die Verteilung des Sozialprodukts, dessen Ziel es ist, jeder Schicht den ihrem angemessenen Platz entsprechenden Anteil am Volkseinkommen zu sichern. Maßstab der gesellschaftlichen Position ist der jeweils erreichte Besitzstand. Gleichberechtigung heißt gleicher Rechtsanspruch auf Versorgung ohne Beachtung des Privateigentums oder gar des Eigentums an Produktionsmitteln. Friedrich glaubt nachweisen zu können, daß der Sinn des parlamentarischen Regierungssystems die Integration aller noch nicht assimilierten Schichten der Bevölkerung ist, und so kann er den modernen Wohlfahrtsstaat als Endstufe dieser Entwicklung betrachten. Freilich erkennt auch er die Bedingungen: Entpolitisierung der Gesellschaft (mit einem anderen Wort: Manipulation), Stärkung der Regierungsmacht, die sich auf den ständig wachsenden Verwaltungsapparat stützen kann. Durch diese Stellung ist die Regierung die alleinige Verkörperung des Allgemeininteresses geworden, d. h. die Opposition muß sich dem Regierungsprogramm soweit anpassen, daß Differenzen nur noch in Methodenfragen auftauchen. Die Folge davon ist die Immobilität sowohl der Politik als auch der Gesellschaftsordnung. Parteien können nicht mehr Adressaten bestimmter Wählergruppen an den Staat sein, sondern müssen den Status einer Volkspartei zu erreichen suchen. So kommt es zur Verselbständigung einer Parteielite, deren Gefahren Friedrich nicht sehen will: Unter Berufung auf ein fiktives Gemeinwohl, das immer nur ein getarntes Sonderinteresse sein wird, erledigen sie die Staatsgeschäfte mit Unterstützung der Verwaltung, des Heeres und der Industrie. Am Ende ist die Autonomie des Volkes, die die westliche Demokratie zu garantieren vorgibt, ebenso wie das parlamentarische Prinzip, der Interessenkonflikt, aufgelöst. Es gibt nur noch ein Gemeinwohl, das zu seiner Verwirklichung der autoritären Gesellschaftsordnung bedarf. — In „Berlin und keine Illusion“ bemühen sich 13 Autoren, dem Vorwurf des illusionären politischen Denkens durch Analyse der durch die endgültige Teilung Berlins entstandenen Verhältnisse und Möglichkeiten zu begegnen. Sowohl in völkerrechtlicher Untersuchung als auch in der — wie immer umschriebenen — Darlegung parteioffizieller Standpunkte bleibt die Fixierung des status quo widersprüchlich: Die nicht zu umgehende territoriale Anerkennung der deutschen Teilung wird verdeckt von der Weigerung, die politischen Konsequenzen daraus zu ziehen. Der politische Status von Berlin bleibt eingefroren in die endgültige Regelung der Deutschlandfrage. Darüber hinaus genügt man sich mit der „Demonstration des unbeugsamen Willens“ oder der undefinierten Wiedervereinigung in Frieden und Freiheit, deren einzige Hoffnung auf Verwirklichung der Zusam-

menbruch der östlichen Staaten ist. Einige Autoren jedoch (Goldschmidt, Lenz, Schoenberner, Rexin) formulieren die Alternative: eine Beendigung des Denkens in Formeln des kalten Krieges, Einsicht in die realen Chancen durch Aufgabe der totalen Diffamierung des Kommunismus und die Lösung aus der Erstarrung programmatischer Bekenntnisse. Seit mit der Möglichkeit der totalen Vernichtung der Menschheit gerechnet werden muß, bleibt uns nur die Alternative, „Unmögliches propagandistisch zu fordern und dabei die letzten möglichen Positionen zu verlieren, oder aber einen erträglichen Kompromiß innerhalb des noch Erreichbaren anzustreben“ (Schoenberner). — S c h n u r r e unterscheidet im Vorwort zu seiner Bilddokumentation Trennung und Teilung Berlins. Die schon immer getrennte Stadt war für ihn trotz der verschiedenen Gesellschaftsordnungen vor dem Bau der Mauer eine Einheit. Die Teilung durch die Mauer versucht er nicht als unbegreifliches, unerwartetes Wunder darzustellen, sondern im Vollzug. Die Photographie dient ihm als Beweisstück im historischen Prozeß, sie leitet ihren Anspruch auf Authentizität aus der Tatsache ab, daß die Teilung nicht verborgen, sondern unter den Augen der Öffentlichkeit geschah. Es ist jedoch zu befürchten, daß diese demonstratio ad oculos, so sehr sie sich bemüht, keine situationsferne Erregung zu bewirken, auf eine selektive, ideologisch gefärbte Wahrnehmung trifft, die nicht mehr fähig ist, die in der Photographie erstarrten Momente zu historisieren, da diese an den Betrachter gestellte Aufgabe auf die gewaltsame Verdrängung des Bewußtseins von den eigenen Versäumnissen stößt. Schnurre selbst kommt dieser Verdrängung durch die anfangs angeführte Unterscheidung entgegen. Bernhard Blanke

Seifert, Jürgen: *Gefahr im Verzuge*. Zur Problematik der Notstandsgesetzgebung. Mit einer Einleitung von Generalstaatsanwalt Dr. Fritz Bauer. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt 1963. 118 Seiten. DM 7.80.

Das Buch stellt die erste größere Publikation dar, die den neuesten Entwurf des Bundesministeriums des Inneren schon mitherücksichtigt und ist damit auf dem neuesten Stand. Dem Verfasser geht es darum, die Problematik eines Notstandsgesetzes auch dem Nichtjuristen verständlich zu machen. Zwar wird auf einen wissenschaftlichen Apparat verzichtet, doch nicht auf Kosten der Genauigkeit; vielmehr wird das dokumentarische Material in den Text eingearbeitet (Vertragstexte, Gesetze, Protokollauszüge aus Bundestags- und Bundesratssitzungen). Der Dokumentation dient auch die Zusammenstellung wichtiger Bestimmungen, Entwürfe usw. im Anhang. — Der Verfasser hat sich mit der wichtigsten juristischen Literatur der neuesten Zeit beschäftigt, sich in seiner Gesamtkonzeption aber davon leiten lassen, neben juristischen Argumenten, historische, politische und gesellschaftliche anzuführen, in der richtigen Erkenntnis, daß die ganze Problematik der Notstandsgesetzgebung nicht durch eine juristische Behandlung zu erschöpfen ist. Wenn er dabei den Bogen von Artikel 48 Weimarer Verfassung bis zu den Erörterungen der Gegenwart spannt, kann er naturgemäß keine Behandlung von Detailfragen anstreben, es gelingt ihm aber dabei, ein Bild

einer Entwicklung zu zeigen und die wichtigsten Punkte herauszuarbeiten. Die Ansichten der Bundesregierung, SPD, Gewerkschaften etc. werden berücksichtigt, teils auch ihre inneren Gründe aufgezeigt. Dabei kommt Seifert zur Ansicht, daß „die beabsichtigte Notstandsregelung eine Veränderung unserer Verfassung in ihrem Geiste und ihrer Substanz bedeutet und (begrüßt) es deshalb (. . .), daß die Gewerkschaften und andere gesellschaftliche und politische Gruppierungen eine verfassungsändernde Notstandsregelung konsequent ablehnen.“ (S. 75) — Die Zusammenfassung seiner Kritik am Notstandsgesetz (S. 76) gibt einen sehr guten Überblick über die besonders gefährlichen und deshalb in jedem Fall abzulehnenden Stellen des neuesten Entwurfs.

Rudolf Kienast

H o b s b a w m , Eric: *Europäische Revolutionen*. Zürich: Kindler Verlag 1962. 679 Seiten. Leinen DM 34.— Dieses Werk, in Deutschland im Rahmen von *Kindlers Kulturgeschichte* erschienen (im gleichen Jahr bei Weidenfeld & Nicolson, London, unter dem Titel *The Age of Revolution*), ist eine umfassende Darstellung der Gesch. Europas zwischen 1789 und 1848: des durch die „doppelte Revolution“ (die politische Frankreichs und die industrielle Englands) geprägten „Sieg eines bürgerl.-liberalen Kapitalismus“. Hobsbawms Buch ist engagierte Geschichtsschreibung. Es geht dem Verfasser nicht nur um Fakten sondern um Tendenzen, die über den behandelten Zeitraum hinausreichen: Leitfaden der Darstellung ist die Entwicklung der europ. Gesch. zur Weißgeschichte und die des Sozialismus: „Jener Zeitabschnitt der Geschichte, der mit dem ersten Fabriksystem in Lancashire und der Französischen Revolution von 1789 begann, endet mit dem Bau des ersten Eisenbahnnetzes und der Veröffentlichung des Kommunistischen Manifests“ (p. 15). Überraschend für Deutschland: die marxistische Methode des engl. Historikers. Hobsbawm macht ernst mit Engels' Diktum, Marxismus sei keine Phrase, mit der man alles ohne Studium etikettieren könne, sondern eine Methode, mit der die ganze Gesch. neu studiert werden müsse. Nicht zu Unrecht hat A. J. P. Taylor darum das Buch die „Umsetzung des Kommunistischen Manifestes in Geschichtsschreibung“ genannt (vgl. *New Statesman*, 30-XI-62). — Bemerkenswert die detaillierte Sachkenntnis des Autors von der Ökonomie (der mehr Raum gegeben wird als bei Geschichtsbüchern üblich) bis zur dt. Philosophie. Seine Fähigkeit zur ‚haute vulgarisation‘ macht die Lektüre zu einer ebenso *unterhaltenden* wie belehrenden Angelegenheit. — Kritik jedoch an den Kapiteln *Religion*, *Weltliche Ideologie*, *Künste*, die in ihrer Qualität unausgeglichen sind: der Verf. übernimmt stellenweise vulgär-marxistische Einseitigkeiten (z. B. die herablassende Behandlung Goethes, die pauschale Verurteilung eines so komplexen Phänomens wie der deutschen Romantik), die man sich nach Mehring (vgl. z. B. dessen Ausführungen über Fichte), Lukács, Bloch und H. Mayer nicht mehr erlauben darf. — Von höchster Wichtigkeit sind Anmerkungen (detailliert und pointiert, bis zum Hinweis auf Schallplatten „industrieller Volkslieder“, p. 638) und vor allem die umfassende Bibliographie in der Form eines Forschungsberichts (ein sehr peinlicher Druckfehler: als Verf. von *Reason and Revolution* wird L. (!) Marcuse angegeben).

— Hobsbawms Buch ist nicht nur Standardwerk für die behandelte Epoche, auch eine Rehabilitierung marxistischer Geschichtsschreibung. Thomas Metscher

Der ungekündigte Bund. Neue Begegnung von Juden und christlicher Gemeinde. Herausgegeben von Dietrich Goldschmidt und Hans-Joachim Kraus. Stuttgart: Kreuz-Verlag 1962. 313 Seiten. Paperback DM 7.80.

Kurt Blumenfeld, *Erlebte Judenfrage.* Ein Vierteljahrhundert Zionismus. Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart, 1962. 223 Seiten. Paperback.

Es zeugte von Mut, als sich anläßlich des 10. Deutschen Evangelischen Kirchentages in Berlin die Kirchentagsleitung entschloß, eine besondere Arbeitsgruppe der Frage des ambivalenten Verhältnisses der Christen zu den Juden zu widmen. Obwohl nach christlicher Auffassung gerade die Kreuzigung Christi die Erlösung der Menschen ermöglicht, lieferte doch die katechetische Darstellung der Kreuzigung eine der Grundlagen für den religiösen Judenhaß, der den Nazis die Propagierung des totalen Antisemitismus erleichterte. Die Erkenntnis dieses Schuldzusammenhanges hat viele Christen dazu geführt, überkommene Meinungen, Verhaltensweisen und theologische Überzeugungen einer gründlichen Revision zu unterziehen. Einen Zwischenbericht über die Bemühungen der „Arbeitsgruppe Juden und Christen“ und der „Arbeitsgemeinschaft Juden Christen beim Deutschen Evangelischen Kirchentag“, das Verhältnis der Deutschen und der Christen zu den Juden zu klären, stellt der vorliegende Band dar. Ursprünglich sollte er nur das Protokoll der Veranstaltungen der „Arbeitsgruppe Juden und Christen“ während des Kirchentages in Berlin (1961) enthalten. Wir dürfen Goldschmidt danken, der mit Erfolg dafür eintrat, daß dieses Buch auch über die Weiterarbeit der „Arbeitsgemeinschaft Juden und Christen“ berichtet. Repräsentativ für die „bessere Kirche“ ist der I. Teil, der die Predigten, Vorträge und Diskussionsbeiträge enthält, die zur Frage des Verhältnisses der Christen zu den Juden auf dem Kirchentag gesprochen wurden. Zwei Beiträge zum II. Teil machen den Band besonders wertvoll: Renate Maria Heydenreich hat im Abschnitt „Versuch theologischer Wiedergutmachung“ kirchliche Erklärungen zur Judenfrage aus den Jahren 1932—1961 gesammelt und mit knappen, klaren Worten eingeleitet. Aus der Dokumentation wird ein ideologisches Textbuch der religiösen Strömungen innerhalb der politischen Romantik. Es wird deutlich, wie leicht das Spiel war, das der Nazismus mit großen Teilen der evangelischen Kirche hatte, und wie andererseits selbst todesmutige Gegner des Systems (z. B. Niemöller) faschistische Ideologeme reproduzierten. Hans Eber stellte eine übersichtliche und umfangreiche Bibliografie der Literatur zu Judentum, Antisemitismus und christlich-jüdischem Gegenüber zusammen.

Kurt Blumenfeld ist einer der Führer des deutschen Zionismus. Im Gegensatz zu vielen anderen Juden — die sich ihr Deutschtum bewahren wollten und Anti-Zionisten wurden — hatte er aus der weiten Verbreitung antisemitischer Vorurteile „die praktische Unvollziehbarkeit der Assimilation“ gefolgert. B's Lebenserinnerungen bieten

nicht nur einen Schlüssel für das Verständnis des deutschen Zionismus, sie machen uns auch zu Zeugen eines Vierteljahrhunderts unserer Zeitgeschichte, an dessen Ende die grausame Vernichtung des deutschen Judentums steht. Nur wenige erkannten in jenen Jahren die Nazigefahr; „alle sahen nur schreckerfüllt auf das scheinbare Wachsen der Kommunistischen Partei“. Inzwischen haben jene Juden, die eine Nation sein wollen, in Israel ihre politische Heimat gefunden und dort ein großartiges Aufbauwerk geleistet. Über die historischen Besitzansprüche der Israeli auf dies Land herrscht Unklarheit. Aber sie haben recht, wenn sie sagen: „Wir sind legitim hier, weil wir die ersten sind, die dieses Land durch eigene Arbeit fruchtbar und größer machen.“

Wilfried Gottschalch

Steiner, Heiri und Jean Gebser: *Angst. Ursachen, Symptome, Überwindung*. München und Zürich: Droemersch Verlagsgesellschaft Th. Knaur Nachf. 1962. 118 Seiten. DM 3.50 = Knaur Visuell — Als „revolutionierend“ und als „ein publizistisches Mittel . . ., das durchaus verdient, als eine neue Kunstform anerkannt zu werden“, kündigt der Verlag seine Taschenbuchreihe an, die er unter dem Namen „Visuell“ gestartet hat. Kurz das Verfahren: mit dieser Taschenbuchreihe beginne ein „neuer Abschnitt in der Geschichte des Buches. Denn Visuell bricht mit der traditionellen Trennung von Text und Bild.“ Das Ergebnis: eine Art comic-strips mit höheren Ansprüchen, daher langweilig. Weltanschauliche Sprüche werden eingerückt in vierfarbig wiedergegebene Aquarellskizzen. Das Ganze soll „Kunst und Wissenschaft vereinen, um Auge und Intellekt gleichzeitig anzusprechen und so der Erkenntnis neue Dimensionen zu erschließen“. In Wirtschaftsprosa übersetzt: der Verlag hofft offenbar, dem Büchermarkt neue Dimensionen zu erschließen durch Anpassung der Buchproduktion an die herrschende Feindschaft gegen den Intellekt. Dennoch wird sich diese wissenschaftlich kaschierte Neuauflage des Bildzeitungsprinzips vermutlich als Fehlkalkulation erweisen: der unverhüllte Schund ist besser. Aber die Intention ist als symptomatisch zu beachten: das Modell, dem „Visuell“ nachgebildet ist, ist der Prospekt, der Ja sagt, indem er Bewußtsein möglichst lückenlos präformiert. — „angst“ ist der 2. Band von „Knaur Visuell“. Unterm Einfluß der tiefenpsychologischen Schule C. G. Jungs versuchen die Verfasser — J. Gebser zeichnet für den Text verantwortlich — die allgemeine Angst den Menschen bewußt zu machen. Zu diesem Zweck illustrieren sie nacheinander „angstträchtige Ursituationen“ und „angstauslösende Lebenssituationen“, sodann unsere Reaktionsweisen auf Angst: „entweder Flucht, Aggression oder die Suche nach Sicherung“. — Man kann sich des Eindrucks schlecht erwehren, es solle mit diesem Kult der Angst eine neue Religion gestiftet werden. Die Anlage des Büchleins ist katechetisch. Zuerst suggeriert es Ängste aller Art; sodann folgen Anpassungsrezepte zu ihrer Überwindung: „Durch lautere Hingabe und durch uneigennütziges Beten“, „in echter Bewunderung“ (für Frauen), „schöpferische Kräfte“ (für Männer), „Beherrschung und Bannung der Angst durch das heilige heilende Ritual“ durch den Weihnachtsbaum und durch Wohltätigkeit. „Vollendete Überwindung der Angst aber spiegelt sich im Lächeln“. —

Zwischen diesen Plattitüden findet sich deftige Propaganda. Eine Darstellung demonstrierender Arbeiter mit roten Spruchbändern dient als Beispiel für Angstflucht als „Sicherung durch Selbstaufgabe und Untertauchen in der Masse“. Kommentar: „Spruchbänder, zu denen man aufschaut, sind ein schlechter Ersatz für einen geachteten Herrscher, und das Aufgehen im Gleichschritt der Masse ist Preisgabe der individuellen Kraft, mit der allein die Angst überwunden werden kann. Wer für Schlagworte anfällig ist, der ist verloren, weil er sich selbst verliert.“ — Das politisch-moralische Programm der Verfasser zeichnet sich hier deutlich ab: an der Spitze des Staates „ein geachteter Herrscher“, die Beherrschten devot und vereinzelt; Herrschaftsmittel ist die Angst und ihre kultische Beschwörung.

W. F. H.

Bisher erschienen in der Argument-Reihe:

4. Jahrgang 1962:

- 22 Emanzipation der Frau / Sexualität und Herrschaft (I)**
(4. Auflage 1967)
- 23 Emanzipation der Frau / Sexualität und Herrschaft (II)**
(4. Auflage 1967)

5. Jahrgang 1963:

- 24 Sexualität und Herrschaft (III)**
im selben Heft: 4 Beiträge zu „Tendenzen im spanischen Faschismus“
(2. Auflage 1968)
- 25 Massenmedien und Manipulation (I)**
(vergriffen)
- 26 Probleme der Aesthetik (I)**
(2. Auflage 1968)
- 27 Massenmedien und Manipulation (II)**
(vergriffen)

6. Jahrgang 1964:

28 Probleme der Aesthetik (II)

(2. Auflage 1968)

29 Schule und Erziehung (I)

(3. Auflage 1968)

30 Faschismus-Theorien (I)

(3. Auflage 1968)

31 Schule und Erziehung (II)

(2. Auflage 1968)

7. Jahrgang 1965:

32 Faschismus-Theorien (II)

(3. Auflage 1968)

33 Faschismus-Theorien (III)

(2. Auflage 1968)

34 Probleme der Entwicklungsländer (I)

35 Sexualität und Herrschaft (III)

(2. Auflage 1968)

8. Jahrgang 1966:

36 Die Amerikaner in Vietnam / Probleme der Entwicklungsländer (II)

(4. Auflage, 8.—9. Tausend, 1968)

37 Theorien der Vergeblichkeit (I)

38 Probleme der Entwicklungsländer (III)

39 Wirtschaftsmodelle im Sozialismus

40 Politische Bildung / Schule und Erziehung (III)

(2. Auflage 1968)

41 Faschismus-Theorien (IV)

(2. Auflage 1968)