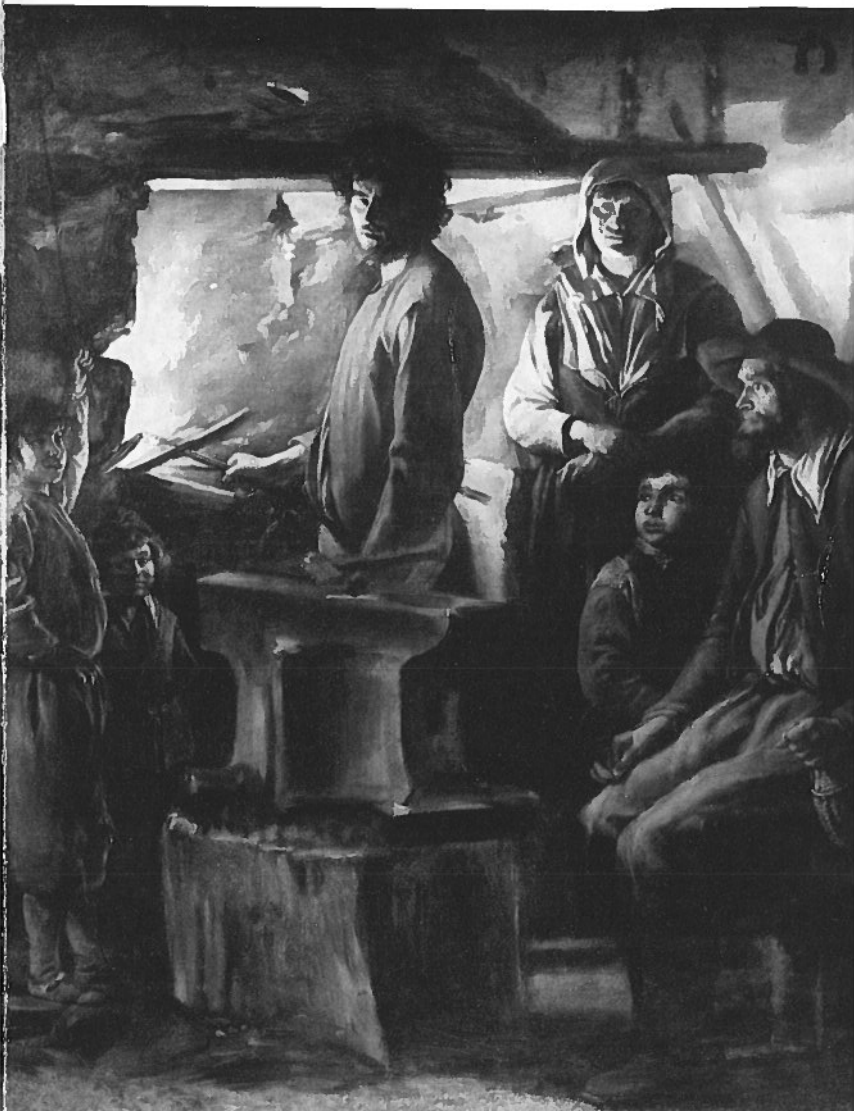
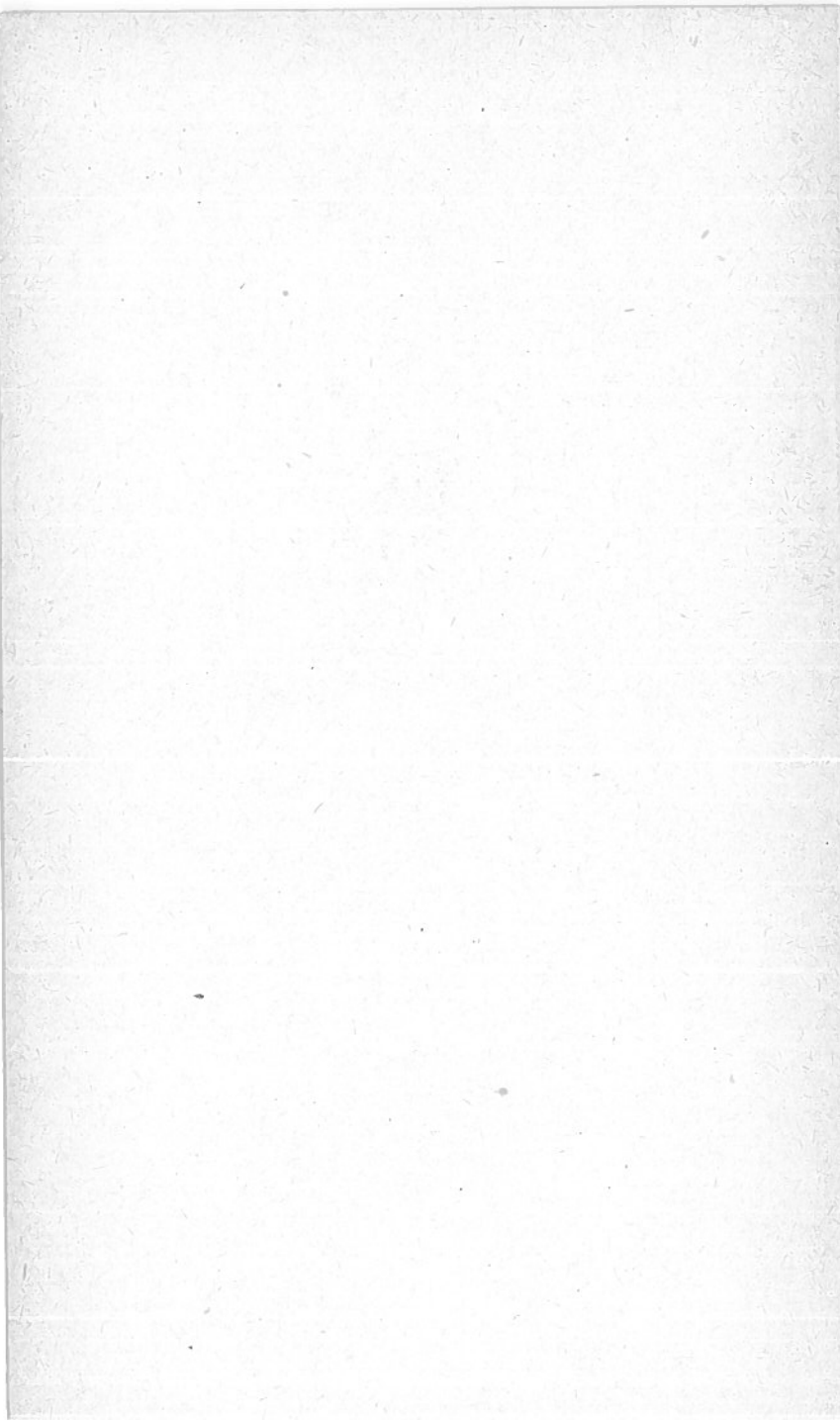


Max Raphael

Arbeiter, Kunst und Künstler



Fundus-Bücher 58/59/60



Max Raphael

**Arbeiter, Kunst
und Künstler**

VEB Verlag der Kunst Dresden

© S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main 1975
Vertrieb dieser Lizenzausgabe
nur in der DDR und in den sozialistischen Ländern gestattet

Wie soll sich der Arbeiter mit Kunst beschäftigen?

Euer zahlreiches Erscheinen kann mir wohl als ein Beweis gelten, daß ihr beim Lesen meines Vortragsthemas nicht von dem Zweifel geplagt wart, *ob* der klassenbewußte Proletarier sich überhaupt mit Kunst beschäftigen darf oder ob nicht vielmehr die Kunst gleich der Religion ein zu meidendes Opium sei, das nach der Revolution aus dem geistigen Leben der neuen Gesellschaft verschwinden müsse. Aber ich vermute wohl mit Recht, daß ihr zwischen eurer instinktiven Ablehnung dieser vulgärmarxistischen Behauptung und eurer Fähigkeit zu ihrer richtigen Begründung eine Kluft empfindet und daß eine innere Unsicherheit euch veranlaßt hat, hierher zu kommen, ein Bedürfnis nach Klarheit und eine gewisse Neugierde, ob ihr nun endlich erfahren werdet, *wie* ihr euch mit Kunst befassen sollt, ohne in die Schlingen der bürgerlichen Ideologie zu fallen.

Wenn meine Erfahrungen mich nicht täuschen, so habt ihr etwa folgende Erlebnisse gehabt: Ihr seid in eines der großen Museen alter Kunst gegangen, und, von der Fülle der dargebotenen Werke bedrückt, habt ihr versucht, den Plan zu finden, nach welchem die Museumsdirektoren das Material geordnet haben. Nachdem ihr einmal allein oder mit Hilfe eines gedruckten Führers herausgefunden, daß Zeit und Nationalität ihre leitenden Gesichtspunkte waren, habt ihr euch, vielleicht schon ein wenig ungeduldig, eine Epoche eines bestimmten Volkes genauer angesehen. Ihr habt recht bald bemerkt, daß einige Bilder zwar eine Wirkung auf euch ausüben, andere aber euch ganz kalt lassen, und so seid ihr zu der Frage gekommen, ob etwa eure Urteilsfähigkeit ungenügend sei oder ob man Gutes und Schlechtes bunt durcheinander gehängt habe.

In dieser Ungewißheit seid ihr dann schneller oder langsamer, aber immer verwirrter durch andere Säle gegangen, um festzustellen, daß ihr euch entweder vor den einzelnen Stücken in einen passiven Genuß verlieren oder eine Fülle von Namen, Zahlen und Stilunterschieden kennenlernen könnt. Das eine wie das andere schien euch nicht den richtigen Zugang zur Kunst zu ver-

schaffen, und so habt ihr schließlich aufgehört, eure freien Sonntagsstunden im Museum zu verbringen.

Die Mutigeren von euch haben sich dann gefragt, ob es nicht ein Unsinn war, mit der alten Kunst zu beginnen, deren Voraussetzungen euch doch unbekannt sind, und haben geschlossen, daß man sich zuerst um die Kunst der eigenen Epoche kümmern müsse. So seid ihr in der freien Zeit durch die Ausstellungen moderner Kunst gepilgert mit der dunklen Hoffnung, hier etwas zu finden, was in einer unmittelbaren Beziehung zu eurem eigenen Leben stünde. Aber alles schien euch vollkommen fremd, und es dämmerte euch vielleicht schon die Einsicht, daß ihr in einer bürgerlichen Gesellschaft nur euch Wesensfremdes finden könnt, als die allmodernsten und euch allerunverständlichsten Künstler selbst zu versichern begannen, daß sie mit euch sympathisieren, sich mit euch solidarisch fühlen, alle ihre Kräfte in den Dienst eurer Bewegung stellen wollen und euch schließlich eine Zeitschrift in die Hand drückten, auf deren Titelseite schwarz auf weiß gedruckt war: «. . . im Dienste der Revolution».¹ Das alles ist euch sehr merkwürdig vorgekommen, aber ihr wolltet natürlich versuchen, ob euch das Lesen denn nicht besser aufkläre als das Anschauen.

Doch als ihr von den Worten nicht viel mehr verstehen konntet als von den Farben und Formen, habt ihr begriffen, daß die Vokabel «Revolution» ganz Verschiedenes aussagt und daß es für euch zur neuen Kunst scheinbar ebensowenig einen Zugang gibt wie zur alten.

Aber es wäre um euer Klassenbewußtsein als Proletarier schlecht bestellt gewesen, hättet ihr es dabei bewenden lassen. Denn daß die herrschende Klasse, bewußt oder unbewußt, euch etwas versperrt, beweist ja nur, daß sie Furcht davor hat, ihr könntet euch diese Dinge zu eigen machen und sie im Klassenkampf als Waffe gegen sie benutzen. Eingedenk der Worte von Marx, daß die Keime der neuen Kultur in der alten liegen und aus ihr heraus entwickelt werden müssen, sicher, daß das Wissen einer der Wege zur Macht ist, seid ihr davon überzeugt geblieben, daß es eine proletarische Auffassung der Kunst geben muß, wie sehr auch der Bürger euch deswegen ausgelacht haben mag – er, der sich so gerne einredet, es gebe nur eine, seine Kunstbetrachtung, und diese sei klassenlos, bedingungslos, ewig immer dieselbe, wobei er nur vergißt, daß der mittelalterliche Mensch nicht

1 Das Organ der Surrealisten «Le Surréalisme au service de la Révolution» war das Nachfolgeblatt der «La Révolution Surréaliste» (hrsg. von André Breton)

die 'geringste Ahnung von ihr hatte, daß sie also entstanden ist und darum auch untergehen kann und wird.

So seid ihr also mit der sehr großen Erwartung hierher gekommen, daß ich euch eine proletarische Kunstauffassung entwickeln und euch dadurch eine Straße bahnen werde durch das Gestrüpp, als das die alte und die neue Kunst euch heute erscheinen. Ihr werdet leicht verstehen, daß das nicht einfach ist und sich nicht in kurzer Zeit erledigen läßt, denn wir müssen uns den Weg erst selber schaffen, auf dem wir vorwärts gehen wollen; er wird also weder breit noch bequem sein. Aber die Hauptsache ist, daß ihr begreift, mit welchen Mitteln und auf welche Weise man verfahren muß, dann werdet ihr euch bald das erobern, was man euch heute vorenthält.

I. Beschäftigung mit neuer Kunst

Beginnen wir mit der modernen Kunst, um die Situation der jungen Künstler zu analysieren und gleichzeitig die Aufgaben, die unserer Bewegung zufallen. Ich werde weit zurückgreifen müssen, um sie euch verständlich zu machen, da man das Neue nicht ohne das Alte begreifen kann, am allerwenigsten dann, wenn das scheinbar Modernste nur die letzte Entwicklungsstufe einer langen Vergangenheit ist.

Diejenigen von euch, die ein wenig die Kunstaustellungen der letzten Jahre besucht haben, werden selbst zu der Einsicht gekommen sein, daß es in der großen Masse der jährlich produzierten Werke nur zwei Künstlergruppen gibt, die ernsthaft ohne jede Rücksicht auf traditionellen Schlendrian und Publikumsgeschmack versucht haben, einen neuen Ausdruck für die Gefühle zu finden, welche von ihrer eigenen Zeit in ihnen ausgelöst werden. Es sind dies die abstrakte und die surrealistische Strömung, die zuerst nebeneinander herliefen, sich dann einander näherten und gelegentlich verbanden und schließlich in derselben Agonie hinsiechten.

Die Abstrakten lehnen jede Analogie der Kunst mit der gegenständlichen Körper- und seelischen Erlebniswelt und der natürlich-organischen Wirklichkeit ab: die *unmittelbare* Wiedergabe der menschlichen Gestalt, der Landschaft, des Stillebens ebenso wie die seelischer Gefühle, Empfindungen, Wallungen. Alles gewohnheitsmäßige Assoziieren und Kombinieren von Vorstellungen, die ungeklärten Zusammenhänge des Bewußten und Unbewußten, die im Dunkeln sich herstellenden Verbindungen von Wissen und Wünschen, von Erinnerungen und Ahnungen weisen

sie zurück. Die natürliche Außenwelt biete – so begründen sie ihr Vorgehen – einen Komplex von Formen dar, deren Gestalt geologisch, biologisch, anatomisch usw. notwendig, deren Beziehungen naturgesetzlich sein mögen – vom Standpunkt der Kunst aus seien solche Formen und Beziehungen zufällig. Der so auf sich selbst zurückgewiesene Künstler finde aber auch *in* sich zunächst nur einen anderen Bereich von persönlich oder gesellschaftlich bedingten Gegebenheiten, wenn diese auch nicht mehr dinghaft im Raum nebeneinander lägen, sondern als seelische Vorgänge zeitlich aufeinanderfolgen. Mögen diese Abläufe nach gewissen Regeln sich vollziehen, sie seien nicht vom menschlichen Geist nach den Grundsätzen der allen gemeinsamen Vernunft bewußt geschaffen und könnten daher von verschiedenen Menschen oder von denselben Menschen zu verschiedenen Zeiten verschieden aufgefaßt werden. Ein solcher Relativismus aber verhindere die künstlerische Gesetzmäßigkeit, die wie jede andere nur dadurch zu erreichen sei, daß der Mensch seine apriorischen Kategorien der sinnlichen Materie aufzuzwingen wisse. Die abstrakten Künstler weisen also jeden dinglichen und jeden seelischen Naturalismus zurück aus der Überzeugung, es bestehe ein prinzipieller Dualismus zwischen Natur (Gesellschaft) und Kunst, aus Abneigung gegen das bloß Zufällige, aus dem Glauben an die Kraft des menschlichen Bewußtseins, etwas schlechthin Notwendiges schaffen zu können.

Es gibt nach der Meinung der Abstrakten nur einen Bereich, in dem alles Zufällige und Ungefähre vermieden ist: die Mathematik, weil nur sie rein durch den menschlichen Verstand und seine apriorischen Kategorien, das heißt vor aller Erfahrung und unabhängig von ihr geschaffen sei. Darum könnten nur arithmetische Verhältnisse und geometrische Figuren, von den einfachsten bis zu den kompliziertesten, dem Künstler helfen, ein allen Menschen verständliches Formen-Abc zu schaffen und die Beziehung zwischen diesen Form-Buchstaben und -Worten zu einer Grammatik der Kunst notwendig zu gestalten. Eine solche anschauliche Sprache erlaube dann, allgemein menschliche Sinngehalte auszudrücken, die von allen geschichtlichen und nationalen Bedingungen unabhängig und für jeden Betrachter eindeutig seien.

Stellen wir uns zunächst einmal ganz auf den Standpunkt dieses abstrakt-formalen Kunstwollens und prüfen wir die Berechtigung seiner Ansprüche. Die geometrische Figur ist keine rein apriorische Schöpfung des menschlichen Verstandes; es liegen ihr konkrete außerweltliche Wirklichkeiten zugrunde, die ihrerseits geschichtlich mitbedingt sind: durch die landwirtschaftlichen Produktions- und Organisationsverhältnisse, durch astronomische

und physikalische Kenntnisse. In der Geometrie sind qualitative Beobachtungen auf quantitative Verhältnisse gebracht, so daß diese jene adäquat ausdrücken. Die einmal für Dinge und Bewegungen gefundenen Zahlen und Figuren können dann untereinander Beziehungen bilden, für die es ein Vorbild in der Natur nicht gibt, aber das ändert nichts an der Tatsache, daß sie aus bestimmten Erfahrungen abstrahiert sind, also ganz bestimmte, vergangene oder gegenwärtige Schaffens- und Erlebniswelten einschließen. Der Künstler übernimmt diese – ob er es will oder nicht, ob er es weiß oder nicht. Ein Rechteck oder Dreieck ist eine geometrische Figur, eine Figur der Messung einer als Ebene (Scheibe) im Mittelpunkt der Welt gedachten Erde. Mit einer solchen erdmessenden Figur die Gefühle der Epoche des monopolistischen Hochkapitalismus darstellen zu wollen heißt von vornherein dieser Epoche ausweichen und diese Ausweichung verschleiern. Es heißt ferner, an die Stelle des geschichtlich bedingten und von der (ganzen) Gesellschaft erlebten Inhaltes eine persönliche Meinung, einen erdachten und von der Gesellschaft nur erratbaren Sinn zu setzen: eine persönliche Mythologie in abstrakten Formeln, ein Rebus. Oder mit einem anderen Beispiel: Der Punkt hatte eine ganz bestimmte Entstehung und Bedeutung als Schnittpunkt eines Koordinatensystems (ähnlich wie die Null im Zahlensystem), er war ein Stellenwert im abstrakten Raum, der durch Zeichnung nicht adäquat realisiert werden konnte, das inhaltliche Nichtsein innerhalb formalen Daseins, der Indifferenzpunkt inmitten gegensätzlich Daseiendem. Mit anderen Worten der geometrische Punkt enthält – wie die Null – eine ganze Metaphysik des Rationalismus. Einen Punkt auf einer leeren Ebene isoliert zu zeichnen bedeutet nicht nur die falsche Materialisierung dieser Metaphysik, die Umwandlung des Symbols des Absoluten in spiritistischen Nonsens, sondern darüber hinaus die Flucht in eine Zeit, für die das Absolute eine bestimmte Realität hatte, die es für die unsere Zeit nicht mehr hat.

Die geometrische Figur trägt allerdings eine Notwendigkeit in sich selbst, insofern zwischen ihren eigenen Elementen eine funktionale Abhängigkeit besteht oder insofern sie Bestandteil oder Größenteil einer anderen Figur ist. Aber es fehlt ihr jede notwendige Beziehung zu der räumlichen Lage anderer Figuren, zu den Gefühlen, welche sie im Betrachter auslöst, zu den sie anfüllenden Farben, die ihrerseits ebenfalls keinen eindeutigen Ausdruckswert haben. Die Zufälligkeit wird also nur aus einem von vielen Bestandteilen ausgeschlossen und aus diesem nur bei einer von vielen möglichen Betrachtungsweisen, nämlich der rein mathematisch-wissenschaftlichen. Sobald man diese verläßt und

die Figur in Zusammenhang mit anderen Figuren, mit Raum, Farbe oder gar mit dem menschlichen Erleben bringt, machen diese Faktoren auch das geometrische Element selbst wieder zufällig. Dort wo uns eine Kunst aus geometrischen Elementen in der Geschichte zum ersten Mal entgegentritt, auf den Tongefäßen des Neolithikums, scheint sich der Künstler aller dieser Grenzen bewußt gewesen zu sein, denn er zeichnete mit *einer* Farbe auf einer anderen, aber wieder einheitlichen Farbe des Grundes, und zwar Zeichen, zwischen denen keine räumlichen, sondern nur sinnhafte Beziehungen bestanden. Dieser «geometrische» Stil war ein vorwissenschaftlicher, geschaffen aus dem Bedürfnis, magischen Formeln von gesellschaftlicher Gültigkeit höchste Wirksamkeit zu sichern. In dem Maße, in dem sich der Zusammenhang unter den Zeichen entwickelte, weil der Sinn metaphysisch wurde, entwickelte sich das «Bild» auf Kosten der Reinheit des geometrischen Charakters der Zeichen.

Die abstrakten Künstler gingen den Weg in entgegengesetzter Richtung rückwärts: vom Bild zum Zeichen. Darum gaben sie bewußt die Lincarperspektive auf, obwohl diese doch gerade zu dem Zweck erfunden worden war, die Irrationalität in der Raumgestaltung zu beseitigen. Da man aber nicht zwei Farben zusammenstellen kann, ohne daß sie sich wegen ihrer Unterschiede nach Hell und Dunkel, nach Warm und Kalt räumlich gegeneinander differenzieren, da bereits Abstufung einer Farbe in sich selbst zur Modellierung, also wiederum zu einem räumlichen Eindruck führt, so suchte man zwischen den verschiedenen Farben eine Proportionalität herzustellen, die den Wert eines rein arithmetischen Verhältnisses zum Beispiel des Goldenen Schnittes hat und diese an ihren Orten so fixieren sollte, daß sich zwischen ihnen ein konstantes, raumloses Verhältnis ergab. Damit waren alle Gegensätze ausgeschaltet zugunsten eines rationalen Dogmatismus. Aber während jeder Dogmatismus eine Gemeinde voraussetzt, war dieser modernste Dogmatismus Eigentum des Einzigsten oder des «Vereins von Einzigsten». Denn es war zu Tausenden Malen experimentell festgestellt worden, daß die Reaktion des Menschen auf Farben und Farbzusammenstellungen willkürlich ist und daß diese Subjektivität nur überwunden werden kann dadurch, daß dem Betrachter eine bestimmte Intention durch Verbindung mit anderen Faktoren aufgezwungen wird. An solchen blieb aber nach Ausschaltung des Raumes und des gesellschaftlichen Inhaltes nur die – durch Experiment tausendfach widerlegte – Hypothese, daß jede einzelne Figur (oder Kombination von Figuren) ihre einzig zu ihr gehörige Farbe (oder Kombination von Farben) eindeutig bestimmte und, einmal gefunden,

auch eindeutig auf den Beschauer übertrage. Auf dieser luftigen Brücke glaubte man, aus der privaten Welt des Ateliers in die moderne Öffentlichkeit hineingehen zu können.

Es wäre leicht, die Zahl der Vorurteile, Fehlschlüsse und Widersprüche dieser Verwissenschaftlichung der Kunst zu vermehren, denn sie ist nur Teil des isolierten und verabsolutierten Rationalismus. Aber es wäre ebenso falsch anzunehmen, daß der Künstler sich ohne geschichtlich bedingte Zwänge in eine Situation begeben hätte, die ihm nur die Wahl ließ, entweder gegen die Theorie Kunstwerke zu schaffen oder die Theorie auf Kosten der Kunst in die letzte Konsequenz zu treiben, der gegenüber allerdings ein farbiger Punkt auf einer leeren Ebene bereits eine Abweichung ist. Wir werden später sehen, warum und wie dieser Widerspruch zwischen Kunsttheorie und Kunstpraxis zustande gekommen ist.

Die Surrealisten haben diesen geometrischen Rationalismus abgelehnt als ein begrenztes Spiel mit den Schulregeln der Logik, das den unendlichen Gehalten des Lebens nicht gewachsen sei. Sie weisen auch nicht die Darstellung von Gegenständen schlechthin zurück, wohl aber die alltägliche, durchschnittliche Wahrnehmung der Dinge, wie sie durch Nützlichkeit und Gebrauch bestimmt ist; diese halten sie für ausgeschöpft und jeder modernen künstlerischen Konzeption für prinzipiell inadäquat. Dingliches werde nur nach einer unter rein innerseelischen Bedürfnissen vorgenommenen Auswahl und Zerlegung, unter völlig freier, jede Naturgesetzlichkeit außer acht lassender Benutzung verwendbar für die Darstellung dessen, worauf es allein ankomme: auf die von der deutschen Vernunft noch unerfaßten und letztlich nur durch den seelischen Assoziationsmechanismus erfaßbaren Sachgehalte, die gestauten Affekte, die verdrängten Emotionen, das Irrationale, das Unbewußte, die Strahlungen zwischen Menschen, die magischen Mächte. Diese seelischen Prozesse erschließt uns – und hier glauben auch die Surrealisten sich auf eine Wissenschaft stützen zu können und zu müssen – die moderne Tiefenpsychologie durch die Analyse der Fehlhandlungen, der Träume und der Neurosensymptome, die angeblich den Einzelmenschen mit den Urzeiten der Menschheit verbinden. Hier wird also das durchschnittliche Erfahren und Erleben der Gesellschaft, das geschichtlich ererbte Wissen als das Allzunormale, als bloßer Schein beiseite geschoben, um unter der kontinuierlich wirksamen Tradition die Sackgassen der Entwicklung und die Fehlversuche von Eigenbrötlern auszugraben oder um unter der Oberfläche der gesellschaftlichen Konventionen die realen Wirkungen des gesellschaftlichen Geschehens an denjenigen Individuen zu entdecken,

die auf die auflösenden Kräfte der Zeit mit einer Reduzierung des Menschen auf einen gehemmten Automatismus antworten. Aber während der technische Mechanismus normierte Standardwaren hervorbringt, bringt der seelische Automatismus individuelle Varianten der Zersetzung einer gesellschaftlichen Schicht hervor: derjenigen, die von den modernen Produktionsverhältnissen ausgeschaltet wird, die an den Kämpfen zwischen den entscheidenden Klassen nur als erleidender Zuschauer oder als hemmende Reaktion beteiligt ist und die von dieser passiven Rolle, von dieser Verurteilung zum Untergang wegsieht und flieht. Es ist dies aber die Schicht, welcher der moderne Künstler durch Geburt zugehört oder in die er durch seine Tätigkeit hineingezwungen wird, da das Kunstwerk im Zeitalter der Waren als atavistische Ideologie, im Zeitalter der Technik als Handwerk, im Zeitalter organisierter Arbeit von Spezialisten als Einzelleistung eines Universalität beanspruchenden Menschen keine reale Funktion, keinen notwendigen Platz hat. So tritt der Künstler in Widerspruch zu seiner eigenen Klasse als der Sehende zu denen, die nicht sehen wollen, und flieht aus diesem Widerspruch zu einer der Klassen, von denen er sich durch die Prinzipien und Axiome seiner Kunst selbst ausgeschlossen hat.

Die persönlichen Triebkräfte der surrealistischen Künstler sind also denen der abstrakten genau entgegengesetzt: die Angst vor dem gelösten Problem und vor der gezogenen Grenze; die Sucht nach dem Uferlosen und Unendlichen durch einen Salto mortale des Intellekts ins Unterbewußte, die Flucht vor der Präzision ins Unmeßbare, vor der Maschine ins Chaotische; die Anbetung des Zufalls und die Vergötterung des originalen, das heißt gesellschaftlich nicht durchschnittlichen Gefühls. Diese neue Einseitigkeit der gewaltsamen Irrationalisierung der Kunst, das genaue Gegenstück ihrer erzwungenen Mathematisierung, muß nicht minder als diese die Komplexität der Darstellungsmittel aufgeben und sie durch ihre unmittelbarste, kürzeste aber schreiendste Extensivierung ersetzen. Da dies nur auf Kosten jeder Harmonie und zugunsten der Unterstreichung von Gegensätzen möglich ist, so folgt, daß die verschiedenartig geführten Stimmen auseinanderklaffen und sich durch ihre eigene Übersteigerung um die Wirkung bringen, oder präziser: sie auf den Schock einer Explosion reduzieren. Der Ausdruck läßt das Auszudrückende in sich selbst zusammenfallen, die Eruption des Gefühls wird sofort Staub und Asche vor den Augen des Betrachters; das Fortissimo der Mittel hinterläßt eine ästhetische Leere, weil es nicht mehr eine verwirklichende Gestaltung, sondern eine Schaustellung bezweckt, die sich selbst als Inhalt präsentiert.

Schaffen die Abstrakten einen intellektuellen Formalismus, dessen Gehalt – trotz seines Anspruches auf dogmatische Geltung – verschwindend klein wird, so die Surrealisten einen emotionalen Inhalt, der nur den Zufall oder einen willkürlich auf ihn bezogenen Schematismus als Ordnungsform anerkennt. Kunst aber ist die Gestaltung von Natur und Gesellschaft durch das Ganze der geistigen Vermögen des Menschen, der Weg, eine Fülle sich begehrender Mannigfaltigkeiten – mehr oder weniger durchfühlt und durchdacht – ins Unterbewußtsein sinken zu lassen, sie dort festzuhalten, bis ein einheitlicher Gesichtspunkt sich kristallisiert hat, unter dem sie dann von allen Fähigkeiten und mit vollem Bewußtsein des Menschen durchgebildet werden und dann noch einmal ins Unbewußte versinken. Gesamtgeschichtliche Bedingungen haben die Künstler gezwungen, einzelne Etappen dieses Weges oder einzelne Vermögen unseres Geistes für das Ganze zu setzen. Aber wie nichts im Intellekt und damit in der Mathematik sein kann, was nicht vorher in unseren Sinnen und sogar in unserem Körper gewesen ist, so findet sich nichts im Unbewußten, was nicht vorher mindestens ein seelischer Akt war. Der Verstand ohne Materie wird leer, das Unbewußte ohne das Bewußte ein Chaos. Die Isolierung spaltet den Menschen und erschöpft Leistungsfähigkeit des Teiles um so schneller, je mehr man ihm aus nicht zu befriedigenden Bedürfnissen zumutet. Nur durch die Mannigfaltigkeit und durch die Spannung ihrer Gegensätze zur Einheit und Ganzheit schafft der Mensch Kunst, die mehr ist als ein Spiegel der Zeit, mehr als ein bloßes Produkt der geschichtlichen Bedingungen.

Aufspaltung, Isolierung, Verabsolutierung erklären uns viel von den Erscheinungen, welche die geistige und soziale Situation der jungen Künstler ausmachen: die Verzweiflung ihren eigenen Werken, ja ihrem eigenen Schaffensprozeß gegenüber; das bombastische Spiel mit Programmen, die zwar eine Mauer von Worten aufrichten, um dem Künstler die Flucht aus der Kunst zu ersparen, sich aber in Kunstwerke nicht umsetzen lassen; die Ergänzung der an Wirksamkeit verlierenden Gebetsmühle der Theorien durch eine Flucht in die Politik, die zunächst eine Flucht in unbestimmte kollektivistische Doktrinen war, welche die Künstler naiverweise mit dem ihnen gänzlich unbekanntem Marxismus gleichsetzten – eine Diskrepanz, die sich notwendig entladen mußte, sei es durch einen Krach mit der kommunistischen Partei, sei es durch einen Selbstmord, sei es durch die Illusion eines «wahren» Kommunismus, welcher die künstlerische Donquichotterie durch eine politische vollendet, sei es durch die phantastische Schöpfung eines «dritten» oder «vierten» Humanis-

mus, der keine andere Grundlage hat als den Mangel an Kraft, die zur Verwirklichung einer echten und neuen Humanitas notwendig grausamen Mittel des Klassenkampfes zu bejahen. Aber die Künstler würden uns trotz des ganz augenscheinlichen Zwiespaltes zwischen ihrer Theorie und ihrer Praxis antworten, daß nicht sie einer Bewußtseinsspaltung und auf Grund derselben einer Bewußtseinstäuschung anheimgefallen seien, sondern daß wir eine unzulängliche Interpretation sowohl ihrer Werke wie ihrer Zeit unternommen haben. Um die wirkliche, objektiv-soziologische Funktion der beiden Kunstströmungen festzustellen, werden wir also unsere Betrachtung erweitern und auf geschichtliche, zunächst speziell kunstgeschichtliche Betrachtungen eingehen müssen.

Der mathematisierende Rationalismus als methodische Tendenz reicht bis ins 12. Jahrhundert zurück; damals wurde eine «Theologia more geometrico» verfaßt, um die Existenz Gottes, der Trinität usw. notwendig zu beweisen; und damals wurden die sogenannten aquitanischen Kuppelkirchen gebaut, die den Dualismus von Konstruktion und Füllung bis in die letzten Konsequenzen durchführen und so die modernste Architektur vorwegnehmen. Im 17. Jahrhundert schrieb Spinoza seine «Ethica» more geometrico, um eine allgemeingültige Weltanschauung gegen die Leidenschaften zu sichern, welche den merkantilistischen Absolutismus begleiteten, denselben Absolutismus, der im Grand Trianon (Versailles) wiederum einen rationalen Gerüstbau mit Glasfüllung schuf. Dazwischen hatte die bildende Kunst der Renaissance den Raum durch die Linearperspektive und die Vollkommenheit und Schönheit der Einzelfigur auf Grund bestimmter Proportionen (Leonardo, Dürer usw.) geometrisch fixiert. Der geometrische Rationalismus der modernen Kunst ist eine neue Variante dieser Bemühungen, die durch den Klassizismus mit der Renaissance verbunden werden.

Wie die abstrakte Kunst den Klassizismus weiterführt, so der Surrealismus die (bei Rousseau verwurzelte) Romantik. Auch hier läßt sich die Ahnenreihe weit hinauf verfolgen zum emotionalen Irrationalismus der Mystik, der Alchimie, Astrologie und Mythologie. Für unsere Zwecke genügt es, Klassizismus und Romantik etwas näher zu betrachten.

Das Paradigma der klassizistischen Kunst ist David. Unter dem Ancien régime stellt er in einem farblosen Clair-obscur Mythologien und Geschichteepisoden der Antike dar, die für die Eingeweihten einen revolutionären Sinn haben sollten, denn er war der Freund der Revolutionäre: Er stimmte für den Tod des Königs und fixierte das unbändige Temperament des ersteche-

nen Marat. Einige Jahre später malte er die Krönung Bonapartes zum Kaiser in farbiger Buntheit und aufgeblasener Leere. Und als der Einzug der Bourbonen ihn nach Belgien ins Exil trieb, gab er mit überwiegend zeichnerischen Mitteln Porträts von einem Naturalismus, der im 19. Jahrhundert kaum je überboten worden ist. Der Bürger hatte den Weg seiner möglichen und nötigen Metamorphosen durchlaufen. Der Stil, welcher unter dem Namen der sinnlichen Schönheit und der moralischen Größe eine abstrakte Gesetzmäßigkeit gesucht hatte, hat keine notwendige Beziehung zwischen Inhalt und Form herzustellen vermocht, weil die Abstraktion keine zureichende Methode der künstlerischen Gestaltung ist.

Es bleibt hervorzuheben, daß das Altertum im Klassizismus eine ganz andere Rolle gespielt hat als in der Renaissance (deren Wiedergeburt der Antike außerordentlich fragmentarisch und oberflächlich war im Verhältnis zu der des 13. Jahrhunderts). Zur Zeit des Frühkapitalismus bediente man sich der Kunst der griechisch-römischen Handelskultur zur Eroberung der außenweltlichen Wirklichkeit (des Körpers wie des Raumes) und zur Befreiung der Kunst aus der Magdstellung zur Religion. David dagegen begann damit, gerade diese Errungenschaften über Bord zu werfen: Aus der Raumentiefe wurde die Reliefbühne, aus der stereometrischen Plastizität die schöne Gebärde, deren Kontur wichtiger war als die Binnenform. Die Kunst wurde aus der vollkommenen Verkörperung der ganzen Fülle des gesellschaftlichen Lebens, die sie in Griechenland gewesen war, eine verschleiende Waffe im Kampf der politischen Interessen. Dies alles geschah in dem Augenblick, wo dieselbe Klasse, die sich in der Renaissance ökonomisch durchzusetzen versucht hatte, ihren politischen Befreiungskampf vorbereitet; im Begriff, die politische Macht zu erobern, opferte sie in der Kunst ihre ureigensten Errungenschaften und wandelte die weltsüchtige Funktion der Antike in eine die Welt reduzierende. Marx hat einmal gesagt, daß das Bürgertum mit einer die Antike wiedererweckenden Kunst seine Kunstgeschichte beginnen mußte, weil es die politische Revolution nur durchführen konnte, indem es seine eigenen Interessen für die der ganzen Menschheit ausgab, und weil nur die Antike diesen Wert eines Menschheitssymbols hatte. Daß dabei die Auffassung des Altertums selbst verkümmerte, lag an der Maskenfunktion, welche es in der abstrakt-politischen Revolution zu erfüllen hatte.

Während man bei David noch die Entwicklung vom erregten Teilnehmer an den Ereignissen zu ihrem skeptischen Betrachter entstehen und ablaufen sehen kann, hat Ingres den Standpunkt außerhalb und oberhalb aller Ereignisse, das interesselose Zu-

schauen bereits zum Prinzip erhoben und geheiligt. Er ist der Mann, der, wenn er einem Armen auf der Straße begegnet, um die Ecke biegt, weil er die Häßlichkeit eines solchen Anblicks nicht ertragen kann. Es ist selbstverständlich, daß eine so geniale Lösung des sozialen Problems Ingres zum ewigen Chef der Akademien der bürgerlichen Gesellschaft machen mußte. Der Inhalt ist jetzt nur noch ein Vorwand, um ein Ensemble «schöner» Formen zu entwickeln; aber Schönheit war nicht mehr wie in der Antike die Fülle des Lebens und die Einheit seiner Widersprüche, sondern Leblosigkeit der Dinge, Fixierung der Orte im Raum, eiskalt brennende Sinnlichkeit ohne blühende Oberfläche – intellektuelle Erotik zu einem Ideal.

Als der moderne Industriekapitalismus sich der technischen und ökonomischen Eroberung der Welt zugewandt und Courbet dies als Realismus in der Malerei zur Gestaltung gebracht hatte, gewann auch der gänzlich blutleer gewordene Klassizismus einen Inhalt, eine neue Formensprache, ja sogar eine neue Funktion: Er wurde in Manet und Degas sozialkritisch. Das Individuum warf der Gesellschaft die alte Maske der schönen Gestalt vor die Füße und ließ sie mit der kühlen Reserviertheit des sich an keinen Standpunkt gebunden glaubenden Skeptikers, Zynikers, Menschenverächters unter der Hülle sinnlicher Farbflächen und vibrierender Umrisse ihr wahres Gesicht ahnen, das heißt ihren Warencharakter ohne menschliches Antlitz.

Die moderne abstrakte Kunst hat sich von diesem sozialkritischen Inhalt ebenso befreit wie von den maskierenden Begriffen der sinnlichen Schönheit und der moralischen Größe oder der individuellen Intellektualerotik nach dem unendlich fernen Ideal des Schönen – und dies mit Recht in Konsequenz der Prinzipien des Rationalismus und der Abstraktion (nur beruhte diese Konsequenz weder auf rein logischer Einsicht noch auf freiem Entschluß, sondern war – wie noch zu zeigen sein wird – durch die Entwicklung des liberalistischen Konkurrenzkapitalismus zum organisierten Monopolkapitalismus aufgezwungen und zu Bewußtsein gebracht). Denn solange die Darstellung an organische Körper gebunden blieb, war auch der Zusammenhang ihrer Teile vorwiegend noch naturorganisch und nicht bildmäßig bedingt. Dieser Zwiespalt wird auffälliger an den Grenzen des einzelnen Dinges: Körper mit Körper, Körper mit Raum sind nicht ebenfalls naturorganisch miteinander verbunden, sondern durch ein über sie gelegtes rationales Schema, das ihnen äußerlich bleibt und darum das Ensemble zufällig macht. Im Klassizismus steckten also noch trotz aller Reduktion des Inhaltes verschiedene Prinzipien für seine formale Darstellung: der natürliche Organis-

mus und der Kompositionsschematismus, die durch die Abstraktion als Methode nur ganz äußerlich und zufällig zusammengehalten wurden (wie schon bei den meisten Künstlern der Renaissance, zum Beispiel Raffael, Dürer). Um dieser Widersprüche Herr zu werden, blieb nur eines: die Selbststoffbarung der durch Abstraktion fixierenden Ratio, die absolute Selbstsetzung der dinglich-räumlichen Inhalte, oder: der Neukantianismus der Malerei. Wie dieser suchte man wissenschaftliche Notwendigkeit und fand subjektive Willkür. Denn die Methode, nach der die Ratio ihre eigenen Formen als Inhalte setzte, reduzierte die künstlerische Form auf funktionale Beziehungen von Größen. Aber Form ist vor allem das, was der Materie Leben, also vollkommene Gestalt des einzelnen wie des Ganzen gibt. Beziehungen regulieren nur und konstituieren nicht; regulieren ohne vorhergehende Konstituierung der Form und des Werktypus ist Geschmack, aber nicht Kunst, ist Organisation, aber nicht Notwendigkeit – ist verschleierte Substanzlosigkeit, «verschönertes» Chaos.

Die geschichtliche Entwicklung der abstrakten Kunst aus dem Klassizismus ist also diese: fortschreitende Ausschaltung aller Inhalte und Gehalte, fortschreitende Reduktion der moralisch bedeutenden und sinnlich-schönen Form auf die geometrisch-rationalen Urelemente aller Formen, deren Intellektualität aber auch keinen Raum mehr bietet für die anfänglich gesuchte Kongruenz des Sinnlichen und des Sittlichen im Ästhetischen. Alle diese Verzichte waren gemacht worden, um mittels der Abstraktion eine Notwendigkeit des künstlerischen Gebildes zu finden. Aber anstatt den Zufall immer mehr auszuschalten, wurden die alten Widersprüche nur in neuer Form in die reduzierten formalen Elemente selbst eingeführt. Gab man diese Widersprüche auf, so stand man vor dem Nichts. Man war in einer Sackgasse, und man floh – ohne recht zu wissen wohin: in den Surrealismus, das heißt in die Romantik.

Ich will euch nun zeigen, daß die Entwicklung des Surrealismus aus der Romantik zwar auf einer anderen Ebene, der emotional-individuellen statt der abstrakt-allgemeinen, aber doch völlig analog verlaufen ist; es ist die Lebensgeschichte zweier feindlicher Brüder, die zwei verschiedene Seiten der gleichen wirtschaftlich-gesellschaftlichen Erbmasse zu gestalten haben.

Die romantische Begeisterung (an Stelle der rationalen Gemessenheit) ist zunächst charakterisiert durch das Gefühl der Unendlichkeit, das aus dem Innersten der Seele ausbrach und einen ihm adäquaten Gegenstand suchte, um sich an ihm verfestigen zu können. Dieser unbegrenzte Strom hatte zwei verschiedenartige,

aber eng miteinander zusammenhängende Quellen: Die eine war die unfruchtbar gewordene Religion, deren skurrile Unzeitgemäßheit erlaubte, das menschliche Unendlichkeitsstreben von allen transzendenten und absoluten Bindungen abzulösen und dem Individuum anheimzugeben; die andere die Dynamik des sich entwickelnden Kapitalismus, der in einem dauernd steigenden Ausmaß produzieren und akkumulieren mußte. Die beiden so heterogenen Quellen hatten eine gemeinsame Folge: Die seelische Glut stieß sich an der Härte der Dinge im Raum und empfand alles Endliche als unangemessen. Sie suchte sich dann entweder im Endlichen selbst ein schlechtes Unendliches, ein unzulängliches Symbol in zeitlicher oder örtlicher Ferne (die Rolle des Orients und des Mittelalters!); oder aber die Glut stauten sich vor dem Anderssein, ließen aus diesen Hemmungen melancholische und spleenige Klagen oder ironische Stellungnahmen aufsteigen, um sich durch diese Reibung an der Diskrepanz zwischen Innen- und Außenwelt vor der Erstarrung zu einer kalten Lava-masse zu retten. Dieser zweite Weg erwies sich als der geschichtlich fruchtbare, indem er die Künstler zwang, die Gestalt der Dinge zu zerschlagen, die rationalistisch-klassizistische Überzeugung von einem Wesen und Begriff, von einer Ungestalt und einem Ideal eines jeden Dinges als Wahn zu behandeln und sich eine fast diktatorische Fähigkeit anzumaßen, den Gegenstand nicht nach seinen immanenten, objektiven Gesetzen, sondern nach den subjektiven Forderungen des immer flutenden Gefühls aufzubauen, das sich mit dem Kosmos oder mit Gott identifizierte und nicht zuletzt mit dem sozialen Ganzen. So kam man zugleich mit der Zersetzung der Dinge zur Zersetzung des Menschen: einer bestimmten sozialen Schicht von Menschen in Daumiers Karikatur des Mittelstandes und seiner Führer von Louis Philippe bis Bismarck.

Es gehört zum Wesen der Romantik, daß sie im Gegensatz zum Klassizismus hundert Gesichter zugleich hatte, weil sie entfesselte Willkür war, und daß diese Mannigfaltigkeit keine andere Einheit besaß als Zwieschlächtigkeit und Sucht. Sie war modern, insofern sie die meisten Gefühle entdeckte, mit denen die individuelle Seele auf die kapitalistisch-bürgerliche Gesellschaft reagiert, und sie war zugleich zeit- und raumflüchtig in alle Dimensionen hinein, während das Bürgertum, einmal als Klasse zur Macht gelangt, das Menschheitsideal der Revolution als zu weit empfand und die enger anliegende Maske eines politischen Kompromisses gebrauchte, um seine tieferen, das heißt materielleren Interessen gleichzeitig verbergen und durchsetzen zu können. Dies leisteten die Mythen der Demokratie und der Nation, wel-

che von den Künstlern je nach Temperament und Einsicht bald ins Absolut-Positive glorifiziert, bald als das Absolut-Negative abgelehnt wurden. In beiden Fällen klaffen Wirklichkeit und Vorstellung, aber auch die Wirklichkeit selbst: Inhalt und Form der Gesellschaft, Gesellschaft und Individuum auseinander; die Romantik selbst hatte Raum für die Priester der weißen wie der schwarzen Messe.

Diese vielfältige Diskrepanz der Romantik läßt sich sehr gut an Delacroix' «Barrikadenkampf» aufzeigen – ein Bild, das ein zeitgenössisches Ereignis, den 28. Juli 1830, als Allegorie darstellt: *Die Freiheit führt das Volk*. Jedermann spürt die Hitze des Bürgerkrieges in diesem fast einzigen Revolutionsbild des 19. Jahrhunderts; aber jedermann bleibt betroffen durch den Zwiespalt zwischen der Frau, welche die Freiheit verkörpert mit nackten Brüsten und wehender Fahne, und der modernen Kleidung derer, die um sie herum kämpfen oder erschlagen daliegen. Es ist die ins Sinnbildliche erhobene, also entrealisierte Freiheit inmitten des wirklichen, aus heterogensten Elementen bestehenden Volkes, das immer von der an dem Allegorisierungsprozeß interessierten, aber unsichtbar bleibenden Macht besiegt wird: dem Kapital. Es ist die typische Revolution des 19. Jahrhunderts, die aus ihren eigenen Widersprüchen heraus erfolglos bleiben und zur Reaktion führen muß. Und nehmen wir nicht den Maler, sondern den Theoretiker Delacroix, so bezeugt er analoge Widersprüche. In einem Aufsatz über Poussin warf er diesem vor, es bestehe in seinen Werken ein Zwiespalt zwischen Figuren und Raum. Ein Blick auf das «Gemetzelt von Chios» oder die «Eroberung Konstantinopels» genügt zum Beweis dafür, daß Delacroix mit diesem Vorwurf eines Dualismus sich selbst schärfer und wesentlicher trifft als Poussin. Ganz allgemein kann man sagen: Wie sich das Gefühl, obwohl es nach seiner Artung, nach seiner Differenziertheit und Dynamik modern war, nur in asiatischen, mittelalterlichen, barocken Mythologien oder Historien physisch-sinnlich entäußern konnte (abgetrennt von dem tieferen Gehalt, der eine äußere, gewollte erzwungene Zutat wurde), so konnten diese angelesenen Sujets sich nur in Kompositionsschemata Gestalt schaffen, das heißt in ordnenden geometrischen Figuren, die nicht eindeutig aus dem Inhalt erwachsen waren und ihn daher nicht sichtbar notwendig darstellten. Die Romantik zerfiel an diesem Widerspruch zwischen endlichem Formschematismus und metaphysisch-unendlich gemeintem Gefühl, an der schlechten Verendlichkeit eines schlechten Unendlichen, an diesem Ersatz für eine Synthese, welche wegen der Größe und Äußerlichkeit der Gegensätze unmöglich war.

Die Geschichte dieses (in sich aufgespaltenen, an der äußeren Gegenwart keinen Gegenstand findenden) Unendlichkeitsstrebens zeigt, daß es nach einem großartigen Anfang bei Géricault, dessen Grundthema das Rennen des Menschen in den Verfall des Todes und des Wahns als den von endlichen Schranken freien Mächten war, und nach einer oft scheiternden Weiterführung bei Delacroix, der es in Mittelalter und Orient, in Hamlet, Faustlegende, in Frauen, Tiere, Blumen und immer in Farben und Bewegung sich ergießen ließ, um die Unendlichkeit des Gefühls in ihrem eigenen Wogen zum Selbstgenuß, in ihrer eigenen Anschauung zur Erstarrung zu bringen – die Geschichte zeigt, daß dieser Anfang plötzlich als eine Spekulation zusammenbrach und alle romantischen Werte zu begraben schien, nicht unähnlich dem Schicksal der Börsenspekulationen des damaligen Finanzkapitalismus, der seinen Gegenstand, die industrielle Wirtschaft, noch nicht gefunden hatte. Aber Delacroix hatte die Kunst nicht nur inhaltlich von der Enge des klassizistischen Sujets befreit, er hatte vor allem das Darstellungsmittel der Farbe (wie Victor Hugo das der Worte) unendlich bereichert und es dadurch erweitert, daß er ihm einen lyrisch-musikalischen Klang und einen psychophysischen, bald rein sinnlichen, bald rein metaphysischen Reiz gab, während der gleichzeitige Klassizismus die Farben immer mehr zu einer abstrakten, den Raum fixierenden Materie machte. Mit der Eroberung der Farbe für die Bewegung ging die Zerstörung des Dogmas von der Linie als Form herausreißendes Mittel Hand in Hand, oder positiv ausgedrückt: die Zersetzung und Zersplitterung der Linie zum Aufbau der sich entfremdenden, sich zersetzenden Menschen. Victor Hugo hat mit enthusiastischem Stolz diesen Befreiungsprozeß innerhalb der Poesie mit den Worten besungen:

«Et sur les bataillons d'alexandrines carrés
Je fis souffler un vent révolutionnaire,
J'ai mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire . . .»²

«Contemplations»

Daumier hat ihn benutzt, um im täglichen politischen Kampf das Verschwinden des Menschlichen und des Menschen aus der kapitalistischen Gesellschaft zu denunzieren und Negation wie Politik durch lachendes Pathos in die Zeitlosigkeit der Kunst zu heben.

Während die Romantik durch diese Ausweitung der Darstellungsmittel in anderen Stilbestrebungen lange und fruchtbar

² Aus dem Gedicht: «Réponse à un acte d'accusation», in: Victor Hugo, Les Contemplations, 2 Bde., Paris o.J., Bd. 1, S. 22

nachwirkte, trat das zwiespältige, seinen Gegenstand suchende Unendlichkeitsstreben erst im Surrealismus wieder auf – aber nun in einer wesentlich anderen Gestalt. Das bürgerliche Bewußtsein hatte indessen unter dem Zwang der kapitalistischen Entwicklung erkannt, daß die Diskrepanz zwischen Innen- und Außenwelt eine Spaltung des seelischen Lebens selbst zur Grundlage hatte. Um dieser bis auf den Grund zu kommen, wurde die extensive Ichbegeisterung introvertiert und Jagd auf die dem Bewußtsein noch unbemerkt gebliebenen Gehalte gemacht. Dies bedeutete ein vollkommenes Zurückziehen aus der Außenwelt und ihrem geschichtlichen wie geographischen Umfang, ihre Degradierung zu bloßen Zeichen für die Greifbarmachung und Aufhellung des Unbewußten. Diese «Tiefen»psychologie konnte sich nicht mehr an einer deformierten Körpererscheinung darstellen; sie ergänzte sich durch eine «Tiefen»physiologie, die die inneren Organe des menschlichen Körpers und der Natur bevorzugte, weil sie dem Ziel setzenden Intellekt und Ziel erzwingenden Willen entzogen waren und so als direkte Symbole für das Irrationale der Seele angesehen werden konnten wie für alles Pathologische und Perverse, das wegen der zunehmenden gesellschaftlichen Zersetzung im kleinbürgerlichen Leben erschien.

Der Beschränkung auf «Tiefen»psychologie und vor allem auf «Tiefen»physiologie entsprach dann, daß die Darstellungsmaterie zwar noch eine Ausdruckssteigerung erlangte, zugleich aber ihren eigensinnlichen Reiz und ihre Modulierung in sich selbst verlor. Sie wurde direkt von seelischen Inhalten abhängig gemacht, die – aus dem Unbewußten heraufziehend – ungeordnet die Schwelle des Bewußtseins berührten, so daß die Kompositionselemente nicht nur überflüssig, sondern hinderlich wurden. Die Malerei versank in Literatur; die Blake, Böcklin usw. erstanden wieder in den neuen Erfindern von Privatmythologien, die – natürlich unter «Führung» – herausgebrüllt wurden mit einer Lautstärke, gegen die der expressionistische Schrei wie ein Kinderlallen wirkte. Aber da alles Ausspeien den Herd von See-lentuberkeln mit der Monotonie der Wiederkehr des Gleichen nur erneuerte, suchte der Künstler außerkünstlerische Ergänzung zunächst (atavistischen Regungen gemäß) beim Medizinmann (Freud), dann in der Politik und schließlich in der Flucht in die entlegensten und abgestandensten Metaphysiken und Religionen – immer unter einem «Führer», der den Weg zurück mutig voranging.

Aus dieser fragmentarischen Übersicht ergibt sich, daß die Romantik formal wie inhaltlich beschränkt im Surrealismus wieder auferstanden ist. Die treibende Kraft – solange man nur die

Kunstgeschichte zu Rate zieht – war das Verlangen, den ihr innewohnenden Widersprüchen zu entgehen, die aber in Wirklichkeit nur klarer hervortraten, weil die von Anfang an fragmentarische Methode ihrer Verbindung im Laufe der Entwicklung immer mehr auf ein Minimum zusammengeschrumpft war. Ob wir also die beiden Kunstströmungen kunstwissenschaftlich nach der Methode ihres Schaffens untersuchen oder kunsthistorisch nach dem Weg, der zu ihnen führte, das Ergebnis ist dasselbe.

An diesem Punkt werdet ihr mich wohl mit dem folgenden Argument unterbrechen wollen: Wenn es richtig ist, daß die Grundlagen der abstrakten wie der surrealistischen Kunst in die Zeit hinaufreichen, in der sich das Bürgertum vom merkantilistischen Despotismus abzulösen und politisch zu verselbständigen begann, daß sie nur die letzten Etappen der bürgerlichen Kunst sind, wie kommen dann die Künstler dazu, sich Revolutionäre zu nennen? Und wenn hier eine Bewußtseinstäuschung der Künstler vorliegt, kann man diese erklären, solange man nur im Gebiete der Kunstgeschichte bleibt?

Ich antworte euch: ja und nein! Da wir zwei entgegengesetzte Kunstströmungen haben, konnte sich jede für revolutionär halten, wenn und solange sie darum kämpfte, die andere aus dem gesellschaftlichen Bewußtsein zu verdrängen – nur daß dann die Künstler eine Evolution innerhalb ihres engen Gebietes für eine Revolution innerhalb der ganzen Gesellschaft gehalten haben. Diese Verwechslung lag aber um so näher, als der Kapitalismus der Kunst ungünstig ist und die internen Kämpfe der Kunstrichtungen zugleich Kämpfe gegen die zunehmend feindliche Einstellung der Öffentlichkeit wurden, deren Massenfeigheit und Massentumpfsinn in allen künstlerischen Fragen die Künstler dahin trieb, den Verlust an sozialer Funktion ihres Werkes und an sozialer Geltung ihrer Person überzukompensieren zu der Vorstellung, daß der Geist immer revolutionär ist, selbst dann, wenn er gegen die soziale und politische Revolution marschiert unter dem Banner des reineren Ideals und der höheren Moral oder unter der Parole der Beseitigung der Kunst überhaupt, durch Dadaismus. Die Unfähigkeit der künstlerischen Gestaltung literarisch bleibender Inhalte rationalisierte sich als Transzendierung der Kunst überhaupt in die schalste aller Metaphysiken des Unbewußten.

Dies ist natürlich nur eine sozialpsychologische Interpretation, nicht eine Erklärung aus den objektiven Tatbeständen. Die sachlichen Wurzeln für beide Kunstströmungen liegen in der Umwandlung der liberalistischen Konkurrenz in den Monopolkapitalismus und spezieller im ersten Weltkrieg und seinen Folgen:

in der Schwächung der bürgerlichen Wirtschaft und Gesellschaft, in der Zersetzung des bürgerlichen Selbst- und Klassenbewußtseins. Ich kann in diesem Vortrag nicht eine zusammenhängende und umfassende Kunsttheorie des Monopolkapitalismus entwickeln; ich will nur einige Bemerkungen machen, die genügen, um die soziale Stellung der modernen Künstler zu klären.

Daß die Kunst nicht ihren Sinn, wohl aber ihre Funktion seit Beginn der kapitalistischen Epoche immer mehr verloren hat, zeigt jeder Gang durch eine moderne Stadt, wie Berlin im Gegensatz zum Beispiel zu Hildesheim oder Augsburg. Das Fehlen jeder Architektur und jeder Grenze macht das Wort von der Steinwüste unmittelbar verständlich. Wie stark die Skulptur ihre Rolle verloren hat, zeigt die charakterlose Häßlichkeit der Denkmäler, die ohne jede Beziehung zur Stadt und zum Leben herumstehen. Und das Staffeleibild in der Kunstsammlung eines Privatmannes hat gewiß keine soziale Funktion für das Ganze einer Gesellschaft. Aber dieser gleichsam äußere Verlust erhält seine ganze Bedeutung erst durch einen tieferen und prinzipielleren. Jede Gesellschaft lebt auf der beweglichen Grenze zwischen einer beherrschten und unbeherrschten Welt, und ihre geschichtsbildende Kraft besteht darin, daß und wie sie die beherrschte Welt ausdehnt und die unbeherrschte beschränkt. In diesem Kampf ist die Kunst weder ein Abbild des Daseins des beherrschten Teiles noch ein Abbild des Ideals, das man sich von dem unbeherrschten Teil macht, weder Imitation noch Utopie; sie sucht vielmehr die Synthese beider Sektoren durch Formen anschaulich zu machen. Das die bürgerlichen Kunst- und Kulturhistoriker immer wieder erstaunende Problem, wie zum Beispiel im alten Ägypten oder im «dunklen» Mittelalter mit so beschränkten technischen und ökonomischen Mitteln die quantitativ wie qualitativ größten Kunstwerke hergestellt werden konnten, löst sich durch die Antwort: weil das alltägliche Leben geordnet und der unbeherrschte Sektor metaphysisch durch die Religion und ihre Mythen gesichert war und durch kultische wie künstlerische Leistungen jeden Tag von neuem gesichert werden konnte. Die kapitalistische und speziell die monopolkapitalistische Epoche ist nun durch eine völlige Umkehrung der üblichen Beziehungen zwischen den beiden Sektoren charakterisiert: Der Weg in die unbeherrschte Welt scheint völlig geöffnet durch die Technik, es bedarf nur geduldiger Arbeit, um sie zu erobern; dagegen ist die sonst beherrschte Welt in einen Zustand von Anarchie geraten durch die private Aneignung der in gesellschaftlichen Arbeitsprozessen hergestellten Waren. Jede Metaphysik zur Sicherung des unbeherrschten Sektors ist überflüssig geworden; aber jeder reale Schritt tiefer in ihn hinein

wirkt zurück auf den Alltag, löst seine Bindungen, Konventionen und gesetzlichen Ordnungen derart, daß der Sektor des täglichen Lebens tatsächlich unbeherrscht ist. Damit wird die synthetische Funktion der Kunst von zwei Seiten her in Frage gestellt, ja unmöglich gemacht. Denn auf der einen Seite verliert die Kunst die Realität der gegliederten Ordnung und auf der anderen nicht nur die Mythen, sondern die ganze Welt des ihr so eng verbundenen handwerklichen Tuns, während die mechanischen Prozesse der modernen Technik ihr gänzlich inadäquat, ja feindlich sind, weil der Mensch Gedanken und Gefühle in eine fremde Materie nur umformen kann durch seinen eigenen Körper, das heißt durch seine Hand; sonst wird aus der Substanz seines Innenlebens Beziehung zwischen Quantitäten. War die Welt früher geteilt in einen Sektor, der durch reale Gedanken beherrscht war, das heißt durch in Institutionen und Sitten realisierte Gedanken, und in einen andern, der zwar nicht physisch beherrscht, aber seelisch gesichert war durch Spekulationen, deren phantastische Gebilde den beherrschten Sektor so sublimierten, daß die Kunst die Realität und Ordnung des einen mit den Mythen und Erklärungen des andern zur Einheit und Anschauung bringen konnte, so hat der Kapitalismus den unbeherrschten Sektor prinzipiell durch Technik beherrscht gemacht, den bisher beherrschten dagegen in Anarchie aufgelöst, so daß von beiden Seiten her die Kunst ihre Grundlagen verliert – was notwendig nicht zum Ende der Kunst überhaupt, wohl aber zum Verfall der Kunst in der kapitalistischen Gesellschaft führen muß.

Dieses theoretische Verhältnis findet nun Bestätigung und Verschärfung durch die Entwicklung der sozialen Klassen. Die günstigsten Vorbedingungen der Kunst sind: die Existenz einer herrschenden und repräsentationsfähigen Klasse, das Vorhandensein einer geschulten Schicht von Handwerkern aus Bürgern oder Sklaven und das Dasein einer Gruppe von Intellektuellen, Priestern oder Philosophen, die den unbeherrschten Sektor «erklären» können. Diese letzten sind ersetzt durch Spezialisten, die lange die Fähigkeit verloren haben, das Ganze zu übersehen und zu verdichten, und denen immer klarer wird, daß die Mittel zur Eroberung der unbeherrschten Welt sich verkehren in Mittel zur Zerstörung der bestehenden Welt überhaupt. Die herrschende Klasse ist der Entmenschlichung und Selbstentfremdung verfallen und dadurch jeder eigenen und echten Repräsentation unfähig geworden, aber selbst die Nachäffung älterer Repräsentationsformen ist behindert durch die Schärfe des Klassenkampfes und nimmt immer mehr die Form an, einen Teil der Mehrwerte in «nützliche» Almosen zu verwandeln nach dem Beispiel Nobels, in

ein genußunfähiges Comité-Mäzenatentum. Das Handwerk aber ist durch die Entwicklung der Maschinenteknik in die Rolle von Reparaturleistungen herabgedrückt worden und hat zugleich mit seiner Funktion im Produktionsprozeß seine soziale Geltung verloren. Diese Verdrängung und Beseitigung des Handwerks ist nur Teil eines umfassenderen Prozesses: der Auflösung und des Verschwindens des ganzen Mittelstandes vom Handwerker bis zum freien Unternehmer. Nun war dieser alte Mittelstand – im Gegensatz zum neuen des Angestelltentums – im Laufe des 19. Jahrhunderts der eigentliche Kulturträger geworden, gerade weil er der wirtschaftlich rückständigere wurde; denn in einer Welt, in der die Kunst notwendig ihre Funktionen verlor, konnte sie nur überleben in den Klassen, die an dem Machen der Geschichte nicht unmittelbar beteiligt waren. Die Konzentration des Kapitals und die Entwicklung der Technik, das heißt die Aneignung ihrer Produkte durch Privateigentum, präziser durch einige das ganze nationale Vermögen verwaltende Monopole hat den Mittelstand zerdrückt. Da aber aus dem Mittelstand nicht nur die meisten Künstler, sondern auch die Lehrer, Richter, Beamten, usw. hervorgegangen sind, so bedeutete dies eine zunehmende Krise der Mittler und damit der Kultur. Denn Kultur ist das Heben der Masse auf das Niveau der schöpferischen einzelnen durch eine Schicht hierfür geschulter Mittler. Die monopolkapitalistische Kulturkrise aber hatte notwendig die umgekehrte Wirkung: die schöpferische Kraft des einzelnen auf das Niveau der Massen zu senken und das Niveau der Masse selbst herabzudrücken unter der Maske zunehmender Bildung. Damit verliert der Künstler seine soziale wie kulturelle Grundlage: Er wird ein einzelner, der sich einzig glaubt, eine Clique von einzelnen und ein Feind der Gesellschaft – mag sich diese Feindschaft äußern im Rückzug in den Elfenbeinturm oder in dem Eintritt in eine politische Partei, die reaktionär oder revolutionär antikapitalistisch ist. Ist das erste für die kapitalistische Klasse harmlos, so verdeutlicht das zweite das Menetekel für einen immer weiteren Kreis von Bürgern.

Auf diese Situation nun, daß in der monopolkapitalistischen Welt die Kunst ihre Funktion und die Künstler ihre soziale und kulturelle Basis verlieren, haben die abstrakten Maler reagiert nach Art der Enzyklopädisten und Voltaires mit der Menschheits- und Vernunftsreligion; sie waren die Robespieristen des Bürgertums des 20. Jahrhunderts, indem sie das Ordnungs- und Gerechtigkeitsmoment als Halt und Rückgrat aufrechtzuerhalten suchten. Wie Robespierre zu einer politischen, so kamen sie zu einer ästhetischen «Schreckensherrschaft», indem sie alles opfer-

ten, was rechts (irrationale Metaphysik) und links (Wirklichkeit der Natur und Gesellschaft) von ihrer Ideal-Ideologie lag. Diese Konsequenz im Opfern innerhalb der Phantasie mußte ihnen um so revolutionärer erscheinen, als das Großbürgertum seine Menschheits- und Vernunftsetappe als wahnhaften ideologischen Kreuzzug überwunden glaubte, weil es selbst in einen Nationalismus und Irrationalismus hinabgesunken war, welche seinen ökonomischen Interessen und der Austragung der aus ihnen entstehenden Kriege und Klassenkämpfe besser dienten als die Menschheitsverbrüderung. Und schließlich waren die abstrakten Künstler nicht nur verspätete, sondern gleichsam wiedererstandene, neu geformte Robespieristen. Denn seit 1792 hat der bürgerliche Menschheitsbegriff auf Grund der Maschinenproduktion, der mechanisierten Verkehrsmittel und der durch beide bedingten Ausdehnung des Handels einen neuen Umfang und Inhalt erhalten. Die bürgerliche Menschenverbrüderung war um so einseitiger «ideale Forderung» geworden, je mehr sich der wirkliche Verkehr der Ausbeutung und dem Warencharakter angenähert hatte. Diese wirtschaftlichen und sozialen Vorgänge spiegelten sich in der Kunst als Übergang vom Organischen ins Abstrakte und Mathematische. Daß dabei die ungeheure Erweiterung im Ökonomischen und Sozialen als Verengung des Intellekts erscheint, mag euch paradox klingen, ist es aber nicht; denn es ist eine der Grundregeln der abstrahierenden Logik, daß ein Oberbegriff um so inhaltsleerer wird, je größer die Anzahl der Begriffe ist, die man ihm unterordnen will. Und gerade diese zunehmende Entleerung des alten Menschheitsbegriffes drängte dahin, ihn aus der gewandelten Wirtschafts- und Gesellschaftsform mit einem neuen Inhalt zu füllen; so wurde er ganz natürlich mit dem Wort «kollektiv» assoziiert, das ja rein bürgerlichen, monopolkapitalistischen Ursprungs ist und im Grunde dieselben abstrakten Funktionsbeziehungen enthält wie die abstrakte Kunst selbst. Aber da die bürgerliche Gesellschaft (diesmal ebensowenig wie früher) diesen Zusammenhang erkannte, so hatte der von ihr zu Unrecht abgewiesene, durch ihre geistige Trägheit beleidigte Künstler alle Freiheit, das Wort «kollektiv» als identisch mit «kommunistisch» aufzufassen und sich in die Illusion hineinzusteigern, die partielle Kunstevolution könne die integrale Gesellschaftsorganisation ersetzen.

Ihr werdet nun verstehen, wenn ich ganz allgemein sage: Der geometrisierende Rationalismus konservierte unter der Maske eines methodologischen Radikalismus die alten ideologischen Inhalte in ihrer durch die wirtschaftliche Entwicklung bedingten Form. Schon im Mittelalter ist man nur darum «more geometrico»

vorgegangen, weil man die theologischen Dogmen sichern wollte. Nun zeigt aber eine nähere Untersuchung, daß der methodologische Radikalismus nur scheinbar war, denn er beschränkte sich auf die einfachsten Formeln der aristotelischen Schullogik, während der unendlich viel gegensätzlichere, widerspruchsvollere, irrationalere Inhalt eine wesentlich kompliziertere, dialektische Logik zu seiner angemessenen rationalen Bewältigung erfordert hätte. Daher wurde mittelbar das Gegenteil des Beabsichtigten erreicht: die Zersetzung des zu erhaltenden Inhaltes; denn eine «more geometrico» bewiesene Trinität führte diese selbst ad absurdum. So ist auch eine Kunst, die bis in die Elemente der Formen more geometrico vorgeht, innerhalb des komplizierten kapitalistischen Wirtschafts- und Gesellschaftsmechanismus erst möglich geworden, als der Kapitalismus sich als seelisch inhaltsleer, als widernatürlich, als kulturunschöpferisch erwiesen hatte. Der scheinbare formale Radikalismus gab diesem Zustand noch einmal eine ästhetische Weihe, und nur der Vollzug dieses Sakramentes wirkte auf den Künstler dahin zurück, daß er diese Letzte Ölung für eine revolutionäre Tat hielt, weil deren Möglichkeit nun nachträglich in seinem Bewußtsein aufdämmerte. Deswegen bleibt der künstlerische Akt und sein Ergebnis nicht weniger ein Versuch, die bürgerliche Welt ästhetisch zu retten.

Die Surrealisten reagierten auf die geschichtlichen Gegebenheiten «im Dienste der Revolution», indem sie den vom Krieg ausgelösten Zersetzungsprozeß des bürgerlichen Bewußtseins mit Hilfe des Unbewußten zu beschleunigen und in seine letzte Konsequenz zu steigern suchten. Die mehr oder weniger mißverstandenen und begrenzten Methoden der Psychoanalyse benutzend, zogen sich die Künstler ganz in sich selbst, das heißt in das Unbewußte als die letzte Einheit des zersplitternden Ich zurück, und von hier aus glaubten sie gegen die organisierte Reaktion protestieren zu können, wenn sie ihr die chaotisch-zusammenhangslosen Zustände ihres «Ich» entgegenwarfen. Daß diese Art des Protestes infantil war, hinderte nicht, daß er von ihnen selbst als Protest empfunden wurde – im Gegenteil, gerade diese Infantilität erlaubte, ihn auf alles und jedes auszudehnen, ihn für unbegrenzt zu halten. Immerhin konnte man die Ohnmacht dieses «revolutionären» Protestes nicht ganz aus dem Bewußtsein verdrängen; es entstand das Bedürfnis, seine individuelle Beschränkung aufzuheben, und so kam man dazu, ihn mit den Klassenkämpfen des Proletariats zu verwechseln. Aber da der Marxismus und Kommunismus rational begründet sind, so muß der infantile Protest sich sehr schnell auch gegen die kommunistische Partei richten, und der Surrealismus, der sich als Sousrealismus entpuppt hatte,

strebte seitdem dem anarchistischen Nihilismus und der kulturellen Reaktion zu (unter der Maske, «den» dialektischen Materialismus, den selbst der «Führer» nur aus Engels' «Anti-Dühring» kannte, gegen den «Stalinismus» zu verteidigen).

Der Surrealismus hätte die Illusion, als überschritte er die bürgerlichen Grenzen, sehr leicht vermeiden können, hätte er nicht freudistischer als Freud sein wollen; denn dieser hat seine sozialen Grenzen immer klar erkannt und offen zugegeben. Sie sind übrigens aus der psychoanalytischen Theorie selbst leicht abzulesen. Die für eine soziologische Zuordnung interessanteste Aussage Freuds ist seine dynamische Auffassung des Seelenlebens als eines Kampfes sich widerstreitender Tendenzen, die schließlich (im Traum, in der Fehlhandlung usw.) einen Kompromiß schließen. Daß Thesis und Antithesis der seelischen Prozesse (und der seelischen Struktur) sich schließlich aussöhnen (oder auseinanderklaffen), mag dem Forscher durch sein spezielles und in bezug auf das Ganze des Menschen zu enges Material aufgedrängt worden sein. Aber er schreibt darüber hinaus verallgemeinernd: «Wir stellen uns die Frage, ob an der Arbeit unseres seelischen Apparates eine Hauptabsicht zu erkennen sei, und beantworten sie in erster Annäherung, daß diese Absicht auf Lustgewinnung gerichtet ist. Es scheint, daß unsere gesamte Seelentätigkeit darauf gerichtet ist, Lust zu erwerben und Unlust zu vermeiden, daß sie automatisch durch das Lustprinzip reguliert wird. Nun wüßten wir um alles in der Welt gern, welches die Bedingungen der Entstehung von Lust und Unlust sind, aber daran fehlt es uns eben. Nur soviel darf man sich getrauen zu behaupten, daß die Lust *irgendwie* an die Verringerung, Herabsetzung oder das Erlöschen der im Seelenapparat waltenden Reizmenge gebunden ist, die Unlust aber an eine Erhöhung derselben.»³ Dieser Standpunkt, den man eher bei einer alten Jungfer als bei einem großen Forscher vermutet hätte, muß allerdings die dialektische Bewegung zur Synthesis ausschließen; es ist nicht verwunderlich, daß Freud in ihr eine Sünde des Geistes sieht, für die er die Sophisten verantwortlich macht, was – dank Heraklit – eine Geschichtsklitterung ist. Der sich so äußernde bürgerliche Pessimismus Freuds hat eine zweite Grundlage in dem Mangel an (dialektischem) Materialismus. Ich meine damit nicht, daß er die psychischen Phänomene von ihrer physischen Bindung abgelöst und eine reine Psychologie begründet hat. Ein solcher Vorwurf wäre vulgär-marxistisch, weil die Einzelwissenschaft nicht anders beginnen

3 Sigmund Freud, Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, Wien 1930 (Kleinoktav-Ausgabe), S. 379 f.

kann als mit der Begründung des eigenen Gebietes und mit der Herausarbeitung ihres Idealgegenstandes; übrigens hat Freud den psychophysischen Zusammenhang nirgends geleugnet, sondern prinzipiell anerkannt. Aber eine ganz andere Frage scheint es mir zu sein, ob man bei der Erklärung der konstatierten Tatbestände in den Grenzen dieses Gebietes stehenbleiben darf, ob man nicht – über sie hinausgehend – die ökonomisch-sozialen Bedingungen als die letzte Ursache mit heranziehen muß. Diese gewiß bewußte Beschränkung Freuds hat an mindestens einer Stelle seiner Theorie geschadet: Sie hat ihn zu einer «topographischen» Auffassung seines Unbewußten gedrängt, zu einer Verabsolutierung, die den dauernd fließenden Kreislauf zwischen Bewußtem und Unbewußtem in zwei Extreme aufspaltet, wodurch dann nochmals die dynamische Auffassung des Seelenlebens verringert, dieses um seinen schöpferisch-dialektischen Charakter gebracht wird.

Läßt sich ohne Schwierigkeit zeigen, daß die Freudsche Theorie vom soziologischen Standpunkt aus gesehen eine bürgerliche ist, so muß man hinzufügen, daß sie innerhalb der bürgerlichen Welt darum eine fortschrittliche Bedeutung gehabt hat, weil Freud das irrationale Material, das er vorfand, mit der größten logischen Kraft und Anstrengung der Ratio zugeführt und dadurch dem Bürgertum seine reaktionären Schlupfwinkel genommen hat (die ihm C. G. Jung dann wieder in gesteigertem Umfang zur Verfügung stellte). Geht er von vornherein von dem rationalen Standpunkt aus, daß es nichts Sinnloses im seelischen Leben gibt, so läßt seine ganze Methode irrationale Verfahren, wie das freie Assoziieren, den seelischen Automatismus nur als Mittel zur Herbeischaffung des Materials zu; ist dieses in genügendem Maße vorhanden, das heißt ist das Unbewußte hinreichend dem Bewußtsein angenähert, so setzt Freud die ganze Wissenschaftslogik mit voller Strenge ein, um den Rohstoff zu formen. Aber gerade hierin unterscheiden sich die Surrealisten von ihm durch die Annahme, als berge dieser Stoff auch schon seine Formelemente in sich, während es doch gerade die Eigenart seiner Quelle, des Unbewußten, ist, keine eigene Struktur zu haben; auch die Arbeit des Verdrängens aus dem Bewußtsein oder des Heraufhebens aus dem Unbewußten liefert weder die Struktur des ganzen seelischen Prozesses noch die des Inhaltes. Das Absehen von der Logik als Gestaltungsmittel – es gibt natürlich auch eine künstlerische Logik wie es eine wissenschaftliche gibt! – führt den Surrealismus nicht aus den bürgerlichen Grenzen der Psychoanalyse heraus, sondern in die bürgerliche Reaktion hinein. Und hiermit berühren wir wohl die tiefsten Gründe, aus

denen Freud dem «Führer» André Breton schreiben mußte: «... aber ich selbst bin nicht imstande, mir klarzumachen, was Ihr Surrealismus ist und will.» (Und Marx hätte ihm dasselbe über sein leichtfertiges Spiel mit der materialistischen Dialektik sagen müssen.)

Es wird euch nun wohl klar sein, wenn ich verallgemeinernd und zusammenfassend sage: Der emotionale Irrationalismus glaubte, die rational verkrusteten Dogmen überwinden und zu inhaltlichem Neuland vorstoßen zu können, wenn er sich einem methodischen Nihilismus anheimgab. Aber dieser letztere schwächte und zersetzte indirekt den gewollten Radikalismus des Stofflichen. Denn was eine geschärfte Sensibilität an Neuland auch immer ertastet haben mochte, der Ausdruck dieser neuen Inhalte war nur in den alten formalen Mitteln möglich, wenn man nicht auf jede Mitteilung gänzlich verzichten wollte. Diese Einfügung in die alte Welt war ein konservierendes und reaktionäres Moment, hinter dem sich allerdings ein evolutionäres verbarg.

Die soziologische Funktion beider Kunstrichtungen war also zwieschlächtig, das heißt sowohl evolutionär wie reaktionär. Aber die Evolution blieb in den vorgefundenen gesellschaftlichen Grenzen, sie wurde niemals direkt revolutionär – entgegen allen Selbsttäuschungen der Beteiligten. Die Ursache lag in der nicht ersahenen und erst recht nicht versuchten sozialen Umstellung auf den Boden einer anderen Klasse; die geborenen Kleinbürger sind immer Kleinbürger geblieben, möchten sie aus der Organisation der Interessen das Ideal einer abstrakten Ordnung herauslesen oder das Chaos unter dieser Organisation.

Nach diesen Feststellungen werdet ihr als Proletarier vielleicht zu folgern geneigt sein, daß in der Kunst der Gegenwart nichts für euch zu finden ist, daß ihr euch also der Kunst der Vergangenheit zuwenden müßtet, was doch einer Ablenkung und Betäubung sehr ähnlich sähe. Ein solcher Schluß wäre nicht nur falsch, sondern höchst bedauerlich und gefährlich. Daß die modernsten Kunstbestrebungen in den bürgerlichen Grenzen bleiben, bedeutet noch lange nicht, daß sie euch in der augenblicklichen Gesamtsituation der Kunst und der Künstler keine Aufgabe stellen.

Zunächst möchte ich euch auf die folgende Tatsache hinweisen: Neben Klassizismus und Romantik gab es im 19. Jahrhundert eine dritte Kunstrichtung, und sie war diejenige, in der sich das moderne Bürgertum am stärksten progressiv gezeigt hat: die realistisch-naturalistische (als deren Gipfel wir Courbet ansehen können). Aber seitdem diese im Impressionismus zu einem sensualistischen Idealismus verflacht ist, hat die bürgerliche Kunst kein neues Natur- oder Gegenstandsgefühl mehr geschaffen, und

es ist aus geschichtlichen Analogien zu vermuten, daß dies nur von einem neuen gesellschaftlichen Standpunkt aus möglich sein wird. Einige dem Proletariat nahestehende Künstler haben versucht, diese lebensnächste Stilrichtung weiterzuführen (unter der Parole des sozialistischen Realismus). Diese Bemühungen haben natürlich noch zu keinem Ergebnis geführt, von dem man sagen könnte, es stelle die proletarische Weltanschauung in künstlerisch vollkommener oder auch nur zulänglicher Form dar. Das Gegenteil wäre ein Wunder, denn die Geschichte zeigt uns überall dort, wo wir sie übersehen können, mit welcher Langsamkeit sich die künstlerische Form für neue Ideen herausbildet; es genügt, an die Entstehung der christlichen und der bürgerlichen Kunst selbst zu denken. Aber gerade *weil* die Ansätze zu einem uns eigenen Kunstschaffen *noch* recht kümmerlich sind, bedürfen sie unserer Förderung und Pflege. Wir wollen den Künstlern in unseren Reihen den noch zurückzulegenden Weg niemals kleiner erscheinen lassen, als er ist; aber wir haben kein Recht, von ihnen eine Vollkommenheit zu verlangen, die bei dem heutigen Stand der Arbeiterbewegung ganz unmöglich ist.

Aber die wenigsten Künstler stehen bereits in den Reihen des Proletariats; die meisten leben in einem gesellschaftlichen Interregnum: Das Bürgertum trägt ihre Kunst nicht mehr, das Proletariat trägt sie noch nicht. Dies hatten die Abstrakten und Surrealisten vollkommen verstanden, aber sie irrten mit der Annahme, man könne die Wendung zur Revolution allein auf ideologischer Ebene, allein in der Malerei und womöglich durch die Malerei vornehmen. Sie begriffen nicht den imaginären Charakter ihres von der geschichtlichen Wirklichkeit abgelösten Entschlusses. Doch die Interregnumsituation dauert fort, sie verschärft sich für die Generation, welche eben aufsteigt und die abstrakte und surrealistische Kunst als überwundene Entwicklungsetappe behandelt. Es stellt sich die Aufgabe, diese Künstler zu gewinnen, ihnen zu Bewußtsein zu bringen, daß sie aus der Sackgasse ihrer sozialen Lage nicht mehr durch bloße Veränderung der Ausdrucksmittel herausfinden können, sondern nur durch politische Akte des Klassenkampfes bis zur vollständigen Vernichtung des Kapitalismus und jeder ausbeutenden Wirtschafts- und Gesellschaftsform überhaupt.

Diese Forderung wird euch gewiß einfach und selbstverständlich erscheinen, aber ihre Verwirklichung stößt auf eine große Anzahl von Schwierigkeiten, die ihre Ursache sowohl in den Künstlern wie im Proletariat haben.

Die Künstler stammen in den meisten Fällen aus dem mittleren und kleinen Bürgertum und können diese Herkunft nur

schwer abstreifen. Sie kommen aus ganz anderen Anlässen zu revolutionären Anschauungen als der Proletarier; die herrschende Gesellschaftsordnung stößt sie moralisch ab und isoliert sie; sozial-sentimentale Gründe, die sich schwer in Verstand, noch schwerer in Tat umsetzen, während der Proletarier durch seine Arbeit selbst dahin gedrängt wird, sich seiner Rolle im Wirtschaftsprozeß als des ausgebeuteten Werteproduzenten bewußt zu werden; er findet überdies eine Theorie vor, die – aus den Widersprüchen der kapitalistischen Gesellschaft erwachsen – ihm den praktischen Weg zu ihrer Überwindung zeigt. Darum ist der klassenbewußte Proletarier der Träger der aktuellen Revolution, während den wenigen Intellektuellen die andere Aufgabe zufällt, die revolutionäre Situation ins Bewußtsein zu heben, den Klassenkampf vor der Entartung in eine bloß gewerkschaftliche Interessenbewegung zu bewahren und die proletarische Revolution zu einer menschlichen und kulturellen zu machen. Diese Funktionen der Intellektuellen werden auf den verschiedenen geistigen Gebieten verschieden erfüllt. Die Theoretiker, welche die geschichtliche Situation zu erkennen und ihre Entwicklungsgesetze (oder ihre Strategie und Taktik) zu formulieren haben, können mit ihrer Arbeit am frühesten und umfassendsten einsetzen. Der Naturwissenschaftler empfindet die positiven Seiten der bürgerlichen Welt stärker als die negativen, solange seine Arbeit direkt fördernd in den ökonomischen Prozeß eingeht und diese positiv produzierende Seite den wachsenden Vernichtungstendenzen des Monopolkapitalismus das Gleichgewicht hält; der Soziologe und Ökonom dagegen entdeckt schneller ihre Widersprüche und kann sie nur bloßlegen oder verhüllen, was ihn entweder dem Proletariat zutreibt oder zum Knecht der herrschenden Klasse macht, auch wenn er sein eigenes Gehirn kastriert, um in einem gesellschaftlichen Niemandsland zu leben. Im Gegensatz zu diesen Verstandesarbeitern, die es unmittelbar mit der außenweltlichen Wirklichkeit zu tun haben, beginnt der Künstler mit den seelisch-emotionalen Reaktionen auf sie, welche mit der materiellen Produktion oft nur durch sehr viele Vermittlungsglieder zusammenhängen oder Flucht- und Ablenkungseinstellungen sind; außerdem muß eine gesellschaftliche Situation gegeben sein, ehe sie künstlerisch in sinnlichen Formen gestaltet werden kann. Wird sich der geistige Arbeiter seiner Situation im ökonomischen Prozeß und im gesellschaftlichen Leben bewußt, so steht er vor der Aufgabe, den Unterschied zwischen Sein und Schein in sich selbst aufzuheben, der bisher seine Lebensbasis war und den der Proletarier nie gekannt hat. Je ehrlicher er diesen Konflikt lösen will, je offener er sich auf die Seite des Pro-

letariats stellt, um so schneller verliert er die materielle Grundlage seiner Arbeit und seiner Existenz. Denn da er nicht einmal Lohnempfänger für eine «freiwillig» verkaufte Arbeitskraft ist, sondern Empfänger ziemlich willkürlicher Honorare für seine Produkte, so bringt ihn deren Boykottierung durch die herrschende Gesellschaftsklasse unmittelbar an den Rand des Hungertodes in dem Augenblick, wo das geistige Fundament seiner Arbeit zusammengebrochen ist.

Der Künstler ist nicht willkürlich zu seinem Beruf gekommen, sondern durch den Zwang seines Talentes, das ihm durch die Natur zugefallen ist; er kann sich von ihm nicht befreien, er muß es verwirklichen. Daher ist ihm nicht im geringsten geholfen, wenn man seine künstlerischen Pflichten durch politische und soziale ersetzen will. Er muß also verlangen, daß er als Künstler für die revolutionäre Bewegung tätig sein kann, und er ist nur zu gewinnen und dauernd bei der proletarischen Bewegung zu erhalten, wenn ihm Aufgaben gestellt werden, durch die er in die Praxis der Arbeiterbewegung und die Theorie des Marxismus hineinwachsen kann. Aber selbst wenn das gelingt, steht der Künstler vor neuen Schwierigkeiten.

Die erste betrifft seine Arbeitsmittel, Technik und Kunstformen. Als Ergebnis einer langen Tradition haben sie für das Bewußtsein des Künstlers einen Ewigkeitswert, und er sieht nicht sogleich (und meistens überhaupt nicht), daß sie in sein Verlangen, als Künstler dem Klassenkampf und der Revolution zu dienen, ein utopisches Element hineinragen. Da sie vom bürgerlichen Geist geschaffen und durchtränkt sind, bleibt er diesem verhaftet, solange er sie gebraucht. Er kann im besten Fall Zersetzer der bürgerlichen Gesellschaft, Sozialkritiker, aber nicht Kampfgenosse des Proletariats werden, was zwei notwendige, aber ganz verschiedene Dinge sind. Man kommt über die Grenzen der Sozialkritik am Bürgertum nur hinaus, wenn man das Bürgerliche in den künstlerischen Ausdrucksmitteln und Kunstformen zu überwinden vermag, was (wie ich euch gleich auseinandersetzen werde) nicht ein Akt der individuellen Willkür sein kann, sondern ganz bestimmte historische Voraussetzungen erfordert. Die Situation des Künstlers ist also hier vollkommen verschieden von der des Proletariats, der ja die technischen Produktionsmittel, die das Bürgertum hervorgebracht hat, annehmen kann und nur einen anderen Gebrauch von ihnen zu machen hat. Der Künstler aber findet die überlieferten Arbeitsmittel in Widerspruch zu dem, was er im Dienste der proletarischen Revolution ausdrücken muß, ja man kann sagen, daß die modernsten unter ihnen (wie zum Beispiel der Eisenbeton als Baustoff) dem Besten, was der

Proletarier dem Künstler zu geben hat, seiner dialektischen Methode völlig entgegengesetzt sind (wie ich in der Einführung zu André Lurçats «Groupe scolaire à Villejuif»⁴ angedeutet habe), so daß er ganz von vorn anfangen muß.

Wesentlich bewußter als die Grenzen der überlieferten Ausdrucksmittel werden dem Künstler gewisse Eigentümlichkeiten der Inhalte, welche ihm die Arbeiterbewegung zur Gestaltung darbietet und gegen die er prinzipielle Einwände von seinem Standpunkt als Künstler glaubt erheben zu müssen. Er wehrt sich dagegen, seine Kunst in den Dienst des politischen Tageskampfes zu stellen, weil dessen Parolen jener inneren Spannweite und Totalität entbehren, die ein Stoff haben müsse, um künstlerisch gestaltbar zu sein. Ihr könnt ihm erwidern, daß die politischen Tagesereignisse nur ein Teil des weltgeschichtlichen Kampfes um eine neue Gesellschaftsordnung sind, des Kampfes einer Klasse für das Menschtum aller, das Sich-Opfern für die Heraufführung einer neuen Kultur, und daß es nur nötig ist, die tägliche Phase, ihre Anforderungen und ihre Nöte, in diese Gesamtlinie hineinzustellen, um zu der gewünschten Weite und Ganzheit zu kommen.

Es verbirgt sich hinter diesem Entwurf die Furcht des Künstlers vor der Tendenz. Es ist ihm zu antworten: Tendenz ist ein Interessenbegriff. Die Interessen können beschönigt oder herausgestellt werden, aber die Apotheose ist nicht weniger eine Tendenz als die Anklage. In diesem Sinne erscheint der beherrschten Klasse vieles als Tendenz, was der herrschenden Klasse selbstverständlich ist und umgekehrt. Dieses relative Moment gilt auch im zeitlichen Sinne. Kunstwerke, die bei ihrer Entstehung als tendenziös gewirkt haben, verlieren diesen Charakter allmählich und wirken dann sogar zahm (zum Beispiel Manets Olympia oder Zolas Romane). Jede Kunst hat notwendig einen sozialen und politischen Inhalt, selbst wenn der Künstler ihn absichtlich ausschließen will, denn jede Neutralität und Indifferenz fördert den Stärkeren, das heißt den Herrschenden. Jeder Stoff, den irgendeine Gesellschaft dem Künstler darbietet, ist latente Tendenz – sie wird als solche offenbar, sobald sich eine neue Klasse gegen die Überlieferung erhebt. Die bürgerliche Tendenz ist durch ihren langen Gebrauch zu Herrschaftszwecken besser getarnt und von allen anerkannt, also Konvention geworden, und kommt darum weder dem Publikum noch dem Künstler als sol-

4 André Lurçats Schulbau in Villejuif (1933), in: Max Raphael, Für eine demokratische Architektur. Kunstsoziologische Schriften (Nachwort Jutta Held), Frankfurt (M.) 1976

che zu Bewußtsein; die Inhalte einer proletarisch orientierten Kunst dagegen drängen sich dem Bewußtsein auf, weil sie aus der theoretischen und praktischen Negation der bestehenden «Ordnung» geboren sind. Der Weg über die Tendenz ist ganz unvermeidlich, weil jede Revolution (die christliche, die bürgerliche nicht weniger als die proletarische) zuerst das Problem der Inhalte stellen und alle geistigen Kräfte auf ihre Entwicklung konzentrieren muß, ehe sie daran denken kann, die diesen Inhalten adäquaten Formen zu finden. Die Tendenz als die bewußte Herausstellung der Gehalte der neuen Weltanschauung ist also eine notwendige Etappe der Entwicklung, und die Angst vor der Tendenz ist ein Mangel an Zuversicht in die geschichtliche Entwicklung, das heißt, sie spiegelt eine unklare und schwankende Stellung im Klassenkampf. Aber Klassenbewußtsein allein überwindet nicht die Tendenz; diese bleibt erhalten, solange Form und Inhalt in Mißverhältnis stehen, sei es, weil man ihre dialektische Beziehung unterdrückt hat, um eine bestimmte These zu beweisen, sei es, weil die Klasse, welche die Inhalte liefert, noch nicht hinreichend entwickelt ist, um der Formen entbehren zu können, die eine andere Klasse entwickelt hat. Jeder Stoff hört auf, Tendenz zu sein, wenn man die ihm adäquaten künstlerischen Ausdrucksmittel gefunden hat. Dies ist für den Künstler die wichtigste und entscheidende, weil ihm spezielle Aufgabe, aber er kann sie nicht vor der Entwicklung der neuen Inhalte und unabhängig von ihr erfüllen. Denn dann wäre die Lösung allein von der Größe seines Talentes abhängig, und seine Klage über die Tendenziosität der Stoffe wäre nur das unfreiwillige Eingeständnis der Ohnmacht seiner Gestaltungsfähigkeit. In Wirklichkeit ist die Entfaltung der persönlichen Begabung bedingt durch die gesellschaftliche Entwicklung der Klasse. Je stärker das Klassenbewußtsein im Proletariat und im Künstler, je weiter fortgeschritten die revolutionäre Aktion des Proletariats, desto leichter wird es sein, die adäquaten Ausdrucksmittel zu finden, um den Tendenzcharakter der proletarischen Inhalte zu überwinden.

Die Tendenzpsychose hat ihre Ursache in der Stellung der Künstler zum sozialen Leben, wie sie sich seit dem 19. Jahrhundert allmählich entwickelt hat. Geht man als «animal sociale» durch die Museen und Ausstellungen moderner Kunst, so muß man feststellen, daß die großen Veränderungen im Gesellschaftlichen und Politischen kein direktes Echo in den Sujets gefunden haben; statt der Kämpfe und Krisen – friedliche Monotonie (Stilleben, Akte und Landschaften), statt der Härte der Ereignisse – leere Abstraktionen, statt des Massenschicksals – individuelle Exzentrizitäten; und umgekehrt; sobald sich ein Künstler

der sozialen Wirklichkeit nähert, verfällt er ins Anekdotische, Allegorische oder in das falsch Heroische und ins Historisieren. Diese Beziehungslosigkeit der Sujets zum wirklichen Leben der Gesellschaft kontrastiert nun auffällig zu dessen bedingender Kraft für die Stile, die Formensprache und ihre Geschichte – eine Abhängigkeit, die dem Künstler zu einem erheblichen Teile unbewußt geblieben ist. Diese Abwendung vom gesellschaftlichen Sein und Werden war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stärker als in der ersten und in der bildenden Kunst von Anfang an stärker als in der Literatur, offenbar weil Maler und Bildhauer wegen der größeren Höhe des Preises und der geringeren Anzahl der Käufer, wegen der Ausstellungsorganisation (Abhängigkeit von einer staatlich subventionierten Institution), wegen der repräsentativen Verwendung ihrer Werke durch den Staat oder den Privateigentümer usw. zu einer Auslese der dem Publikum angenehmen Sujets gezwungen waren. Außerdem erfordern soziale Sujets eine andere Technik und Ästhetik als die der Ölmalerei und der Staffeleibilder, wofür das Mißlingen der sozialkritischen Bilder Courbets und das Gelingen der Daumierschen Lithographien die besten Beweise sind. Spätestens um 1900 war es ein allgemeines und axiomatisches Vorurteil geworden, daß jedes soziale Sujet zu einer politischen oder gar zu einer Parteiangelegenheit werden müsse, die kaum an der Peripherie der Kunst einen Platz habe. Die bürgerliche Gesellschaft konnte ihr eigenes Gesicht nicht mehr ertragen, und der Künstler nicht mehr das Gesicht seiner Gesellschaftsklasse. Damit verlor er die Beziehung zum sozialen Teil des Lebens, ohne mehr zu gewinnen als eine rein negativ sich auswirkende Freiheit. Denn der Schaffensprozeß wurde zu einer formalen Inzucht, und die künstlerische Phantasie drehte sich immer ausschließlicher um die bewußte Entwicklung der Darstellungsmittel. Aber indem Form Form erzeugte, verengten sich und verkümmerten die formalen Mittel. Der Künstler wurde unverständlich und geistig arm. Diese Sackgasse versperrte ihm die Einsicht, daß er durch die Trennung des Individuellen vom Sozialen ebenso wie durch die Aushöhlung des Sozialen zur abstrakten Menschheit ein mangelhaftes und falsches Bewußtsein von der Wirksamkeit und der Bedeutung der Gesellschaft für die Kunst erhalten hatte und daß die Zurückeroberung des vollen Künstlertums nur möglich ist durch die Zurückeroberung des sozialen Lebens, der Gemeinschaft.

Aber welches auch die geschichtlichen Ursachen seiner Tendenzpsychose sein mögen, der Künstler steht vor der doppelten Schwierigkeit, sich einen neuen Lebensgehalt und für dessen Darstellung neue Ausdrucksmittel erkämpfen zu müssen, sobald er

sich der proletarischen Bewegung anschließt und nicht in die doppelte Buchführung verfallen will, politisch Kommunist und künstlerisch Bürger zu sein (womit sich freilich die meisten sogenannten kommunistischen Künstler begnügt haben). Zwischen der inhaltlichen und der formalen Aufgabe besteht offenbar eine innere Ordnung, da man die Ausdrucksmittel nicht finden kann, ohne den Lebensgehalt zu kennen. Dies hat nun für den Künstler – auch rein als Künstler – eine Umstellung seiner Denkweise zur Folge: von der Entwicklung der Darstellungsmittel zur Eroberung neuer Sujets, was sich in seinem Bewußtsein um so notwendiger als eine Verminderung seiner schöpferischen Kraft spiegeln muß, als der Erfolg seiner Bemühung nicht nur von ihm persönlich und dem Grad seiner Begabung abhängt, sondern auch von der Entwicklung und der Reife der Klasse, zu der er jetzt gehört. Kunst kann nicht aus einer Theorie, nicht einmal aus dem Kampf um die Verwirklichung einer Theorie leben, sondern nur aus einem gesellschaftlichen Dasein und Zustand, mag dieser noch so primitiv sein. Der künstlerische Arbeitsprozeß unterscheidet sich darin wesentlich sowohl von dem materiellen wie von dem theoretischen, daß er die Existenz einer gesellschaftlichen Gesamtideologie und einer Gesellschaftssituation voraussetzt und daß er eines starken kontemplativen Elementes nicht entbehren kann. Eine Kampfsituation (und auch die Diktatur des Proletariats ist eine solche!) gibt nicht die Muße zu derjenigen Kontemplation, die nötig ist, um im Künstler ein ästhetisches Gefühl reifen zu lassen, ohne das man kein Kunstwerk schaffen kann. Das heutige Proletariat ist eine unter der Selbstentfremdung und Verdinglichung lebende Bewegung, und die Arbeiterschaft kann diese nicht willkürlich und vorsichtig in einen gesellschaftlichen Zustand verwandeln, ohne in einen unfruchtbaren Reformismus zu verfallen, mit welchem dem Künstler ebensowenig geholfen ist wie dem Proletarier, weil in ihm die Kunst das Schicksal des Bürgertums, das heißt den Untergang erleiden würde, der nur durch die proletarische Revolution zu vermeiden ist.

Damit habe ich euch zugleich die tiefste Schwierigkeit des Künstlers wie die Grenzen der Hilfe, die ihr ihm im Augenblick bringen könnt, angedeutet. Denn in der Tat, wir befinden uns vor Schranken, die der beste Wille nicht sofort aufheben kann, sondern nur die allmähliche geschichtliche Entwicklung. Es handelt sich nicht um prinzipielle Gegensätze; aber da der Künstler und der Proletarier von andern Voraussetzungen herkommen und mit andern Mitteln suchen, so sind selbst bei gemeinsamen Zielen Spannungen unvermeidlich und können nur erträglich und fruchtbar gemacht werden, wenn auf beiden Seiten ein Höchstmaß

von Einsicht in die Schwierigkeiten der Situation erstrebt und ein Höchstmaß von gutem Willen bei ihrer Austragung aufgebracht wird.

Wie können wir dem Künstler helfen, seine Schwierigkeiten zu überwinden?

Wir können ihm – nicht ohne Stolz! – gerade das bieten, was ihm die bürgerliche Gesellschaft am hartnäckigsten hat verweigern müssen: eine Methode des Schaffens: die materialistische Dialektik, die sich an so vielen Stellen bewährt hat und an deren Bedeutung für die Kunst wir nicht zu zweifeln brauchen. Aber für den Künstler stellt sie – gerade wegen ihrer Universalität – ein reichlich allgemeines Angebot dar, zumal er sie sich erst aus ihren Anwendungen ablösen, aus ihren intellektuellen Formulierungen ins Anschauliche übersetzen muß – eine Arbeit, die wir ihm freilich nicht ersparen können. Wir werden uns also auch nach wesentlich konkreteren Mitteln umzusehen haben, wobei uns, gemäß unseren vorangehenden Ausführungen, folgende Gesichtspunkte leiten müssen:

1. daß wir den Künstler zum Marxismus erziehen, indem wir ihn in die proletarische Bewegung einführen;
2. daß wir ihm berufliche Aufgaben stellen, durch die seine Arbeit eine gesellschaftliche Funktion bekommt;
3. daß wir ihm auf Grund dieser Arbeiten eine materielle Lebensbasis schaffen.

Dem Künstler ist das Leben des Proletariers in seiner Familie, in der Fabrik wie in den gewerkschaftlichen und politischen Zusammenkünften gänzlich unbekannt. Das ist einer der Gründe, weshalb er den Proletarier entweder nur in seiner Misere oder nur in einem (falsch-pathetischen) Heroismus aufgefaßt hat, ohne je die Einheit von Elend und Kraft gestalten zu können. Nur wenn der Künstler an allen diesen Orten mit dem Proletarier gemeinsam lebt, wird er seine Gefühle und Gedanken, seine ganze innere Welt richtig verstehen können, und das ist die unerläßliche Voraussetzung für ihre Gestaltung. Nun hat der Proletarier gewiß die Möglichkeit, den Künstler in seine Familie aufzunehmen, wenn dessen Sensibilität – eine notwendige Voraussetzung für seine Arbeit – die proletarische Wirklichkeit zu ertragen imstande ist; wir müssen damit rechnen, daß eine solche Intimität nicht eben friedlich verläuft, und zwar nicht nur wegen des materiellen Elends und seiner unmittelbaren Folgen, sondern wegen der vielen versteckten kleinbürgerlichen Neigungen, die auch im klassenbewußten Proletarier haften und an denen sich der nicht von der Wirklichkeit, sondern von Ideen herkommende Intellektuelle härter stößt als an den Folgen der Misere.

Schwieriger wird das Zusammenleben in der Arbeit, da ja der Proletarier kein Verfügungsrecht über die Fabriken hat und der Künstler weder Kraft noch Mut besitzt, um Fabrikarbeiter zu werden. Und doch stehen wir hier vor einem Punkt von größter Wichtigkeit. Im Mittelalter waren Arbeiter und Künstler Handwerker, und die Qualität der handwerklichen Leistung war der gemeinsame Maßstab für beide, so daß ihr gegenseitiges Verständnis sich von selbst ergab. Aber aus dem Handarbeiter ist ein Maschinenarbeiter geworden, für den nur das Gesetz der Quantität gilt: die Zahl der Handgriffe in einer bestimmten Zeit, die gesellschaftlich notwendige Arbeitszeit usw.; die Arbeit ist vom Menschen abgelöst und auf ein untermenschliches Niveau herabgedrückt. Der Künstler dagegen ist nicht nur Handwerker geblieben, er hat sich zu einer sozialen Ausnahme, zum Genie, zum Stellvertreter des Geistes auf Erden ins Übermenschliche erhöht. So stehen sich die Arbeit am laufenden Band und die Arbeit auf «Inspiration» an entgegengesetzten Polen gegenüber. Arbeiter und Künstler finden sich am Anfang der kulturellen Revolution, die sie gemeinsam machen wollen, vor diesem Zwiespalt, den der Kapitalismus geschaffen hat und den sie aufheben müssen, wenn anders ein wirkliches (und nicht bloß phantastisches oder ressentimenthaftes) Verständnis als Voraussetzung der Gestaltung vorhanden sein soll. Da nun aber unsere ganze materielle Kultur auf der Maschine beruht, so gibt es keinen andern Ausweg als den, daß sich der Künstler möglichst frühzeitig in die Fabriken begibt, um die Entfremdung des Menschen in ihrem ganzen Ausmaß zu erkennen und gestaltend zu überwinden – also nicht durch Maschinenromantik, weder positive noch negative.

Was dann die Teilnahme an den gewerkschaftlichen und politischen Versammlungen betrifft, so sollte der Künstler sich weder ihnen noch den unmittelbar folgenden allgemeinen Aufgaben mit der Berufung auf seinen Raritätswert entziehen. Er wird dann sehr bald sehen, welche Fülle neuer Erlebnisse ihm aus den scheinbar geringfügigen Vorgängen erwächst, wie zum Beispiel aus dem Verteilen und Ankleben von Flugzetteln, dem Anblick leidenschaftlich erregter oder bedrückter Menschen, dem Demonstrationszug, dem Streikpostenstehen und nicht zuletzt aus dem Verprügeltwerden von der Polizei und der Freiheitsberaubung durch Gefängnis. Umgekehrt sollte der Künstler nicht mit Aufgaben belastet werden, die ihm keine Eindrücke mehr verschaffen. Nach der unvermeidlichen theoretischen wie praktischen Initiierung sollte die gemeinsame Aufgabe klar sein: jede politische oder gewerkschaftliche Resolution, jedes Ereignis des öffentlichen Lebens in anschauliche Form zu übersetzen und als solche

der ganzen Gesellschaft zugänglich zu machen. Da die Wirkung der Zeitung sich immer mehr begrenzt und das Kino proletarischen Zwecken vor der Eroberung der Macht nur in ganz beschränktem Umfang zur Verfügung steht, hat der Künstler eine unersetzliche Rolle zu spielen, sobald die politischen Organisationen sich einmal dazu entschließen, alle Mittel der sinnlichen Darstellung in allen Phasen des Kampfes zu gebrauchen – nicht nur für Zwecke der Wahlpropaganda. Die Ursachen eines jeden Streikes, die Wichtigkeit eines jeden Beschlusses, die Tragweite eines jeden Regierungsaktes können durch bildhafte Mittel (Karikatur usw.) aufgeklärt werden. Es ist betrüblich aufschlußreich, daß die bürgerlichen Zeitungen bessere politische Zeichner haben als die proletarischen.

Damit sind wir schon weit in die Erörterung des zweiten Punktes hineingekommen: den der berufsmäßigen Aufgaben, die dem Künstler gestellt werden können. Man braucht bei den politischen Tagesforderungen nicht stehenzubleiben, wenn diese auch keineswegs mit Verachtung zu behandeln sind, denn Daumier hat gezeigt, daß man aus Tagesereignissen eine fast unbegrenzte Anzahl von Kunstwerken machen kann, die alle großen Ausstellungsschinken mit ewigen und allgemeinen Sujets überlebt haben. Aber darüber hinaus können die (oft sehr reichen) Gewerkschaften als Förderer der Kunst auftreten, indem sie zum Beispiel Konkurrenzen ausschreiben, die ihr gewerkschaftliches Leben, ihre politische Rolle, ihre Kongresse oder das Arbeitsleben ihrer Mitglieder zum Gegenstand haben. (Wird ein Unternehmer der Gewerkschaft eine Absage erteilen, wenn diese den Zutritt eines Künstlers zur Fabrik verlangt? Und würde das nicht ein Mittel sein, die Schwierigkeit zu umgehen, vor welcher der einzelne Arbeiter und Künstler steht?) Warum haben die Gewerkschaften als Ferienheime alte Schlösser gekauft, anstatt von den sympathisierenden Architekten neue Bauten errichten zu lassen? Warum organisieren kommunistische Gemeinden ihre Konkurrenzen für Stadthäuser und Schulen so, daß die Aufträge in die Hände reaktionärer und unbegabter Künstler fallen? Heute, wo sich das Bürgertum schon weitgehend gefallen lassen muß, daß das Proletariat an der wirtschaftlichen und politischen Macht Anteil hat, kann es nicht an spezifisch proletarischen Aufgaben fehlen, die man einem Künstler vorschlagen kann (zum Beispiel Organisation von Volksfesten und vor allem Wohnungsbau für Proletarier). Es fehlt an gutem Willen, an der richtigen Einstellung und nicht zuletzt an dem nötigen Unterscheidungsvermögen für das, was Kunst und was nicht Kunst ist, so daß die seltenen Bemühungen zugunsten der Künstler meistens solchen Leuten

zugute gekommen sind, die sich der proletarischen Bewegung nur aus Ressentiment angeschlossen haben, weil sie sich dank ihrer beruflichen Unfähigkeit in der bürgerlichen Gesellschaft nicht durchsetzen konnten.

Hinsichtlich des dritten Punktes sollte kein Wort darüber zu verlieren sein, daß eine Bewegung, welche gegen die Ausbeutung des Proletariats kämpft, nicht selbst als Ausbeuter auftreten darf, indem sie ungenügend oder überhaupt nicht bezahlte Arbeit von den Intellektuellen und Künstlern verlangt. Niemand – außer gewissen Funktionären – wird sich an der Arbeit für die Bewegung bereichern wollen, dessen untere Grenze aber wenigstens die kapitalistische sein muß, die wir als Ausbeutung bezeichnen.

Ich fasse den heutigen Stand des praktischen Verhältnisses von Künstler und Arbeiterbewegung zusammen: Der Künstler, der vor der ungeheuren Aufgabe steht, den Klassenkampf des Proletariats in allen seinen Entwicklungsetappen zu gestalten und dabei für diese neuen Inhalte die entsprechenden Formen zu entwickeln, der die gesamte proletarische Praxis auf Grund der marxistischen Theorie, das heißt materialistisch und dialektisch zu formen hat – dieser Künstler lebt in der Angst vor dem Weg, welcher aus der angeblich frei schweifenden in die bindende und verpflichtende Phantasie führt, in der Angst vor der Tendenz, die doch nicht verhindert hat, daß Dürers Apokalypse oder Daumiers politische Karikaturen Kunst sind, in der Angst vor dem Weg, der vom «freien» Kopf zur zwingenden proletarischen Wirklichkeit führt, obwohl er die Notwendigkeit dieses Weges nicht leugnen kann. Und umgekehrt haben die leitenden Organe der Arbeiterbewegung die *prinzipielle* Bedeutung der Kunst für die proletarische Entwicklung zwar anerkannt, indem sie mit aller wünschenswerten Energie von der proudhonistischen These abgerückt sind, als ob die Kunst erst die Sache einer hinter der Revolution liegenden Zukunft wäre; aber eine Anzahl immer bürokratischer sich gebärdender Funktionäre hat eine heillose Angst vor dem Weg, der von der proletarischen Wirklichkeit zum Kopf des Intellektuellen oder des Künstlers führt, von deren Arbeits- und Lebensbedingungen sie nichts verstehen und vor deren geistiger Überlegenheit sie sich in kleinlicher und oft sehr gehässiger Weise fürchten. Beide Teile sind sich *theoretisch* klar darüber, daß der bürgerliche Künstler an seiner geschichtlich entstandenen Funktionslosigkeit zugrunde gehen muß, während der proletarische sein künstlerisches Niveau in dem Maße entwickeln wird, in dem sich die proletarische Bewegung über die Diktatur zur klassenlosen Gesellschaft entwickelt. Doch auf keiner der beiden Seiten hat man in Westeuropa die praktischen Wege einer

fruchtbaren Zusammenarbeit gefunden. Diese Spannung mag geschichtlich nicht nur erklärlich, sondern sogar notwendig gewesen sein, aber sie muß aufhören. Hat doch schon Marx gesagt: «Wie die Philosophie im Proletariat ihre *materiellen*, so findet das Proletariat in der Philosophie seine *geistigen* Waffen, und sobald der Blitz des Gedankens gründlich in diesen naiven Volksboden eingeschlagen ist, wird sich die Emanzipation der Deutschen zu Menschen vollziehen.»⁵ Und ein anderes Mal in einem Brief an Ruge: «Je länger die Ereignisse der denkenden Menschheit Zeit lassen, sich zu besinnen, und der leidenden, sich zu sammeln, um so vollendeter wird das Produkt in die Welt treten, welches die Gegenwart in ihrem Schoße trägt.»⁶ Damit dieses Produkt so vollkommen wie möglich werde, ist es am Proletariat, alle notwendigen Forderungen zu stellen und ihre Durchführung zu überwachen. Denn ohne ein intensives Leben an der Basis kann die Leitung nur ein bürokratischer Wasserkopf sein – von einem sehr zweifelhaften revolutionären Wert.

II. Beschäftigung mit alter Kunst

Als ich euch in meinem ersten Vortrage die Hauptströmungen der modernen Kunst zu erklären versuchte, mußte ich bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zurückgreifen, um ihre historischen Wurzeln aufzudecken. Heute wollen wir uns nun unmittelbar und ausschließlich mit der alten Kunst, dem geschichtlichen Erbe beschäftigen und die Gesichtspunkte suchen, nach denen ihr euch dieses stufenweise aneignen könnt.

Ihr habt ja bereits festgestellt, daß die chronologische und nationale Ordnung der Kunstwerke in den Museen weder den künstlerischen noch den historischen Tatbeständen genügt, sondern diese von einer einseitig bürgerlichen Ideologie aufgezwungen und darum für euch nicht brauchbar ist. Aus dem analogen Wunsch, sich von bürgerlichen Vorurteilen zu befreien, ist man zu der Frage gekommen, ob nicht eine bestimmte Kunstepoche der Vergangenheit der gegenwärtigen Entwicklung des Proletariats besser entspreche als alle übrigen. Man hat geglaubt, dies für die antike, speziell die römische Kunst bejahen zu dürfen. Aber dies ist nicht eine marxistische Antwort, sondern eine akademische Ausrede gegenüber dem Problem. Denn auch die antike Kunst

5 Karl Marx, Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung, in: MEW, Bd. 1, S. 391

6 Karl Marx, Briefe aus den «Deutsch-Französischen Jahrbüchern», in: MEW, Bd. 1, S. 343

verkörpert die herrschenden Ideen einer auf Ausbeutung aufgebauten Gesellschaft und kann darum nicht in Bausch und Bogen als Vorbild übernommen werden. Konnten die Künstler zur Zeit des entstehenden Kapitalismus mit Recht glauben, mit Hilfe einer Renaissance des Altertums die bürgerliche Kunst entwickeln zu können, so hat eine sich herausbildende proletarische Kunst von einer solchen einseitigen Wertung der Antike mehr reaktionäre Hemmung als Förderung zu erwarten.

Es muß für eure Beschäftigung mit der Kunst der Vergangenheit ein tiefer unterscheidender Gesichtspunkt gefunden werden, weil die proletarische Erziehung prinzipiell von der bürgerlichen verschieden ist. Der Bürger eignet sich die geistigen Güter (wie die materiellen) um ihres Resultates willen als einen Gegenstand des Besitzes an: Das Wissen ist eine Stoffmasse und das Vielwissen auf Grund eines guten Gedächtnisses eine Auszeichnung. Es ist in dieser Hinsicht höchst bezeichnend, daß eine Enzyklopädie (die Nachfolgerin der mittelalterlichen Summa, von der sie wesentlich durch ihren Mangel an innerer Einheit verschieden ist) am Anfang der geistigen Revolution des Bürgertums steht. Der Wissensstoff muß ferner so aufgefaßt und dargestellt werden, daß er sich den Zwecken der Ausbeutung unterordnet. Jedermann kann lesen, schreiben und rechnen, aber niemand denken. Es gibt in der bürgerlichen Gesellschaft prinzipiell zweierlei Arten des Wissens: ein theoretisches und ein praktisches; und «Bildung» ist die Geschicklichkeit, Freiheit gegenüber der Forschung mit Gehorsam gegenüber den herrschenden Mächten «freiwillig» verbinden zu können. Für den Proletarier dagegen hat der Wissensstoff nur einen Wert, soweit er ein Mittel zur Schulung seiner verschiedenen geistigen Organe ist und diesen hilft, die konkrete, alltägliche Wirklichkeit so unmittelbar und so umfassend wie möglich zu ergreifen, zu verstehen und zu verändern. Er aktiviert jede einzelne Anlage, weil jede ihren speziellen Wert hat für die Befreiung des Menschen von den Vorurteilen des bürgerlichen Wissens, für die praktische Durchführung des Klassenkampfes und für die Ausbildung des ganzen Menschen zum vollen Gebrauch aller seiner Fähigkeiten. Diese drei Ziele sichern auch den Zusammenhang zwischen Denken und Handeln. Die proletarische Bildung darf niemals zu einem Wissen um des Wissens willen entarten, zu einem zwecklosen Besitzen; wir lernen, um zu handeln, und wir handeln, um zu lernen – es gibt da keine Kluft zwischen Theorie und Praxis, sondern nur ihre Wechselwirkung. Je nach der *wirklichen* Entwicklungsstufe des Proletariats ändert sich der Umfang und die Tiefe des Wissens, das es in sich aufnehmen kann und muß.

Diese besondere Artung der proletarischen Bildung hat nun auch unser Verhältnis zum Kunsterbe zu bestimmen. Unser Wollen kann keinen Augenblick auf seine ganze Masse gerichtet sein, sondern nur auf das, was uns entgegenkommt und fördert. Der leitende Gesichtspunkt unserer Wahl kann nur in der Methode liegen, das heißt, es gehen uns vor allen anderen diejenigen Kunstwerke an, die wir als materialistisch oder als dialektisch ansprechen können (da wir ja zugleich materialistisch-dialektische Werke in der Kunst der Vergangenheit nicht zu erwarten haben). Dann alle diejenigen Werke, die in einer unserer eigenen entsprechenden geschichtlichen Situation entstanden sind: als eine Klasse unterging und eine andere aufstieg; ich rechne hierher die sozialkritischen Werke, in denen sich die Selbstzersetzung einer Gesellschaftsform zeigt. Wir brauchen hier nicht stehenzubleiben, denn der historische Materialismus erlaubt die Erklärung aller Epochen der Kunstgeschichte; aber eine marxistische Kunstgeschichte setzt eine solche Arbeitsgemeinschaft von Gelehrten verschiedener Arbeitsgebiete voraus, daß an ihre Verwirklichung heute noch nicht zu denken ist. Einstweilen hat sich, wenn nicht der Gelehrte, so der Arbeiter an den von der materialistischen Dialektik umschriebenen Umkreis zu halten und jede andere Formel als bewußte- oder unbewußte Ablenkung abzulehnen.

Nun werdet ihr fragen, was unter einem materialistischen, einem dialektischen und einem sozialkritischen Kunstwerk zu verstehen ist. Ich will euch durch Analyse von Beispielen antworten.

Ein materialistisches Kunstwerk ist dasjenige, das die jeweils beherrschte Klasse von ihrem eigenen geschichtlichen Standpunkt aus ansieht und mit Ausdrucksmitteln darstellt, die dem Wesen dieser Klasse entsprechen. Diese Definition schließt inhaltlich alle Auffassungen der beherrschten Klasse vom Gesichtspunkt der herrschenden aus (wie zum Beispiel die sentimentalischen Bauern-Schäfer-Bilder des 17. Jahrhunderts) und formal die Verwendung von Mitteln, die ihren Ursprung in ganz andern Quellen (zum Beispiel religiösen usw.) haben (wie auf Rembrandts Radierungen, soweit sie das damalige Lumpenproletariat darstellen). Das wohl hervorragendste Beispiel eines materialistischen Kunstwerks ist die «Bauernfamilie» (Taf. 1) von Louis Le Nain, das etwa 1644 entstanden ist und das wir nun näher betrachten wollen.

Ich sagte eben, es seien Bauern dargestellt. Diese waren durch die gerade beendeten Religionskriege und die mit ihnen verbundenen Plünderungen, Verwüstungen und Feuersbrünste schwer heruntergekommen. Wir besitzen über ihren physischen und mo-

ralischen Zustand ein vierzig Jahre später, also auf dem Höhepunkt des Sonnenkönigtums und des Merkantilismus niedergeschriebenes Zeugnis eines scharfen Beobachters der Sitten seiner Zeit: «Man sieht gewisse wilde Tiere, männliche und weibliche, ausgestreckt in der Landschaft, schwarz, fahl und von der Sonne verbrannt, verkrallt in der Erde, die sie umwühlen und umgraben mit einer unermüdlichen Zähigkeit» (La Bruyère). Es liegt unzweifelhaft auch über dem Bilde von Le Nain der Ausdruck der Armut und des Elends: Die bleiche Hautfarbe des Jungen, der am rechten Bildrand sitzt, die zerschlissene und löcherige Kleidung seines Bruders an der linken Tischecke, das Brot, das der Bauer hält und das nicht aus reinem Roggen oder gar Weizen gebacken sein kann, die Kahlheit des leeren Bodens, der weithin den Vordergrund ausfüllt – das alles bezeugt, daß diese Familie in ungesunder Dürftigkeit lebt.

Der Künstler hat sich nicht damit begnügt, solche Einzelzüge zu häufen; sie hätten sein Werk zu einem Genrebild gemacht, es in der literarischen Anekdote gelassen und ihm jede anschauliche Überzeugungskraft genommen. Seine Aufgabe als Künstler bestand darin, ein sinnlich-formales Mittel zu suchen, das die Misere zwangsläufig und unentrinnbar für den Betrachter ausdrückt. Er fand – und darin besteht die Genialität seiner künstlerischen Phantasie – das einfachste und notwendigste: Er legte die (waagerechte) Blicklinie, das heißt die Höhe, von der aus der Betrachter das Bild anschaut, durch die auf gleichem Niveau sich befindenden Augen seiner sitzenden oder stehenden Personen, also ziemlich unmittelbar unter den oberen Bildrand. Dadurch *sieht* der Beschauer alles von oben nach unten, mit Aufsicht; und dies hat zur Folge, daß er mit seinem heruntergleitenden Blick die Menschen mit herunterdrückt, was durch die von den Knien schwer herabhängenden Röcke der Frauen unterstützt wird. Die Figuren sind nicht nur oben durch eine unüberschreitbare Grenze eingefaßt, der Betrachter selbst fesselt sie wie mit einer eisernen Kette an den Boden, und diese Gebundenheit nach allen Richtungen, diese enge Bedingtheit ist mehr als ein Zeichen ihrer Armut, sie wirkt als die unentrinnbare Ursache ihrer Misere.

Aber damit scheint die Analogie zu dem Text von La Bruyère auch bereits zu Ende zu sein. Der lauernd schlaue Blick des Bauern, die schwere Grazie der ältesten Tochter, die Versonnenheit des Flöte spielenden Knaben, die den Wert der alltäglichen Dinge wissende Andächtigkeit, mit der die Mutter Krug und Glas hält – sie sind ebenso viele Mittel im Kampf ums Dasein und Äußerungen der Stärke. Man versteht – trotz oder wegen der Misere –, daß diese Klasse selbst dem Sonnenkönig zu trot-

zen und unter seiner allmächtigen Regierung mehrere Revolten zu machen wagte und daß sie 150 Jahre später der eigentliche Sieger der Großen Französischen Revolution sein wird, daß sie der reichen Bourgeoisie die größten sozialen Zugeständnisse wird abringen und den französischen Geist für lange Zeit hinaus wird formen können.

Auch hier hat sich der Künstler nicht damit begnügt, die Kraft durch Einzelzüge anzudeuten, die – selbst in ihrer Häufung – eine dem Auge unwirksame Anekdote geblieben wären. Er hat wiederum ein sinnlich-formales Mittel zu ihrer Veranschaulichung gefunden und dieses in engsten Zusammenhang mit demjenigen gebracht, das die Misere darstellt. Während das Auge des Betrachters von der Höhe seiner Blicklinie aus und durch seine Aufsicht die Menschen hinunterdrückt, streben diese (etwa von der Hüfte an) aufwärts, bis sie an die Barriere stoßen, die durch ihre Augen läuft. Dieses lautlose, stille, aber selbstverständliche und gerade darum starke Sich-Wehren gegen die Schranken der Bedingungen macht aus jedem einzelnen eine doppelte und entgegengesetzte, teils nach unten lastende, teils nach oben sich hebende Energie. Dieser Widerstand nimmt ebensoviel verschiedene Erscheinungsformen an, wie wir eben Einzelzüge aufgezählt haben, die nur spezielle Konkretisierungen dieser einen und allgemeinen Ursache sind: der Fähigkeit, in dem Gefängnis der Bedingtheiten die Kraft der Freiheit nicht zu verlieren. Wie weit sind sie davon entfernt, «animaux farouches» zu sein!

Es ist also diesem Maler Louis Le Nain vor dreihundert Jahren für die damals unterdrückte Klasse, das Bauerntum, zu gestalten gelungen, was kein neuerer Maler für die heute unterdrückte Klasse, das Proletariat, hat darstellen können: die Einheit von Elend und Kraft, von Ausgebeutetwerden und Freiheitswillen. Ihr werdet leicht begreifen, wieviel unsere Künstler aus diesem Bilde lernen könnten, wenn sie die Fähigkeit hätten, es aus dem Bäuerlichen ins Proletarische zu übersetzen; denn nur dank dieser Einheit kann man die falschen Einseitigkeiten des Armeleutewesens oder des Heroentums in der Darstellung des Proletariers vermeiden.

Der Materialismus dieses Werkes ist damit keineswegs erschöpft. Der Maler hat – im Gegensatz zum Schriftsteller – seine Menschen nicht bei der Arbeit gezeigt, sondern ruhig auf ihrem Platze sitzend. Aber es kann nicht der geringste Zweifel darüber bestehen, daß hier Bauern und nur Bauern gemeint sind, Menschen, welche die Scholle bearbeiten. Um diese Wirkung zu erreichen, hat Le Nain außer der ländlichen Tracht nur das der Malerei eigentümliche Mittel der Farbe angewandt und ihre Bezie-

hung zu dem, was sie wiedergeben kann: die körperliche Gegenstands- und die seelische Ausdruckswelt. Zunächst sind aus der Skala der Farben und der Mannigfaltigkeit ihrer Mischungen gerade diejenigen ausgewählt, welche die Assoziation zur Erde unmittelbar aufrufen. Dann sind die so gewählten Farben dazu benutzt, um die Dinglichkeit des dargestellten Stoffes zu charakterisieren: seine Schwere, seine handgewebte Herstellung, seine Dichtigkeit, seinen natürlichen Faltenwurf. Der Eigenwert der Farbmaterie ist aufgehoben und in die Vielfalt der Eigenschaften des Stoffes übertragen, der für die bäuerliche Kleidung typisch, weil von den Bauern selbst angefertigt war. Und schließlich: Erst durch diesen Stoffmaterialismus hindurch, ja besser: an ihm, und fast nur an ihm, kommt das Geistige zum Ausdruck. Diese Bindung, dieses Abhängigmachen alles Immateriellen, nicht unmittelbar an sich selbst Sichtbaren vom Stoff ist eine notwendige Bedingung eines materialistischen Kunstwerkes; aber es muß eine Stofflichkeit sein, die schon die Arbeit der unterdrückten Klasse nicht nur in sich enthält, sondern primär durch die Farbmaterie zum Ausdruck bringt.

Damit ist keineswegs gesagt, daß ein materialistisches Kunstwerk Seelisches nicht darstellen kann oder in seiner Darstellung auch nur behindert ist; im Gegenteil: Der Umweg über die Stofflichkeit kann die Intensität des Nichtstofflichen in demselben Maße erhöhen, in dem seine Extensität geschwächt wird. In jedem Fall sind die Aussagen über das individuelle und soziale Leben dieser Bauernfamilie sehr zahlreich und sogar von einer sehr seltenen Art. Vergleicht man Mutter und Tochter, so drängt sich sofort der Eindruck auf, daß die Tochter die Jugend der Mutter und die Mutter das Alter der Tochter wiedergibt, so daß man die Körper- und Seelengeschichte dieser beiden Menschen sei es in die Zukunft ergänzen, sei es in die Vergangenheit zurückverfolgen kann. Hält man dagegen den Bauern und seine Frau zusammen, so ergibt sich aus dem bloßen Nebeneinander von listiger Schlaueit, die der Brutalität nicht entbehrt, und madonnenhafter Leidensfähigkeit einer Mutter von sieben lebenden Kindern (was etwa zwölf Geburten voraussetzt) die Geschichte einer Ehe, deren größerer Teil Schmerzen waren. Über das Ehe-«glück» kann kein Zweifel bestehen, denn es ist gewiß nicht zufällig, daß der Künstler zwischen Vater und Mutter den aufrechten, Flöte spielenden Knaben gestellt hat, dessen Dreiviertel-Ansicht die Diagonalebene unterbricht, welche die Oberkörper der Eheleute durchkreuzt und verbindet. Le Nain hat damit eine der schwierigsten Aufgaben gelöst, die überhaupt dem Maler aufgegeben sein können: in dem, was gegenwärtig da ist, das vergan-

gene und zukünftige Geschehen mitzumalen, ohne ins romanhaft Literarische zu verfallen. Man sieht also, welch eine einseitige Auffassung diejenigen vom Wesen des Materialismus haben, die behaupten, daß er die Darstellung des Geistigen ausschliesse.

Wir können in dieser Hinsicht einen Schritt weiter gehen. Wir lesen in jeder Wirtschafts- oder Sozialgeschichte, daß zwischen den Bauern und ihren Feudalherren ein Patriarchalverhältnis bestanden hat, das sich dann ganz natürlich in die einzelne Familie ausdehnte. Das Bild von Louis Le Nain ist das schlagendste Dementi dieser traditionellen Schulthese: Der Mann und die Frau, die Eltern und die Kinder – sie alle haben den gleichen Akzent. Niemand ist ausgezeichnet, und der Bauer, obgleich Familienoberhaupt, ist an den hinteren Winkel eines über Eck in den Raum hingestellten Tisches zurückgedrängt, was nicht gerade eine beherrschende Funktion ausdrücken kann. Ja, die Koordination der Körper und ihrer Wertakzente geht so weit, daß wir uns schließlich fragen, worauf denn überhaupt der Eindruck beruht, daß es sich um eine zusammengehörige, eine Einheit bildende Familie handelt? Und diese Frage ist um so berechtigter, als wir nicht ohne Erstaunen feststellen, daß kein einziges Glied dieser Familie ein anderes anschaut, so daß es zwischen den einzelnen keine direkte Beziehung gibt. Gewiß, man sieht, daß sie alle einen ähnlichen Habitus besitzen, wie er sich nur aus einer gleichen Erbmasse, aus gleicher Arbeit und aus den Gewohnheiten eines dauernden Zusammenlebens ergeben kann. Aber dies würde uns über die bloße Addition nebeneinander stehender einzelner nicht hinausführen, hätte der Künstler die (unerläßliche) Ähnlichkeit seiner Figuren nicht durch ein sinnlich formales Mittel zusammengebunden. Die Blicke aller Personen, die sich untereinander niemals begegnen oder kreuzen, treffen sich im Auge des Betrachters und weisen diesem einen bestimmten Standort vor dem Bilde an: den Schnittpunkt dieser Blicke. Die vom Bild her bedingten, aber nun von seinem Auge ausgehenden Strahlen bilden einen Winkel, dessen Schenkel die senkrechten Bildränder berühren und alles, was sich zwischen ihnen befindet, durch den sie verbindenden Teil eines Kreisbogens zusammenfassen. Und diese äußere und formale Einheit bringt die innere und stoffliche erst zur vollen Geltung: Wir haben jetzt trotz der Gleichwertigkeit der Einzelglieder eine Familie vor uns.

Es wird euch aufgefallen sein, daß Le Nain bei jedem bisher erwähnten sinnlich-formalen Mittel seiner künstlerischen Gestaltung die Mithilfe des Betrachters in Anspruch nimmt.

Dieses indirekte Verfahren hängt sehr eng mit dem Wesen des materialistischen Kunstwerkes zusammen. Die formalen Mittel

des bildenden Künstlers sind entweder statischer Natur (Gleichgewichtsverhältnisse) oder mathematischer, sei es arithmetisch-metrischer, sei es geometrisch-figuraler. Nun sind aber die mathematischen Beziehungen für unser Bewußtsein von ihrem körperlich-sinnlichen Ursprung abgelöst und zu autonomen Produkten unseres Intellektes geworden. Sobald sie sich daher vor der Materialität und der Dinglichkeit der Objekte aufdrängen oder gar eine sie nach Form und Platz in der Gesamtordnung bedingende Bedeutung annehmen, haben wir eine Vorherrschaft des menschlichen Geistes und Willens vor uns, und das heißt ein idealistisches Werk. Darum muß jede materialistische Kunst diese formalen Mittel, die das Wesen der äußeren Komposition ausmachen, zurückdrängen; und Le Nain tut dies, indem er sie durch den Appell an den Beschauer indirekt macht. Das heißt nun keineswegs, daß das materialistische Kunstwerk der (äußeren) Komposition entbehrt, sondern nur, daß sie versteckt und so weit wie möglich unsichtbar gemacht ist, um den Eindruck der ungezwungenen und zufälligen Natürlichkeit nicht zu behindern. Es bedeutet dies nichts anderes als die Priorität und das Übergewicht des Materiellen über das Formale, also keineswegs die Ausschaltung der ordnenden Kraft des Formalen, sondern nur ihre erschwerte Kontrollierbarkeit durch den Betrachter.

Es läßt sich an Einzelheiten erweisen, daß auch das Bild von Louis Le Nain nicht die Nachahmung und photographische Kopie einer zufälligen und darum chaotischen Wirklichkeit ist, sondern eine sehr straffe und sogar komplizierte Komposition in sich birgt. Auffällig ist zunächst die Gleichgewichtsrechnung: Die Bildbreite ist in zwei ungleiche Teile zerlegt, die ungefähr im Verhältnis des kleineren und des größeren Teiles des Goldenen Schnittes zueinander stehen. Auf dem linken (kleineren) Teil sitzt die Bäuerin isoliert gegen den Herd (denn die drei am Feuer befindlichen Kinder zählen für unseren jetzigen Zweck kaum), auf dem rechten (größeren) der Vater und vier Kinder, von denen mindestens zwei starke Akzente haben. Diese beiden ungleichen Gewichte halten sich die Waage, nicht zuletzt weil das Standbein des Flöte spielenden Knaben in der senkrechten Mittelachse des Bildes steht, der Körper also nach links hinüber zur Mutter tendiert.

Die allgemeinste räumliche Ordnungsform der Figuren ist ein nach außen hin offener Winkel; seine aus schrägen Ebenen gebildeten Schenkel beginnen an den beiden senkrechten Bildrändern und ziehen sich in sehr ungleicher Länge in die Tiefe, so daß ihr Begegnungspunkt weit rechts in der Lücke zwischen Vater und Tochter zu liegen kommt. Der kürzere Schenkel wird in meh-

rerer Parallelen und zahlreichen Abstufungen dauernd verlängert, bis die größte Länge den andern, von Anfang an längeren Schenkel unterbricht und zerreißt. Das so entstehende Loch fällt zwischen Mutter und Sohn in den linken Teil des Bildes; seine Form entspricht der ersten Lücke (zwischen Vater und Tochter), und es wird zwischen beiden die Beziehung des Abnehmens und der Verkleinerung hergestellt; die mit der Anfüllung der Leere durch Dinge korrespondiert, die sich vom linken (fast offenen) zum rechten (doppelt geschlossenen) Bildrand vollzieht. Der Winkel, der sich so in der Raumtiefe bildet, ist ein rechter, er wiederholt sich am Unterkörper der Frauen in den Rücken, zwischen Unter- und Oberkörper des am rechten Rand sitzenden Knaben, in der Anordnung der Gegenstände am Boden usw. und kehrt sich in dem über Eck gestellten Tisch um. Es ergibt sich eine Mannigfaltigkeit von schräg gesehenen Rechtecken: offenen oder geschlossenen, lagernden oder aufrechten, auf die einzelne Figur beschränkten und zugleich über sie hinausreichenden – kurz ein geometrisches System, das dem Druck und dem Aufwachsen, der Vielheit der Personen in der Einheit der Familie entspricht.

Ich begnüge mich mit diesen wenigen Andeutungen, die kein Ende zu haben scheinen, weil die Zahl der Variationen nicht mehr auf einen Blick übersehbar wird, sobald man erst einmal die Grundformen entdeckt hat. Das entscheidende aber ist, daß dieses ganze figurale Gestaltungssystem nur vorhanden zu sein scheint, um den Eindruck einer (unchaotischen) Zufälligkeit zu bestärken. Dies und die bereits früher festgestellten Faktoren: Stoffhaftigkeit der dargestellten Dinge und Auffassung der beherrschten Klasse von ihrem eigenen Standpunkt aus ergeben zusammen die wesentlichen Merkmale eines materialistischen Kunstwerkes. Ihr werdet bei einem Rundgang durch die Museen leicht feststellen, wie selten diese Art Werke und selbst Annäherungen an sie sind – aus Gründen, die ohne weiteres einleuchten: Wer sollte ein Interesse daran haben, die beherrschte Klasse darzustellen, wie sie ist? –

Nicht sehr viel zahlreicher sind die Werke, welche die Anwendung einer (natürlich idealistischen) Dialektik zeigen. Als Beispiel kann uns das letzte Bild von Poussin, «Apollo und Daphne» (Taf. 2) dienen, gerade weil dieser Künstler in seinen früheren Werken von der dialektischen Methode weit entfernt ist.

Die dem Bild zugrundeliegende Begebenheit ist den Metamorphosen des Ovid entnommen: Apollo liebt aufs heftigste die schöne Tochter eines Flußgottes, die sich seinen Begehungen entzieht; da er die immer Fliehende nicht erreichen kann, verwandelt er sie schließlich in einen Baum. Es gibt eine Zeichnung

Poussins, auf welcher die in den Schoß ihres Vaters flüchtende Daphne dargestellt ist. Dann aber hat der Künstler die doppelte Bewegung des Gottes und seiner Geliebten aufgegeben, den ersten in die linke, die zweite in die äußerste rechte Bildecke gesetzt, so daß sie nun beide – unbeweglich – durch die ganze Bildbreite voneinander getrennt sind; die Unerreichbarkeit der einen für den anderen ist durch die große Leere ausgedrückt, die sich zwischen ihnen befindet und die nur am äußeren Rand, sei es durch nackte Frauenkörper vorn, sei es durch Kühe hinten begrenzt wird.

Dieses Nichtzusammenkommenkönnen zweier Wesen ist die eine Seite des Inhalts. Die andere eröffnet sich uns durch die Feststellung, daß es kaum eine Art von Lebewesen oder natürlichen Dingen gibt, die sich nicht auf dem Bild befinden: Menschen und Bäume, Felsen und Tiere, Wasser und Wolken, Erde und Himmel. Jedes dieser Wesen hat den gleichen Existenzgrad, den gleichen Daseinswert; der Mensch ist der Kuh ebensowenig übergeordnet wie der Baum dem anorganischen Stein oder die Wolken in der Himmelshöhe dem Bach in seinen erdigen Ufern. Sie alle klingen wie Glieder einer Familie zu einem Kosmos zusammen, und Universum ist der einzige Maßstab ihrer Größe und ihrer Bedeutung: Vor ihm sind sie alle gleich wesentlich und bei aller Differenziertheit ihrer Erscheinungsweisen gleichen Wesens. Wir haben in dieser Verschwisterung aller Gegenstände der Natur und der Kunstfertigkeit einen Pantheismus vor uns, der zu dem Dualismus zwischen zwei Einzelwesen, zu deren Unerreichbarkeit die Liebe aufs stärkste kontrastiert.

Zu diesem auffälligen Gegensatz im Inhaltlichen kommt ein anderer zwischen Inhalt und Form. Poussin hat – im Gegensatz zu Ovid – die beiden Hauptpersonen sitzend im Zustand der Ruhe gegeben, weil er die Bewegung vom Inhalt auf die Form übertragen wollte. Das ganze Werk ist durch eine einzige geometrische Figur zusammengefaßt und beherrscht: eine breite, lagernde Ellipse. Sie schwingt über die verschiedensten Gegenstände hinweg als *das* Bildmotiv. Es ist das dieselbe Ellipse, welche die Astronomie als die die Planetenbewegung beherrschende Figur festgestellt hatte – was durchaus der kosmischen Weite entspricht, die Poussin mit der antiken Liebesgeschichte verbindet.

Diese bildmotivische Ellipse beginnt etwa in der Mitte des unteren Bildrandes und gabelt sich hier nach zwei entgegengesetzten Richtungen auseinander. Der eine Ast zieht sich nach links von einer Zweiergruppe von sitzenden Frauen über Apollo zu der im Baum fast liegend ausgestreckten Frau, über die hinaus sie sich in einem Baumzweig fortsetzt. Hier aber erfährt sie eine

scharfe Unterbrechung, und nur durch einen Sprung kommen wir auf die rechte Hälfte des Bildes hinüber. Dieser Himmelsriß liegt annähernd senkrecht über dem Ausgangspunkt der Ellipse. Der rechte Ast ist dem linken mit starken Varianten symmetrisch, und der Sprung an ihrer Begegnungsstelle ist nur die gesteigerte Betonung ihres doppelten Ausgangspunktes in entgegengesetzte Richtungen. Die in einem einheitlichen Bewegungszug durchlaufende Ellipse unterscheidet sich von der eben beschriebenen, die in zwei Ästen zuerst auseinander und dann wieder zusammenstrebt dadurch, daß die erste ein gegensatzloses, rein dynamisches Kreisen enthält, die zweite dagegen eine Gleichzeitigkeit von Bewegung und Statik, da sich ja die beiden Äste nunmehr in ihrer Symmetrie um eine imaginäre Achse das Gleichgewicht halten. Sie ist also die Einheit eines Kontrastes, und zwar genau dem Kontrast des Inhaltes entsprechend; der Getrenntheit zweier Wesen und der Verbundenheit aller Wesen. Statik und Dynamik sind so – und das ist das Entscheidende – nicht zwei ganz verschiedene Dinge, sondern nur zwei Seiten einer und derselben Form: einer in bestimmter Weise sich bewegenden Kurve.

Die Ellipse hat aber noch eine andere Eigentümlichkeit: Sie ist nicht ein-, sondern zweimal vorhanden: auf der Ebene und im Raum. Ganz in der Tiefe füllt ein blauer Berg die Lücke zwischen den beiden Räumen aus, und dieses Blau des Hintergrundes ist bezogen auf das des Vordergrundes in der Frau, bei der die Ellipse beginnt. Diese beiden Blau liegen auf der leicht aus der Senkrechten geneigten Mittelachse und sind so stark miteinander verbunden. Die beiden Ellipsen haben also denselben Ausgangspunkt, trennen sich dann, neigen sich auseinander und lassen zwischen sich in der Raumbtiefe eine Leere, welche der anfänglich erwähnten Leere in der Breite (zwischen Apollo und Daphne) entspricht. Zunächst braucht man hierin nicht mehr zu sehen als die Erscheinungsweise des allgemeinen Gesetzes, daß jedes Motiv aus der Ebene in den Raum zu projizieren ist, weil es erst in dieser neuen Dimension seine volle Wirksamkeit entfaltet. Aber es kommt ein anderer Faktor hinzu.

Um den Raum zu gestalten, hat Poussin sich die Bildebene der Leinwand in eine Folge ihr paralleler Ebenen, in planparallele Ebenen zerlegt, die sich senkrecht hintereinander schichten und an einzelnen Figuren festhängen, zum Beispiel die vorderste am Rücken der sitzenden Frau, bei welcher der linke Ast der Ellipse beginnt, eine der nächsten beim Oberkörper des schießenden Amor. Von diesen sich in die Tiefe hinein folgenden planparallelen Ebenen hat nun eine die Funktion der Achse: Alles, was vor ihr sich befindet, strebt von vorn nach hinten auf sie zu, alles, was

hinter ihr liegt, von hinten nach vorn; auf unserem Bild liegt die Achse in dem breiten Rücken der stehenden rotbraunen Kuh. Man kann die Folge der planparallelen Ebenen zwischen der vordersten und der hintersten so zahlreich machen und so eng aneinander rücken, wie man will, die Beziehung auf ihre gemeinsame Tiefenachse kann noch so straff sein, das Prinzip der Gliederung bleibt ein diskontinuierliches. Dieser Diskontinuität arbeitet nun eine Reihe anderer Momente entgegen, um sie wieder aufzuheben: Zu diesen gehört die räumliche Ellipse, da sie alle planparallelen Ebenen durchläuft und dadurch verbindet. Man erkennt jetzt die Bedeutung der Doppelleipse: Was zuerst als ein Auseinanderklaffen von Ebene und Raum erscheint, ist jetzt ein Mittel, die Kontinuität in der Diskontinuität herzustellen. Das Bildmotiv hat eine raumbildende Funktion, die Kontinuität, und als solche kontrastiert sie zur Diskontinuität der Aufteilung in planparallele Ebenen; zugleich aber verstärkt sie die Bedeutung der Tiefenachse, welche ja ihrerseits die bloße Diskontinuität durch den Bezug der beiden entgegengesetzten Dimensionsrichtungen der Tiefe auf denselben Plan aufzuheben trachtete. Wir haben hier also eine Vielfalt von Differenzierungen in Gegensätze und Integrierungen zur Einheit, die schließlich das Ganze des Raumes bilden.

In analoger Weise wird die Methode auf die Farbmaterie selbst angewandt. Die Analyse einer Einzelgruppe (wie zum Beispiel der in der Mitte des Vordergrundes) zeigt uns, daß die eine Figur kalt, die andere warm gemalt ist und daß dieser Kalt-Warm-Kontrast zu einer plastischen Einheit durch Übergangstöne verbunden ist derart, daß das Warme nach vorn ins Kalte und das Kalte nach hinten ins Warme übergreift. Beiden liegt ein und dasselbe technische Verfahren zugrunde: vom Dunklen ins Helle zu malen. Poussin beginnt mit einem warmen, tiefrotbraunen Bolusgrund und legt darüber je nach Bedarf eine grünbläuliche Schicht, die kalt ist, oder die Lichter; es ist gleichsam eine Deduktion des Hellen aus dem Dunklen, die sich ins Warme oder Kalte verzweigt. Von der Einheit des technischen Verfahrens über die Differenzierung in die Kontraste bis zu deren plastischen Einheit in der Gruppe läuft ein geschlossener Weg.

Man kann nun leicht feststellen, daß jede einzelne Figur oder Gruppe auf analoge Weise entstanden ist, jede also eine Variation der anderen darstellt. So ist zum Beispiel die Gruppe der beiden stehenden Figuren am rechten Rand (hinter Daphne und ihrem Vater) eine Umkehrungsvariation, insofern jetzt die warme Figur vorn und die kalte hinten steht. Innerhalb einer eng umgrenzten Tonleiter und mit einer beschränkten Palette wird

eine unübersehbare Fülle von Varianten gebildet, indem die Differenzierungen unendlich klein werden, ohne daß deswegen die ursprünglichen Kontraste an Schärfe einbüßen. Wählt man die Gegensätze zu klein, so schieben sich die Bildebenen ineinander, und mit den richtigen Distanzen fällt die ganze Raumarchitektur zusammen; wählt man sie umgekehrt zu groß, so setzen sich die einzelnen Flecken gegeneinander ab, anstatt sich zu verbinden, und das Bild verliert seine Ruhe und damit seine ästhetische Grundstimmung. So unvereinbar die beiden Begriffe «Gegensätze» und «unendlich kleine Übergänge» klingen mögen, das ganze Bild beruht auf der Gleichzeitigkeit und Verschlungenheit dieser beiden Tatsachen.

Obwohl das einzelne Element eine plastische Gruppe aus Gegensätzen ist, also etwas in sich Begrenztes und Abgeschlossenes, vollzieht sich der Übergang zur nächsten Gruppe fließend und ohne Unterbrechung selbst dort, wo ein Zwischenraum besteht oder eine Richtungsänderung einsetzt. Die Gründe für diese Kontinuität trotz plastischer Abgeschlossenheit sind zahlreich: Eine in der ersten Gruppe begonnene Bewegung wird über eine Gegenbewegung hinweg verstärkt fortgesetzt, variiert oder umgekehrt; in einem Hauptbewegungszug lebt ein von ihm verschiedener zweiter als Keim (zum Beispiel im Lagern das Sich-Erheben), und die nächste Gruppe gibt die volle Entfaltung dieses Keimes, enthält aber in sich wieder den Keim zu einer anderen Bewegung usw. Neben diesen kinetischen Momenten findet man dann figurale: Eine Gruppe ist eine Durchdringung von mehreren geometrischen Figuren; nimmt man sie allein, so hat die eine, nimmt man sie mit einer weiteren Person zusammen, so hat eine andere das Übergewicht, und eben diese zweite geometrische Figur wird dann in der nächsten Gruppe rein herausgestellt (zum Beispiel das in einem Viereck schlummernde Dreieck). Dieses Ineinander von kinetischen und figuralen Faktoren, die doch zugleich Gegensätze sind, baut dann das beherrschende Bildmotiv der Ellipse auf, die doch andererseits a priori vorhanden war und auch fragmentarisch in einzelnen Gruppen auftaucht. So wird – ähnlich wie in der Platonischen Ideenlehre – ein Gleichgewicht und eine Durchdringung zwischen einer Ableitung der Teile aus der zunächst leeren Form des Ganzen und einem konkreten Aufbau des Ganzen aus den kontrasterfüllten Teilen hergestellt. Das Bild gestaltet sich so auch formal zu einem Kosmos, zu einem System von Formen, das dem der Inhalte entspricht. Der Vergleich mit dem philosophischen System, so bildlich er gemeint ist, besagt, daß wir hier eine Totalität vor uns haben.

Dieses letzte Moment der Totalität ist in sich so vielfältig zu verstehen, daß man nur einige Seiten durch Vergleich klarmachen kann. In demselben Saal des Louvre hängt die letzte der vier Jahreszeiten: der «Winter» oder die «Sintflut», wo Poussin das Tragische des Untergangs im kosmischen Maßstabe darstellt. Trotz der Gewagtheit des Sujets und der einfachen Großartigkeit der Lösung ist das Werk ein Fragment im Verhältnis zum letzten Werk, obwohl dieses nach dem Tode Poussins unvollendet auf der Staffelei gefunden wurde. Denn das Tragische ist noch ein beschränktes Gefühl, während in «Apollo und Daphne» das Gefühl keine Grenzen zu haben scheint und doch vollkommen bestimmt ist. Diese Durchdringung des Begrenzten und des Universellen ist das Gefühl des Schönen. In einem anstoßenden Saal des Louvre hängt Watteaus «Embarquement pour Cythère», das die ganze Kultur der herrschenden Klasse einer Epoche auf eine im tiefsten Sinne komische Weise darstellte. Obwohl seitdem niemand mehr ein so umfassendes Gemälde einer Zeit gemalt hat (wenn wir etwa von Courbets «Begräbnis von Ornans» absehen), so ist Watteaus Bild doch fragmentarisch gegenüber dem Poussins, weil das Modische im Zeitgenössischen festgehalten und die Grenzen des Geschichtlichen nur durch das Komische ins Allgemeinmenschliche verwandelt sind, während Poussin unmittelbar zeitlos wirkt, obwohl sich einer soziologischen Betrachtung die zeitlichen Wurzeln und Schranken enthüllen; es gelingt Poussin die menschlich-natürliche Gesellschaft schlechthin zu malen und damit die Totalität aller menschlichen Vergesellschaftung.

Indem ich die Analyse des Bildes hier abbreche, möchte ich euch auf etwas hinweisen, was euch bereits aufgefallen sein wird. Als ich vom materialistischen Kunstwerk sprach, habe ich seine allgemeine Definition der speziellen Beschreibung der «Bauernfamilie» von Le Nain vorausgeschickt; meine Analyse des dialektischen Kunstwerkes habe ich aber ohne jede vorangehende Definition begonnen. Dieser Unterschied war nötig, weil es unmöglich ist, etwas vorweg zu definieren, dessen ganze Wesenheit in seiner konkreten Entfaltung besteht. Jetzt nachträglich können wir der Einprägsamkeit halber sagen: Dialektik ist die Methode, in der sich alle Gegensätze, die zuerst innerlich waren, entäußern und dann, nachdem sie einander gegenübergetreten sind, in eine höhere Einheit aufheben; und dies so lange und so weit fortgesetzt, bis sich eine inhaltliche und formale Totalität ergibt.

Ich hatte am Anfang meines heutigen Vortrages gesagt, daß der Marxismus als historischer Materialismus zwar die Kunstwerke aller Epochen umfassen und erklären könne, daß uns aber bei dem heutigen Stand der Arbeiterbewegung vor allem die ma-

terialistischen und die dialektischen interessieren und dann die sozialkritischen. Ich will diese Sozialkritik an einem Gemälde zeigen, in dem man bisher nur reine Kunst gesehen und verehrt hat: in Veroneses «Hochzeit zu Kana» (Taf. 3).

Das Bild ist an den beiden senkrechten Rändern durch Palastfassaden eingefasst, die durch eine Galerie verbunden sind. Auf dieser Galerie, über der sich ein bewölkter Abendhimmel spannt, finden die Zurichtungen zum Mahl statt, während sich die eigentliche Festlichkeit unterhalb der Galerie an einem die ganze Bildbreite einnehmenden, hufeisenförmigen Tisch abspielt.

Euch wird wohl zuerst der Umstand auffallen, daß alles Religiöse – Christus selbst und das von ihm vollzogene Wunder – unwesentlich behandelt ist, als ein bloßer Vorwand für das Prunken mit irdischen Schätzen und Reichtümern aller Art. Man muß die mythologische Hauptperson geradezu suchen; man findet sie dann zwar in der Mittelachse der Bildbreite, aber verschwindend klein in den Hintergrund gerückt mit einem fast verschämten Heiligenschein, als wäre ein solcher in dieser Gesellschaft der ökonomischen und politischen Machthaber von Venedig indezent. Mit dieser Entwertung der Religion ist Veronese bereits der Erbe der Renaissance, ehe deren fortschrittlich-bürgerliche Tendenzen zusammenbrachen. Dieser Punkt ist daher für unser Thema nur von untergeordneter Bedeutung, wenngleich die Jesuiteninquisition, das heißt die damalige Form der religiösen Reaktion, Veronese wegen eines ähnlichen Falles zur Rechtfertigung vor ihr Tribunal geladen hat, während die Bürger die an ihnen geübte Kritik nicht einmal verstanden und den Künstler mit Aufträgen überhäuft haben.

Worin äußert sich diese Kritik am Großbürgertum Venedigs?

Betrachten wir zunächst die große Öffnung zwischen den beiden Seitenflügeln des hufeisenförmigen Tisches. Wir finden dort – also in der Mitte und im Vordergrund des Bildes! – die Musikanten, die zum Fest aufspielen. Sie alle sind Porträts von zeitgenössischen Malern: der alte Tizian in einem prachtvollen roten Mantel mit einer großen Baßgeige, Veronese selbst mit der Viola, hinter ihm Tintoretto und Bassano mit der Flöte. Diese Künstler bilden eine in sich geschlossene Gruppe, sie musizieren für sich, gänzlich unbekümmert um die hohen Gastgeber. Das zeugt ganz offensichtlich von einem Bruch zwischen Kunst und Gesellschaft. Die Lobredner der Renaissance können nicht genug das Mäzenatentum der reichen Bankiers oder der Condottiere des 15. und 16. Jahrhunderts rühmen, um zu verdecken, daß die Kunst nicht mehr eine Funktion für die ganze Gesellschaft hatte, sondern nur für eine begrenzte Bildungs- und Herrscherschicht. Veronese sagt

uns sehr eindeutig, was dieses Mäzenatentum bedeutet: Herabwürdigung der Künstler zu Festmusikanten (zu Dienern) und Rache der Künstler, indem sie für sich selbst spielen, gleichsam *l'art pour l'art* betreiben wollen, während sie ein Ornament, eine Dekoration im Leben der Machthaber sind. Wir haben damit zwar nicht die erste und tiefste Ursache des Bruches zwischen Macht und Geist, wohl aber das persönlich-seelische Motiv, das Veroneses Blick für die Sozialkritik geschärft hat.

Vor dem linken Hufeisenflügel des Tisches finden wir eine Zweiergruppe von Dienern: einen knienden Jüngling, der aus einer großen Vase Wein ausschenkt, und hinter ihm einen kleinen Negerjungen, der ein hochstieliges Glas mit flacher Schale dem am Tischrand sitzenden Bräutigam darbietet. Der kniende Jüngling ist mit einem einfachen, gestreiften Stoff bekleidet, aber Veronese hat seine ganze Sinnenfreude und sein ganzes Kunstkönnen darauf verwandt, diesem Stoff eine Fülle und Dichtigkeit von dinglichen Empfindungen einzuverleiben, so daß er reich und glänzend wirkt; mit derselben Nachdrücklichkeit geht er auf den nackten Unterschenkel und den bloßen Arm ein, in denen man die Kraft der Muskeln und das Pulsieren des Blutes spürt. Seine ganze Liebe für die Schönheit des Körpers und für die Reize der Stoffe – und das war nicht wenig für einen Künstler der höchsten Entwicklungsstufe der venezianischen, das heißt sinnenfreudigsten Renaissance – hat Veronese in diesem Burschen aus dem Volke konzentriert und verkörpert. Und alles, was er an seelischer Sensibilität, an Gefühlsinnigkeit und Gefühlsandacht besaß, in dem kleinen Negerknaben. Beachtet genau, mit welcher Vorsicht er das Glas trägt und daß der darbietende Arm sich nur so weit vom Körper entfernt, wie das bewußte Empfinden der zu machenden Bewegung es erlaubt. Der Gestus hat hier seinen vollen und ursprünglichen Sinn: etwas Inneres nach außen zu tragen und zugleich dieses Außen nach innen zurückwirken zu lassen, die Seele zu entäußern und die Außenwelt zu vergeistigen – kurz: vermittels des eigenen und sich selbst bewußten Körpers eine Kommunion zwischen der Seele und ihrer dinglichen Umwelt herzustellen.

Und nun vergleicht mit dieser Negerhand, die in jedem Finger und in dem ganzen Handteller die Rundung des Glasfußes, das Gewicht der Schale und die wunderbare Kostbarkeit des Inhaltes fühlt, tastet und andächtig empfindet, die auf dem Tischrand liegende Hand des Bräutigams mit ihren gespreizten Fingern, ihrer stumpfen Masse und Breite (oder den plumpen Griff des zweiten Dogen um den Stiel eines gleichen Glases) – kurz: das Tote mit dem Lebenden, den mechanisch-sinnlichen Gestus mit

dem sinnreichen, den konventionellen mit dem aus der Fülle des momentanen Lebens geborenen. Wir können von der Hand zur Kleidung übergehen: Welcher Preis steckt in diesem Brokat, der aus dem Orient kommt und für sich allein die ganze Handelsmacht des damaligen Venedig verkörpert! Welche Gelegenheit für einen sinnenfreudigen Künstler, in der Kostbarkeit des Materials zu schwelgen! Und doch gibt Veronese nur eine matte und tote Masse, die schwer am Körper herunterhängt, diesen gegen die Umgebung abschließt, so daß er keine Strahlweite und damit keine herrschende Kraft über die Dinge und Menschen besitzt. Das setzt sich von Figur zu Figur fort, die alle mehr Mannequins ihrer Gewänder, Ständer für ihre Kleider als Menschen sind. Sie tragen alle Zeichen der äußeren Macht, es fehlt ihnen nur eine Kleinigkeit, welche die Hauptsache ist: die vom lebenspendenden Geist herkommende Mächtigkeit. Veronese hat diesen Mangel durch die Art und Weise unterstrichen, wie er die vielen Platten auf dem Tisch behandelt. Dieses Riesenstilleben verbreitet einen Duft und einen wollüstigen Dunst um sich, es atmet, es lebt, es entwickelt eine einhüllende und berauschte Atmosphäre, es ist alles andere eher als eine «nature morte». Die Menschen dagegen, die vor diesen Tellern und Früchten sitzen, sind nichts anderes als eine nature morte: Dinge, die von außen gesehen sind und in denen kein Innen ist, Körper ohne Seelen mit konventionellen Gebärden und einem einseitigen, ungeistigen Gesichtsausdruck, Männer in zweifelhaften und aufregenden Geschäften, Frauen im glatten Prunk der Langeweile, ihrem Selbst entfremdete und zum Ersatz reich geschmückte Wesenlosigkeiten.

Cézanne hat dieses Bild als die Epoche venezianischer Lebensfreude gedeutet. Gewiß, Veronese hatte den Auftrag, die macht- und prachtlüsternde Herrscherklasse der Lagunenstadt darzustellen, und er hat sie dargestellt, aber er war sich des Preises an menschlichen Werten bewußt, den dieser alles kaufende und verkaufende Handelsgeist selbst gekostet hat, und er hat das Wissen um diesen ihn als schöpferischen Künstler betrübenden und verdrießenden Preis mitgemalt in dem Gegensatz von Künstler und Gesellschaft, von Diener und Herr, von Negerknabe und Bräutigam, von lebendem Stilleben und seelisch abgestorbenen Menschen. Diese Sozialkritik hat allerdings eine Grenze. Als Künstler verliebt in die Schönheit seiner Darstellungsmittel, hat Veronese – ähnlich wie später Manet oder Degas – eine solche Fülle sinnlicher Reize auf seinem Bilde ausgebreitet, daß die sozialkritische Basis keinen eigenen Stil entwickeln konnte, sondern von der Rauschkraft der Farben verschleiert und verdeckt wurde. Aber das ist die spezifisch künstlerische Utopie aller Sozialkritik,

die im Rahmen der herrschenden Klasse und der von dieser mitbedingten Darstellungsmittel verharret.

Doch wird man sehr vorsichtig sein müssen, wenn man der Kunst Grenzen ziehen will. Uccello hat den Untergang einer ganzen Schicht, die er liebte: den Totentanz des Rittertums, dargestellt, ohne sich in bezug auf Inhalt oder Form an irgendwelchen Schranken zu stoßen. Totentänze zu malen war zu seiner Zeit sehr üblich: Sie zeigen ein Gerippe als Allegorie des Todes, das den Kaiser oder den Papst, die Jugend oder das Alter, den Bürger oder den Bauern der letzten Lebensminute zuführte. Das war sichtbar gemachte Glaubensliteratur, oft verbunden mit einem moralisierenden Hinweis auf die Vergänglichkeit des Lebens, der Schönheit, der irdischen Größe usw. zur unmittelbaren Erbauung aller Gemüter, welche die Sprache der plastischen Formen nicht zu lesen verstehen. Uccello aber muß diese künstlerische Gestaltlosigkeit abstoßend gefunden haben. Er verlangte von der Malerei, daß sie den Inhalt mit den ihr eigentümlichen Mitteln sinnlich-anschaulich gestalte, und er löste diese Aufgabe in der «Schlacht von S. Romano» (Taf. 4) unter anderem durch die räumliche Komposition der Figuren, durch die Farb-Licht-Gebung und durch die plastisch-farbige Behandlung der Menschen. Schauen wir uns jedes dieser drei Mittel gesondert an.

Die räumliche Komposition der Figuren (gepanzerte Ritter zu Pferde) hat eine betonte Mittelachse (das blaue Pferd mit dem Führer) und liest sich zugleich von rechts nach links, also als eine Reihe, die den Gewohnheiten unseres Sehens beim Lesen entgegenläuft. Während diese Richtung jeder Ortsveränderung einen erhöhten Akzent verleiht (wegen des Widerstandes gegen unser Auge), schafft die Verbindung von Symmetrie und Reihe ein unentschiedenes Schwanken zwischen ruhender Gruppierung und bewegtem Zielstreben, zwischen Verhaftetsein am Platz und Fortwollen von diesem Ort. Die bestimmte Kombination dieser mathematischen Faktoren ergibt einen zugleich allgemeinen und konkreten Ausdruckswert.

Durch die Symmetrie wird die Bildbreite in drei Gruppen gegliedert. Die rechte besteht aus zwei vom Hinterteil her, also in starker Verkürzung bildeinwärts gesehenen Pferden (ein braunes und ein weißes), gegen die sich im zweiten Plan von rechts nach links (also in der Bildebene) eng zusammengedrängt vier Pferdeköpfe (blau-weiß-blau-weiß) mit vier Ritterköpfen bewegen; diese Gruppe der vier Köpfe hält sich zwar hinter dem Kopf des braunen Pferdes, stößt aber auf den Rücken des Schimmels, so daß die beiden Richtungen (in die Bildtiefe und in die Bildbreite) sich gegenseitig neutralisieren, ein Knäuel bilden. Dieses zen-

triert Uccello, indem er in das Innere einen bogenspannenden Mann gestellt hat, der die verschiedenen Bewegungstendenzen sammelt und in eine andere Richtung (nach unten) ableitet. Damit wird aus dem gehemmten Aufbruch ein Treten auf der Stelle, ein Vom-Fleck-Wegstreben ohne Ortsveränderung – unterstrichen dadurch, daß die vielen Pferdefüße eng zusammengezogen sind wie in die Spitze eines Kreisels.

In der Mittelgruppe will der Führer, vor einem Wald senkrechter Lanzen, die Bewegung über die Bildbreite aufnehmen. Aber sein blaues Pferd, auf den Hinterbeinen fest aufstehend, dreht seine erhobenen Vorderbeine und seinen Kopf aus der Waagerechten heraus auf den Beschauer zu und beginnt so eine Drehung, ein Kreisen um eine Achse, welche die begonnene Weiterführung wieder gegen den Ausgangspunkt hin zurückbiegt. Die Mitte des Bildes wird so zu einer aktivierten Variation des rechten Knäuels, wobei das Treten auf der Stelle einerseits zur Heftigkeit in der Bewegung, andererseits von der äußeren Neutralisierung auf eine innere Hemmung gesteigert ist. Die Unterbrechung nach links hin wird akzentuiert (und scheinbar begründet) durch einen violetten Schild, der von einem roten Knappen getragen wird.

Der letzte Teil des Bildes wird von einem in seiner ganzen Breite gegebenen braunen Pferd eingenommen, das parallel zur Bildebene nach links aus dem Bilde herausstürmt. Um die Kraft dieser waagerechten Richtung zu unterstreichen, hat Uccello die senkrechten Beine des Ritters abgedunkelt und eine Reihe von horizontal gehaltenen, bildauswärts stoßenden Lanzen eingeführt. Ihre Träger sind stark verkürzt gegebene Ritter (auf unsichtbar bleibenden Pferden), und diese sind auf die einzige, und zwar in die Tiefe gehende Senkrechte gestellt, welche der betonten Bewegung in der Waagerechten zugeordnet ist. Damit ist das Bedeutungsverhältnis der beiden Richtungen, aus denen anfänglich in der rechten Gruppe das Knäuel gebildet war, umgekehrt. Indem die Breite ein entschiedenes Übergewicht über die Tiefe bekommt und die Richtungen (Tiefe und Breite) nicht mehr aufeinanderstoßen, sondern sich übereinanderlagern, scheint jede Hemmung gefallen, das Auf-der-Stelle-Treten oder Sich-um-eine-Achse-Drehen in eine freie Ortsbewegung verwandelt. Aber diese allmählich entwickelte Freiheit für die Bewegung bildauswärts wird durch einen violetten Schild aufgehalten: Die Farbkomposition stellt sich der Linien- und Massenkombination entgegen.

Auch die Farb-Licht-Anordnung hat Uccello von rechts nach links komponiert, und zwar vom Kalten ins Warme und zugleich vom Hellen ins Dunkle. Man kann dies an vielen Einzelheiten

feststellen: Das braune Pferd rechts (das bildeinwärts verkürzt ist) ist hell und kalt im Verhältnis zum linken, bildeinwärts strebenden, das wesentlich wärmer und dunkler ist; Rüstung und Helmverzierung der zu diesen Pferden gehörenden Ritter zeigen denselben Wechsel, was bei der Gleichheit der Farben (abwechselnd grau und violettbraun) besonders auffällt. Von den beiden violetten Schilden, die dieselbe Funktion des Aufhaltens haben, ist der linke wärmer und dunkler als der rechte, der die Bewegung des Führens aus der Breite nach vorn abzdrehen scheint. Die Füße unter dem linken braunen Pferd zerfallen in zwei Gruppen, von denen die innere in starken Lokalfarben hell glänzt, während die äußere matt, abgedämpft und wärmer gehalten ist. Nun ruht das Warme und Dunkle stärker in sich selbst als das Kalte und Helle, und wegen dieses Verminderns und Anhaltens der Bewegung verhält sich die Komposition vom Hell-Kalten ins Warm-Dunkle gegensätzlich zur allmählichen Entfaltung der Bewegung in den Massen und Linien.

Uccello begnügt sich nun nicht mit der einreihigen Entwicklung der Lichtskala, er trägt den Kontrast in einzelne Teile hinein; so zum Beispiel in das blaue Pferd des Führers in der Mitte, das, im Ganzen warm und dunkel gegeben, am äußeren Rand des Körpers und besonders auf der linken Hälfte des zurückgeworfenen Kopfes ein kaltes Licht zeigt. Wir finden ein ähnliches kaltes Licht mindestens zweimal auf dem braunen Pferd (des linken Bilddrittels): auf dem inneren Rand des Hinterschenkels (mit den weit nach rückwärts ausgespreizten Beinen) und dann vom Kopf über den Hals den ganzen äußeren Rand des Vorderkörpers herunterlaufend. Alle diese plötzlichen Übergänge vom Warmen ins Kalte bringen eine Hemmung in das Ausgreifen dieses Pferdes; seine Unfähigkeit, zum Angriff überzugehen, vergrößert sich, seine Bewegung wird ausweglos und das Treten auf der Stelle zum Motiv des Bildganzen. Was uns ursprünglich als Gegensatz von Zentrierung und Reihe entgegengetreten war, hat nun die konkretere Form des Widerspruches von linearer und farbiger Komposition angenommen.

Und dieses Schwanken zwischen Wollen und Können konkretisiert sich noch einmal in der Auffassung der Menschen. Die Rüstungen verdecken den Körper vollständig, er verschwindet in ihnen. Ihre Farbe hat etwas Aschehaftes, Verfallendes, was zur Festigkeit des Metalles in Widerspruch steht. Oft muß man sich erst an den Pferdeleibern orientieren, um sicher zu sein, ob uns die Ritter den Rücken oder die Brust zukehren, wodurch sie ungewiß zwischen Leben und Tod zu schweben und zu schwanken scheinen. Die Helmbüschel sind außerordentlich groß im Ver-

hältnis zur Kleinheit der Köpfe und Körper, so daß die Ritter mehr als Phantome ihres Standes denn als lebendige Menschen wirken. Abgesehen von versteckten Nebenpersonen, ist nur das Gesicht des Führers frei, aber es ist auffällig klein im Verhältnis zur hohen, schweren und erdrückenden Kopfbedeckung, und die hohlen Augen geben der heftigen Bewegung des Schwertes einen besonderen Klang der Zwecklosigkeit. Alle diese Menschen sind den Pferden (und den Kompositionsbedürfnissen) untergeordnet, was ihre Freiheit auf ein Mindestmaß herabdrückt. Obwohl nur wenige Figuren ganz ausgearbeitet sind, bildet sich auf Grund der vielen Füße und Lanzen und der kleinen Figuren zwischen und hinter den großen der Eindruck einer unabzählbar umfangreichen und zusammenhängenden Masse, des Gewimmels, einer Schicht, einer sozialen Gruppe. Und eben diese kann nicht mehr in die Schlacht aufbrechen, weil der Tod schon in ihr ist; sie ist, ehe der Kampf begonnen hat, besiegt durch Ursachen, die außerhalb der Tapferkeit des einzelnen, außerhalb der Klasse liegen, weil die geschichtliche Entwicklung ihre soziale Funktion vernichtet hat.

Halten wir fest, daß dieses Morne, Gespenster- und Schicksalhafte verbunden ist mit dem Kontrast eklatanter Farben, über Schlagzeug, Fahnen und Lanzen verteiltem Rot, und mit dem der Liebe des Künstlers für diese soziale Schicht und alles, was zu ihr gehört: ihre Rüstungen, Standarten, Pferde, Geschirr, Schilde, Trompeten und heraldische Zeichen. Um wieviel es schwieriger sein mag, den Aufstieg als den Untergang einer Gesellschaftsgruppe künstlerisch vollkommen zu gestalten – zu dem einen wie zu dem anderen wird Kenntnis und Liebe gehören und die Fähigkeit, ihre Lebensgehalte, von ihrer zufälligen Erscheinung befreit, in die Elemente der künstlerischen Form übersetzen zu können.

Die Analyse dieser vier Beispiele mit ihrer beständigen Bloßlegung der sozialen Inhalte und dem Rückgang auf die durch soziale Klassen bedingte Gestaltungsmethode dürfte euch wenigstens ahnen lassen, daß die proletarische Einstellung zur Kunst eine ganz andere ist als die bürgerliche. Was bedeutet dem Bürgertum heute die Kunst?

Die Frage ist verhältnismäßig einfach zu beantworten. Für den einzelnen Kapitalisten, das heißt Beherrscher der Produktionsmittel zum Zwecke der Ausbeutung der Arbeit anderer bedeutet die Kunst heute nichts oder fast nichts (wobei die bezeichnende Nuance angedeutet zu werden verdient, daß das Finanzkapital der Unterstützung der Künstler geneigter zu sein scheint als das Industriekapital). Als Mensch ist eben der Kapitalist der Selbstentfremdung nicht weniger unterworfen als der Proletarier, und Selbstentfremdung muß notwendig zur Entfremdung von der

Kunst führen, da diese das Ergebnis der Gestaltungskraft des ganzen Menschen ist. Der Genuß am Kunstwerk entstammt immer mehr dem Preis, der für diesen Luxusgegenstand gezahlt wird, und der Repräsentationskraft, die ihm dank einer alten, von der Kirche, dem Adel und der absoluten Monarchie ererbten Tradition und Konvention zukommt. Umgekehrt ist vom gesellschaftlichen Gesichtspunkt her die Bedeutung der Kunst sehr groß – heute beinahe größer als die jeder anderen Ideologie, weil sie das am wenigsten durch Organisation abgenutzte und pervertierte und das am wenigsten durch den Intellekt erklärte Opium des Mittelstandes ist. Daher haben die Dadaisten glauben können, ein Kampf gegen die Kunst sei eine Revolution gegen die Gesellschaftsordnung, während Le Corbusier diese durch Bauen vor der Revolution glaubte bewahren zu können. Die nüchterner und zahlenmäßiger denkende Kapitalistenklasse kennt auch die sehr engen Grenzen der Kunst als präventives Machtmittel zur Aufrechterhaltung ihrer Herrschaft.

Wesentlich komplizierter ist die Bedeutung der Kunst für die Klasse zwischen Kapitalisten und Proletariern, die in der kapitalistischen Epoche die eigentliche Trägerin der Kunst ist – sei es als Produzentin, sei es als Empfängerin. Wir finden da unter anderen den subjektiv ehrlichen Idealisten, dem die Kunst heute ein unauswechselbares Kulturgut bedeutet als Urbild aller geistigen Schaffenskraft, einen ewigen Wert als ästhetisches Erziehungsmittel zur Freiheit des Willens von allen materiellen Bedingungen und zur Ganzheit des Menschen in seiner vollen Humanität. Wir finden unmittelbar daneben den Händlertypus, für den die Kunst eine Ware ist wie jede andere Ware, ja die wertbeständigste – und darum spekulationsreifste – und sicherste. Wir finden den sensationslüsternen Parvenu, dessen dauernde Unbefriedigtheit die Kunst zur Modesache gemacht und ihr ein Tempo der Stilwandlungen aufgezwungen hat, das notwendig die Reaktion selbst zu einem Moment der Sensation macht. Und wir finden neben diesen Weltgierigen die Weltflüchtigen, welche die Kunst und den Kunstersatz dazu benutzen, um aus der wirklichen Welt, mit der man nicht fertig wird, zu fliehen in eine Welt von Vorstellungen, die befriedigt, weil in ihr die Widersprüche nicht sichtbar sind, welche die gesellschaftliche Welt zerreißen usw. Diese Vielheit typischer Haltungen erklärt sich aus der ökonomischen und sozialen Zwischenstellung des Mittelstandes, aus dem Wechsel von Unterwerfung und Auflehnung gegen die mannigfaltigen physischen und geistigen Abhängigkeiten. Immer ist die Kunst der ungebundenste Zufluchtsort aus der Welt der Maschinenproduktion und des Börsenhandels mit ihren technischen

und wirtschaftlichen Gesetzmäßigkeiten in die Welt des individuell betriebenen Handwerks. Aber da dieses Handwerk zu bloßen Ausbesserungs- und Hilfsleistungen herabgesunken und als produktive Kraft zum Untergang verurteilt ist, so ist seine soziale Erscheinungsform nicht mehr Organisation, sondern Unorganisiertheit: Die Boheme, das geistige Lumpenproletariat, das sich um so eher für eine Elite der geistigen Produktion und der geistigen Genüsse halten kann, als diese die traditionellen Gebiete fliehen und sich in Regionen ansiedeln, die den Anstrengung und Tätigkeit Feindlichen gänzlich unzulänglich sind.

So erklärt sich das hartnäckige Festhalten des Mittelstandes an einer sentimental und irrationalen Grundeinstellung zur Kunst: die Unfähigkeit von der vagen Kunstempfindung und dem erschlaffenden Kunstgenuß zur aktiven Reproduktion der geistigen Kräfte in der Theorie (Kunstwissenschaft) oder in der Praxis (Gestaltung des gesellschaftlichen Lebens) überzugehen. Diese Kunstbetrachtung ist willkürlich, da sie ausgeht von dem sozial nicht befriedigten Teil des Menschen, vom Gegenpol der sozialen Wirklichkeit, der Sehnsucht auf eine Feierstunde nach zehn Arbeitsstunden, auf einen Sonntag nach sechs Wochentagen. Sie ist ferner subjektiv, indem sie nicht das sucht, was der Künstler hat geben wollen, sich nicht durch eine Anstrengung zu dem Heraufzuheben trachtet, worin der Künstler uns überlegen ist, sondern das erstrebt, was dem Betrachter am schnellsten das Vergessen der Misere des Alltags erlaubt, das, was er mit geringstem Kraftaufwand hinzudichten kann: die Erfüllung seiner Wunschträume oder die Betäubung seines Tagesbewußtseins. Sie wirkt darum die Gestaltungskraft schwächend, weil sie die schöpferische Leistung auf das Niveau des nichtschöpferischen Menschen herabzieht, mag auch der Schöpfer aus Beschämung und als Ersatz in einer phantastischen und schwindelhaften Weise erhöht werden.

Die proletarische Einstellung zur Kunst muß in allen Stücken das Gegenteil sein. Sie hat von dem auszugehen, was das ganze gesellschaftliche Leben des Menschen bewegt, das heißt von der Arbeit als der schaffenden Kraft des Menschen. Sie ist objektiv, insofern sie im Kunstwerk gerade das sucht, was der Künstler geben will, also die Art und Weise, die Methode, wie er mit seinen geistigen Kräften die Materie der Gesellschaft, der Natur und des menschlichen Bewußtseins formt. Und sie ist schließlich progressiv, insofern sie das Maximum der gestaltenden Kräfte sucht, weil dieses am kräftigsten alle sekundären Bindungen von ihm abfallen läßt, alle Mystifizierungen verjagt zugunsten der Erkenntnis des Notwendigen und des Handelns gemäß dieser Erkenntnis, das heißt zugunsten der Freiheit. Die proletarische

Kunstaberachtung ist aktiv nachgestaltend, sie führt zur Gewinnung von geistigen Kräften und deren unmittelbarer Umsetzung in die Gestaltung des ganzen realen persönlichen und gesellschaftlichen Lebens.

Einer solchen Aufgabe können aber unsere heutigen Museen nicht genügen, weil sie nach nationalen und chronologischen Gesichtspunkten geordnet sind, die nicht dem Wesen der Kunst, sondern ideologischen Vorurteilen des Bürgertums entsprungen sind; weil sie die Werke als fertige Erscheinung darbieten, so daß man sich den geistigen und materiellen Arbeitsprozeß nicht rekonstruieren kann, ihn nach Willkür unter- oder überschätzt, wenn man ihn überhaupt in Anschlag bringt, was dann die konkrete Mitwirkung der Kunst bei der Gestaltung des Lebens behindert und unmöglich macht; weil sie alle Wertstufen des künstlerischen und selbst pseudokünstlerischen Schaffens unterschiedslos durcheinanderwürfeln, wodurch der ungeschulte Betrachter in eine grenzenlose Verwirrung gerät und die Kunst nicht der Klärung, sondern der Mystifikation dient; und schließlich weil sie die Kunst von allen übrigen Erscheinungen des Lebens isolieren oder im günstigsten Fall in dem Milieu der Klasse zeigen, von der sie gekauft wurde – was aber nicht das ganze soziale Leben ist, aus dem sie erwuchs, sondern nur die schon geformte Wohngestalt der ausbeutenden Klasse. Die ganze Darbietung der Kunstwerke in den Museen dient also dazu, die Wirkung der Kunst als schöpferische Kraft zu verhindern und den Betrachter den Interessen der herrschenden Klasse dienstbar zu halten.

Eine wesentliche Reform dieses Zustandes kann man (wie übrigens die Tatsachen schon bewiesen haben, welche nur Abschweifungen ins Ästhetische oder in den Kunstersatz gebracht haben) von der bürgerlichen Gesellschaft nicht erwarten, weil diese die Kunst als schöpferische Kraft weder begreifen noch dulden kann. Nicht begreifen: weil sie keine Funktion in den täglichen Kämpfen um die Beherrschung der physischen und geistigen Welt mehr hat, sondern nur eine Luxusexistenz neben diesem wirklichen Leben führt, das heißt die Scheinexistenz eines Phantoms; nicht dulden: weil die rationale Erklärung des geistig-schöpferischen Prozesses der Kunst die herrschende Klasse um eines ihrer wesentlichen kulturellen Machtmittel, um ihre letzte Zufluchtsstätte vor der entmenschlichenden Misere des Alltags bringen würde. Soll das Museum in Zukunft nicht wie bisher das Minimum, sondern das Maximum seiner möglichen Aufgaben erfüllen – und diese Forderung kann das Proletariat schon heute gegen das Bürgertum erheben –, so muß das Kunstwerk ungehindert als Kunstwerk auf den Betrachter wirken können; es muß

ferner alle Elemente enthalten, die erlauben, sich über die Ursachen dieses Eindrucks Rechenschaft abzulegen; und diese Auseinandersetzung darf schließlich nicht theoretisch bleiben, sie muß praktisch werden.

Die erste Aufgabe besteht also darin, den Museumsbesucher durch Kunstwerke zu fesseln, ihm wesentliche künstlerische Erlebnisse zu verschaffen und in ihm Reflexionen anzuregen, die unmittelbar vom Kunstwerk ausgehen. Wir werden ihm also zunächst nur Meisterwerke zeigen in derjenigen Beleuchtung, in der jedes Werk sich ganz mitteilen kann; in Abständen, die verhindern, daß die Werke gegeneinander konkurrieren – umgeben von Sitzgelegenheiten, die die geistige Konzentration erleichtern und so angeordnet sind, daß man von Bildwerk zu Bildwerk gehen kann, ohne andere Besucher zu stören – kurz: unter Berücksichtigung aller physischen und psychischen Voraussetzungen der Kunstbetrachtung, damit der erste Eindruck so stark und so rein wie möglich sei. Wir werden – allein nach ihrem künstlerischen Wert – Meisterwerke aus allen Kunstgattungen, aus allen Zeiten und aus allen Völkern auswählen. Diese große Mannigfaltigkeit der Erscheinungsweisen soll das Schöpferisch-Gemeinsame aller Verschiedenheiten hervortreten lassen, und wir werden zu diesem Zweck den vollkommenen Werken halbgelungene und selbst mißlungene gegenüberstellen. Denn wir wollen von vornherein verhindern, daß die erste Erschütterung sich in einen passiven sinnlichen Genuß oder in eine abstrakte spekulative Deutung verliert; wir wollen erreichen, daß aus der Erschütterung heraus die Verwunderung, die Frage nach der Entstehung, nach den Bedingungen, dem Werdensprozeß der menschlichen Arbeit und Leistung sich erhebt.

Die zweite große Aufgabe des Museums besteht darin, den unmittelbaren Eindruck des Kunstwerks durch ein Wissen zu erhellen, welches das künstlerische Produzieren als solches zu seinem Gegenstand hat. Wir besitzen hierzu zwei ganz verschiedene Mittel: Das eine besteht darin, die manuelle und geistige Arbeit des Künstlers verständlich zu machen; das andere darin, alle geschichtlichen Bedingungen, die Beziehungen mit anderen Kulturgebieten und die Entwicklung der künstlerischen Ausdrucksmittel selbst darzustellen.

Wir zeigen die manuelle Arbeit so direkt wie möglich und in allen ihren Spielarten, das heißt, wir richten Ateliers für Radierer, Holzschneider, Bildhauer, Metallarbeiter, Maler usw. ein. In jedem Atelier findet der Besucher die betreffenden Materialien, die benötigten Handwerkszeuge und Handwerker (Künstler), die ihm den ganzen technischen Prozeß vorführen und selbst ver-

suchen lassen. Die Gegenüberstellung von Werken, die verschiedenen Arten einer Kunstgattung entstammen (zum Beispiel Mosaik-, Glas-, Tempera-, Ölmalerei usw.), oder von Werken verschiedener Kunstgattungen wird anschaulich machen, wie technische Bedingungen und künstlerische Kategorien und Gesetze zusammenhängen. – Wir zeigen die geistige Arbeit des Künstlers

1. durch Auslage aller Stufen von der ersten Skizze bis zum vollendeten Werk (z. B. alle Zustände einer Radierung usw.);
2. durch Gegenüberstellung von Naturvorbild (oder Photographie nach ihm) und Kunstwerk;
3. durch Beifügung der literarischen Texte, die dem Bildwerk als Grundlage gedient haben;
4. durch Darstellung der Entwicklung eines Künstlers durch sein Leben hin.

Das zweite Mittel zwingt uns, alle diejenigen Tätigkeiten der menschlichen Gesellschaft zu zeigen, die dem Künstler Werkstoff, Arbeitsinstrumente, Sujets, weltanschauliche Grundlagen usw. liefern, alle seine Arbeit mitbestimmenden materiellen und geistigen Produktionsweisen und -ergebnisse, alle gesellschaftlichen Einrichtungen, in denen er aufwächst und für oder gegen die er wirkt. Aus einem Kunst- wird ein Kulturmuseum, aus einem Museum individueller Leistungen ein Museum gesellschaftlicher Leistungen. Um dieses in menschlichen Proportionen zu halten, verzichten wir von vornherein auf den Wahn, in einem Gebäude gleichzeitig einen Überblick über die ganze Kunst- und Kulturgeschichte der Menschheit zu geben. Wir werden jeweils nur eine bestimmte Epoche – von ihren nächsten Ursachen bis zu ihren unmittelbarsten Wirkungen – wählen und die verschiedenen Epochen nacheinander zugänglich machen (dafür in verschiedenen Städten gleichzeitig nebeneinander).

Wir werden in diesem Teil des Museums alle Gegenstände des materiellen Lebens (Handwerkszeuge, Maschinen, Eßgeräte, Kleider, Möbel, Waffen usw.) sowie alle Erscheinungen des geistigen Lebens zusammenstellen. Ordnungsprinzip ist die Klassen- und Berufsschichtung, die für jede Epoche vollständig durchzuführen ist. Es handelt sich also hier nicht um das ästhetische Ziel, dem Kunstwerk einen zeitgeschichtlichen Rahmen zu geben, sondern umgekehrt darum, zu zeigen, wo in dem gesamten Leben einer Epoche das Kunstwerk seinen Platz fand, in welchem Umfang, in welchen Klassen es am Leben teilhatte, wie es aus dem Leben herauswuchs und auf es zurückwirkte. Es ist daher auch selbstverständlich, daß die angeblich immanente geschichtliche Entwicklung der Kunst nur den kleinsten Teil dieses Museums ausmachen wird und daß wir, indem wir das Wer-

den, Entstehen und Vergehen einer Kunstepoche zeigen, zugleich die Verschiedenheit der in ihr möglichen Typen und ihre Bezogenheit auf die verschiedenen Gesellschaftsklassen und -schichten zur Geltung bringen werden.

Da die hier herrschenden Zusammenhänge schwer anschaulich zu machen sind, da Vollständigkeit selten möglich sein wird, da außerdem gewisse Erscheinungen durch die bloße Ausstellung nicht erschöpft (philosophische Systeme, religiöse Anschauungen) oder nur angedeutet werden können (Musikwerke), so brauchen wir in diesem Gebäude einen Saal für Vorträge mit Filmstreifen, für die Theaterstücke und Kompositionen der Epoche, um die bildende Kunst in allen ihren Bedingtheiten, Beziehungen und Rückwirkungen zeigen zu können.

Bisher war unser Museum entweder ohne jede Rücksicht auf Ort und Zeit aufgebaut (um die Kunst als schöpferische Leistung verständlich zu machen) oder mit Rücksicht auf eine bestimmte geschichtliche Epoche. Aber die Gegenwart ist für uns ein entscheidendes Glied in der Geschichte: Wir denken uns die zeitgenössische Kunst so wenig von der alten getrennt, daß vielmehr die moderne Kunst den Zugang zur alten lebendig machen, die alte dagegen die kritische Stellungnahme zur modernen ermöglichen soll. Diese stets vorhandene und wechselnde zeitgenössische Abteilung soll allen lebenden Künstlern eine Stätte des Wettkampfes sein. Dieselbe Möglichkeit muß den Komponisten, Dramatikern usw. gegeben werden. So umfaßt das Museum das gesamte künstlerische Leben der Gegenwart und sichert die Beziehung zwischen einem zur Kunst erzogenen Publikum und einer nicht mehr an der Gesellschaft schmarotzenden Künstlerschaft.

Da wir unser Museum in jedem Lande nicht nur einmal – in der Hauptstadt – aufbauen wollen, sondern in jeder größeren Stadt, so müssen wir es auch den örtlichen Gegebenheiten anpassen; es muß die Heimatkunst aufnehmen. Diese provinziellen Künste sind mit den jeweiligen geographischen Gegebenheiten in Verbindung zu bringen. Durch Austausch zwischen den Provinzen läßt sich dann zugleich mit dem Bewußtsein von der eigenen Art die Distanzierung zu ihr fördern. Ein planmäßig mit der Museumsleitung verbundener Tourismus wird die Museumsbesucher mit allen künstlerischen und geschichtlichen Denkmälern der Gegend in Beziehung zu setzen haben.

Der Architekt steht nach diesem Programm vor vier verschiedenen Aufgaben beziehungsweise Museen: dem Museum der Meisterwerke, dem Museum der manuellen und geistigen Arbeit des Künstlers, dem sozialhistorischen Kulturmuseum und dem Museum der eigenen Zeit und der eigenen Heimat. Um dem Be-

sucher das quälende Gefühl zu ersparen, er sei in einem unendlichen Labyrinth, wird der Erbauer die sehr verschiedenartigen Funktionen auf verschiedene Gebäude verteilen und diese am besten um einen inneren Hof anordnen, der jederzeit die wünschenswerte Möglichkeit zur Entspannung und zur Reflexion sichert.

Der erste Punkt unseres Programms stellt dem Architekten in der Hauptsache ein Beleuchtungs-, Verteilungs- und Zirkulationsproblem. Die zweite Aufgabe ist wesentlich schwieriger: es sind Arbeits- (Atelier-) und Ausstellungsräume zu verbinden, wobei zu berücksichtigen ist, daß ein Teil der ausgestellten Gegenstände aus der Nähe gesehen werden muß, ein anderer dagegen einen großen Überblick erfordert. Noch kompliziertere Forderungen hat der dritte Teil des Programms zu befriedigen. Denn in diesem Gebäude gibt es nur einen Ausstellungssaal im alten Sinne, und dieser hat zugleich die doppelte Aufgabe zu erfüllen: die Entwicklung im Längsschnitt und die Mannigfaltigkeit im Querschnitt einer Epoche geordnet vorzuführen. Für den Rest dagegen werden Räume der verschiedensten Größe, Beleuchtung, Ausstattung usw. gebraucht, so daß der Architekt nur einen Rahmen schaffen kann, der sich für die verschiedensten Zwecke gliedern und füllen läßt. Beides ist dann noch mit dem Vortrags-, Konzert- und Theatersaal zu verbinden. Im vierten Gebäude bleiben die beiden verschiedenen Aufgaben nebeneinander und sind je nach den konkreten Gegebenheiten zu lösen.

Dieses Programm ist gewiß weit entfernt von der Programmlosigkeit, die der Architekt Ginain im Sinne hatte, als er den Auftrag, das Musée Galliéra zu bauen, mit dem Ausruf begleitete: «Ich werde ein Gebäude errichten, das zu nichts dient.» Aber wie weit wir auch das Museum als zweckloses Denkmal, als eine Idee, von der es unanständig ist, sich verwirklichen zu lassen, von uns gewiesen haben, auch in seiner neuen Gestalt kann das Museum nur ein Übergang sein zu einer höheren Kulturstufe, in der die Kunst ein organisches Glied im Ganzen des Lebens ist. Dazu ist die Wiedergeburt der bildenden Künste aus einer neuen Architektur und die Wiedergeburt der Architektur aus einer neuen Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung nötig. Diesem Ziel gilt unser Kampf, dessen entscheidende Schlachten freilich auf einem anderen Gebiet als dem der Kunst geschlagen werden. Aber das Ringen um eine schöpferische Kunstauffassung darf deswegen nicht vernachlässigt werden. Denn diese ruft unsere eigenen schöpferischen Kräfte wach, setzt sie gegen die trägen Kräfte ins Spiel, die in uns wirksam sind, und hilft uns so, zu einer Ordnung der menschlichen Gesellschaft zu kommen, in der jeder einzelne das Optimum seiner Fähigkeiten entfalten kann.

Monographie eines Bildes: Corot «Römische Landschaft»

III. Beschreibung des Kunstwerks

Nach meinem letzten Vortrag wurden mir aus eurem Kreis zwei ganz verschiedene, sehr wesentliche und prinzipiell berechtigte Einwürfe gemacht. Der eine besagte, daß ich zwar die Gesichtspunkte angegeben hätte, nach denen zunächst die Kunstwerke aus der Masse des Erbgutes auszuwählen seien, daß ich aber bei meiner Analyse dieser Gemälde auf halbem Wege stehen geblieben wäre; ich hätte nicht erklärt, aus welchen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Voraussetzungen – mit etwa nur 20 Jahren Unterschied – der materialistische Louis Le Nain als Repräsentant der beherrschten Klasse und der idealistisch-dialektische Poussin als Repräsentant der herrschenden Klasse hervorgegangen seien. Der zweite Entwurf dagegen meinte, daß ich das Materialistische und das Dialektische an einem Kunstwerk verständlich gemacht, vom Wesen des Kunstwerkes selbst aber nicht gesprochen hätte. In der Tat, ich habe weder das eine noch das andere getan, weil beides nicht zum Thema gehörte; ich gestehe jedoch, daß beide Probleme behandelt werden müssen, wenn man eine marxistische Kunsttheorie entwickeln will, und daß sie in sehr enger Wechselbeziehung stehen.

Zunächst ist es nötig zu wissen, was – vom marxistischen Standpunkt aus – Kunst ist. Ich werde darum den zweiten Entwurf zuerst erledigen und zu diesem Zweck als Beispiel ein Bild wählen, zu dem uns die Landschaft bekannt ist, welche es angeregt hat.⁷ Denkt euch also, ihr seid in Rom und stündet vor dem Tiber, dessen Ufer in einiger Entfernung von euch durch eine Steinbrücke verbunden werden, die aus zwei Teilen besteht: zwischen dem linken und dem rechten Bogen liegt auf

7 Raphael erarbeitet seine Bildanalyse nach vorliegenden Photos. Es ist nicht auszuschließen, daß das hier behandelte Bild aus Boston eine Kopie einer anonymen Hand nach Corot ist (Hinweis von Prof. Claude Schaefer)

einer leicht erhöhten Insel ein Gebäudekomplex mit einem Kirchturm. Dies etwa ist das Sujet von Corots Bild «Römische Landschaft» (Taf. 5).

«Schon wieder einer», werdet ihr mich vielleicht ungeduldig unterbrechen, «der unterstellt, Kunst sei Nachahmung der Natur!»

Ich unterstelle weder dies noch das Gegenteil: Ich behaupte nur, die Unterschiede zwischen Naturvorlage und Kunstwerk seien so groß, daß nichts so gründlich als der Hinweis auf sie die befürchtete Hypothese beseitigen kann – mag man unter Natur Innen- oder Außenwelt verstehen, das Gedachte oder das Gefühlte. Ich werde die Fülle dieser Unterschiede dadurch übersichtlicher machen, daß ich sie um vier Begriffskontraste sammle, welche lauten: Sehfeld und Bildfeld, Wahrnehmungsbild und Realisationsbild.

Auf jedes Stück Natur kann der Mensch auf die verschiedenste Weise reagieren: praktisch, indem er es seiner Ernährung oder seinem Vergnügen nutzbar macht; wissenschaftlich, indem er es als Geologe untersucht oder seine Geschichte sich erarbeitet; religiös, indem er es als Schöpfung Gottes oder als Erscheinungsweise des Absoluten verehrt; oder aber auch künstlerisch, indem er es mit seinen Sinnen empfindet, mit seinem Denken und Fühlen durchdringt und mit seinem schöpferischen Vermögen gestaltet.

Die Sinnesempfindungen des bildenden Künstlers (also unter Ausschaltung des Ton- und Wortkünstlers) sind entweder Bewegungs- oder Seheempfindungen (oder eine Verbindung beider). In eine Landschaft gestellt, kann der Mensch sie entweder durchwandern, so daß bei jedem Schritt etwas versinkt, was eben noch zum Sehbild gehört hat, und dafür etwas Neues in der Breite, Tiefe oder Höhe auftaucht – eine Folge von Bildern ohne räumliche oder dingliche Einheit; oder aber er kann sich in einem gegebenen Raum um seine eigene Achse drehen, wobei die kleinste Veränderung einen neuen Eindruck ergibt, weil die Dinge wechseln oder in eine neue Beziehung zueinander treten; oder er kann um einen begrenzten Naturausschnitt herumgehen, so daß ihm jeder Schritt ein neues Gesicht derselben Gegenstandsgruppe ergibt. Während Architekt und Bildhauer auf diese Bewegungsempfindungen nicht verzichten, fixiert der Maler seinen Standpunkt und begnügt sich mit seinem Auge. Es bleibt ihm dann immer noch eine Reihe von Möglichkeiten: Er kann den Kopf stillhalten oder (nach links und rechts) drehen, wodurch sich nicht nur Umfang und Inhalt der sichtbaren Gegenstände ändern, sondern auch die Art ihrer Auffassung, die in dem einen Fall gleichzeitig (simultan), in dem anderen nacheinander (sukzessiv)

vor sich geht, oder aber er kann den Kopf aus der gewohnten Ruhelage heben oder senken, so daß der Gegenstand bald von oben (Aufsicht), bald von unten (Untersicht) gesehen wird, was den von ihm empfungenen Eindruck vollständig ändert. Aber selbst wenn man nach der Körper- noch die Kopfbewegung ausschaltet, bleiben dem Auge auf einem bestimmten Standort gegenüber einem bestimmten Ding noch verschiedene Möglichkeiten. Er kann das Entfernte oder das Nahe betrachten, was mehr plastische oder mehr flächenhafte Bilder ergibt, oder vom Nahbild zum Fernbild wandern, was kontinuierlich-gleitend oder diskontinuierlich-sprunghaft vollzogen werden kann. Er vermag ferner das Zentrum eines Gegenstandskomplexes zu fixieren und seine Ränder verschwimmen zu lassen oder mit bestimmten Grenzen ohne Betonung der Achse zu sehen oder schließlich eine kontinuierliche oder diskontinuierliche Verbindung zwischen den Extremen herzustellen. In dieser ganzen letzten Gruppe übernimmt es das Auge, die ausgeschalteten Bewegungsempfindungen des Körpers einer unteren und oberen, vorderen und hinteren, linken und rechten Grenze zustande zu bringen. Das Sehfeld, welches der Mensch aus einem Stück Natur sich bildet, hängt also weitgehend von seiner Willkür ab, selbst wenn wir alle Gewohnheits-, Erinnerungs- und Erwartungsvorstellungen unberücksichtigt lassen, welche die reinen Sinnesempfindungen trüben und das Sehfeld völlig persönlich und relativ machen.

Aus diesem subjektiv-schwebenden Sehfeld sucht nun der Künstler ein fixiertes und notwendiges Bildfeld zu machen. Er verfügt über drei verschiedene Mittel, um die ersten Schritte in dieser Richtung zu tun. Er kann das Sehfeld auf das Achsen-system des menschlichen Körpers beziehen, er kann es von dem geometrischen Struktursystem seines Darstellungsmittels (Ebene, Körper usw.) abhängig machen, oder er kann einige Bestandstücke des Sehfeldes gleichsam als eine Kernstruktur behandeln, um die sich alles andere sammelt. Wir werden an dieser Stelle nur die beiden ersten Möglichkeiten eingehender behandeln.

Betrachtet man das Bild Corots, so zeigt sich zunächst, daß er die Links-rechts-Bewegung des Kopfes (Rand-Mitte-Rand-Bewegung des Auges) auf eine bestimmte Stelle: das Brückengeländer konzentriert hat. Er hat damit unsere Blicklinie für die wahrzunehmenden Objekte festgelegt, das heißt eine (annähernde) Waagerechte, welche der Waagerechten entspricht, die unsere beiden Augen verbindet. Ihre Funktion ist eine doppelte; sie liefert uns einmal eine konstante Höhe für die von links nach rechts abzulesenden Gegenstände, und dann scheidet sie das, worauf wir Aufsicht haben, weil es unter ihr liegt, von dem, was wir mit

Untersicht erblicken, weil es über ihr liegt. Das Bild zeigt ferner, daß Corot die Hebung und Senkung des Kopfes auf eine Senkrechte konzentriert hat, betont durch den über die Dächer hinausragenden Kirchturm, auf die sogenannte Trefflinie, welche der Senkrechten zwischen unseren Augen entspricht. Ihre Funktion ist wiederum eine doppelte: Sie bestimmt das Verhältnis von senkrechter Achse und Grenze (die hier an dem weiter entfernten linken Rand stärker geschlossen ist als an dem ihr näheren rechten Rand), und sie trägt außerdem in die Links-rechts-Bewegung eine Zäsur hinein, welche die Reihenabwicklung unterbricht und mit einem (symmetrischen oder asymmetrischen) Gleichgewichtsverhältnis verbindet. Unser Sehen ist also auf ein unserem Körperbau gemäßes senkrecht-waagerechtes Achsen-system bezogen, zu dessen statisch-ruhemdem Charakter dann eine mehr dynamische Führungslinie hinzukommt (in den zwei Lichtbahnen, die auf dem Wasser durch die Brückenbogen hindurchgleiten). Diese nimmt ihren Anfang in dem vom Künstler festgelegten Standort, hat also zur Voraussetzung die Fixierung der Entfernung des Betrachters von den Gegenständen und die einer Achse, an der die Tiefenbewegung ihren Halt findet. Diese «Entfernungsachse» hat ebenfalls zwei Funktionen: Sie bestimmt die Größe der Gegenstände und das Verhältnis von flächenhaftem Fern- und plastischem Nahbild oder ganz allgemein die Beziehung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund.

Corot gibt uns eine ganz bestimmte Konkretisierung dieses Achsensystems aus Blick-, Treff- und Führungslinie und ihres Verhältnisses zueinander. Wir nehmen das Bild auf einmal und als ein Ganzes (simultan) wahr, das zugleich zerlegt ist in die Bewegung seiner Dimensionen und ihrer Richtungen gegeneinander. Für die Breite beginnt das Auge seinen Weg links bei dem Haus, das die Geschlossenheit dieses senkrechten Bildrandes betont, schreitet dann an dem Brückengeländer in einem gemäßigt-langsamem Tempo entlang, wird gehemmt, ja fast zum Stehen gebracht durch den Häuserblock, der, obgleich simultan erfassbar, über seine Gliederungen hinweg zum anderen Brückenbogen weiterleitet; dieser führt schneller und kürzer als der erste an den rechten Bildrand, welcher nicht neben, sondern nur hinter sich einen (halboffenen) Abschluß findet. In die Tiefe gleitet das Auge auf den beiden seitlichen Lichtbahnen, die auf dem Wasser liegen, in verschieden schnellem Tempo durch die Brückenbogen hindurch, um sich hinter dem umgangenen Häuserkomplex zu einer Kurve zusammenzuschließen, die mit ihrem Höchstpunkt links von der senkrechten Mittelachse (im Gegensatz zu dem rechts von ihr liegenden Kirchturm) für das Auge imaginär

bleibt. Was schließlich die Höhe betrifft, so beginnt das Auge unten an der offenen Wasserfläche und findet an den Waagerechten einen dreifach zerlegten, aber ständig sich materialisierenden und steigenden Widerstand, aus dem sich nur der Kirchturm heraushebt; dieser Widerstand wird dann jenseits der Dachfirste in den Himmel hinein auf einem wesentlich kürzeren Weg wieder aufgelöst. Dem physischen Achsensystem, das Corot herstellt, um die Willkür des Sehfeldes in die Notwendigkeiten des Blickfeldes zu verwandeln, ist eigentümlich, daß Blick-, Treff- und Führungslinie nur einmal auftreten, und zwar jede gleichwertig der anderen, daß die Entwicklung jeder einzelnen Dimension einreihig auf ihrer Achse verläuft und daß die drei Achsen sich um ein gemeinsames Zentrum konzentrieren. Corot kennt weder die Bevorzugung oder Unterdrückung der einen Dimension über die andere noch den Kampf zwischen den entgegengesetzten Richtungen innerhalb jeder einzelnen von ihnen, noch die Vielfalt von Schnittpunkten zwischen ihnen. Er wählt vielmehr die versöhnende, aber volle Mitte und den freien Zusammenklang der ihre Selbständigkeit bewahrenden Achsen. Ähnlich wie Nah- und Fernbild sind endliche Grenze und unendliche Weite aneinander gebunden, ineinander geschlungen zu einem Schwebezustand und rhythmischen Spiel.

Es gibt aber nicht nur diesen einen Weg für die Bestimmung der physischen Achsen des Bildfeldes. Bei den Künstlern des Barocks hat oft die Führungslinie das Übergewicht über Blick- und Trefflinie, die nicht selten ganz vernichtet sind; oder umgekehrt, die Führungslinie fällt in die Treff- oder Blicklinie; oder aber die Blicklinien können vervielfacht werden, um mehrere Bildetagen zu unterscheiden in Kontrast zu der einen Trefflinie, welche die senkrechte Mittelachse des dargestellten Gegenstandes ist; oder der Kampf zwischen den zwei entgegengesetzten Richtungen jeder Dimension kann stärker sein als ihr einheitlicher Bewegungszug; oder es findet eine Auseinandersetzung zwischen der statischen und der dynamischen Seite der physischen Strukturlinien statt, bis sie ihr labiles Gleichgewicht gefunden haben; oder aber das ganze physische Achsensystem kann absichtlich bis zum scheinbaren Verschwinden zurückgedrängt werden, um den Eindruck einer diffusen Verteilung der Formelemente oder den einer Rotationsbewegung der Formbeziehungen zu erwecken. In der Wahl einer von diesen (uns noch unbekannt vielen) Möglichkeiten äußert sich bereits eine Methode des Verhaltens des Künstlers zum unbestimmt willkürlichen Natureindruck.

Neben dem aus dem menschlichen Körper sich herleitenden physischen Achsensystem dient ein geometrisches Struktursystem

der Notwendigmachung des Willkürlichen; es hängt im Grunde von den Maßen und der Form der einmal gewählten Bildebene ab.

Corot wählt für die Form ein Rechteck, eine Figur aus geraden Seiten und rechten Winkeln – starr, abstrakt, statisch im Gegensatz zur fließenden Kurve, die vieler Aus- und Einbuchtungen fähig ist. Das Rechteck ist für das Tafelbild (das eine historisch begrenzte Erscheinung ist) ebenso selbstverständlich geworden, wie es für die Glasmalerei der Gotik oder die Deckenmalerei des Barocks ungewöhnlich war. Es kommen in ihr zunächst allgemein gesellschaftliche Eigentümlichkeiten zum Ausdruck, Persönliches erst in den absoluten Größen oder eher noch in den Maßrelationen, wie zum Beispiel in den bei Manet sehr häufigen Annäherungen an das Quadrat.

Die Maßbeziehung des Corotschen Bildes hängt mit dem Goldenen Schnitt zusammen, da der senkrechte Rand der größere Teil des waagerechten ist (während bei einigen dorischen Tempeln, zum Beispiel dem Poseidontempel zu Paestum die Breite der kleinere Teil der Länge ist).⁸ Der Goldene Schnitt ist dasjenige Verhältnis von zwei Größen beziehungsweise diejenige Gliederung einer Graden, in der sich der kleinere Teil zum größeren wie der größere Teil zum Ganzen verhält (zu errechnen durch Multiplikation der ganzen Seitenlänge mit 0,618...). Durch Experimente hat man festgestellt, daß diese Proportion ganz allgemein ein Wohlgefallen auslöst, und hat daraus fälschlich geschlossen, daß man durch ihre Anwendung künstlerische Eindrücke erzielen kann. Denn in der Kunst spielt nur dasjenige Wohlgefallen eine Rolle, das seinen Ursprung in der methodischen Einheit von Inhalt und Form hat; es gibt Inhalte, welche durch die Anwendung des Goldenen Schnittes zerstört werden würden – ganz abgesehen davon, daß man zwischen seiner bloß regulativ-akzentuierenden und seiner konstitutiven Verwendung prinzipiell zu unterscheiden hat. Wir müssen also bei jeder Proportion (oder geometrischen Figur) ihre spezifische Leistungsfähigkeit, ihre sie allein wesentlich charakterisierenden Merkmale kennen. Die ausgezeichnete Bedeutung des Goldenen Schnittes beruht nun darauf, daß er nicht nur (wie die Zwei- oder Dreiteilung) zerlegt, sondern zugleich auch zusammenfaßt, und daß Differenzierung wie Integrierung durch dieselbe Proportion erfolgen, so daß er also Einheit und Mannigfaltigkeit in einer Harmonie enthält. Eine andere Eigenschaft zeigt sich dadurch,

8 Vgl. dazu: Max Raphael, Der dorische Tempel, dargestellt am Poseidon-Tempel zu Paestum, Augsburg 1930

daß alle Rechtecke, deren eine Seite das Ganze, deren andere aber kleiner ist als der kleine Teil des Goldenen Schnittes, in die Waagerechte oder Senkrechte gestreckt wirken, also einseitig dynamisch, während alle, deren zweite Seite sich über den größeren Teil hinaus dem Quadrat annähert, einseitig statisch oder gestaltlos wirken. Die Rechtecke, in denen die Seiten im Verhältnis des kleineren zum größeren Teil stehen oder des ganzen zum größeren oder kleineren Teil, zeigen ein Gleichgewicht von Statik und Dynamik, so daß der Goldene Schnitt wegen dieser freien Vereinigung der Gegensätze ihre spezifisch lebendige Gestalt sichert. Der Künstler kann sich diesen Eigentümlichkeiten und den aus ihnen folgenden Ansätzen zu bestimmten seelischen Ausdruckswerten als objektiven Forderungen fügen oder sie in subjektiver Willkür sprengen, um gerade durch diese Vergewaltigung des Gesetzes die Art seines Formwillens zur Erscheinung zu bringen. Corot gehört dem objektiven Typus an, und die Wahl des Goldenen-Schnitt-Rechteckes mit seinem labilen Gleichgewicht und seiner freien Einheit in der Mannigfaltigkeit stimmt offensichtlich mit der Methode zusammen, nach der Corot das physische Achsensystem konkretisiert hat. Jede einmal als Bildgrenze angenommene geometrische Figur hat ihre optisch ausgezeichneten Punkte, Linien und Ebenen, so zum Beispiel die Ellipse, die große und kleine Achse, die Brennpunkte usw. Die ausgezeichneten Linien eines Rechteckes sind die senkrechte und waagerechte Mittelachse, die Diagonalen und die (vier) Goldenen-Schnitt-Linien, die sich auf dem waagerechten Rand von links oder von rechts, auf dem senkrechten von oben oder von unten her konstruieren lassen (und gleiche Abstände von den betreffenden Mittelachsen ergeben). Diese drei Gruppen von Linien haben einen ganz verschiedenen Ausdruckswert: Die Mittelachsen bilden ein statisches Gerüst, ein Zentrierungssystem; sein Schnittpunkt ist die wesenhafte Einheit, in der alle Unterschiede der Richtungen und Dimensionen zusammenfallen, und darum der wirksame oder absichtlich verhinderte Ausgangspunkt für die Wahrnehmung und Messung der Bildwirklichkeit gegenüber der nicht zum Bild gehörigen Umwelt. Die Diagonalen sind einzeln genommen dynamisch in gleicher oder veränderter Richtung, aber zusammengenommen formen sie ein wieder aufgelöstes Stützsystem von Gewichten, weil sie sich von den Ecken aus auf die Mitte zuneigen, von dieser aus zentrifugal auseinanderstreben – mit endlicher oder unendlicher Tendenz. Die Goldenen-Schnitt-Linien ergeben, wie wir bereits wissen, ein labiles Gleichgewicht zwischen den Extremen der Statik und Dynamik. Zu diesen Verschiedenheiten kommt eine Beziehung, insofern der Schnittpunkt

der Diagonalen mit dem der Mittelachsen zusammenfällt und die vier Goldenen-Schnitt-Linien ihn durch ein Rechteck umgrenzen und hervorheben, das dem des Bildformats ähnlich ist.

Corot hat von diesem Struktursystem ausgezeichneter Linien, an denen sich trotz ihres imaginären Charakters das menschliche Auge unwillkürlich als an Stützpunkten seines Sehaktes orientiert, die Diagonalen, die Linien der Dynamik und der geneigten Ebenen, ausgeschaltet. Es geschah mit Absicht, zumal wenn die vorliegende Photographie der Landschaft dem Zustande entspricht, in dem der Künstler sie gesehen hat, denn sie enthält einen starken Anreiz zur Betonung der Diagonalen. Unbetont bleiben auch die beiden Mittelachsen, während sich nach dem Mittelpunkt zu die Dichtigkeit und Massigkeit der Objekte konzentriert, so daß das Zentrum des Bildes auch das größte Gewicht der Dinge enthält – eine materielle Auffüllung des Nullpunktes des Koordinatensystems, die für den Ausdruck der Weltanschauung um so bezeichnender ist, als alle in ihm sich treffenden Linien ausgelassen sind. Dagegen bleibt von den Goldenen-Schnitt-Linien nur die untere waagerechte unbetont, während alle übrigen besetzt sind. Die obere läuft durch den Dachfirst des höchsten Hauses, drückt alle Gegenstände gegen die Blicklinie nach unten und hebt einzig den Turm nach oben, der so eine über seine wirkliche Größe hinausragende Bedeutung bekommt. Durch seine Spitze geht auch die rechte Goldene-Schnitt-Linie, welche weiter unten die helle und die dunkle Seite eines Hauses trennt; die linke hat eine ähnliche Funktion bei umgekehrten Größenverhältnissen. Die offensichtliche Bevorzugung des Goldenen Schnittes vor den übrigen geometrisch ausgezeichneten Strukturlinien entspricht den Verhältnissen des Gesamtformats und bezeugt die Absicht Corots, die Dinge weder straff und starr in ein statisches Netz zu verspannen noch ihre dynamische Stoßkraft zu entwickeln; indem er sich mit der Festlegung gewisser Licht- und Schattengrenzen und des Abschlusses des Körperkomplexes begnügt, gibt er dem Bild ein freies Schweben um einen stark und massiv konkretisierten Mittelpunkt, ein schweres melancholisches Lasten, das sich von seinem innersten Kern her auflichten und aufheitern möchte.

Nicht weniger charakteristisch als die Auswahl aus dem geometrischen Struktursystem, das in der Natur oder im Sehfeld keinerlei Analogien hat, ist dessen Verbindung mit dem physischen. Blick- und Trefflinie sind aus den Mittelachsen verschoben: die erste nach unten, die zweite nach rechts, und zwar die letztere bis zur rechten Goldenen-Schnitt-Linie, so daß das Maß der Verschiebung genau festgelegt ist, während die Blicklinie zwischen

Mittelachse und untere Goldene-Schnitt-Linie fällt – also geometrisch in der Schwebe bleibt. Wir haben hier eine Gleichzeitigkeit von Willkür und Bindung, von scheinbarer Absichtlichkeit und gewollter Zufälligkeit, die das Suchen des harmonischen Zusammenspieles von Sein und Bewußtsein klar ausdrückt.

Andere Künstler haben je nach ihrer Weltanschauung und nach dem Sujet, das sie behandeln, eine andere Auswahl aus dem geometrischen Struktursystem und einen anderen Zusammenhang mit dem physischen bevorzugt. Es gibt Künstler, welche die Dynamik der Diagonalen lieben, andere, welche die eine und betonte senkrechte Mittelachse durch mehrere unbetonte Waagerechte, die aus der Achse verschoben sind, durchschneiden; Künstler, die den Kreuzungspunkt der Goldenen-Schnitt-Linien zur Fixierung der Hauptgebärde gebrauchen, und andere, welche den Mittelpunkt des Bildes so leer und unkonkretisiert wie möglich lassen; Künstler, welche die senkrechte Mittelachse in ihrer ganzen Länge dynamisieren, und andere, die nur den Fall der geradlinig gelassenen waagerechten Mittelachse nach unten, also die Ortsverschiebung, mit einem Ausdruckswert versehen; Künstler, die das gesamte geometrische Struktursystem absichtlich ausschalten oder unsichtbar machen, und andere, die es bis zum reinen Formalismus überbetonen. Ähnlich lassen sich in dem Verhältnis des geometrischen zum physischen System ausgezeichnete Linien die verschiedensten Typen unterscheiden. Es genügt die Einsicht, daß jede Festlegungsart nach einer Methode erfolgt, und diese hängt mit der Methode der Auswahl und Fixierung aufs engste zusammen, welche die jeweilige Notwendigkeit des Bildfeldes aus der Willkür des Sehfeldes formt und zugleich einen ganz bestimmten Ausdruckswert nach sich zieht. Das Blickfeld trägt also ein Bedeutungsbild bereits in sich, weil es nur auf Grund eines bestimmten ästhetischen Gefühls entstanden ist, damit kommen wir zu dem zweiten Hauptunterschied zwischen Natur und Kunst, dem zwischen Wahrnehmungs- und Bedeutungsbild.

Die wirkliche Landschaft (oder deren Photographie) wird uns entweder gar nichts sagen (wie unendlich viele Dinge im Laufe eines Tages überhaupt in uns keine Spur hinterlassen), oder aber es wird ein Kontakt zustande kommen, der einen erlebnismäßig indifferenten Reiz auslöst und dann von einem anderen verdrängt wird. Sind wir durch unseren Charakter oder durch unseren augenblicklichen seelischen Zustand gerade auf diesen bestimmten Dingkomplex abgestimmt oder versuchen wir uns durch eine besondere Anstrengung in ihn einzuleben, so wird er ein Gefühl in uns hervorbringen, das von dem eines anderen Menschen

verschieden ist, das für uns selbst mit der Tages- oder Jahreszeit, mit unserem Alter oder unserer Stimmung wechseln kann. Betrachten wir nun das Corotsche Bild von dieser Landschaft, so ist von einer solchen Zufälligkeit des Entstehens und Bestehens eines Gefühls nicht mehr die Rede, wir empfinden das sinnlich Angeschauete sofort als sinneindeutig. Corot scheint dieses Ziel durch eine Reihe von Veränderungen erreicht zu haben, die er am Naturvorbild vorgenommen hat: Er hat die Anschwemmung vor dem Gebäudekomplex unterdrückt und durch Wasser, durch eine unkontrollierbar große Flußbreite ersetzt; er hat die über die Brücke hinausragenden Häuser beseitigt oder sie aus der Höhe heruntergezogen, so daß das Kloster allein zwischen dem spiegelnden Fluß und dem Himmel übrigbleibt; er hat das Verhältnis der Brückenteile zueinander geändert, indem er den linken durch die Hinzufügung je einer kleinen Öffnung zu beiden Seiten der großen verbreitert, den rechten dagegen um die zweite Öffnung und den das Ufer berührenden Endpfeiler verkürzt hat. Durch all diese Mittel hört das Kloster auf, Teil eines Stadtbildes zu sein, es ist zu einer im Fluß isolierten Masse geworden, die nur nachträglich und unvollkommen mit den Ufern verbunden ist. Es ist nun natürlich nicht so, als ob Corot durch ein willkürliches und beliebiges Spiel von Fortlassungen, Veränderungen usw. zufällig diesen Bedeutungsgehalt des Insularen gefunden hat, sondern umgekehrt: Weil er einen bestimmten Gefühlston in sich trug, reizte ihn das Sujet. Es findet eine Wechselwirkung statt: Die wirkliche Landschaft bringt ihm sein Gefühl, das schon in ihm angelegt war, zu Bewußtsein, und das bewußt gewordene Gefühl wandelt den Gegenstand so um, daß beide einander entsprechen. Darum sind auf dem Bild das Sinnliche und das Sinnenhafte ebenso notwendig wie in der Wirklichkeit nur zufällig miteinander verbunden.

Dieser Bedeutungsgehalt des Insularen ist zunächst nicht etwas Begriffliches, Abstraktes, Intellektuelles, sondern ein Gefühl, ein ästhetisches Gefühl: eine Idylle voll schwerer Melancholie, ein in sich versunkener, bisweilen grell aufleuchtender Ernst, eine gedrückte und doch würdig getragene Einsamkeit, eine sich selbst spiegelnde Versonnenheit, ein dunkler Zwang und eine wissende Willenlosigkeit, eine kontemplative Konzentration ohne Ausweg in die Aktion. Analysieren wir dieses inhaltlich so umschriebene Gefühl auf seine allgemeinen Merkmale, so stellen wir fest:

1. daß ein Gefühlszustand vorhanden ist, der in sich selbst entwickelbar und entwickelt ist, ein Gefühlsdasein, das eine Bewegung und Entfaltung in sich trägt;

2. daß das völlig konkrete und bestimmte, fast punkthaft zugespitzte Gefühl zugleich weit und unbestimmt ist, daß es eine unbestimmte Bestimmtheit, etwas Unendliches in seiner Endlichkeit ausdrückt;

3. daß die Gefühlseinheit einen bestimmten, zu ihr gehörigen Gegensatz in sich enthält;

4. daß der völlig innerseelische Bedeutungsgehalt (Gefühl) völlig gegenständlich ist;

5. daß das Gefühl insofern symbolisch ist, als es eine Fülle von Deutungsstufen zuläßt, wodurch sich Rationelles und Irrationelles verbinden.

Diese allgemeinen Merkmale des Bedeutungsbildes nehmen nun bei Corot eine besondere Erscheinungsform an. Gehen wir unsere eben aufgestellte Reihe rückwärts, so können wir zur Symbolhaftigkeit sagen, daß sie wie eine natürliche und organische Ausweitung des Gefühls erscheint, die sich kontinuierlich vollzieht und daher den Eindruck erweckt, daß die Zahl der Deutungen intellektuell nicht zu berechnen, nicht zu zählen ist. Wir können das Insulare dieser Gebäude, ihr Eingebettetsein zwischen Wasser und Himmel zusammen mit der Brückenverbindung zu den Ufern als Ausdruck nehmen für die Art, wie die Seele des einzelnen Menschen isoliert und verbunden ist mit einem anderen Menschen, mit der menschlichen Gemeinschaft oder dem Kosmos als Symbol, für jedes Einsamkeits-Gemeinsamkeitsverhältnis, in dem die Seele sich desto enger auf ihr innerstes Selbst konzentriert, es betont und materialisiert, je mehr sie durch die Weite der Welt und die Lockerheit und Künstlichkeit der Verbindungen zu ihr von Zersetzung, Auflösung, Verfall und Untergang bedroht ist. Obwohl Corot den Atem so stark einzieht, daß er auszusetzen scheint im Innersten, wo er das verschüttete Absolute tangiert, läßt er ihn doch frei ausströmen in die Weite einer offenen Welt, in dem Glauben an den kontinuierlichen und harmonischen Zusammenhang von Ichzentrum und Kosmos. – Was die Vergegenständlichung des Gefühls betrifft, so ist jedes einzelne Ding in jedem kleinsten Teil nicht nur Träger und Mittel einer ganz bestimmten Abstufung des Seelischen, nicht nur äußerlich mit ihm verbunden, sondern ganz von ihm durchdrungen und durchtränkt, und umgekehrt: Jede Nuance des Seelischen ist gegenständlich als Fenster, Mauer, Dach usw., ohne daß diese im geringsten anthropomorphisiert sind. Das Sinnliche ist Sinn, die Bedeutung Sache, das Seelische Gegenstand – auch diese Gegensätze klingen frei, zwanglos zu einer Harmonie und einem unauflöselichen Verschmolzensein zusammen. Freiheit der Entwicklung, Kontinuität des Zusammenhanges, und auflöseliches

Verschmolzensein des in seiner Verschiedenheit Harmonischen – dies sind die spezifischen Eigenschaften der Methode, nach der Corot auch die restlichen drei Merkmale des Bedeutungsbildes: Gefühlsgegensatz, unbestimmte Bestimmtheit und bewegte Zuständlichkeit löst. Nur für diese letzte möchte ich darauf hinweisen, daß der Gefühlszustand nicht durch die ihm einwohnenden Gegensätze zu einer Selbstbewegung getrieben wird, die sich dann auf Grund eines dialektischen Verfahrens in eine höhere Einheit aufhebt; aber umgekehrt wird dem Gefühl auch keine Entwicklung von außen künstlich aufgezwungen. Die beiden Faktoren der Zuständlichkeit und der Entfaltbarkeit sind ursprünglich selbständig, aber dank einer prästabilierten Harmonie durchdringen sie sich trotz ihrer Verschiedenheit zu einer Einheit, so daß nun die Bewegung wie das Ausatmen des Zustandes wirkt und der Zustand als eingeatmete Atmosphäre.

Wenn in dieser Methode Corots neben seinem persönlichen Anteil manches Typische liegt, so zeigen seine Zeitgenossen andere Verfahrensweisen ebenso wie andere ästhetische Gefühle als Inhalte. Bei Delacroix zum Beispiel stehen sich das Sinnliche und der Sinn sprunghaft gegenüber, die kontinuierliche Verbindung durch eine nicht abzählbare Anzahl von Etappen ist weggefallen. Das Gegenständliche wird durch das Seelische vergewaltigt, hat den Ausdrucksbedürfnissen zu dienen. Die Gegensätze brechen in Antithesen auseinander: Das Grundgefühl bleibt unabhängig von den Gegenständen, der Gefühlszustand und seine Entwicklung bilden zwei getrennte Reihen. Ingres hat umgekehrt das Gefühl durch das in seiner generellen Abstraktheit genommene Objekt zu verdrängen gesucht. Der junge Courbet geht ganz von dem Außen des Objektes aus und sucht das Gefühl, die Bedeutung im Körper des Objekts selbst, wo er es bald als einen bewegten Mechanismus, bald als Ergebnis des Sich-Durchdringens verschiedener Materien findet; die Symbolhaftigkeit verliert ihre Tiefen- und Breitenschichtung, sie wird zur Intensitätssteigerung des Daseins; das Unendliche wird ins Endliche und seine Vielfalt hineingezogen. Auf jedem der mannigfaltigen Wege erhält das Kunstwerk ein notwendiges Bedeutungsbild, während in der Wahrnehmungsbeziehung des Menschen zur Natur, sofern sie überhaupt Erlebnis wird, sinnhafte Bedeutung und sinnlicher Reiz nur vorübergehend und zufällig gebunden sind. Ein symbolisches Bedeutungsbild in Einheit mit dem gegenständlichen Wahrnehmungsbild bezeichnet den Unterschied zwischen laienhafter Naturbetrachtung und künstlerischer Naturgestaltung.

Gegen einen solchen Weg des Künstlers ist eingeworfen worden, daß Gefühl und Bedeutung dem natürlichen Gegenstand, an

den wir sie herantragen, prinzipiell wesensfremd sind und bleiben. Denn sie hingen ganz von der Subjektivität des einzelnen Menschen ab, seien immateriell und verlaufen in der Zeit, während die Dinge im Raum körperhaft-materiell nebeneinander ständen und seien, was sie sind, unabhängig von allen Gefühlen und gleichgültig dagegen, ob wir sie anschauen oder nicht. Man hat hier einen sicher vorhandenen, aber relativen Unterschied verabsolutiert und dann daraus geschlossen, daß man entweder die Objekte der Außenwelt solange deformieren könne, bis sie sich den Ausdrucksbedürfnissen des seelischen Lebens gefügig und ädaquat erweisen, oder umgekehrt: daß es in der Kunst gar keine anderen Gefühle geben dürfe als diejenigen, die ein mehr oder weniger geklärtes Wahrnehmungs- oder Vorstellungsbild der Sache selbst in uns wachrufe. Es ist dies eine dem bürgerlichen Dualismus zutiefst entsprechende Alternative, die sich wegen der sie fördernden gesamtgeschichtlichen Grundlagen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts immer wieder ausgewirkt hat, die aber trotzdem nicht bedingungslos richtig ist. Freilich genügt nicht der Hinweis darauf, daß das für rein subjektiv gehaltene Gefühl in Wirklichkeit durch die Gesellschaft, durch die Entwicklungsstufe der Klasse, welcher der Künstler zugehört, in einer unpersönlichen Weise bestimmt ist. Denn auch die gesamtgeschichtlichen Bedingungen und der soziale Zustand werden erst künstlerisch verwendbar, wenn sie ein ästhetisches Gefühl geworden sind; und ob naturdinglich oder gesellschaftsgeschichtlich verursacht, macht keinen Unterschied für den Einwand, das Gefühl bleibe immateriell und an die Kategorie der Zeit gebunden, während die objektive Dingwelt materiell und raumgebunden sei. In der Tat, wir müssen von der passiven Betrachtung einer fertigen Gegebenheit, sei es des Gefühls, sei es der Welt, absehen, um die behauptete Unangemessenheit als Scheinproblem zu begreifen und den Weg des Künstlers vom Wahrnehmungszum Bedeutungsbild zu erkennen.

Es ist richtig, daß das Gefühl des Künstlers weitgehend soziologisch bedingt ist, aber diese Bedingungen treten ihm zunächst als eine ungeschiedene und feste Masse entgegen. Er muß diese Verdinglichung abbauen und aufheben – nicht in der Weise des Wissenschaftlers, der nach den Ursachen der Erscheinungen fragt, um die gesetzlichen Beziehungen zu finden, die ihre Wesenselemente beherrschen, sondern durch die Analyse der Erscheinung selbst, ihrer Faktoren und deren Machtverhältnisse und Ablaufsformen. Auf diese Weise wird aber vom Äußerlichsten her der ganze Bedingungskomplex mit in Bewegung gesetzt: Der Grad seiner Erkenntnis kann sich vertiefen, sein Umfang sich er-

weitem usw. Damit gerät dann aber auch das Gefühl des Künstlers in einen Gärungszustand: Indem es sich selbst bewußt wird, prüft es seine Berechtigung an seinen Erkenntnissen, reinigt sich von nur persönlichen Ressentiments, klärt sich, erweitert sich, paßt sich den objektiven Grundlagen an. Dieses seine eigene Verfestigung auflösende, sich auf seine Quellen zurückführende Gefühl sieht nun aber dank seiner eigenen Bewegtheit die Dinge nicht mehr als fixiertes Dasein. Es erkennt, daß die Dinge im Raum keine notwendige Beziehung zueinander haben, daß weder der Raum die Dinge (ihre Gestalt und ihre Anordnung) noch die Dinge den Raum (seine Grenzen und seine Gliederung) hinreichend bestimmen. Die Tendenz des Künstlers, seinen Gefühlen einen *notwendigen* Ausdruck zu geben, unterwirft die Dinge dem Gefühl; die Tendenz, seinen Gefühlen einen *allgemeinverständlichen* Ausdruck zu geben, unterwirft die Gefühle den Dingen – beide sind so aufeinander angewiesen, und die gesamtgeschichtlichen Bedingungen (von der Wirtschaft bis zur Religion in ihrer Wechselwirkung zueinander), die das Gefühl bewirkt haben, werden nun auch die Ursache für eine bestimmte Auffassung der Dinge. Dank dieser gemeinsamen Grundlage, die sich in einem langen, schöpferischen Prozeß (in dessen unsichtbarem und oft vom Künstler selbst nicht bemerkten Teil) erschlossen hat, reiben sich nun Gefühlswelt und Dingwelt so lange aneinander, bis sich eine Methode ergibt, die sie zu einem entwickelbaren Kontaktpunkt zusammenführt. Die konkrete Form dieser Methode hängt letztlich von dem Grad der Erkenntnis der soziologischen Bedingungen ab, welcher seinerseits durch die Zugehörigkeit des Künstlers zu einer Klasse und durch die Lage der Klasse im Ganzen der gesellschaftlichen Entwicklung bestimmt ist.

Dieser ganze (hier nur kurz angedeutete) Entdinglichungsprozeß des Verdinglichten ist die eine und notwendige Voraussetzung, die der Künstler erfüllen muß, um vom Wahrnehmungsbild zum Bedeutungsbild zu gelangen. Aber sie ist nicht hinreichend, da sich der Entdinglichungsprozeß nur dadurch als nicht imaginär erweist, daß er sich selbst konkretisiert. Und hier nun unterliegen seine drei Faktoren: Gesellschaft, Gefühl und Körperwelt der gemeinsamen Bedingung, daß jeder von ihnen auf seine eigene Materie und deren eigentümliche Zusammenhänge verzichten muß, um in einer anderen, ihnen allen gleich fremden sich zu verwirklichen: dem jeweiligen Werkstoff des betreffenden Kunstgebietes und den allgemeinen Gesetzen der Kunst, die mit denen von Gesellschaft, Seele und Dingwelt nicht *unmittelbar* identisch sind. Diese gemeinsame Transponierung

der drei ursprünglich Verschiedenen in das eine Neue ist die zweite Voraussetzung, die der Künstler zu erfüllen hat. Sie wird nicht nachträglich vollzogen als etwas, was dem Entdinglichungsprozeß zeitlich folgt und darum mit ihm nur äußerlich und zufällig verbunden ist, sondern der neue und gemeinsame Werkstoff war bereits das Element, in dem sich die Entdinglichung selbst vollzogen hat; ohne diese Einheit, die den späteren Verwirklichungsprozeß trägt, wäre sie nicht einmal möglich gewesen. Das erklärt, warum sich für die meisten Künstler (und Kunsttheoretiker) die gesamte Entwicklung der Kunst als eine Veränderung der Ausdrucksmittel darstellt. Dieser Irrtum enthält aber eine sehr wesentliche Wahrheit: den engen Zusammenhang von Bedeutungsbild und konstituiertem Bild.

Fassen wir den bisher zurückgelegten Weg zusammen. Das willkürlichste Sehbild wurde durch direkte oder indirekte Beziehung auf den Körper des Betrachters fixiert und so auf Notwendigkeit ausgerichtet. Ferner wurde das Wahrnehmungsbild mit einem Bedeutungsbild verknüpft und auf diese Weise die Außenwelt (Natur und Gesellschaft) um die Innenwelt (Seele und Gesellschaft) erweitert. Es macht dabei keinen wesentlichen Unterschied aus, ob das optische Material aus einem Wahrnehmungsssehen stammt, welches die Reizgegenstände der Außenwelt passiv spiegelt, oder aus der aktiven Projektion eines Visionsbildes nach außen, die sich eine Verwirklichung an der Dingwelt nur erzwingt, um sich anderen Menschen mitteilbar zu machen. Werden nun beide Bilder gemeinsam auf eine neue Materie bezogen (den Werkstoff), so findet scheinbar eine noch größere Entfernung vom sinnlichen Sehen statt. Sie erweist sich aber dadurch, daß sie die Unabhängigkeit des Geschehenen von Subjekt und Objekt sichert, als die unumgängliche Bedingung, den ungefähren und unvollkommenen, willkürlichen Ausschnitt, der uns im Wahrnehmungsbild als etwas Festes und Gegebenes, als etwas (im günstigsten Fall) zu Steigerndes oder zu Deformierendes entgegentritt, in etwas Aufgegebenes zu verwandeln, das zu einer notwendigen Totalität ausgebaut werden kann. Gibt das Bedeutungsbild eine sinnhafte Totalität in einer sinnlichen Einzelheit – eine Verknüpfung, von der das Wahrnehmungsbild nichts enthielt –, so hat das sich konstituierende Bild die Aufgabe, das Ganze des Sinnes zu einem sinnlichen Ganzen zu entwickeln, indem es die Bedeutung in dem Werkstoff aufgehen läßt und an und aus diesem ein neues Wahrnehmungsbild höherer Art entwickelt. Dieser Prozeß der Konstituierung enthält folgende Momente: die Erstellung der Einzelform, des Motivs, der Werkgestalt und der Beziehung der Einzelformen.

Die Konstituierung der Einzelform hat eine materielle und räumliche Seite. Die erste hat es mit dem Rohstoff, die zweite mit der Modellierung und Modulierung zu tun.

Indem die künstlerische Form, um Existenz zu gewinnen, sich verstofflicht, stößt das bildende Vermögen auf drei sehr verschiedenartige materiale Qualitäten: die des Rohstoffes, die der dargestellten Gegensätze und die der durch sie vermittelten Gefühle.

Jeder Rohstoff (Farbpulver und Bindemittel, Mosaiksteine, Tonerde, Holz, Marmor usw.) hat seinen eigenen Stoffcharakter (Härte, Biugsamkeit, Kohäsion usw.), der ein bestimmtes technisches Verfahren als das angemessenste nahelegt (das Schneiden, das Meißeln, das Ritzen usw.). In beiden Faktoren: dem Gegebensein wie dem Tun stecken Eigenwerte, die der Künstler respektieren oder vergewaltigen kann. Der Zusammenhang zwischen der objektiven und subjektiven Seite ist nicht eindeutig, aber der mögliche Spielraum ist begrenzt, so daß eine gewisse Materie (und Technik) dem schöpferischen Geist des Menschen ebenso wenig eine vollkommene Freiheit läßt, wie sie ihn eindeutig bestimmt. Innerhalb dieser Spannweite zwischen Zwang und Willkür hat der Künstler den seiner Konzeption entsprechenden Rohstoff zu wählen. In ihm und nur in ihm hat er dann die Materie der Gegenstände darzustellen, mögen diese in stofflicher Hinsicht noch so verschieden sein (Wasser, Luft, Stein usw.); er muß also auf die unmittelbare Wiedergabe der natürlichen Mannigfaltigkeiten verzichten, aber ihre Vielheit *mittelbar* dem Auge in der Einheit des Rohstoffes mit größerer oder geringerer Differenziertheit sichtbar machen. Diese Übersetzung der Stoffstruktur der Dinge in dem strukturierten (Stein, Holz) oder strukturlosen (Farbpulver) Rohstoff kompliziert sich nun durch den Umstand, daß die Gegenstände nicht um ihrer selbst willen da stehen, sondern als Träger von Gefühlen und Bedeutungen persönlicher, gesellschaftlicher, religiöser usw. Art. Nun haben solche Sinngehalte zwar eine immaterielle Seinsart; aber indem sie sich mit den Dingen verbinden, wählen sie nicht nur gewisse Stoffe als die ihnen angemessensten aus, sondern sie geben ihnen einen bestimmten unbedinglichen Charakter, den man die Stoffqualität des Seelischen nennen kann. Die erste Aufgabe des Künstlers innerhalb eines Darstellungsprozesses besteht also darin, eine methodische Beziehung zwischen Rohstoff, Dingstoff und Bedeutungsstoff herzustellen.

Auf dem Bilde von Corot ist der Rohstoff (die mit Öl gebundene Farbe) ihrem Eigenwesen entsprechend behandelt, an einzelnen Stellen tritt sogar die Technik deutlich hervor, aber die

Farbenmaterie gewinnt nirgends einen Eigenwert. Die Differenzierung von Wasser, Luft, Mauer und Dach ist klar und eindeutig, doch drängt sich kein Dingstoff stärker auf als ein anderer, und in dieser Gleichmäßigkeit ist eine Art mittlerer Linie zwischen Zurückhaltung und Betonung gefunden. Etwas Analoges müßte über die seelischen Stoffcharaktere gesagt werden: Versinken und Aufleuchten, Mattigkeit und Beschwingtsein, Spannung und Lösung, Trauer und Glanz sind stark und doch verhalten in der Einheit der Melancholie gesammelt. Ist auf diese Weise innerhalb einer jeden der drei Stoffarten ein Gleichgewicht zwischen Entfaltung und Zurücknahme, zwischen Daseinsfreudigkeit und Seinsaufhebung geschaffen, so durchdringen sich alle drei zu einer labilen Einheit, innerhalb deren manchmal die rohstoffliche, manchmal die gegenständliche, manchmal die seelische Seite den Vorrang hat. Ohne sich aufzugeben, sind sie verschmolzen und gleichen sich in harmonischer Weise aus.

Daß es sich hier um eine bestimmte Methode handelt, zeigt ein Hinweis auf andere Möglichkeiten. Die frühe ägyptische Plastik hebt den Eigenwert des Steines (seine Widerstandskraft, Dichtigkeit, Schwere, Unbiegsamkeit und die stoffliche Mannigfaltigkeit in seiner Struktur usw.) heraus, verbindet ihn direkt mit dem Bedeutungsgehalt, während die Stoffqualitäten der dargestellten Menschen (Haut usw.) gänzlich zurücktreten. Einige gotische Skulpturen dagegen vernichten die Eigenqualität des Steines, um die Immaterialität des Seelischen so direkt wie möglich zu geben – im Gegensatz zu manchen griechischen Bildwerken, welche stoffliche Eigentümlichkeiten des dargestellten Gegenstandes der Eigenbedeutung des Steines wie des Gefühles überordnen. Es folgt hieraus, daß es für den Künstler einen Stoff an sich (und damit Stoffnachahmung) nicht gibt, sondern nur die zu schaffende methodische Beziehung zwischen den drei verschiedenen Stoffqualitäten. Das Ergebnis wollen wir die konstituierte Stoffqualität nennen oder den Werkstoff.

An den Werkstoffen und zugleich ihre Verschiedenheit überragend gibt es für den Künstler drei konstante Gestaltungsmittel: Farbe, Licht-Schatten und Linie, die den einzelnen Werkstoffen sehr unterschiedlich verhaftet sein können. Jedes dieser drei Gestaltungsmittel enthält große Mannigfaltigkeiten in sich, die hier nur angedeutet werden können. Die im Regenbogen zusammengefaßte Skala der Farben reicht von Rot bis Violett und besteht aus einfachen und zusammengesetzten. Treten sie in ihrem Eigenwert auf, so spricht man von Lokalfarben; zu ihnen gehören für den Künstler auch Schwarz und Weiß, unbeschadet um ihre Hell-Dunkel-Funktion. Sie verbinden sich entweder durch

innere Anziehung als Komplementärfarben (Blau-Gelb, Rot-Grün usw.) oder von außen her durch neutrale Farben (Grau, Braun) oder durch Zusammenziehung in eine gemischte Farbe. Die Lokalfarbigkeit kann an Intensität gesteigert oder geschwächt werden (durch Mischung mit Weiß, Schwarz und anderen Farben usw.), was sich so weit treiben läßt, daß der Eigenwert der Farbe verlorenght und nur noch eine Funktion innerhalb der Lichttonskala übrigbleibt. Aber schon die Lokalfarben besitzen verschiedene Helligkeitswerte und Raumbfunktionen (Bewegung nach vorn, nach rückwärts oder Verharren auf der Stelle), die durch die Behandlung als matt oder glänzend, als warm oder kalt verstärkt oder durchkreuzt werden können. Das Licht bildet eine Skala, die von der extremen Helligkeit zur äußersten Dunkelheit reicht; ihre mittelbaren Stufen können abgedunkelte Helligkeit oder aufgehellte Dunkelheit sein. Es gibt farbiges und unfarbiges Licht (Schatten), poröses und unporöses (gedecktes), glänzendes und mattes (blindes), kaltes und warmes, hartes und weiches, intensives und mildes, aus sich leuchtendes und reflektiertes usw. Durch Verbindung einzelner dieser Merkmale erhält der Lichtton einen Farbwert und – besonders durch die Verwendung in verschiedenen Quantitäten Raumbfunktionen, die wieder gefördert oder gestört werden können durch die Kombinationen von Dunkel auf Hell oder Hell auf Dunkel (oder Hell in Hell), durch kontinuierliche Übergänge und diskontinuierliches Nebeneinander, durch die Entwicklung der Extreme aus dem Mittelton usw. Die Linie kann gerade oder krumm sein, ein Übergehen von einem Extrem ins andere oder ihre Spannung und Durchdringung; sie kann kurz abbrechen oder lang sich einziehen, stark oder schwach sein oder vom Bestimmten ins Unbestimmte übergehen; sie kann eine Richtung haben und diese in einem schnellen oder langsamen Tempo verfolgen, mehrere Richtungen in sich vereinen oder richtungslos ruhen, sie kann auf der Ebene bleiben oder Raumbfunktion besitzen, Formgrenze sein oder ornamentaler Eigenwert.

Aus allen diesen Mannigfaltigkeiten an Qualität, Quantität, Intensität und Relation usw. für Farbe, Licht und Linie hat der Künstler zunächst eine seiner Konzeption entsprechende Auswahl zu treffen; er muß dann die ausgewählten Faktoren in eine methodische Beziehung zueinander bringen und dadurch das künstlerische Gestaltungsmittel schaffen, das für den ganzen weiteren Schaffensprozeß mitbestimmend bleibt. Und schließlich muß zwischen der Methode, welche das Gestaltungsmittel, und der, welche die Stoffqualität konstituiert, eine Beziehung (der Übereinstimmung oder des Kontrastes) hergestellt werden.

Wie hat sich Corot zu dieser Mannigfaltigkeit der Mittel gestellt? Er hat auf den Lokalcharakter der Farben, auf die Intensität ihres Eigenwertes verzichtet, um sie als Mittel der Licht-Schatten-Darstellung zu benutzen. Die fein differenzierten Lichtstufen setzen sich sehr präzise gegeneinander ab, aber nur an seltenen Stellen, wie zum Beispiel an den Dächern, führt diese bis zu einem grenzsetzenden Strich, zu einer gestaltbildenden Zeichnung. Eine solche liegt gleichsam als Ausdruck eines Strukturwillens dem Bilde zugrunde, aber sie verwirklicht sich nicht als eine selbständige Tendenz, sondern ist nicht mehr als die Akzentuierung von Licht- und Schattendifferenzierungen, die vom über- und ineinandergreifenden Spiel bis zur Abgrenzung gegeneinander reichen; auch da wo die Linie selbständig wird, zerreißt sich nicht das Gewebe aus Licht und Schatten, sondern ist ein Element desselben. Das Licht ist also das bevorzugte Darstellungsmittel, das von sich aus Grenzen (Linien) und Farbigkeit setzt und bedingt. Es ist nicht Beleuchtung eines Gegenstandes, sondern diffuses Licht, das sich überallhin verbreitet und zugleich an gewissen Stellen gesammelt und zentriert ist, eine ursprüngliche Vibration vom Hellen zum Dunkeln vor jedem Auffallen, Gebrochen- oder Zurückgestrahltwerden durch Gegenstände. Es tritt als ein konkret bestimmter Mittelton auf, der sich in seine selten erreichten und dicht nebeneinander gelagerten Spannungspole auseinanderlegt; es überwiegen Zwischenstufen, die wir als Abschattungen des Lichtes oder als Aufhellungen eines Dunkels verstehen können. Der Grundton der Lichtgebung ist dann in verschiedenster Hinsicht differenziert: Einzelne Stellen sind porös (die mittleren des Vordergrundes), andere unporös (die extremen); einzelne warm, andere kalt; einzelne glänzend, andere matt; einzelne hart, andere weich; einzelne intensiv, andere gebrochen; einzelne aus sich leuchtend, andere reflektiert; wieder andere blind; einzelne treten in größeren Massen auf, andere in kleinen Flecken. Corot hat also, nachdem er das Gestaltungsmittel durch die Bevorzugung des Lichtes vereinfacht hatte, dieses selbst in sich so reich wie möglich gestaltet. Aber gerade dadurch unterstreicht er den Kontrast zwischen der (begrenzten) Einseitigkeit, die bei der Bildung des Darstellungsmittels herrscht, und dem harmonisch-freien Ineinanderklang gleichwertiger Verschiedenheiten, der sonst seine Methode charakterisiert. Es kann kein Zweifel sein, daß das Gestaltungsmittel so gewählt wurde, damit es den Bedeutungsgehalt adäquat ausdrücke. Wir werden später versuchen, diese Doppelheit zu erklären.

Ohne auf die vielen Möglichkeiten anderer Auswahl und anderer Kombinierung bei der Bildung des Darstellungsmittels

einzu gehen (Bevorzugung der Farbe, der Linie, harmonischer Zusammenklang der drei Faktoren usw.), komme ich nun auf die räumliche Seite der Formbildung zu sprechen. Vergleicht man Naturvorbild und Kunstwerk in bezug auf den Raum, so findet unser Auge im ersten Fall eine beliebig offene Ausdehnung, im zweiten ein notwendig begrenztes Gebilde, im ersten ein zufälliges, im zweiten ein an bestimmte Gesetze gebundenes Größenverhältnis von Raum und Ding. Der wesentlichste Unterschied, aber besteht darin, daß der Raum der Natur als ungeschiedene und spannungslose Einheit wahrgenommen wird, der des Kunstwerks dagegen als Einheit differenzierter und aufeinander bezogener Elemente. Raum, Ebene, Linie, Punkt sind ebenso deutlich gegeneinander unterschieden wie Höhe, Breite, Tiefe und innerhalb dieser Dimensionen ihre zwei entgegengesetzten Richtungen: oben-unten, links-rechts, vorn-hinten. Dieser Zerlegung entspricht dann eine Zusammenfassung, und beides ergibt die Aktivierung des Raumes in sich selbst, seine Selbstbewegung in den Dingen und durch sie hindurch, die wir – als Wesen des konstitutiven Sehens des Raumes – Modellierung nennen. Der äußere Anlaß zu dieser Aktivierung liegt darin, daß der Maler auf eine Leinwand, eine Wand usw., das heißt auf die zwei Dimensionen der Ebene angewiesen ist, also den Raum nur indirekt geben kann, während umgekehrt der Bildhauer zwar einen dreidimensionalen, stereometrischen Block vor sich hat, in diesen aber abgeschlossene und geordnete Sehbilder nur hineinlegen kann, wenn er sie auf Ebenen bezieht, welche den Block durchkreuzen. Der bildende Künstler kann entweder unter Verzicht jeder Tiefengestaltung die Ebene allein wirken lassen, indem er die Raumfunktionen der Farben, der Lichtstufen, der Warm-Kalt-Unterschiede usw. bewußt ausschaltet, oder er kann umgekehrt durch außerkünstlerische Hilfsmittel (Linear- und Luftperspektive) die Ebene ganz zum Verschwinden bringen, um den Eindruck spannungslos offener Tiefe zu erwecken. Im Gegensatz zur Einseitigkeit dieser Extreme nimmt der wahre Künstler die Auseinandersetzung auf zwischen dem, was direkt vorhanden ist, und dem, was er indirekt erreichen muß: zwischen der Ebene und der Tiefendimension, und eben diese Spannung führt ihn dann zur Aktivierung des Raumes . . .

Diese Arbeit läßt sich von zwei Seiten betrachten: vom Ganzen oder von der Einzelform her. Im ersten Fall werden Vordergrund und Hintergrund durch ideelle Ebenen begrenzt, die der Bildebene parallel sind und über die kein Gegenstand des Bildes nach vorn oder hinten hinausragen darf. Dieser so umschlossene kastenartige Raum wird durch weitere parallele Ebenen zer-

legt, von denen eine als Achse der Tiefenrichtung hinausgehoben und betont wird, indem alles auf sie bezogen wird: das, was vor ihr liegt, nach hinten, das, was hinter ihr liegt, nach vorn. Auf diese Weise wird die Differenzierung wieder integriert, die zunächst erstrebte Auseinanderlegung der Pläne wieder zusammengezogen. Dieses zweite Moment kann dadurch verstärkt werden, daß durch die Abfolge von planparallelen Ebenen zu ihnen geneigte oder gedrehte Ebenen hindurchgelegt werden, die sie verbinden und deren Flucht- oder Schnittpunkte vor und hinter der Modellierungsachse sich befinden können.

Von der Einzelform her gesehen handelt es sich darum, daß man an einem Ding einen vordersten Punkt oder Grat festhält, dem man die größte Helligkeit gibt und von dem aus man nach beiden Seiten verschieden weit in die Tiefe geht, so daß die beiden Ränder eine Planspannung markieren. Dabei faßt man den Gegenstand einerseits nach seiner geometrischen Grundgestalt (Kugel, Kegel, Zylinder usw.) zusammen und denkt ihn sich andererseits in eine Fülle von Einzelformen zerlegt, von denen jede aus einem dreigliedrigen Ton-Farbklang besteht: der Grundfarbe, einer Abdunklung und einer Aufhellung, so daß er sich über mehrere Pläne erstreckt. Die Variierung dieses Prinzips von Stelle zu Stelle bezeichnen wir als Modulierung. Es ist offensichtlich, daß diese ebenso wie die Modellierung selbst von der materiellen Seite der Formkonstituierung, insbesondere von der Bildung des Gestaltungsmittels aufs engste abhängt und nur in diesem möglich ist.

Da die Herausarbeitung der allgemeinen Grundzüge den Eindruck erwecken könnte, als sei die Modellierung ein starres Schema a priori, das man jedem beliebigen Inhalt gleichmäßig aufzwingen kann, so ist die Angabe einiger Modalitäten nötig, welche die Vielseitigkeit der Konkretisierung erkennen lassen. Da ist zunächst die Anzahl der unterschiedenen Ebenen, der Wechsel von leeren und vollen Plänen mit den mannigfaltigen Graden ihrer Besetzung als Zwischenstufen; da sind einreihig fortlaufende und in sich zurückstrebende Pläne, die Betonung bald der Kontinuität, bald der Diskontinuität, Zusammenziehung bis zur Verschmelzung oder Distanzierung bis zum Auseinanderbrechen mit allen Zwischenstufen zwischen unendlich kleinen Schwingungen und endlich meßbaren Abständen; da ist ferner das wellenartige, konkave und konvexe Fließen über die verschiedenen Pläne hinweg oder die Entgegensetzung der differenzierten Pläne bis zu einem Kampf zwischen ihren Dimensionen und Richtungen; da ist der Aufbau des Gesamtraumes aus modellierten Einzelkörpern oder die Ableitung der Körper aus dem

in planparallele Ebenen gegliederten Raum. Der erste dieser Fälle enthält eine Fülle von Möglichkeiten: die Kontrastierung von Körpern, die im wesentlichen um eine Ebene modelliert sind, zu Körpern, welche einen großen Teil der Bildtiefe einnehmen; die Abwandlung ähnlicher Körperrichtungen auf differenzierten Plänen; das Zusammenwirken verschiedener Ansichten und Tiefenschichten desselben Körpers um die gleichen Tiefenebenen; das Durchscheinenlassen des Raumes durch den Körper usw. Die Modellierung ist ein Gestaltungsprinzip, das sich auf die verschiedenste Weise konkretisieren kann, und die Erfindung derjenigen Modellierung, die den gesamthistorischen und gesamtpersönlichen Bedingungen (und denen des besonderen Sujets) entspricht, zeigt uns Art und Grad der schöpferischen Kraft des Künstlers besonders deutlich.

Das Eigentümliche der Corotschen Bilder besteht in der Art des Gleichgewichts, das zwischen der Ebene und der Tiefe hergestellt ist: Das Auge gleitet vom Raum in die Ebene und von der Ebene in den Raum; die ursprüngliche Fläche der Leinwand ist trotz aller Raumentiefe niemals durchbrochen, und die auseinanderstrebenden Dimensionen und Richtungen des (indirekt erreichten) Raumes werden durch die Wirkungskraft der Ebene von innen her zusammengehalten. Da die vordere Grenze von den Dingen nichts berührt, wirkt der ganze Vordergrund mit einer Lockerheit und Freiheit, als käme der Fluß aus einer unfaßbaren Ferne, ehe er ins Bild eintritt und dieses durchströmt, um hinter den Brückenbogen zu verschwinden. Die hintere Grenze ist völlig ideell und unfaßbar; sie scheint näher hinter den sie überschneidenden Häusern zu liegen als die vordere von ihnen, was aber den Eindruck einer unbestimmten Tiefe bei aller Geschlossenheit des Bildes nicht verhindert. Die Achsenebene liegt in der Tiefe der Brücken und zieht den nicht meßbaren Hintergrund schneller nach vorn als den meßbaren Vordergrund nach hinten, was eine der Ursachen des Aufsteigens der Tiefe in die Höhe, das heißt in die Ebene ist. Die Modellierungsachse gruppiert die Mauern der verschiedenen Häuser um sich, wobei durch die Abstufungen der Licht- und Wärmeskala nicht selten die vorderen nach hinten und die hinteren nach vorn drängen, so daß die Abstände sich zwar verringern, aber die kleinsten Distanzen und Lagebeziehungen große plastische Wirksamkeit erhalten. Es entsteht auf diese Weise ein Kontrast zwischen dem schmalen, dingvollen, als Zentrierungsachse fungierenden Mittelgrunde und den großen Tiefen des sichtbaren Vorder- und des nur geahnten Hintergrundes, wo verschiedene Pläne ungehemmt von Gegenständen kontinuierlich ineinander übergehen. Aber diese Gegensätze

halten sich in harmonischer Weise das Gleichgewicht, indem sie mit gleichwertigen Akzenten zu einer Einheit zusammenklingen. Zu demselben Resultat führt die Aktivierung der Höhe und Breite. Sie ist begrenzt dadurch, daß wohl diese Dimensionen, aber nicht deren Richtungen von- und gegeneinander differenziert sind, was die kämpfende Auseinandersetzung begrenzt und dem Bild ein Gleichgewicht zwischen Zuständlichkeit und Bewegtheit sichert. Lesen wir es von unten nach oben, so finden wir in der aufsteigenden Licht-Schatten-Gliederung des Wassers bald schmalere, bald breitere waagerechte Streifen, bis schließlich die Horizontale in den Brücken den Senkrechten in den Häusern zuerst starke Konkurrenz macht, um diese dann bis auf den Turm ganz zu unterdrücken. Lesen wir das Bild von links nach rechts, so stellt Corot am Anfang ein senkrechttes Haus gegen die fast waagerechte Brücke mit einem solchen Größenübergewicht der Horizontalen, daß nach der Durchkreuzung der Gegensätze im Häuserblock, der übrigens doppelt so breit wie hoch ist und daher die waagerechte Tendenz trotz der Auflösung in viele Senkrechte ideell mitwirken läßt, die Waagerechte siegen muß. Die die beiden Dimensionen stellvertretenden Linien spielen sich vom Nebeneinander über die Durchwirkung bis zur Auflösung gegeneinander durch, aber in beiden Fällen behält die Waagerechte die Führung, ohne die Senkrechte zu unterwerfen. Daher wird es begreiflich, daß Corot ein waagerechtes Format wählt, und zwar dasjenige, welches der Senkrechten den Akzent der Selbständigkeit zu behalten erlaubt, das heißt die Proportionierung nach dem Goldenen Schnitt. Was zuerst Willkür des Künstlers schien, erweist sich jetzt durch die Methode der Raumaktivierung bedingt, so daß Binnengliederung und Grenzform zusammengehören und der Goldene Schnitt zum Symbol der Einheit der Gegensätze wird, das heißt der Maßstab für die Spannweite ihrer auseinandertretenden Entgegensetzung wie für die Innigkeit ihrer Beziehung. Der Grad der Aktivierung des Raumes ist also nicht der höchst erreichbare: der der Selbstbewegung auf Grund der Gegensätzlichkeit zwischen den Dimensionen und ihren Richtungen, sondern der Zusammenklang der nur einseitig gerichteten Dimensionen mit dem Willen des Künstlers, sie zu verbinden – ein Zusammenklang, der sich auf Grund eines Glaubens an prästabilisierte Harmonie zu vollziehen scheint.

Nachdem wir so den Prozeß der Formbildung aus den Elementen heraus dargestellt haben, können wir zum zweiten Faktor des konstituierten Bildes übergehen: dem Motiv. Bei der Charakterisierung des Bedeutungsbildes gegenüber dem Wahrnehmungsbild hatten wir festgestellt, daß es Corot angekommen

war auf die Betonung des Insularen und eine bestimmte Einordnung desselben in die Gesamtlandschaft. Er hatte zu diesem Zwecke an dem Naturvorbild eine Reihe von Veränderungen, hauptsächlich Fortlassungen, vorgenommen, deren positives Ergebnis in formaler Hinsicht wir nun betrachten. Die Unterdrückung der Anschwemmung vor dem Häuserblock, der im Mittelgrund belassen wurde, ergab im Vordergrund eine breite, weit herkommende Wasserfläche, deren Gliederung bestimmt ist durch den Schatten, den die Gebäudemasse auf das Wasser wirft. Zu seinen beiden Seiten wurden zwei getrennte Lichtbahnen von verschiedener Helligkeit angelegt, welche durch die Brückenbogen hindurchfließen und sich hinter dem Kloster zu vereinigen scheinen, wobei der Kurvenschluß stark nach links verschoben wirkt. Dieser imaginären Kurve, die offen bleibt gegen den Betrachter, von dem sie mit langen Ästen fortstrebt, entspricht die ihm zugekehrte, kurzastige Kurve der Mauer, welche einen Teil der Gebäude nach vornhin einfaßt. Corot hat ihr eine Deutlichkeit und einen Akzent gegeben, welche sie in der Wirklichkeit nicht besessen zu haben scheint, und er hat sie zugleich als einen ideellen Halbkreis geformt, der, obwohl asymmetrisch im Bild gelagert, doch einen Spannungskontrast zur verschobenen ersten Kurve bildet. Das Motiv der beiden verschiedenen, aber zusammengeschlossenen Kurven wird vervollständigt durch den Kontrast der Geraden und Ebenen des sie durchschneidenden Häuserblocks. Aber dieser neue Formkontrast ist insofern abgeschwächt und vermittelt, als der Doppelbogen der Raumkurven mit ihren Längeverschiedenheiten auf der Ebene in den Brücken und ihren Bogen wiederkehrt und ebenso auf der rechten Seite der Halbkreis für eine Bogenöffnung.

Nach dieser Analyse können wir jetzt verallgemeinernd definieren: Motiv ist ein innerlich zusammengehöriger, einheitlicher Formenkomplex, der am konstituierten Gestaltungsmittel – mit einer Neigung zu geometrischer Figurenbildung – im Raum und auf der Ebene den Bedeutungsgehalt den Sinnen klar veranschaulicht und in sich selbst eine Spannung und Gegensätzlichkeit enthält, aus der heraus das Bildganze entwickelt wird. Die allgemeinste Grundlage jeder Motivbildung ist die Aufhebung eines vollkommen statischen Gleichgewichts durch Verschiebung der Massen, um zwischen ihnen ein labiles Gleichgewicht herzustellen. Das Motiv ist also kein abstraktes Spiel mit einer oder mehreren geometrischen Figuren; sondern es hat eine Grundlage, eine Struktur und eine Funktion. Die Grundlage ist doppelt: allgemein weltanschaulich, was der Künstler in die Worte Hamlets zusammenfassen kann: «Die Welt ist aus den Fugen. Schmach

und Gram, daß ich zur Welt, sie einzurichten kam!» Und ferner spezifisch: der Gehalt des jeweiligen Werkes. Die Struktur des Motivs ist Gegensätzlichkeit, und es erscheint zweifach: auf der Ebene und im Raum. Seine Funktion besteht einerseits in der Zusammenfassung der Einzelformen, andererseits darin, daß es den Ausgangspunkt für die Komposition bildet.

Wenn wir nun noch einmal das Bild Corots betrachten, werden wir erneut feststellen, daß das Motiv der sich teilweise schließenden Doppelkurve und die Art ihrer Durchkreuzung durch eine dinglich erfüllte senkrecht-waagerechte Ebene dem Bedeutungsgehalt entspricht: der zerbrochenen Einsamkeit des isolierten Dinges und der gesuchten Verbindung mit dem kosmischen All. Die Methode, welche zu diesem Ziel geführt hat, werden wir dahin präzisieren können: Die Verschiebung der Massen aus dem starren in ein labiles Gleichgewicht ist im Motiv konkret geworden, was ein Zusammenfallen des Allgemeinen und des Besonderen bedeutet, bei dem das Besondere stärker wirkt als das Allgemeine, ohne daß durch dieses Übergewicht ihr harmonisches Zusammenklingen gestört wird. Das Eigentümliche dieses Falles werden wir am besten durch einen starken Kontrast veranschaulichen. In Leonardos «Anna Selbtritt» findet die Gleichgewichtsrechnung auf den sich kreuzenden Diagonalen statt, von denen die eine (von links unten nach rechts) endlich, die andere unendlich groß ist; über ihren Schnittpunkt hat der Künstler an den Körpern seiner Personen das System von Pyramiden aufgebaut, welches die ungleichen Diagonalen im Gleichgewicht hält. Aber die Figuren nehmen nur einen kleinen Teil des Raumes ein, und das Fehlen des Mittelgrundes veranschaulicht den Dualismus zwischen dem allgemeinen und dem besonderen Motiv. Gegenüber einem solchen Dualismus (in der gesuchten Einheit von Transzendentelem und Sensualistischem) ist Corot durchaus monistisch. Diesem Monismus entsprechend ist die innere Gegensätzlichkeit des Motivs gedämpft; sie ist nicht mehr als eine Spannung, die der Künstler durch das Ganze der Komposition aufhebt, aber nicht ein Widerspruch, der sich selbst entwickelt und aus eigenen Kräften über sich hinaus zu einer neuen Einheit führt. Die verschiedenen Momente der Methode: der Zusammenklang des Allgemeinen und des Besonderen unter der Vorherrschaft des Besonderen, der Monismus und die gedämpfte verhaltene Kontrastspannung hängen untereinander (wie mit dem Grad der Raumaktivierung) aufs engste zusammen.

Ist das Motiv der Ausgangspunkt der «Komposition», so ist die Werkgestalt das Ziel, dem es zustrebt und von dem es zugleich mitbedingt ist; daher wollen wir ihren Begriff, ihre mög-

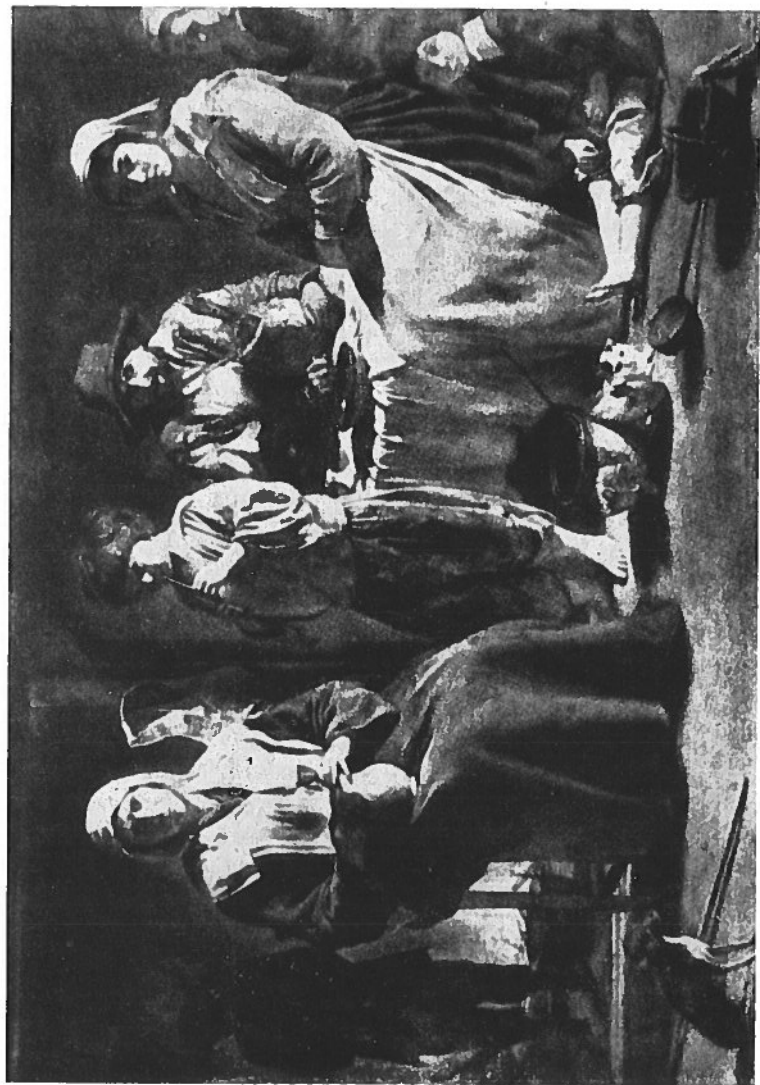
lichen Erscheinungsweisen und ihre konkrete Form bei Corot klarstellen, ehe wir von der Beziehung der Formen untereinander sprechen.

Jeder Blick in die Natur kann uns zu Bewußtsein bringen, daß wir nur einen Ausschnitt vor uns haben, dessen Umfang wir beliebig verändern können und der selbst aus objektiven Gründen (atmosphärische Einflüsse usw.) eine andere optische Gestalt anzunehmen vermag. Im Gegensatz zu diesem Mangel an Eindeutigkeit und Notwendigkeit ist das Kunstwerk ein in sich geschlossenes und vollständiges Gefüge, denn bei der leisesten Verrückung eines Teiles, bei der geringsten Hinzufügung oder Fortnahme kommt das Ganze ins Wanken. Und in analoger Weise können nicht nur verschiedene Menschen, sondern ein und derselbe Mensch in verschiedenen Altersstufen, Stimmungen usw. einem beharrenden Naturausschnitt einen anderen seelischen Gehalt zuordnen, während der Künstler – im Gegensatz zu diesem vollkommenen Relativismus – eine bestimmte Bedeutung festhalten und diese angemessen verkörperlichen muß. Daraus folgt, daß die Realitätsart des Kunstwerks verschieden sein muß, sowohl von der des Künstlers und seiner Gefühlswelt wie von der der Außenwelt mit ihren Gegenständen und körperlich-räumlichen Beziehungen. Zur Rechtfertigung eines Kunstwerks in seiner Gesamtheit oder in seinen Details genügt weder eine Berufung auf die natürliche Wirklichkeit der Dinge noch auf das geistige Erleben des Künstlers; alles, was sich in ihm befindet, muß seinen notwendigen und zureichenden Grund in ihm selbst haben. Dieses Vorhandensein einer eigenen künstlerischen Realität, die man sehr mißverständlich «Schein» genannt hat, schließt nicht aus, daß viele Werke, sei es der objektiven, sei es der subjektiven Quelle verhaftet bleiben, denn die künstlerische Realitätsart ist ja nicht a priori autonom, sondern sie erreicht ihre eigene Selbständigkeit erst auf Grund des gesamten Gestaltungsprozesses und insbesondere des konstituierenden Sehens. Die Begriffe Idealismus und Realismus mit allen Differenzierungen (vom Ideenidealismus eines Plato bis zum sensualistischen Idealismus eines Mach, vom Seins-Realismus eines Parmenides bis zum materialistischen Realismus von Marx) und mit allen möglichen Verbindungen zwischen Idealismus und Realismus geben uns eine Vorstellung von den mannigfaltigen Möglichkeiten, in denen die künstlerische Wirklichkeitsart konkret werden kann.

Ist eine zur Autonomie tendierende künstlerische Realitätsart die allgemeine Grundlage der Werkgestalt, so ist die Methode das Verfahren, welche das systematische Ganze entwickelt. Da wir im Vorhergehenden die Methode Corots an bestimmten

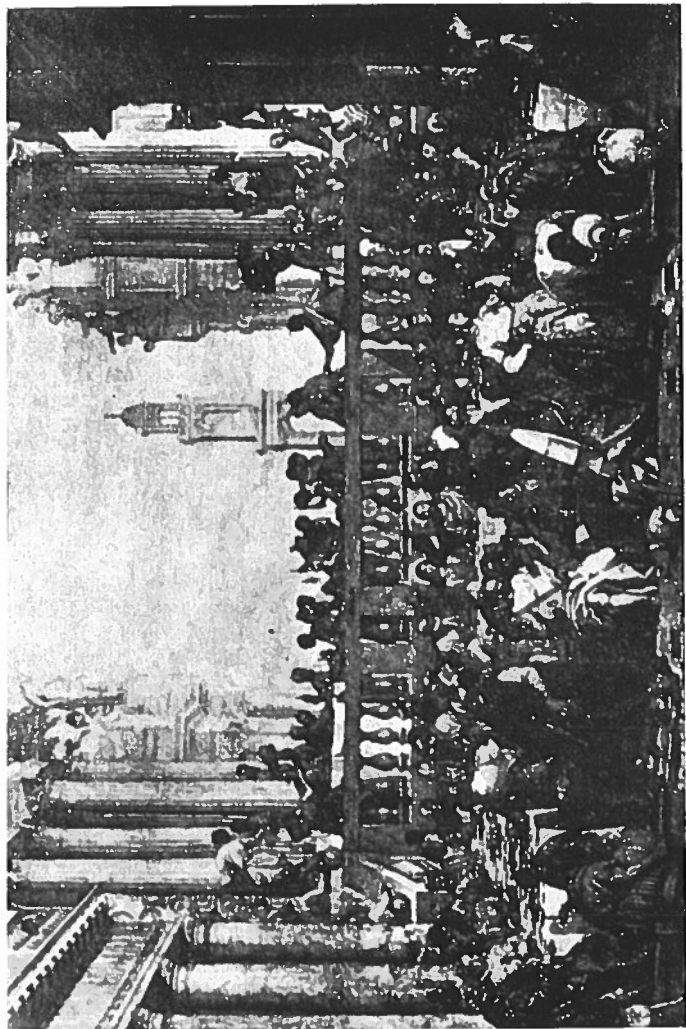
Stellen des Schaffensprozesses aufgewiesen und zu anderen Methoden kontrastiert haben, brauchen wir hier nicht in abstracto über sie zu handeln. Den möglichen Verschiedenheiten der Realitätsart und der Methoden entsprechen solche des Resultats. Es gibt zum Beispiel schematische, konstruktive, dekorative, organische usw. Werkgestalten in den Bildern von Hodler, Seurat, Gauguin, Cézanne usw. Die Werkgestalt ist nichts anderes als das zur Totalität entfaltete Wesen der Einzelform, ist in dieser angelegt, wie sie sie umgekehrt mitbestimmt; nur dank dieser Wechselwirkung gewinnen beide konkrete Bestimmtheit, denn ohne das Element ist das Ganze seinsleer, und ohne das Ganze ist das Element funktionsleer.

Auf dem Corotschen Bilde finden wir als Wirklichkeitsart einen Ideal-Realismus, worunter wir folgendes verstehen: die idealistische Seite ist weder im Transzendenten verankert, wie in der «Belle Verrière» von Chartres, noch im Transzendentalen, wie in Leonardos «Anna Selbdritt», sondern in der empirischen Seele und ihren konkreten Bewegungen des Sich-Anfüllens und Entleerens, der Konzentrierung und Entspannung. Sie greift von dieser Endlichkeit nach dem Unendlichen aus, das sie im Irdischen sucht, aber nicht finden kann. Es ist der im 19. Jahrhundert sich wiederholt findende Fall des von einer Sehnsucht beschwerten innerseelischen Indifferenzpunktes, welcher sich in dem Maße verflüchtigt, in dem die Sehnsucht sich zu erfüllen strebt. Das Unendliche ist in einem bestimmt gearteten Endlichen und außerhalb seiner als Ideal, derart, daß es an die empirische Ebene gefesselt bleibt und diese nur transzendieren kann, in dem sie sie allmählich zerreibt und auflöst. Diese Kontrastspannung bewältigt Corot weder auf eine rein emotionale Weise (wie Delacroix) noch auf eine rein rationale Weise (wie Ingres), sondern indem er das vorherrschende Gefühl mit dem es kontrollierenden und zügelnden Verstand in ein freies Gleichgewicht setzt, so daß keine der Seelenfähigkeiten von der anderen unterworfen wird. Dank diesem harmonischen Zusammenklingen der entgegengesetzten Seelenanlagen wird dann die Spannung zwischen dem Endlichen und Unendlichen so gelöst, daß das Ideelle, indem es sich entäußert, sein Unendliches ins Endliche hinausträgt, daß aber die Atemweite des Innern so weit hinter der Ausdehnung der Außenwelt zurückbleibt und ihrer Wesenheit so entgegengesetzt ist, daß schließlich dieses Bemühen, das Endliche unendlich zu machen, sich in sich selbst erschöpft. Das Ideelle und das Reale klingen so in verschiedenen Durchdringungs- und Dichtigkeitsgraden zusammen, ohne daß ihre prinzipielle Unangemessenheit je aufgehoben wird, aber auch ohne daß Corot je in eines



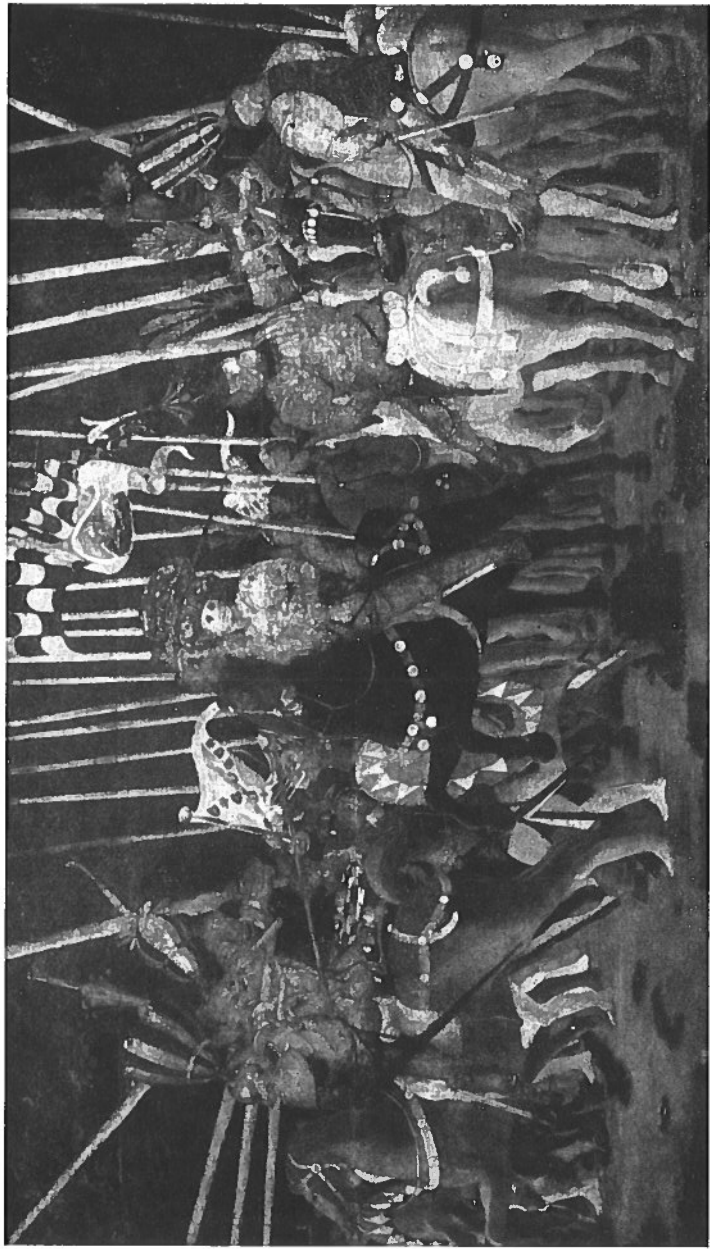
1 Louis Le Nain
(um 1593-1648).
Bauernfamilie,
um 1640.
Paris, Louvre



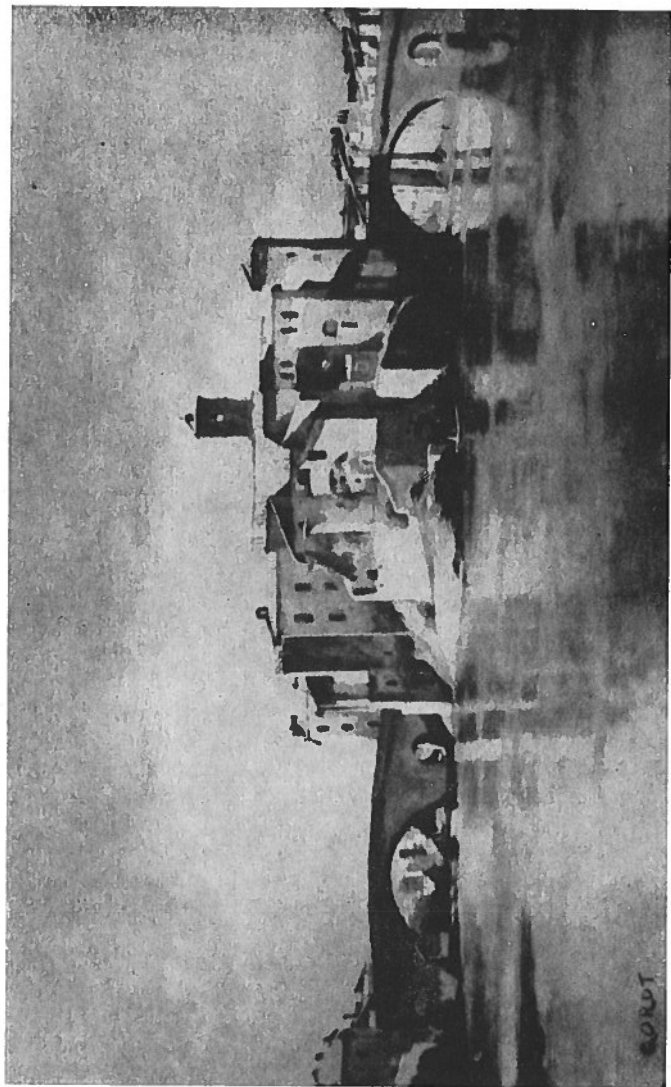


2 Nicolas Poussin
(1594-1665).
Apollo und Daphne.
um 1664.
Paris, Louvre

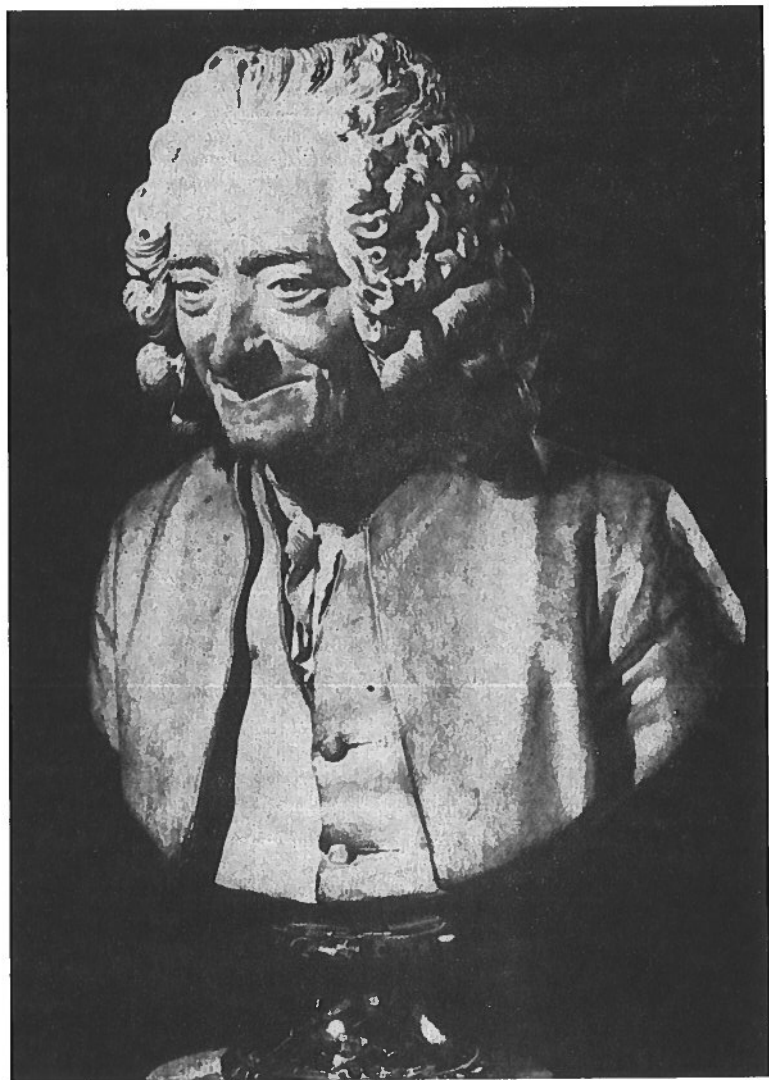
3 Paolo Veronese
(um 1528-1588).
Hochzeit zu Kana.
1562/63.
Paris, Louvre



4 Paolo Uccello (um 1400–1475). Die Schlacht von S. Romano (rechte Tafel), 1455. Paris, Louvre
(die linke Tafel in der National Gallery. London, die Mitteltafel in den Uffizien, Florenz)



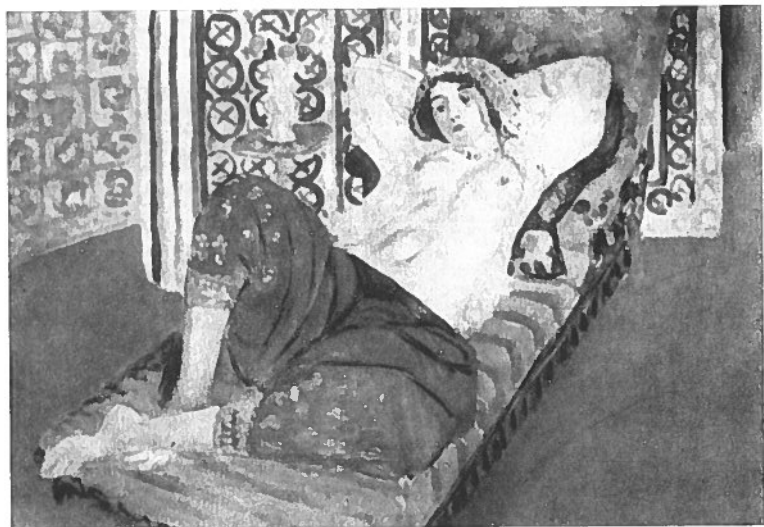
5 Jean Baptiste
Camille Corot
(1796-1875).
Die Insel
San Bartolomeo,
Rom, 1826-28.
Boston, Museum
of Fine Arts



6 Jean Antoine Houdon (1741–1828). Büste Voltaires, 1778.
Orléans, Musée des Beaux-Arts



7 *Auguste Rodin (1840–1917). Jules Dalou, 1883.
Paris, Musée Rodin*



8 Henri Matisse (1869–1954). *Odaliske in roter Hose*, 1922.
Paris, Musée National d'Art moderne

9 Édouard Manet (1832–1883). *Olympia*, 1865. Paris, Louvre

der beiden Extreme fällt. Es ist offenbar, daß zwischen dem früher analysierten Bedeutungsgehalt des Melancholischen und dieser ideal-realistischen Wirklichkeitsart der engste Zusammenhang besteht.

Ihre Autonomie ist nicht absolut (wie etwa in der «Belle Verrière» oder auf Poussins «Apollon et Daphné»). Das Gefühl bleibt an einen bestimmten Menschen gebunden wie die Gegenstände an einen bestimmten Ort; aber der Grad der subjektiven und der objektiven Abhängigkeit ist der gleiche; und da Seelisches und Dingliches sich durchdringen, so entsteht gleichsam eine sekundäre Autonomie: die beiden Abhängigkeiten relativieren sich gegenseitig, weil sie keine Extreme sind (wie zum Beispiel bei van Gogh die subjektive) und weil sich die Abstände von den beiden Quellen das Gleichgewicht halten.

Es bleibt als letzter Punkt die Struktur der Werkgestalt des Corotschen Bildes zu erörtern, die mit der organischen eng verwandt ist. Wir meinen damit, daß jede vorangehende Einzelform die nachfolgende bedingt, daß die Einzelformen untereinander im Verhältnis von Ursache und Wirkung (Kausalität) stehen; daß ferner jede Einzelform ein notwendiges Mittel ist, um zum Ganzen zu kommen, wie das Ganze die Gestalt der Einzelform bestimmt (Finalität), und daß schließlich Kausalität und Finalität mindestens zur Deckung tendieren, wenn nicht eine und dieselbe Reihe werden. In der «Römischen Landschaft» Corots läßt sich der Kausalzusammenhang bis in die kleinsten Details verfolgen: Die Veränderung der Form des Brückenbogens und das Herausheben von Häusern mit schrägen Dächern über die rechte Brücke lassen sich als Wirkungen aller vorangehenden Ursachen erklären. Aber der Finalzusammenhang entfaltet nicht eine gleich starke Wirksamkeit. Dies kommt daher, daß das Corotsche Bild nicht ein System ist, sondern – obwohl in sich ruhend – eine Art selbstgenügsamen Ausschnittes; es entspricht dies der «sekundären Autonomie» der Wirklichkeitsart und macht aus der organischen eine quasi organische Werkgestalt. Der Unterschied wird etwa durch den Vergleich mit Watteaus «Embarquement» oder mit Poussins «Apollon et Daphné» klar, wo der Bedeutungsgehalt der Konzeption aufgehört hat, ein fragmentarisches Lebensgefühl zu sein, und eine individuelle Idee, eine konkrete Totalität geworden ist.

Nachdem wir so die Konstituierung der Einzelform, des Gesamtbildes und des beide verbindenden zentralen Motivs betrachtet haben, können wir nun zu dem letzten Punkt des konstituierten Bildes übergehen: der Beziehung der Formen untereinander und zum Ganzen, was man unzulänglich mit dem Wort

«Komposition» bezeichnet hat. Wir unterscheiden drei Etappen der «Komposition»: die innere Entfaltung (welche das genaue Gegenteil einer Zusammensetzung ist), die äußere Entwicklung und die regulative Anordnung, auf welche allein man das Wort Komposition anwenden könnte, wenn sie nicht von den vorangehenden Momenten abhängig wäre.

Die innere Entfaltung hängt für die bildende Kunst mit den drei Dimensionen des Raumes und ihren Richtungen zusammen (und diese wieder mit dem Bau des menschlichen Körpers und seinem Verhältnis zur Welt). Die möglichen historischen und individuellen Variationen vorbehalten, kann man als Ausgangsregel annehmen, daß die Breite das Gegenständliche betont mit seiner Gegensätzlichkeit von beharrendem Dasein und Geschehen, die Höhe die Bewußtseinsseite in ihrer Spannweite von Schwere (Gebundenheit, Unterbewußtem) über den Kampf (der sich im Gestus darstellt) zum Bewußten und schließlich die Tiefe die Entwicklung vom Körperhaften ins Immaterielle. Innerhalb jeder dieser drei Bahnen gibt es verschiedene Möglichkeiten: In der Breite kann man mit dem Auge fließend, weich oder anschwellend von links nach rechts sehen oder von rechts nach links gegen das Auge stoßend, spannend, widerstehend; von beiden Seiten zugleich auf die Mitte zu (die niedriger, höher oder gleich hoch liegen kann wie die Seiten, betont oder unbetont sein kann) oder von der Mitte nach beiden Seiten auseinander (zentrifugal statt zentripetal); in allen diesen Fällen kann sukzessives und simultanes Sehen auf verschiedene Weise kombiniert werden. In der Höhenrichtung bedeutet die Umkehrung zwischen der ersten und letzten Etappe (Gebundenheit–Bewußtsein) die Aufhebung des Gesetzes der Schwere und dient daher der Versinnlichung des Wunders (zum Beispiel auf Rembrandts Zeichnung: «Joseph deutet die Träume Pharaos»); der in der Mitte liegende Gestus trägt das Innere nach außen und bringt es einem anderen entgegen – was ein Kampf ist, der verschiedene Grade der Intensität annehmen kann; es gibt auch verschiedene Arten von Bewußtsein, zum Beispiel das Bewußtsein als Wissen des Aktes oder des Daseins in sich selbst, oder das zuschauende Bewußtsein, wo das Ich von seinem Mich durch eine Kluft getrennt ist. Auch die Entmaterialisierungsreihe kann in eine Konkretisierungsreihe umgekehrt werden, so daß das Immaterielle vorn und das Konkrete hinten liegt – ein widernatürliches Verfahren, das die selbstleuchtende Kraft eines Gottes veranschaulichen hilft (zum Beispiel in gewissen indischen Plastiken). Am reinsten treten uns diese Unterschiede als Querschnitt, Längs-(Höhen-)Schnitt und Grundriß (Tiefenschnitt) in der Architektur entgegen, wo sie

aber kaum je auf ihren geistigen Ausdruckswert interpretiert worden sind. Hier wie überall sonst kann man die drei Schnitte nicht willkürlich gestalten, sondern diese müssen Variationen über *ein* Thema sein und nach einer und derselben Methode zusammenhängen. In dieser Hinsicht haben die bildenden Künste (und besonders die Malerei) wohl einen höheren Freiheitsgrad als die Architektur, insofern sie noch deutlicher etwa die Breite der Höhe unterwerfen oder fast ganz zu deren Gunsten vernichten (zum Beispiel oft bei Greco) oder die Tiefenfunktion auf die Höhe übertragen können (zum Beispiel bei Grünewald). Aber in der Auswahl der Dimensionen wie in der Zuordnung geistiger Ausdruckswerte zu ihnen steckt immer eine die Vielheit zur Einheit verbindende Methode.

Veranschaulichen wir uns diese abstrakten Darstellungen am Bilde Corots, so können wir folgende Eigentümlichkeiten feststellen: Eine innere Komposition ist vorhanden, und die drei Dimensionen sind klar gegeneinander abgehoben. Es ist die Waagerechte, die am stärksten die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Das Auge sieht von links nach rechts in einem Bewegungszug Gegenstände: eine Brücke, einen Häuserblock, eine zweite Brücke, die bei geringerer Erstreckung das Tempo des Ablaufs verstärkt. Gleichzeitig aber sammelt sich der Blick zu einem simultanen Sehen in dem (aus der Achse nach rechts verschobenen) Mittelstück. So wird beharrendes Dasein und Geschehen in Beziehung, in Gegensatz und doch in harmonisches Gleichgewicht gesetzt. In der Höhenrichtung gibt die passive Spiegelung des Wassers etwas Dumpfes und Erleidendes als seelische Entsprechung; es folgt im Häuserblock der Gegensatz grellen Lichtes und versinkender Schatten, von Senkrechten und Waagerechten – ein Ringen von Gegensätzen, die im unteren Teil noch still und unentbunden nebeneinanderlagen; im Himmel hat schließlich dieser Kampf seine Lösung gefunden durch einen höheren Bewußtseinsgrad, der gleichsam wie die Erkenntnis seiner Ursachen wirkt. Wir haben so eine kontinuierliche Reihe vom Unbewußten (Schweren) zum Bewußtsein (Leichten) der Dinge selbst über ein an einer widerstrebenden Materie stattfindendes Ringen (in dem nach unten verschobenen Häuserblock), auf dem der Akzent dieser dreigliederigen Differenzierung liegt. Verschmolzensein von Dinglichkeit und Bewußtheit trotz des Kampfes, in dem sich diese an jener entwickelt, Kontinuität des Ablaufes trotz der Akzentuierung des Ringens (zwischen körperlich-endlichem und atmosphärisch-kosmischem Sein) sind die wesentlichen Merkmale. Von vorn in die Tiefe gesehen, nimmt die Materialität vom Wasser zu den Häusern an Dichtigkeit und Widerstandskraft um ein

beträchtliches, aber nachfühlbares und nachmeßbares zu, während sie dann plötzlich auf ein Minimum sinkt, indem der Hintergrund nur imaginär und zu ahnen ist, aber mit einer unbestimmten, unendlichen, wenn auch geschlossenen Weite. Das Eigentümliche ist, daß der im Mittelgrund stehende Häuserblock die Scheidewand wird zwischen einer endlichen Zunahme und einer unendlichen Abnahme der Materialität und daß er diese Kontrastfunktion mit dem notwendigen Widerstand erfüllt, obwohl er an sich wenig tief erscheint. So enthält jede Dimension die Harmonie eines (unterstrichenen) Kontrastes, und die drei Dimensionen verbinden sich, indem das dinglich identische Mittelstück einer jeden (der Häuserblock) zu ihrem Schnittpunkt gemacht wird, von dem aus die (jedesmal einreihig gesehenen) Ordinaten verschiedene Längen haben, die sich gegeneinander balancieren, indem hier in einer neuen Erscheinungsform der Goldene Schnitt wieder wirksam wird.

In dem Naturvorbild findet sich natürlich nichts von alledem: weder die Differenzierung des Bedeutungsbildes in Daseins-, Bewußtseins- und Materialisationswirkung in Zusammenhang mit den drei Dimensionen des Raumes noch die Differenzierung jeder einzelnen Reihe von der Exposition zur Lösung in Zusammenhang mit den Richtungen der jeweiligen Dimension, noch die Zusammenfassung dieser Mannigfaltigkeiten in eine neue Einheit. Und selbst wenn wir in die «Natur» das seelisch-geistige Leben des Menschen mit allen seinen gesamtgeschichtlichen Bedingungen mit einbeziehen, finden wir die besprochene Differenzierung und Integrierung nur als Anlage und Möglichkeit. Erst im Kampf des Geistes mit dem Sujet und dem Werkstoff einerseits und den allgemeinen Forderungen der künstlerischen Gestaltung andererseits verwirklicht sich die Methode des Schaffens zu den erörterten Momenten der inneren Entfaltung.

Von dieser abhängig sind die beiden anderen Etappen der «Komposition», die äußere Entwicklung durch Variation (nach Lage, Größe, Form usw.) und Kombination, Kontrastierung, Verschmelzung und Umkehrung des Motivs; und die regulative Anordnung durch Zentrierung oder Reihenbildung, Symmetrie oder Asymmetrie, Parallelismus, Zusammenfassung in geometrische Figuren oder metrisch-rhythmische Verhältnisse. Es würde uns zu weit führen, wollten wir jeden einzelnen dieser Faktoren in seiner prinzipiellen Bedeutung erörtern und seiner Verwendung bis in alle Einzelheiten des Bildes nachgehen. Wir brauchen uns nur an das zu erinnern, was über das Motiv gesagt worden war, um festzustellen, daß das Bild unter anderem eine Variation, Kombination und Umkehrung *eines* Grundelementes:

der offenen Kurve ist; über Reihung und Zentrierung hatten wir beim Breitenablauf gesprochen, über Kontinuität bei der Höhenentwicklung, über Kontrastierung bei der Tiefenentwicklung. Die Dächer der Häuser links sind offensichtlich Richtungsvariationen der Schräge, die sich im Dache des Haupthauses findet. Die Brücken sind Formvariationen, ebenso die Teile der Mauer, welche den Häuserblock vorn zusammenfaßt. Von dem verschiedenen Tempo der Bewegung der Brücken haben wir gesprochen, und die Dunkelheiten der Fenster sind fühlbar nach einem Rhythmus verteilt. Greifen wir allein diesen metrisch-rhythmischen Faktor heraus, um zu zeigen, bis in welche Details das Bild «durchdacht», das heißt sinnlich-logisch geordnet ist. In der Breite gibt Corot den drei Teilen annähernd das Verhältnis $4 : 5\frac{1}{2} : 2\frac{1}{2}$, das heißt, es findet zunächst ein Anwachsen um eine, dann eine Abnahme um zwei Einheiten statt. Diese Einheit ist nicht willkürlich gewählt, sondern sie beträgt die Hälfte des Abstandes zwischen den zwei Goldenen-Schnitt-Linien der Waagerechten: dem ausgezeichneten geometrischen Struktursystem entnommen, kehrt sie selbst (oder der dritte Teil von ihr) an verschiedenen entscheidenden Teilen des Bildes wieder. Für die Höhe erhalten wir mehrere Proportionen, je nachdem wir auf dem linken, mittleren oder rechten Teil der Waagerechten messen: $2 : 1 : 4$, $1 : 1 : 1$, und für den rechten Teil eine leichte Variation des linken, die sich aber durch ein Zusammennehmen von Wasser und Brücke und Häuser gegen den Himmel als $1 : 1$ interpretiert.

Es ist offenbar, daß nicht nur dieses Netzwerk der metrisch-rhythmischen Gliederung, sondern alle übrigen Faktoren der äußeren Entwicklung und der regulativen Anordnung der «Komposition» der Unterscheidung des konstituierten Bildes vom Wahrnehmungsbild dienen. Wenn wir in der Wahrnehmung der Natur alle einzelnen Dinge wegdenken, so bleiben die Erdoberfläche, der Himmel und ihre Begegnung am Horizont als Raumgerüst übrig. Bauen wir in diesem (leeren) Raum Dinge auf, so müssen sie eine gewisse Breite am Boden einnehmen, in einer bestimmten Höhe sich gegen den Horizont erheben und in einer gewissen Tiefe sich gegen ihn erstrecken. Für den Ort der Aufstellung, die Maße der Abgrenzung nach den drei Dimensionen, die Gestalt der Dinge und für ihre Anzahl gibt der Raum selbst keine Anhaltspunkte – ganz abgesehen von der Beschaffenheit der Dinge. Und ebensowenig wie der Raum die Dinge, bestimmen die Dinge den Raum. Sie geben ihm an der Stelle, an der sie stehen, einen bestimmten Charakter, aber dieser ändert sich vollständig, wenn infolge anderer Momente, zum Beispiel

atmosphärischer Erscheinungen (wie Regen oder Gewitter), die Größenverhältnisse von Vorder-, Mittel- und Hintergrund anders erscheinen. Um diese Willkür des Zusammenhanges zwischen Ding und Raum ebenso wie die beziehungslose Gestaltmannigfaltigkeit der Dinge zu vermeiden, verwendet der Künstler die aufgezählten Mittel der äußeren Entwicklung und der regulativen Anordnung.

Corot verwandte eine formale Einheit (Beziehung von Kurve und Gerade) wie ein strenges geometrisch-arithmetisches Netzwerk, um bis in die kleinsten Details die Größe, die Gestalt, den Ort und die Beziehung der Dinge zueinander zu bestimmen; zugleich aber bewahrte er den Gegenständen ihre sachliche Eigenart bis in die geringsten Einzelheiten (man beachte zum Beispiel den Stoffcharakter des Daches des Mittelgebäudes) und ließ sie bis zur Zufälligkeit locker zusammenzuhängen scheinen. So einheitlich und festgefügt das formale Gerüst ist (das konstituierte Bild), so mannigfaltig und unbestimmt schwebend die Erscheinung (das Realisationsbild). Die Gegensätze haben einen gleichwertigen Akzent, und sie bewahren ihn, indem sie frei zusammenklingen und eine harmonische Einheit bilden, in der man jeden der beiden Faktoren unterscheiden und diese doch nicht als nur zufällig aneinandergefügt wieder auseinandernehmen kann. Im engsten Zusammenhang mit dieser freien Harmonie der Gegensätze steht eine andere: die zwischen den drei Etappen der Komposition. Je nachdem der Betrachter seine Aufmerksamkeit einstellt, glaubt er ein Übergewicht der einen über die andere Etappe wahrzunehmen; in Wirklichkeit läßt sich eine über die freie Zusammenordnung hinausgehende methodische Abhängigkeit nicht feststellen – vielleicht daß die Akzente zugunsten der inneren Entfaltung und zugunsten der bloß regulativen Anordnung um die Mitte der äußeren Entwicklung verteilt sind. Der Künstler schafft sich auf diese Weise eine Einheit der Gestalten der verschiedenen Gegenstände (ohne deren Verschiedenheit deswegen zu unterdrücken), und er bestimmt ihre Größe und Lage im Raum als notwendig (ohne deswegen in eine geometrische oder metrische Starrheit verfallen zu müssen).

Es ist leicht zu zeigen, daß dieser Methode der «Komposition» viele andere gegenüberstehen. Das Wesen jeder formalistischen Kunst ist das Überwiegen geometrisch-arithmetischer Elemente, welches so weit gehen kann, daß es die Gestalt der Dinge ohne jede Rücksicht auf ihre natürliche Erscheinung bestimmt (zum Beispiel Seurats «Chahut»). Oder die äußere Komposition kann die innere stark zurückdrängen, wozu alle einseitig rationalistischen Künstler neigen, indem sie die Differenzierung der Bewußt-

seinstufen möglichst klein wählen, um sowohl das Unbewußte wie den Kampf zugunsten des (zuschauenden) Bewußtseins zu unterdrücken. Gerüst und Inhalt können willkürlich zusammenhängen wie ein Schema und sein Inhalt (zum Beispiel oft bei Delacroix). Die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen kann aus der Einheit der Idee und der inneren Komposition deduziert sein oder umgekehrt. Als das Gemeinsame für eine solche Vielheit könnte man ansehen, daß jede Methode von einer ungeschiedenen Einheit ausgeht, um diese zunächst auseinanderzulegen (zu analysieren) und dann (die Elemente) wieder zusammenzufassen (zu integrieren). Aber wie auch immer dieser Prozeß sich konkretisieren mag, die Methode dient offen oder versteckt der Unterscheidung des konstituierten Bildes vom Wahrnehmungsbild.

Wir haben unsere Analyse des konstituierten Bildes nicht zu Ende führen können, ohne auf das Realisationsbild vorzugreifen. Dieses scheint sich im höchsten Maße dem Wahrnehmungsbild wieder anzunähern, indem es die wesentlichsten seiner Elemente: Stofflichkeit, Körper, Raum, aufnimmt, um die Gesetze des Werdens in ein Dasein und Sosein zu konkretisieren. Obwohl Art und Grad der Annäherung der künstlerisch-geschaffenen an die natürlich-gegebene Wirklichkeit sehr verschieden sein können, haben wir in der Analogie gewiß eine der entscheidenden Ursachen für die Theorie, Kunst sei Nachahmung der Natur. Tatsächlich aber sind die Unterschiede außerordentlich groß und wesentlich; denn Ding und Bedeutung (Äußeres und Inneres) sind in einen notwendigen Zusammenhang gebracht, und der fertige Reiz (oder die Vision) ist in einen Konstituierungsprozeß verwandelt worden, der sich in einem neuen Werkstoff vom Element über die Beziehung zur Totalität entwickelt. Im Realisationsbild wird das Kunstwerk zwar zu einem Wahrnehmungsbild, aber es ist dies ein Wahrnehmungsbild auf einer höheren Stufe, welche sich von der niederen psychologischen durch die im Schaffensakt angewandte Methode und darum qualitativ unterscheidet.

Diese Verschiedenheit zeigt sich sogar in den Faktoren, in denen das künstlerische Realisationsbild dem natürlichen Wahrnehmungsbild nachzustreben, es erreichen zu wollen scheint. Wenn die Farbmaterie (oder der Marmor) einen bestimmten Stoffcharakter «nachahmt», so enthält diese «Nachahmung» – wie wir früher gezeigt haben – drei ganz verschiedene Faktoren: die Stofflichkeit des dargestellten Gegenstandes, die der Bedeutung und die des Rohstoffes. Aus dieser Spannung von Gegensätzen erwächst ein Spiel zwischen Materialität und Immaterialität, zwi-

schen Konkretheit und Abstraktheit, das jede Imitation um der Imitation willen ausschließt, da soziologische, religiöse usw. Momente mitbestimmend wirken. Wir bewundern die Seide Watteaus und das handgewobene Linnen Le Nains nicht nur, weil sie unser Tastgefühl herausfordern und unseren Sehreiz anregen, sondern weil «Nachahmung» dieser Stoffe der vollkommene Ausdruck für eine bestimmte Gesellschaftsklasse in einer bestimmten Geschichtsepoche ist; wir bewundern die Farbe Cézannes nicht nur wegen ihrer Reinheit und Differenziertheit, wegen ihres Vermögens, in der Atmosphäre zu schwingen, sondern weil sie der vollkommene Ausdruck für das abstrakte Verhältnis einer bestimmten Schicht der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts zum Leben ist; wir bewundern einen gotischen Stein nicht nur deswegen, weil seine Schwere, seine Widerstandskraft, alle seine natürlichen Materialeigenschaften zugunsten des Ausdrucks einer transzendenten Religion, einer geistigen Stofflichkeit aufgehoben sind, sondern auch deswegen, weil er uns trotz dieser Immaterialisierung einen konkreten und bestimmten Menschen, die spezifische Art seines Körpers und seiner Verbindung mit der Luft und der Umgebung darstellt. Dank dieser Spannung zwischen den drei gegensätzlichen Stoffqualitäten, die dem natürlichen Wahrnehmungsbild fehlt, wird jede einzelne von ihnen nicht geschwächt, sondern erhöht. Der Granit einer ägyptischen Statue scheint härter als jeder natürliche Granit, die Frauenhaut einer griechischen Statue wärmer und schmelzender als jede natürliche Haut einer Frau und die Gläubigkeit eines entmaterialisierten mittelalterlichen Steins frömmere und heiliger als die eines Mönches oder eines Märtyrers. Auch im Corotschen Gemälde wirken Elemente Wasser, Himmel, Erde stärker als im Wahrnehmungsbild, wiewohl oder gerade weil er die Verschiedenheit ihrer Stoffcharaktere einem harmonischen Zusammenklang angenähert hat.

Gehen wir von der Materie zum Körper über, so zeigt sich etwas Analoges: Die Bedeutung, die der Künstler mit der Wahrnehmung verbindet, schafft eine Spannung zwischen dem Körper und seiner Seele oder zwischen dem Einzelkörper und der Allseele. Zwischen Anthropomorphismus und Pantheismus liegen die verschiedensten Arten, einen Körper von außen oder von innen zu beseelen, aber solange die Spannung zum Seelischen überhaupt beibehalten wird, wird die Körperhaftigkeit des Körpers über die des Wahrnehmungsbildes hinaus erhöht. In Rembrandts Zeichnung: «Joseph deutet die Träume Pharaos» (Budapest) scheint die Seele den Körper Josephs zu formen, der keine andere Funktion hat, als das unendlich bestimmte Leben der Seele

zusammenzuhalten, eine brüchige Grenze für eine grenzenlose Intensität. Und doch beobachtet man in diesem selben Joseph ein Tasten der Hände in die Luft hinein, eine Differenzierung in der Art, wie die Füße den Boden berühren, die keine sinnliche Wahrnehmung einer natürlichen Gegebenheit uns liefern würde. Und gleichzeitig zeigt uns dieselbe Zeichnung die Umkehrung: den Menschen, dessen seelisches Leben so ganz Körper geworden ist, daß er wie eine Säule dasteht, wie eine zu vollster Plastik gewordene stereometrische Figur, die trotzdem Mensch und Seele ist. Die Kontraste steigern sich gegenseitig und bilden doch eine Einheit dank der Methode, die sich vom Geistigen ins Materielle entwickelt. Da es verschiedene Arten von Methoden gibt, zeigt uns die Kunst die verschiedensten Arten von Körperhaftigkeit (und von Beziehungen zwischen Körper und Seele), während uns die natürliche Wahrnehmung nur verschiedene Körper sehen läßt. Dem Corotschen Bild gegenüber kann man kaum einen Zweifel haben, daß das Seelische aus einem Habitus des Künstlers herkommt; aber dieses persönlich Seelische ist hier zu einem sachlich Seelischen geworden, insofern es aufgegangen ist in das kosmische Leben von Wasser und Himmel und in das geschichtliche Leben von Brücken und Häusern, wobei sich Weltseele und Geschichtsseele, Pantheismus und Historismus zu einer innigen Einhejt verschmolzen haben wie zwei Seiten einer und derselben Gefühlstätigkeit. Daher könnten wir von der Psychologie dieser Landschaft sprechen, da sie, ohne einen Menschen darzustellen, ein dinglich gewordener *état d'âme* eines bestimmten Menschen ist. Mit ihrem zugleich gesuchten wie erfüllten Gleichgewicht zwischen den sinnlichen, emotionalen und intellektuellen Fähigkeiten der menschlichen Seele ist dieser römische Ausschnitt der Weltseele das Bild eines schwermütigen und doch harmonischen menschlichen Antlitzes.

Der Raum als konkrete Realisation der Modellierung kann in seiner künstlerischen Darstellung die verschiedensten Verbindungen zeigen zwischen Einheit und Mannigfaltigkeit, zwischen unendlicher Perspektive und Annäherung an die Ebene, zwischen Kontinuität und Diskontinuität der Pläne, zwischen Naturhaftem und Gesellschaftlichem, zwischen Feld-Kontinuum und Körperhaftigkeit, zwischen dynamischer Bewegtheit und statischer Starrheit, zwischen Nahraum und Fernraum usw. In der natürlichen Wahrnehmung ist er eine von Körpern unterbrochene Ausdehnung. Auf dem Bilde Corots hat diese Beziehung zwischen Körper und Ausdehnung bestimmte methodische Ordnung angenommen. Ich habe wiederholt darauf hinweisen müssen, daß im Wahrnehmungsbild Ding und Raum in einem zufälligen Zu-

sammenhang stehen. Der Künstler kann diesen durch einen komplizierten Prozeß zu einem notwendigen machen, indem er entweder von den Körpern zum Raum (Raffael) oder vom Raum zu den Körpern (Rembrandt) übergeht oder – von beiden zugleich ausgehend – sie einem Gleichgewicht nähert (Giorgione); außer diesen Formen eines Bezuges zwischen (relativ) autonomen Gliedern existiert das Verschmolzensein beider zu einer sie umfassenden Einheit (van Goyen, Turner usw.), die wir das raum-dingliche Feld nennen, in welchem das Ding die verschiedensten Grade von Eigenart behalten kann (zum Beispiel einen ganz geringen bei Monet). Das Corotsche Realisationsbild zeigt uns nun ein atmosphärisches Licht-Schatten-Feld, in dem aber die Dinge einen verhältnismäßig hohen Eigenwert behalten haben. Sie sind nicht zu bloßen Exponenten von Lichtschwingungen, nicht zu Trägern von Licht- und Schattenkontrasten degradiert; aber umgekehrt sind sie nicht Gegenstände im vollen Sinne des Dingbegriffes, sondern auch ebensosehr Manifestationen und Differenzierungen einer (nicht stereometrischen) körperhaft-stofflichen Atmosphäre. Das Feld ist an sich der Generalnenner der verschiedenen Grade von Materialität und Räumlichkeit, und bei Corot hat es den spezifischen Charakter, daß um eine Mittelstufe dieser Licht-Ding-Skala die relativen Extreme harmonisch zusammenklingen.

In der natürlichen Wahrnehmung kann man die ungeschiedenen Dimensionen des Raumes simultan oder sukzessiv sehen, wobei das Nacheinander der Zeit nur im Sehakt selbst zur Geltung kommt. Das Kunstwerk zeigt – abgesehen von allen anderen schon erwähnten Momenten – einen prinzipiellen Unterschied: Die zeitliche Abfolge hört auf, bloß subjektiv zu sein, sie läßt zugleich die Objekte des Bildes, ja das Bildganze selbst, entstehen: Die Zeit konstituiert den Raum und integriert sich ihm. Zwischen den beiden Polen, in denen entweder die Zeit den Raum zurückdrängt (gelegentlich bei Delacroix, Rubens usw.) oder der Raum die Zeit (bei Dürer, Ingres usw.), gibt es die verschiedensten Arten der Gegenüberstellung, Verbindung und Durchdringung. In Corots «Römischer Landschaft» scheint der Raum mit der Zeit zu entstehen, aber so, daß beide sich ein vollkommenes Gleichgewicht halten und das simultane wie das sukzessive Sehen der Erfassung des Bildes gleich gut zu genügen scheinen.

Durch diese im Kunstwerk vorhandene Beziehung zwischen Raum und Zeit wird der Akt des Wahrnehmens selbst zu einem anderen. Im konstituierten Bild kann er sich zum Beispiel aus sich selbst erneuern (Watteaus «Embarquement», Poussins «Apollon et Daphné», Jacob Ruisdaels «Coup de soleil» usw.), so

daß er zu einem unendlichen Prozeß an einem endlichen Komplex von Dingen wird. Oder er kann von einem endlichen Ausgangspunkt aus unendlich weit strahlen, ohne daß diese Weite ihren Zusammenhang und ihre Begrenztheit verliert (zum Beispiel auf den Bildern van Goyens, Claude Lorrains, Monets). Das ergibt dann die typischen Unterschiede eines architektonischen, eines lyrischen usw. Realisationsbildes. Das natürliche Wahrnehmungssehen dagegen ist ein endlicher und einmaliger Akt, den man höchstens auf Grund eines äußeren oder inneren Anstoßes erweitern oder wiederholen kann. Bei Corot sichert die Gleichwertigkeit des simultanen und sukzessiven Sehens die ständige Erneuerung des Wahrnehmungsakts durch einen unmerklichen Übergang von der einen zur anderen Schweise.

Die verschiedenartige Wahrnehmung von Natur und Kunst bezeugt, daß beide *unmittelbar* nichts gemeinsam haben; es bleibt die Frage offen, ob sich die künstlerische Gestaltung nicht trotzdem analog dem Schaffen der Natur selbst vollzieht. Wir begnügen uns diesem umfassenden philosophischen Problem gegenüber hier damit, die am natürlichen Wahrnehmungsbild methodisch vollzogenen Veränderungen aufzuzählen. Es wird zunächst zu einem Vorstellungsbild gemacht. Das gewöhnliche Sehen, das zur praktischen Orientierung erfolgt, ist durch diesen Zweck bedingt, begrenzt und verschwommen. Der Künstler aber schafft ein rein und wesenhaft Gesehenes, indem er auf eine Erkenntnis des Optischen in seinem Eigenwert, auf die Unterscheidung des Zufälligen vom Notwendigen, auf Abstrahieren und Kondensieren, auf Analysieren und Synthetisieren des Sichtbaren ausgeht. Dabei kann er bald das Einmalige, Momentane, Individuelle betonen (Monet und die Impressionisten), bald das Beharrende und Generelle (die Klassizisten), oder er kann zwischen diesen beiden Extremen eine Beziehung, Verbindung, Durchdringung, Einheit suchen (Cézanne). Bei Corot zeigt uns jeder beliebige Gegenstand (zum Beispiel Haus oder Brücke), daß er dessen Wesensbestandteile gesucht hat (zum Beispiel den Gegensatz von aufwachsender Mauer und liegendem Dach, von geschlossener Wand und Fensterloch), aber er schafft niemals den abstrakten Begriff eines Hauses (oder einer Brücke), die geometrische Veranschaulichung eines Dinges. Die Gegenstände behalten trotz ihres wesenhaften Charakters ein bestimmtes, individuelles Gesicht, das nur einmal so da ist und nicht wiederholt werden kann; aber diese Individualität hält sich innerhalb des Allgemeinen, ist in dieses eingewachsen, wie umgekehrt das Allgemeine stets das Allgemeine dieser Individualität ist. Es handelt sich um das harmonische Koinzidieren von Wesenheit und

Konkretheit von Begriff und Einmaligkeit, wobei die Gegensatzglieder gleichwertige Akzente haben und keines das andere verewaltigt oder auch nur beeinträchtigt.

Betrifft dieser erste Unterschied zwischen Wahrnehmungs- und Realisationsbild den einzelnen Gegenstand, so ein zweiter den Zusammenhang zwischen mehreren Dingen oder den Gliedern ein und desselben Körpers. Im natürlichen Wahrnehmungsbild haben die verschiedenen Objekte selten jenen Verwandtschaftsgrad, den wir als Wesens- oder Typusgleichheit bezeichnen; im künstlerischen Realisationsbild dagegen müssen sie diese Gleichartigkeit besitzen, mögen sie denselben oder unterschiedenen Gegenstandsgebieten angehören. Diese Einheitlichkeit stellt sich zum Teil durch den gleichen Ausdruck in demselben Werkstoff her, zum Teil durch das gemeinsame Hindurchgehen und Verwandeltwerden durch dasselbe Bedeutungsbild; aber sie erfordert darüber hinaus eine rein körperliche (oder seelische) Verwandtschaft der Dinge selbst, die Angemessenheit ihres Wesens füreinander. Das schließt eine relative Andersartigkeit und selbst Gegensätzlichkeit nicht aus, wenn das Wesen des Bedeutungsbildes selbst in einem Dualismus liegt und wenn es gelingt, die Heterogenität der entsprechenden plastischen Form in den Grenzen des anschaulich Möglichen und Glaubhaften zu erhalten (wie in der Maria Aegyptiaca, einer schwäbischen Skulptur vom Anfang des 16. Jahrhunderts, die sich im Louvre befindet). Bei Corot ist diese Gleichartigkeit, diese «Familienähnlichkeit» der verschiedenen Gegenstände vollkommen erreicht, ohne daß ihr jeweils spezifischer Charakter vermindert wird.

Ein dritter Unterschied betrifft den Zusammenhang von Einzelheit und Allheit. Das natürliche Wahrnehmen des Menschen sieht zunächst eine Summe von distinkten Einzelheiten oder eine verworrene Ungeschiedenheit von Mannigfaltigkeiten. Die Reproduktion der Naturvorlage zeigt in unserem Falle eine Gleichmäßigkeit des Lichtes gegenüber seiner starken Differenziertheit auf dem Bilde. Betrachten wir einen Gegenstand im Raum, so sehen wir das Licht der Stelle, an der er steht. Drehen wir den Kopf von Ost nach West oder von Nord nach Süd, so stellen wir fest, daß an den entgegengesetzten Polen der Himmelsrichtungen ein ganz verschiedenes Licht herrscht. Die Extreme und die Hauptetappen dieses Verlaufes mit wenigen Gegenständen zu verbinden, die ganze Skala an einigen Objekten sichtbar werden zu lassen, ist *eine* Art und Weise, Einzelheit und Allheit zugleich zu geben. Bei der Übersetzung des Wahrnehmungsbildes in ein Realisationsbild kann der Künstler bald das einzelne in einem unbestimmten All konkretisieren (Impressionismus), bald das

All an seiner Vollständigkeit von einzelnen Dingen entwickeln, bald zwischen den Extremen einen Übergang, eine Durchkreuzung, eine Einheit schaffen. In jedem Fall liegt der künstlerischen Optik eine Spannung zwischen den beiden Faktoren zugrunde. Das Eigentümliche ihrer bei Corot vorhandenen Beziehung charakterisiert sich dahin, daß das All sich auf das einzelne zusammenzieht und dieses sich ins All erweitert. Da dieser Prozeß ohne Hemmung vor sich geht, bleibt jeder Einzelheit, ja jedem Teil einer Einzelheit das ganze All zugeordnet, während umgekehrt das All trotz seiner Zuständlichkeit ein Bewegungsablauf zwischen Einzelheiten ist. In dieser spezifischen Harmonie verliert selbst das geringste Detail, wie zum Beispiel ein Fenster, nicht die Eigenart, die ihm als einzelner Ding zukommt, und das All wahrt selbst in seiner Zuordnung zu diesem Detail die Weite der Unendlichkeit, die es im Bildganzen (trotz dessen Geschlossenheit) hat.

Nachdem unsere Charakterisierung des Realisationsbildes von den rein sinnlichen Faktoren (Materie, Körper, Raum, Zeit) zu den immateriellen geführt hat, haben wir in dieser Richtung noch einen letzten Schritt zu tun, wenn wir dem geschichtlich vorliegenden Bestand an Denkmälern gerecht werden wollen: Es handelt sich um die eng zusammenhängenden Fragen von Freiheit, Unsterblichkeit und Gott. Ich denke dabei nicht an diejenigen Bildwerke, die mit Hilfe mythologischer Sujets oder auf eine allegorische Weise direkt diese metaphysischen Grundfragen behandeln, sondern vor allem an diejenigen, die an einem beliebigen Sujet auf indirekte Weise positive oder negative Aussagen über sie machen – machen müssen, weil jeder Realisierungsprozeß eine Stellungnahme zu ihnen ebenso mit einschließt, wie er Materie, Körper, Raum und Zeit enthält.

Freiheit und Unfreiheit bilden bei Corot einen auf derselben empirischen Ebene liegenden Gegensatz, der sich auflöst, indem die Bedingtheit langsam und mühsam in die Freiheit hinüberschwingt, wobei der Kontrastakzent zunächst verstärkt wurde. Die Mitte ist nicht der Kampf zwischen den Polen, sondern die Schwere ihres Nebeneinander, nicht der Nullpunkt zwischen zwei gleichen Waagschalen, sondern das Schwergewicht eines an seinem Tiefpunkt angekommenen Pendels. Die schließlich erreichte Freiheit ist ebensowenig bedingungslos und absolut wie die ursprüngliche Unfreiheit ein Fluch von Ewigkeit her zu Ewigkeit hin (als einmalige und endgültige Gnadenwahl oder als Erbsünde). Man schreitet von der einen in die andere, wobei die innere Bindung aneinander nie aufhört und die äußerlich erreichten Distanzen zwischen den Polen durch die Heftigkeit ihrer Be-

gegnung in der verschobenen Mitte zusammengehalten werden, was die Hin- und Herbewegung zwischen den Gegensätzen zu ihrem Nebeneinandersein ins Gleichgewicht stellt. Es ist dies eine labile Harmonie von Freiheit und Unfreiheit, welche dem Beschauer erlaubt, die Akzente zwischen den Kontrasten auszuwechseln, und so bald das eine, bald das andere Glied stärker zu empfinden, während er unmerklich gezwungen wird, von dem einen zum anderen überzugehen.

Etwas Analoges gilt für die Unsterblichkeit, welche ja nur die vom Zwang des Handelns entbundene Freiheit und das Göttliche als innerster Kern des Menschen ist. Corot kennt ein Unsterbliches, aber es ist für ihn weder die Leben spendende Urkraft noch der reine, von allen Inhalten freie mystische Funke; es ist die von Lasten überbürdete, übermauerte, zugeschüttete Leere, die über dem Spalt des Abgrundes verdichtete Materie. Oder vom Einzelnen aufs Ganze übertragen: das Gerinnen und Versteinern eines Individuums in einem schwebenden, schwingenden, vergöttlichten All. Corot ist religiös, aber seine Frömmigkeit ist pantheistischer Art, eine Naturheiligkeit, in deren Zentrum die Anstrengung eines einzelnen steht, der in einem Kosmos von einzelnen seinen persönlichen Wert behaupten will. Für Corot sind Geist und Materie, Allgöttlichkeit und Individuation nicht in einem titanischen Kampf, sie sind nicht durch einen Emanationsakt verbunden, nicht in einer Abstraktion aufgehoben; sie stehen gegeneinander und überlagern sich, ohne etwas von ihrem konkreten Eigengewicht zu verlieren, und doch gegeneinander ausgewogen wie die Schwingungen eines Pendels, das seine Höhe und seine Tiefe hat, wie das Unzulängliche im Ideal, das sich nur verkörperlicht, verendlicht, individualisiert, um sich desto reiner und immaterieller in den göttlichen Kosmos schwingen zu können, ohne deswegen der Rückkehr ins einzelne und Sterbliche enthoben zu sein – eine prästabilisierte Harmonie ohne Optimismus, eine ewige Wiederkehr des Gleichen ohne Pessimismus – eine metaphysische Melancholie, ein schwebendes, schwindendes und auftauchendes Gleichgewicht zwischen der empirischen Seele und ihrem Glauben an ihren göttlichen Ursprung in der Weltseele.

Damit wollen wir unsere Analyse des Unterschiedes von Natur und Kunstwerk, von durchschnittlich psychologischem Wahrnehmen und künstlerischem Gestalten abrechnen. Wir haben am Ende noch auf das Verhältnis hinzuweisen, in dem bei Corot das Bedeutungsbild zum konstituierten Bild steht und diese beiden zum Realisationsbild. Es ist offensichtlich, daß die sinnlich-geistige Bedeutung den gleichen Wirkungsakzent hat wie der formale

Aufbau – von der Benutzung der ausgezeichneten Linien des Bildfeldes bis zu den Gliedern der inneren Entfaltung der Komposition; und daß dieses äußere Gleichgewicht sich mit einer inneren Übereinstimmung verbindet: Der Gehalt hat sein Bildgerüst gefunden, und das Bildgerüst drückt den Gehalt eindeutig und symbolisch aus. Dasselbe gilt für die Beziehung zwischen dem formal konstituierten Bedeutungsbild und dem Realisationsbild. Die konkretisierenden Gegenstände sind ebensowenig Naturnachahmung, wie die Bildkonstruktion ein formaler Schematismus ist. Das Allgemeine des Gerüsts und das Besondere der Erscheinung klingen frei miteinander zusammen, obwohl sie sich bis zu einem gewissen Grade deutlich gegeneinander abheben. Auch hier haben wir eine Harmonie relativ selbständiger Momente, wofür der Goldene Schnitt der mathematische Ausdruck war.

Es springt bei dieser kurzen Zusammenfassung die große und entscheidende Rolle der Methode noch einmal in die Augen. Es bezeichnet dies in der Tat den wesentlichen Unterschied zur bisherigen (bürgerlichen) Kunstwissenschaft: Diese war Inhalts- oder Formästhetik, hier dagegen wird eine Methodenästhetik behauptet. In der Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts hat die Methode sehr oft einem Messer geglichen, das um so mehr gewetzt wurde, je weniger man zu schneiden hatte. Diesem Übel kann nur dadurch abgeholfen werden, daß man der Methode der künstlerischen Gestaltung, die von einem Individuum vollzogen wird, die Methode (oder Methoden) der Geschichtsgestaltung gegenüberstellt, die von der ganzen Gesellschaft (als ein Begriff gegensätzlicher Klassen) vollzogen wird, und indem man den partiellen Zusammenhang zwischen beiden in Form und Inhalt des Kunstwerkes nachweist. Bevor wir aber in einem zweiten Vortrag an diese Aufgabe herantreten, wollen wir in großen Zügen die Kunsttheorie zusammenfassen, die der vorangegangenen Analyse zugrunde liegt.

Es war davon ausgegangen worden, daß die Kunst das Feste, Verdinglichte der Natur, der Geschichte und des Bewußtseins in ein Werden auflöst, um diesem Prozeß bleibende Gestalt zu geben, indem sie seine Gegensätze zu einer neuen Einheit zusammenfaßt. Sie ist in dem Maße ihrer gestaltenden Erkenntnis eine der am höchsten entwickelten Erscheinungsformen der Natur, Gesellschaft und Geist beherrschenden, schöpferischen Kräfte des Menschen, und jedes Kunstwerk ist ein Behälter geistiger Energien, deren Erschließung unsere eigene produktive Kraft steigert. Und nur dann können wir an dem teilnehmen, was Würde und Wesen des Menschen ausmacht, wenn wir die durch

schöpferische Kunstbetrachtung freigelegten Energien zur Kultivierung der Natur benutzen, zur Ausbildung unserer Persönlichkeit und zur Gestaltung des menschlichen Gemeinschaftslebens im Sinne einer vollen Gerechtigkeit.

IV. Die gesamtgesellschaftlichen Bedingungen

Ihr alle kennt die Aussage der marxistischen Theorie, nach welcher der Überbau vom Unterbau abhängig ist. So selbstverständlich sie uns scheint, so schwierig wird die konkrete Beweisführung, wenn wir wirklich das Wesentliche und Individuelle einer bestimmten Ideologie und speziell der Kunst marxistisch erklären wollen und nicht bloß etwas Zufälliges oder Nebensächliches. Die Inhalte eines Kunstwerkes lassen sich aus jeder bürgerlichen Milieutheorie oder «synthetischen Geschichtswissenschaft», wenn auch unvollständig, ableiten. Wir könnten die Entwicklungsetappen eines Stiles (zum Beispiel des bürgerlichen Naturalismus) oder eines Künstlers mit Hilfe einer rein immanenten Stilgeschichte, wenn auch ungenügend, analysieren. Aber sobald wir das Künstlerische an einem ganz bestimmten Kunstwerk erklären wollen, die Methode, welche aus einem Sujet einen Gehalt, aus dem Gehalt eine Form, aus der Form eine sinnliche Anschauung gemacht hat und nur diesen Gehalt, Form, Anschauung hat machen können, gerade sie hat machen müssen, läßt uns die gesamte bürgerliche Wissenschaft im Stich. Die Unwesenhaftigkeit und Geringfügigkeit aller «kunsthistorischen» Äußerungen ist nicht nur durch das Fehlen einer Kunsttheorie begründet, die konkret genug ist, um ein bestimmtes einzelnes Werk aus seiner Sprache der anschaulichen Formen in die wissenschaftliche Sprache abstrakter Begriffe (und wenn möglich mathematischer Formeln) zu übersetzen, und zugleich weit und allgemein genug, um diesen Prozeß für alle verschiedenartigen Kunstwerke einer Epoche und selbst aller Zeiten und aller Völker durchzuführen. Die Mangelhaftigkeit zeigt sich auch in dem Fehlen einer Geschichtstheorie, die imstande wäre, die verschiedenen Gebiete gleichzeitigen Geschehens (Wirtschaft, Gesellschaft, Politik, Religion usw.) eindeutig und notwendig miteinander zu verbinden, so daß sich die im Längsschnitt fortschreitende Bewegung hinreichend erklärt, das heißt derart, daß man nicht nötig hat, zu der falschen Analogie mit der «Kunst» der Kinder und der der «Primitiven» seine Zuflucht zu nehmen, wenn man die Meisterwerke des Paläolithikums historisch verstehen will. Die bürgerliche Geschichtswissenschaft, die

so stolz darauf ist, die Einseitigkeit der politischen Historiographie überwunden zu haben, gibt doch nichts anderes als das bloße Nebeneinander der verschiedenen Gebiete und übersieht, daß der Name Synthese erst durch die notwendige kausale Verknüpfung gerechtfertigt wird.

Freilich auch der Marxismus steht vor Schwierigkeiten, deren Überwindung noch manche Anstrengung kosten wird. Es gibt hierfür eine ganze Reihe von Ursachen. Die eine besteht darin, daß eine geistige Produktion eben eine geistige ist und bleibt und sich darum aus ihren materiellen Wurzeln niemals zureichend erklären läßt. Wer den Marxismus auf eine Ableitung des Überbaus aus dem Unterbau, auf eine Spiegelung des Unterbaus im Überbau beschränken will, wird notwendig das entscheidende Problem übersehen: daß nicht nur die Inhalte abgeleitet werden müssen, sondern auch die Formen und die Methoden, und daß dieses geistige Schaffen klar abgegrenzt werden muß gegen das geschichtliche Schaffen der Gesellschaft mit seinen vielfältigeren Methoden und umfangreicheren Inhalten wie Ordnungsformen. Ohne eine marxistische Theorie des geistigen Schaffens, die den materialistisch-dialektischen Prozeß für das bestimmte Gebiet zu konkretisieren weiß, muß auch die Antwort auf die Frage nach dem Verhältnis zwischen Unter- und Überbau völlig im Vagen bleiben. Es kommt hinzu, daß in der bisherigen Geschichte jedes geistige Gebiet (zum Beispiel die Kunst) eine Ideologie gewesen, das heißt vom Künstler mit einem falschen und eingebildeten Bewußtsein von den wirklichen Grundlagen seiner Arbeit und seines Daseins vollzogen worden ist, so daß das Kunstwerk gar nicht die Wirklichkeit, sondern eine einseitige Stellungnahme zu ihr und gegen sie spiegelt. Je geringer aber der Zwang des Wirklichen, um so größer die Willkür des Künstlers oder die Vielfältigkeit der Zuordnungen von materieller und geistiger Wirklichkeit. Neben den Parallelismus tritt die Diskrepanz, und diese vermag für das Geistige ebenso die Form des Nachhinkens wie des Vorwegnehmens anzunehmen.

Ehe wir in der abstrakten Betrachtung der Schwierigkeiten fortfahren, will ich einige offensichtliche Beispiele aufzählen. Watteau wurde 1684 geboren, er lebte von seinen 37 Jahren 31 unter der Herrschaft Ludwigs XIV. und der devoten Madame Maintenon. Sein *vor* dem Tode dieser beiden entstandenes «*Embarquement pour Cythère*» gilt als hervorragendster Ausdruck der Sitten der Régence, von der er nur wenig gesehen hat. Chardin wurde 1699 geboren, verlebte seine Jugend unter Ludwig XIV., war am Ende der Régence 24 Jahre alt; seine Bilder

werden als Ausdruck des seit 1750 erstarkenden Bürgertums angesehen. Corot ist 1796 geboren, seine Jugend fällt also in die Zeit Napoleons I. und der Restauration, bei deren Sturz er 34 Jahre alt war; seine Bilder gelten dem Bürgerkönigtum Philippes zugehörig. Diese wenigen Beispiele stellen uns bereits eine wichtige Frage: Welche gesellschaftlichen und politischen Erlebnisse bestimmen den Künstler und seine Kunst? Die moderne Psychologie behauptet die entscheidende Bedeutung der Jugend, alle unsere kunstgeschichtlichen Beispiele zeigen, daß die Jugend eine stille (oder offene) Opposition war und daß das Werk der Ausdruck der Epoche ist, welche mit den reifen Mannesjahren zusammenfällt. Der große Künstler scheint sich *gegen* seine Zeit zu formen; seine allgemeinen Bildungselemente werden dem Historiker erst sichtbar, wenn sie eine gesamthistorische Wirksamkeit gewonnen, das heißt für den Künstler selbst ihre Bedeutung verloren haben.

Aber dies ist die kleinste von den Schwierigkeiten, die uns begegnen. Wir hatten das Kunstwerk als Ergebnis eines schöpferischen Prozesses aufgefaßt und in ihm Inhalt, Form und Methode unterschieden, obwohl sie eine Einheit bilden. Wollen wir Gleiches mit Gleichem vergleichen, so müssen wir auch die Geschichte als schöpferischen Prozeß auffassen, in jedem einzelnen Gebiet, das uns als vermittelndes Zwischenglied gilt (Wirtschaft, Gesellschaft, Staat, Religion usw.), Inhalt, Form und Methode trennen und den Nachdruck auf die richtig verstandene Methode legen. Da nun aber die Geschichte von verschiedenen Klassen gleichzeitig gemacht wird, von denen jede ihren eigenen Inhalt, Form und Methode hat, so muß sie als deren Gegeneinander- und Zusammenspiel aufgefaßt werden. Diesem fast unübersehbaren Komplex von Ursachen und Triebkräften steht dann eine bunte Mannigfaltigkeit von Ergebnissen gegenüber, für die man ohne Vergewaltigung kaum einen Generalnenner finden kann. Dieselben gesamtgeschichtlichen Bedingungen gelten für die verschiedenartigsten Individuen und Kunstrichtungen. Wir sehen im 19. Jahrhundert Klassizismus, Romantik, Naturalismus nebeneinander. Ein flüchtiger Blick auf die Kunst- und Literaturgeschichte zeigt uns eine fundamentale Tatsache, an deren Vernachlässigung jede marxistische Kunsttheorie scheitern würde: Ingres (geb. 1780), Géricault (1791), Delacroix (1789), Daumier (1808), Rousseau (1812) oder Stendhal (1783), Lamartine (1790), Balzac (1799), Victor Hugo (1802) waren Zeitgenossen Corots (geb. 1796). Soviel Persönlichkeiten, soviel Reaktionsweisen auf die gesamthistorischen Bedingungen, und in jeder einzelnen bald Trennung, bald

Mischung der heterogenen Stile. Der Zusammenhang ist weder einfach noch eindeutig, in keinem Fall mechanisch. Die Persönlichkeit des Künstlers und damit das Kunstwerk scheint zwar notwendig, aber nicht hinreichend bedingt; es bleibt in dem dialektischen Wechselspiel ein Freiheitsgrad, in den sich andere Ursachen (zum Beispiel solche biologischer, traditioneller Art usw.) einschieben können.

Aber selbst wenn wir diese letzteren ganz beiseite lassen, bleibt die prinzipielle Frage: ob wir zwischen dem Komplex des gesamthistorischen Feldes und der Mannigfaltigkeit der künstlerischen Erscheinungen eine wissenschaftlich eindeutige Abhängigkeit und Beziehung herstellen können? Wir haben dazu folgende Mittel:

1. die konstitutiv-methodische Auffassung eines jeden Gebietes (statt der bloßen Angabe ihres materiellen Inhaltes und ihres Wechsels) und die konkrete Analyse der Wechselwirkung aller Gebiete (statt ihres bloßen Nebeneinanders);
2. die Zuordnung eines Künstlers (oder Kunstwerks, Entwicklungsstufe) zu verschiedenen Klassen oder zu rück- bzw. fortschrittlichen Tendenzen innerhalb dieser Klasse;
3. die eigene und spezifische Geschichte jedes einzelnen, aber ganz besonders des letztlich zu erklärenden Gebietes;
4. das Individuum, soweit es sich nicht gesellschaftlich erklären läßt (und einen Einfluß auf die Auswahl der historischen Erlebnisse ausübt), und der Grad der Begabung des Künstlers, die soziologische Funktion der Originalität.

Das Kunstwerk, das wir im letzten Vortrag in seiner Isolierung aufgefaßt haben als den schöpferischen Akt eines einzelnen Menschen, steht in einem geschichtlichen Zusammenhang, und zwar erstens in einem geschichtlichen Längsschnitt sowohl seinem Gesamthabitus nach als bürgerlich-naturalistische Kunst (als deren zweiten Gipfel, wenn wir innerhalb Frankreichs als den ersten Chardin ansehen) wie nach seinem Sujet als Landschaftsmalerei; und ferner in einem geschichtlichen Querschnitt, und zwar als originale realistische Kunst im Gegensatz zu Romantik und Klassizismus wie zur unoriginalen (akademischen) Kunst. Es stellt sich uns das Problem, ob durch diese Beziehung des einzelnen Kunstwerkes auf die gesamthistorischen Bedingungen sich nur die Frage beantworten läßt, warum diese zweite Etappe der realistischen Kunst in Frankreich (zwischen Klassizismus und Romantik) so aussieht, wie sie bei Corot aussieht, oder ob sich durch das Zurückgreifen auf den Unterbau auch das spezifisch Künstlerische des einzelnen Werkes näher erklären läßt? Es ist natürlich die letzte Aufgabe, auf die es an-

kommt und die die entscheidende ist. Denn an ihrer Lösung wird sich zeigen, wieweit das Kunstwerk in den Bereich der Geschichte und wieweit es in den der Werte gehört und wie diese beiden untereinander zusammenhängen.

Stellen wir uns der Übersicht halber aus dem Vorangehenden zusammen, was am Bilde Corots aus der Gesamtgeschichte zu erklären bleibt:

1. das Sujet: die Auffassung eines Stadtbildes als landschaftlich-atmosphärisch;
2. das ästhetische Gefühl: als idyllisch-kontemplative Melancholie;
3. die Einheit des Gestaltungsmittels unter der einseitigen Vorherrschaft der Licht-Schatten-Tonskala, die als diffuses Licht verwendet wird;
4. die quasi organische und sekundär autonome Werkgestalt;
5. der Feldcharakter der Raum-Ding-Beziehung;
6. die Methode, welche die Harmonie der Gegensätze in einer labilen Einheit und Zuordnung nach dem Prinzip des Goldenen Schnittes ist. Solche zur Harmonie zusammenklingenden Gegensätze hatten wir unter anderem gefunden:
 - a) in der Konstituierung des Bildfeldes;
 - b) im Verhältnis von Nah- und Fernbild;
 - c) in der Beziehung des Seelischen zum Gegenständlichen, des Ichzentrums zur Weltseele und zwischen den verschiedenen Anlagen des Ich;
 - d) im Verhältnis der differenzierten Dimensionen zur Einheit des Raumes, der Raumaktivierung zur Raumzuständlichkeit, des Raumes zur Zeit;
 - e) in dem Zusammenklang des Allgemeinen und Besonderen im Motiv und in den Gegenständen, im Angleichen und Differenzieren der verschiedenen Gegenstände;
 - f) in der Zuordnung von Geschehnis-, Bewußtseins- und Entmaterialisierungsreihe der inneren Komposition; in dem Gleichgewicht zwischen Bedeutungsbild, konstitutivem Bild und Realisationsbild;
 - g) in dem Verhältnis der Faktoren der Komposition (innere Entfaltung, äußere Entwicklung und regulative Anordnung);
 - h) in dem Idealrealismus der Daseinsart des Kunstwerkes;
 - i) in dem Zusammenhang von Einzelheiten und Allheit, Freiheit und Unfreiheit, Empirischem und Metaphysischem.

Wir werden auf diese Momente zurückkommen, wenn wir die Tendenzen der gesamthistorischen Situation skizziert haben werden. Diese beginnen sich – etwa ab 1750 – im Ancien régime zu entfalten und gewinnen ihre vollkommenste Erscheinung im

Bürgerkönigtum (1830–1848); wir werden daher den Nachdruck auf die Zeit Louis Philippes legen und dagegen auf das, was für Corot noch kein Eigenleben besaß (Ancien régime und Revolution) oder was er «vergessen» hatte (Konsulat, Empire und Restauration), nur soweit hinweisen, wie es die allgemeine Entwicklung beleuchtet oder eine Spur im Individuum – diesem vielleicht unbewußt – hinterlassen hat. Wir beginnen mit der Wirtschaft, lassen dann Gesellschaft und Politik folgen, um mit den Ideologien zu enden. Für alle statistischen Angaben, die wir verschiedenen Autoren entlehnen, wählen wir als extreme Daten 1789 und 1889, die ungefähr mit der Lebensdauer Corots zusammenfallen.

1. Auf einem fast gleichbleibenden Territorium (wenn man von den Kolonien absieht) und bei einem Bevölkerungszuwachs von $33\frac{1}{3}$ Prozent hat Frankreich in dem bezeichneten Jahrhundert eine sehr starke Erweiterung seiner Wirtschaft erlebt. Es wurden zwölf Millionen Hektar Land neu in Betrieb genommen (fast 20 Prozent des Territoriums). Der Ertrag der Landwirtschaft stieg um das Vierfache, der der Industrie um das Zehnfache, der des Handels um das Neunfache, der Gesamtreichum (nach einer anderen Weise berechnet) um das Sechsfache. Es wird behauptet, daß die Gesamtproduktion sich zwischen 1827 und 1843 verdreifacht, die Anzahl der Pferdekräfte versechsfacht, die Einfuhr sich durchschnittlich zwischen 1820 und 1836 vervierfacht hat. Die Wirtschaft war also wesentlich beträchtlicher als die Bevölkerung fortgeschritten (wenn auch nicht in der größtmöglichen Weise, da sich der Welthandel zwischen 1800 und 1890 verdreißigfacht hatte); sie war durch ihre Erweiterung zum Schicksal des Landes geworden. Das bedeutete eine starke Steigerung der materiellen Arbeit, eine Ablenkung von der rein geistigen Produktion zugunsten der angewandten und nützlichen, eine Herabminderung der Kontemplations- wie der Genußfähigkeit, die zu jeder geistigen Äußerung und Rezeption gehören, eine völlige Verschiebung des aufnehmenden Publikums von der männlichen auf die weibliche, von der reifen auf die jugendliche Seite. Die geistige Arbeit selbst wird (wohl zum ersten Male in der Geschichte) systematisch bewirtschaftet. Die wissenschaftlichen Entdeckungen, insbesondere die chemischen (Thenard, Gay-Lussac, Chevreul, Dumas), finden in der Landwirtschaft und Industrie eine ebenso schnelle Anwendung wie die technischen Erfindungen (Jacquard, Philippe de Girard, Leblanc, Achard – um von den viel zahlreicheren und bedeutsameren englischen ganz zu schweigen). Man ermutigt die Jugend, indem man das «Conservatoire des Arts et

métiers» umgestaltet (1819) und die «Ecole des Arts et Manufactures» gründet (1825), während man umgekehrt für den Arbeiter den Lehrzwang abschafft und dadurch die Zahl der qualifizierten Arbeiter herabsetzt. Unter der Julimonarchie macht die Handelsreklame große Fortschritte, und auf den Profit der Annoncen spekulierend, schafft Émile de Girardin die billige Zeitung – la «Presse», die als Aktiengesellschaft 1836 gegründet, zusammen mit anderen ähnlichen Blättern (1 600 zwischen 1836 und 1845) nicht nur das Zeitungswesen industrialisierte, sondern die Feuilletonromane mit Fortsetzungen, die politischen Zeichner usw. schuf, das heißt die geistige Produktion zur täglichen Handelsware machte.

Der Industriekapitalismus war eine Folge des Handels- und Spekulationskapitalismus und zog seinerseits eine Erweiterung des Marktes mit allen seinen Konsequenzen nach sich. Als die alliierten Besatzungstruppen abgezogen waren (1817), entwickelte sich der Innenhandel Frankreichs beträchtlich: Die Zahl der der Gewerbesteuer Unterworfenen erhöhte sich von 1820 bis 1847 um 50 Prozent (von 1 auf 1½ Millionen), die Diskontierungen der Banque de France vervierfachten sich zwischen 1816 und 1847 (von 449 auf 1 800 Millionen), das Verkehrsnetz wurde vergrößert. Abgesehen vom Eisenbahnbau, der unter Louis Philippe begonnen wurde, wurden von 1814 bis 1848 in Verkehr gegeben 7 000 km routes nationales, 22 000 km routes départementales, 45 000 km chemins vicinaux, 2 900 km Kanäle; die Flußläufe wurden reguliert und etwa 500 Brücken neu konstruiert oder ausgebessert. Der während der Napoleonischen Kriege völlig zusammengebrochene Außenhandel wird verhältnismäßig schnell wiederhergestellt: Man schätzt 1825 den Import auf 400, den Export auf 544 Millionen, 1847 dagegen auf 956 bzw. 720 Millionen, was eine Zunahme von 140 bzw. 33 Prozent bedeutet. 70 Prozent des Handels ist Überseehandel; 1840 nehmen Dampfschiffe die regelmäßige Verbindung mit Nord- und Südamerika auf, nachdem schon 1830 diejenige zwischen Marseille und der Levante vorangegangen war. Diese sich beschleunigende Ausdehnung der Wirtschaft hatte ihre Kehrseite: die Krisen; solche fanden 1826, 1830, 1837/39, 1847/48 statt. Mögen sie nun aus Goldknappheit, aus schlechten Ernten oder regelrechter Überproduktion bzw. Absatzhemmungen zu erklären sein, sie zeigen die prinzipielle Unangemessenheit zwischen dem unendlich offenen Weltmarkt als einem schlechthin irrationalen Faktor und dem rationalen menschlichen Vermögen. Selbst die überzeugtesten Liberalen, die den freien Markt als den unentbehrlichen und unumschränkten Regulator der Waren-

wirtschaft ansehen, die seine Fähigkeit rühmen, die Autarkie des Individuums, der Landschaften und selbst der Nationen zu brechen, um eine wechselseitige Verbundenheit aller mit allen herzustellen, selbst sie können nicht leugnen, daß diese Regelung von Angebot und Nachfrage sich unter den größten Ungleichheiten an Informationen, an Fähigkeiten und an Kräften vollzieht, daß nur gelegentlich der auf ihnen erzielte Preis das wirkliche Verhältnis von Angebot und Nachfrage ausdrückt und häufig nur das, was «Unwissenheit und Ohnmacht der einen der besser unterrichteten Geschicklichkeit der andern entreißen kann» – wobei die Ungleichheit zu Lasten der Bauern, der ungelerten Arbeiter, der Einkäufe der Unbemittelten und der kleinen Sparer sich auswirkt. Der Markt ist eine unüberbrückbare Kluft zwischen der Fiktion, daß der eine Partner die Qualität der Ware beurteilen, die Lage des Marktes kennen, die Marktchance abwarten kann, und der Wirklichkeit, die den anderen Partner in die Versuchung führt, alle Arten der Gaunerei zu entfalten.

Diese Ausdehnung der materiellen wie der scheingeistigen Produktion war nur möglich auf Grund der Entwicklung der Maschine, die eine weitgehende Spezialisierung des Arbeitsvorganges erlaubte und so den Charakter und die Rolle der Arbeit im menschlichen Leben völlig veränderte. Die von einem einzelnen ganz und voll erfüllte Arbeit war auch im Mittelalter eine Ausnahme, wo die Produktionsteilung nach Berufen weitgehend durchgeführt war, wie ein Blick in die 1264 verfaßten «Livres des métiers» von Etienne Boileau beweist; aber jeder Handwerker vollendete die in seinen Beruf fallende Arbeit ganz. Erst die Maschine ermöglichte jene Arbeitszerlegung, die den Produktionsvorgang in eine Kette unselbständiger Arbeitsverrichtungen aufteilt, von denen jede einzelne immer von dem gleichen Arbeiter gemacht wird. Bekannt ist das von Adam Smith gegebene Beispiel der Stecknadelfabrikation: Werner Sombart zählte in einer modernen Schuhfabrik 19 verschiedene Arten von Maschinen. Diese Zerstückelung in elementare, mit automatischer Präzision wiederholte Einzelvorgänge zieht eine Konzentrierung von verschiedenartigen Spezialisten in demselben Betrieb nach sich, weil die Verrichtung des einen von der des anderen aufs engste abhängig wird, was schließlich zur Organisation des Gesamtprozesses am laufenden Band geführt hat. Dieses aufgezwungene Aufeinanderangewiesensein erfolgt durch ein allen unbekannt bleibendes Ziel, das Produkt, das über der zerlegten Arbeit wie ein Schicksal steht, gegen das man sich nicht auflehnen, dem man sich nur unterwerfen kann. Ein

solches Werken entzieht sich nun jeder menschlichen Anteilnahme, die es nur hemmen würde; es opfert die geistigen Fähigkeiten, die körperliche Gesundheit, die Arbeits- und damit Lebensfreude der qualitativ sich dauernd verschlechternden Massenfabrikation durch ungelernete, also billigere Arbeitskräfte. Während man so die Arbeit praktisch entmenschlicht, erhöht sie der kapitalistische Liberalismus theoretisch, indem er seine naturrechtliche Auffassung vom Privateigentum auf sie gründete. «Die persönliche Freiheit; die Freiheit der Arbeit; die Freiheit des Eigentums sind in Wirklichkeit nur drei verschiedene Formen eines einzigen Rechts», schrieb Jules Simon 1859 («La Liberté»)⁹ In Wirklichkeit waren die überalterten rechtlichen und sozialen Schranken, von denen die Revolution die Menschen befreit hatte, nur durch neue, härtere, technische Zwänge ersetzt, die der Arbeiter unter der Fiktion eines «freien» Kontraktes annehmen muß, denen aber auch der «freie» Unternehmer, für den die liberale Theorie von ihrem Beginn an allein Geltung hatte, allmählich unterliegt. Denn wenn sich in ihm zunächst auch die gesamte geistige Leitung der Produktion ebenso wie die Verbindung zu den Arbeitern und Konsumenten konzentriert, wenn die Größe seiner Risiken, seiner Gewinn- und Verlustchancen ihm anfänglich ein Hochgefühl seiner Persönlichkeit gegeben haben mag, so lebt er doch fragmentarisch und inhuman, weil er von der praktischen Ausführung getrennt und gezwungen ist, die Menschen wie Sachen und die Maschinen wie Personen zu behandeln. Seine Tätigkeit löst sich von seinem zu klein gewordenen Privatbesitz, spezialisiert sich und wird unkonkreter. Was zuerst persönliches Erwerbsstreben und Machttrieb war, wurde kapitalistisches Pflichtgefühl, das – wie ein bürgerlicher Autor sagt – mit seiner einseitigen Betonung der Leistungswerte und Überschätzung der Arbeit «auf einer aus Parvenu-Ressentiment und Gewissensbeschwichtigungsstreben gebildeten Grundlage» ruht und schließlich zur «Liebe zum Geschäft» führt, eine Pervertierung, die wir uns psychologisch «damit erklären müssen, daß in der Seele des Unternehmers infolge eines Übermaßes von Arbeit und insonderheit von Beschäftigung mit geschäftlichen Dingen, die ihm für nichts anderes Zeit läßt, alle übrigen Seiten verkümmern, daß Natur, Kunst, Literatur, Staat, Freunde, Familie keine Reize mehr auszuüben vermögen, daß er infolgedessen von einem unerträglichen Gefühl der Leere und Öde ergriffen wird, sobald er aus der schützenden, wärmenden, belebenden Welt der Zahlen her-

9 Jules Simon, *La Liberté*, 2 Bde., Paris 1859², Bd. 2, S. 4

austritt...» Von verschiedenen Seiten her wird der Arbeiter dem versachlichten Arbeitsprozeß, der Unternehmer dem versachlichten Wirtschaftsorganismus unterworfen, und über beide geht das Tempo der Maschine, des offenen Weltmarktes, der freien Konkurrenz hin, einen Grad von Dynamik schaffend, dem der Mensch als seelisch-geistiges Wesen weder genügend Widerstand zu leisten noch sich anzupassen vermag.

Infolge der neuen Kraftmaschinenteknik ändert sich nicht nur der Arbeitsprozeß und seine Bedeutung für das menschliche Leben, sondern auch der Charakter des Arbeitsproduktes, sein Inhalt und seine Funktion: Aus der Gebrauchsgüterwirtschaft wird eine Warenwirtschaft. Im ersten Fall produziert man zur Befriedigung von Bedürfnissen, indem man Dinge der Natur in nützliche Gegenstände verwandelt; es war dabei sehr oft der Gesichtspunkt längster Haltbarkeit und höchster Qualität maßgebend, da der Abnehmerkreis eng, bekannt und geschützt war. Warenwirtschaft dagegen besagt:

- a) die möglichst weitgehende Vernichtung der natürlichen Eigenschaften der Stoffe, aus denen die Wirtschaftsobjekte hergestellt werden, damit sie maschinengerecht verarbeitet werden können;
- b) die Verschlechterung der Qualität des Produktes, teils absichtlich zugunsten des schnellen Verschleißes, teils zwangsläufig, weil die maschinelle Herstellung die nur handwerklich mögliche Übertragung geistiger Eigenschaften auf den Werkstoff ausschließt;
- c) die Ersetzung der verlorenen Stoff- und Dingqualitäten durch Austauschwerte, das heißt abzusetzende und bezahlbare Preissymbole, die als Angebote auf eine Nachfrage bei Kauf und Verkauf gelten, als Beziehungsglieder auf einem Markte, der offen und unbekannt war sowohl in Rücksicht auf das, was verlangt, wie in Rücksicht auf das, was ihm zugeführt wird. Die Güter stellen zur Verzehrung erwirtschaftete Substanzen dar, die Waren dagegen Tauschhandelsrelationen. In ihnen ist also die Abhängigkeit von der Natur wie vom Menschen aufgegeben zugunsten eines «freien» Wirtschaftsnetzes, in dem alle ökonomischen Werte auf unbegrenzt mannigfaltige und darum nicht erkannte Weise aneinander gebunden sind. Zu diesen ökonomischen Marktwerten gehört nun aber die produzierende Arbeitskraft selbst, die männliche und – wegen der niedrigen Löhne – erst recht die der Frauen und Kinder vom vierten und fünften Lebensjahr ab. Der Mensch wird also zur Ware gemacht, indem sein Wert nach dem Maß von Arbeitskraft eingeschätzt wird, das er zu verkaufen hat. Das

Bedürfnis nach dieser eigenartigsten aller Waren steigt in dem Maße, in dem sich die Wirtschaft erweitert, so daß trotz der Bevölkerungszunahme von neun Millionen (1789 bis 1889) die Zahl der Bauern um etwa zwei Millionen abnimmt, während Städte wie Lyon und Lille von 1800 bis 1900 ihre Einwohnerzahl vervierfachen, Roubaix sogar verfünffzehnfacht.

Erweiterung und Veränderung der Wirtschaft haben sehr weitgehende Folgen und sehr mannigfaltige Erscheinungsweisen. Ihr Inhalt verwandelt sich insofern, als die Konsum- zu einer Produktionsmittelwirtschaft wird. Man entnimmt der Erde andere Sachkapitalien (besonders Erze und Brennstoffe) und verarbeitet sie anders. Steht am Anfang der Industrie die Textilfabrikation im Vordergrund, so gewinnen allmählich Chemie, Metallurgie, Kohlen- und Petroleumförderung stark an Bedeutung. Im Laufe des 19. Jahrhunderts befreit sich der Mensch von den Schranken der organischen Stoffe und Kräfte, das Wirtschaften verliert den Maßstab des Menschen, die Produkte seiner Arbeit sind Kinder der Maschine, noch ehe sie ihn selbst unter ihre Herrschaft gebracht haben. Ferner entrücken dem arbeitenden Menschen Gebrauch und Genuß der von ihm hergestellten Gegenstände; die Produktion gewinnt an Zwischenstufen, wird künstlicher und verwickelter, sie lebt aus sich selbst und für sich als «l'économie pour l'économie», entsprechend Proudhons «justice pour justice» oder Flauberts «l'art pour l'art». Um die Größe dieser Umstellung zu veranschaulichen, kann man die Erhöhung der Nachfrage nach Konsumtionsmitteln auf Grund des Reallohnes abschätzen, der, in Indexziffern ausgedrückt, 1820 53 betrug, 1830 54, 1850 59,5, sich also nur unwesentlich vermehrt hat, und damit die Produktionsmittel-seite vergleichen. Während in der Restauration die Benutzung der Maschine noch in den Anfängen steckte, hat sich ihre Anzahl von 1830 bis 1848 verachtfacht, die der Pferdekkräfte versechsfacht. Dies verzweieinhalbfacht den Ertrag der Metallindustrie (von 1828 bis 1847), verdoppelt die Eisengewinnung (von 1833 bis 1847) und versiebeneinhalbfacht den Kohlenverbrauch (von 1810 bis 1847), während die chemische Industrie von fünf Millionen auf das Elffache anwächst (von 1812 bis 1847). In demselben Maße also, in dem die Produktion die organischen und menschlichen Schranken überschreitet, schaltet sie ein relativ autonomes Zwischenstadium durch die Herstellung der Produktionsmittel und die Beschaffung der für sie nötigen Sachkapitalien ein. Es ist dies um so bemerkenswerter, als Triebkraft und Ziel dieser neuen Wirtschaft nicht in ihr selbst liegen, in der Befriedigung menschlicher Bedürfnisse, sondern in einem unbe-

grenzten Gewinnstreben, das sich freilich am schnellsten durch Extraprofiten zu befriedigen vermag, welche aus technischen Fortschritten der Produktionsmittelindustrie gezogen werden können.

Eine dauernde Grundlage fand das unbegrenzte Gewinnstreben des modernen Kapitalismus in der Verwandlung der Güter in eine Kapital- und Kreditwirtschaft. War die Güterwirtschaft an Dinge, Substanzen, Gebrauchsgegenstände gebunden, so ist Kapital ein reiner Funktionsbegriff, das heißt, er bezeichnet nicht mehr Sachgüter, sondern nur «die Beziehung einer Tauschwertsumme in einem bestimmten Zweckzusammenhang». Aber Kapitalwirtschaft war noch an Geld oder Vermögen gebunden, zuerst an eigenes, dann an fremdes in dem Maße, in dem sich die Aktiengesellschaft herausbildete, welche die Hereinziehung der kleinen Vermögen in die Großindustrie bezweckt (unter Entrechtung der Aktionäre in bezug auf die Verwaltung). Kredit dagegen ist «Kaufkraft ohne Geldbesitz», Entgegennahme einer Leistung (Kaufkraft) gegen das *Versprechen* einer zukünftigen Gegenleistung im Vertrauen auf die «Würdigkeit» und Sicherheit des Unternehmens oder des Unternehmers. Man stößt hier auf eine neue Eigenschaft der kapitalistischen Wirtschaft: daß sie sich ihres ökonomischen Inhaltes entleert, um zu psychologischen Faktoren Zuflucht zu nehmen, die sie selbst am kräftigsten entweder zerstört oder entpersönlicht hat. Wie dem Sachgut der Kredit, so tritt der Person das Unternehmen gegenüber: Die Moral wird eine Geschäftsmoral. Die Ökonomie befreit sich von ihren körperlichen Grenzen, um sich an juristische Verpflichtungen zu binden, an eine genaue Festlegung der Rechte und Pflichten, die zur Sitte und zur Sittlichkeit erhoben werden.

Den Prozeß, durch den sich die zuerst um ihre Autonomie ringende und dann wieder heteronomisierende Wirtschaft zu einem immer abstrakter werdenden Gebilde umformt, kann man anschaulich machen teils durch die Geschichte der Aktiengesellschaften, teils durch die der Banken. Die Aktiengesellschaft, die ja bereits eine kollektive Tendenz innerhalb der liberalen Wirtschaft bedeutet und unter Begünstigung durch Staat und Recht sehr antiliberalen Formen anzunehmen vermochte, taucht unter Louis Philippe wohl in Verbindung mit dem Eisenbahnbau zum ersten Male auf. Obwohl ihre Gründung rechtlich erschwert wird, entstehen von 1840 bis 1848 177 Aktiengesellschaften, gegenüber 1400 Kommanditgesellschaften, von denen ein beträchtlicher Teil Aktien-Kommanditgesellschaften sind, eine Mischform, mit welcher man die Schwierigkeiten des Gesetzes umgeht. Die Bankgründungen sind

zahlreich: 1817/18 werden drei Emissionsbanken in Rouen, Nantes und Bordeaux gegründet, aber ihre Noten gelten nur am Sitz der Banken, so daß 1835 sechs weitere gleicher Art entstehen. 1837 schuf Jacques Laffitte mit einem Kapital von 15 Millionen eine «Caisse générale du commerce et de l'industrie», die diskontierte, gegen Garantien Geld auslieh, den Kaufleuten und Industriellen laufende Rechnungen eröffnete; 1843 gründete Hypolyte Ganneron die «Caisse centrale du commerce et des chemins de fer». Aber der Höhepunkt wurde erst 1852 erreicht, als der «Crédit foncier» und der «Crédit mobilier» entstanden. Produktionskreditbanken, die Frankreich ein Übergewicht auf dem Gebiete der Bankorganisation verschaffen. Der «Crédit foncier» nutzte die im Pfandbrief liegenden Entwicklungsmöglichkeiten aus durch Verbindung mit dem Aktienprinzip; er war die erste Hypothekenaktienbank und diente dem städtischen Baugewerbe. Der «Crédit mobilier» machte aus der Erzeugung von Effekten eine gewinnbringende Beschäftigung und führte mittels Gründung von Aktiengesellschaften und Emission von Aktien und Obligationen der Industrie Kapitalien zu. Alles dieses bedeutet eine intensive Ausdehnung des Kapitals. Der Notenumlauf, der in Frankreich das Kreditgebarene ziemlich deutlich widerspiegelt, betrug 1800 23 Millionen, 1830 239 Millionen, 1850 504 Millionen (1890 3052 Millionen). Die erst 1818 gegründeten Sparkassen schuldeten 1845 annähernd 700 000 Einlegern 393 Millionen. Diese Entwicklung wirkt sich an der Börse aus, wo die Anzahl der notierten Werte beständig wächst: von 7 im Jahre 1816 (davon 3 mit festem Ertrag) auf 46 im Jahre 1826 und auf 258 im Jahre 1841 (davon 54 mit festem Ertrag). Neben den in- und ausländischen Staatspapieren findet man unter den Wertpapieren mit variablem Ertrag die der Kanal- und Eisenbahngesellschaften, die von 19 Versicherungsgesellschaften, 19 Banken, 26 Kohlengesellschaften und einer großen Anzahl von Industriegesellschaften. Kein Wunder, wenn sich die Spekulation an der Börse entwickelt und die französische Gesellschaft in ein Spekulationsfieber gerät.

Dieser im Spekulationsfieber sich ausdrückende Triumph des Konkurrenzkapitalismus hat sich in Frankreich weder so schnell noch so einseitig im Sinne des Liberalismus entwickelt wie in England und Amerika. Nachdem die große Revolution die alten, die Wirtschaft hemmenden Rechts- und Sozialformen abgeschafft hatte, haben die Napoleonischen Kriege die kapitalistische Entwicklung teils beschleunigt (Vermögensbildung durch Kriegslieferungen und -gewinne), teils verlangsamt (durch die Lähmung des See- und Kolonialhandels, durch die

Verarmung der Städte usw.). Der Übergang von der alten zur neuen Ökonomie vollzieht sich erst in der Epoche von 1815 bis 1848, und zwar zunächst zögernd unter Restauration, wo die industrielle Organisation noch dieselben Tendenzen zeigt wie unter dem ersten Kaiserreich (starke Schutzzölle, die Einfuhrverboten gleichkommen), dann aber wesentlich schneller unter dem Bürgerkönigtum, wo sich der Industriekapitalismus mit der Einführung von Maschinen, Konzentration der Kapitalien, Steigerung der Produktion, Spezialisierung der Arbeit, Gründung von Aktiengesellschaften, Verbesserung der Transportmittel usw. vollends durchsetzt. Trotz dieser entschlossenen Einstellung auf die Zukunft bleibt Frankreich bis 1850 und darüber hinaus ein Land von Bauern und Handwerkern, in dem die kleinen und kleinsten Eigenwirtschaften bei weitem nicht so stark zerschlagen werden wie in anderen Staaten.

Der Gesamtwert der agrarischen Produkte beträgt 1812 drei Milliarden, 1850 deren fünf; die entsprechenden Ziffern in der Industrie sind zwei und vier Milliarden, so daß ihre absoluten Beträge noch geringer sind, während der Grad ihres Anstieges wesentlich schneller ist (100 Prozent statt 60 Prozent). Ebenso ist die Größe des Grundbesitzes dem beweglichen Reichtum überlegen, ja der Großbesitz spielt trotz oder gerade wegen des Verkaufes der Nationalgüter eine sehr bedeutende Rolle; er beträgt noch 1884 die Hälfte des Landes, während vier Fünftel der Bauern nur ein Fünftel desselben besitzen. Viele von ihnen haben – wie unter dem Ancien régime – nicht genug Boden, um davon zu leben; aber noch beträgt die ländliche Bevölkerung 75 Prozent, obwohl die Zahl der Tagelöhner stark abgenommen hat.

Auch die handwerkliche Kleinindustrie behauptet sich nicht nur, die Zahl der Arbeiter, die Höhe des Lohnes wachsen, der Wert der Produkte steigt von 1789 bis 1889 um das Sechsfache (in der großen Industrie um das Sechzehnfache beziehungsweise Neunfache seit 1815). 1851 beschäftigen die 124 000 Unternehmer der Großindustrie 1 306 000 Arbeiter und Arbeiterinnen (etwa 10 Arbeitskräfte im Durchschnitt), die 1 548 000 Kleinmeister aber 1 434 000 Arbeiter und 1 370 000 Arbeiterinnen; die Zahl der Kleinmeister ist zwölfeinhalbmals so groß wie die der Unternehmer, und sie beschäftigen doppelt soviel Arbeiter. Der französische Handwerker hat also der Verwandlung der Bedarfs- in Warenproduktion und damit der Anpassung an den Kapitalismus einen ähnlichen Widerstand entgegengesetzt wie der französische Bauer der Verschiebung von der Landwirtschaft zur Industrie.

Diese beiden die einseitige Industrialisierung hemmenden Schichten haben eine starke Rückwirkung auf die Werkgesinnung des Industrieproletariats und durch dieses auf den französischen Industriekapitalisten. In keinem anderen Land mit entsprechend großer machtpolitischer Bedeutung ist der Arbeiter so weit von der Tätigkeit am laufenden Band entfernt und der Unternehmer von der Sucht der Konzentrierung, Modernisierung und Rationalisierung des Betriebes. Wie zuerst die dezentralisierte Hauswirtschaft des verarmten Bauern, so wurde später die des verelendeten Handwerks einem industriellen Verlagssystem unterworfen. Der Begriff des Arbeiters umfaßt bis weit über 1848 hinaus sowohl den in seinen eigenen Räumen und mit seinen eigenen Maschinen tätigen Handwerker wie den nur vom Verkauf seiner Arbeitskraft lebenden Proletarier. Die beiden geschichtlich so verschiedenen Schichten verschmelzen in fast allen politischen Aktionen, die dadurch einen zwischen Aufbruch und Revolution unbestimmt schwebenden Charakter bekommen.

Beträchtlich schneller steigert sich der Gegensatz zwischen Stadt und Land. Die Industrie konzentriert sich auf einzelne Départements, besonders im Nordosten, während sie andere im Südosten ganz unberührt läßt, so daß Frankreich in zwei Berufsgruppen zu zerfallen droht. Tiefer greift, daß die Fortschritte in der Landwirtschaft nur langsam vor sich gehen; sie betreffen hauptsächlich die industriellen Kulturen (Raps und Runkelrübe), den Kartoffelbau und die Umstellung von Roggen auf Weizen; erst nach 1840 vermehren sich die städtischen Bedürfnisse nach Lebensmitteln so schnell, daß die Brache verschwindet, der Boden urbar gemacht oder verbessert, das Straßennetz ausgebaut, die Aufzucht der Tiere vermehrt, der Gemüsebau ausgedehnt wird. Aber unter der Restauration verliert die ländliche Bevölkerung einen großen Teil ihrer industriellen Nebeneinnahmen, weil die Industrie die Hauswirtschaft zerschlägt, und unter dem Bürgerkönigtum fehlt es ihr an Kapitalien, um die zur Befriedigung der Nachfrage notwendigen Verbesserungen schnell und wirksam genug vornehmen zu können. Die Spannung und der Widerspruch zwischen Stadt und Land werden unvermeidlich, denn die ökonomische Revolution besteht gerade darin, die sich selbst genügenden Lokalwirtschaften in eine Weltwirtschaft überzuführen, wo jeder von jedem abhängig ist. Da die neue Wirtschaftsweise sich rentabler erweist, zieht sie die Kapitalien an sich, so daß der landwirtschaftliche Betrieb lange Zeit rückständig bleibt, während sich die städtische Industrie immer schneller maschinisiert; die wis-

senschaftlich-technischen Erfindungen, die so verschwenderisch für die Entwicklung der Industrie arbeiten, kommen langsamer und später zur Landwirtschaft. Diese blieb daher ungenügend, und die Furcht vor Lebensmittelmangel und Teuerungen (1839, 1847) verschwindet erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts (ab 1860). Stadt und Land leben unter zwei verschiedenen Devisen, die Losung der Stadt heißt: «Macht euch reich!», die des Landes: «Mehr Arbeit!» (Stärkere Urbarmachung mit weniger Arbeitskräften).

Nimmt der im 18. Jahrhundert begonnene Wirtschaftsumschwung im 19. Jahrhundert seinen gesteigerten und erweiterten Fortgang, so kommt das Eigentümliche der französischen Entwicklung darin zum Ausdruck, daß trotz aller grundlegenden Differenzierung, Aus- und Gegeneinandertretens der Klassen und Berufe das Nationalvermögen auf breiterer Basis verteilt bleibt als in anderen Ländern. Es ist noch für 1902 berechnet worden, daß von 100 000 Namensaktien der großen französischen Eisenbahngesellschaften 71,5 Prozent auf Besitzer von 1 bis 10 Aktien entfielen, 12 Prozent auf Besitzer von 500 und mehr Aktien und von 520 000 auf Namen lautenden Obligationen derselben Gesellschaften zwei Drittel auf Besitzer von 1 bis 4 Obligationen, ein Fünftel auf Besitzer von 25 bis 100 Stück. Das Niveau der materiellen Lage ist zwischen den Revolutionen von 1789 und 1848 entschieden gestiegen, aber es birgt starke Extreme in sich. Bei einem Jahresertrag von 27 bis 28 Milliarden beträgt der durchschnittliche Anteil des einzelnen 750 Francs (der am Gesamtreichtum 6 500 Francs). Für den Lohn des Arbeiters jedoch sind nur 475 Francs pro Kopf und Jahr berechnet worden, etwa 35 Prozent unter dem Durchschnitt. Die Abwanderung vom Lande beweist, daß die Lage der Bauern noch schlechter gewesen sein muß, obwohl sich die Löhne für eine Tagelöhnerfamilie zwischen 1815 und 1850 von 440 auf 550 Francs gesteigert und von 1789 bis 1889 verdreifacht haben sollen (während der Wert des Landbesitzes, der landwirtschaftliche Bruttoertrag und die Grundrente sich vervierfachen).

Trotz des Elends diesseits und des Reichtums jenseits der breiten, am Nationalvermögen teilhabenden Mittelschicht gibt die in den eben erwähnten Ziffern zum Ausdruck kommende Rentnertendenz der Geschichte des französischen Kapitalismus ein besonderes, der Tradition entsprechendes Gesicht – natürlich innerhalb der allgemeinen Gesetze, die für die kapitalistische Wirtschaft gültig sind. Von Anfang an auf Freiheit gerichtet: Freiheit von allen beengenden Privilegien des Adels und der Korporationen, Freiheit vor allem im Verkehr mit dem

Proletarier beim Ankauf der Arbeitskraft (besonders der Frauen- und Kinderarbeit), Freiheit in der Konkurrenz zwischen Unternehmern der gleichen Nationalität und später (in der kurzen Episode des Freihandels) mit denen anderer Nationen, hat dieser «Liberalismus des Weltmarktes» nie gezögert, die Hilfe des Staates für sich zu beanspruchen und den Umfang derselben jeweils nach seinen Profiten zu bestimmen. Die neue Wirtschaft unterwirft sich dem Staat, um im Schutze seiner Macht Geschäfte und schließlich Monopolgeschäfte zu machen. Die Protektion, die er durch die Schutzzölle ausübt, wird erst 1860 aufgehoben; aber lange vorher hat der Staat als Auftraggeber eingegriffen. Die von ihm beim Ausbau des Verkehrsnetzes verausgabte Summe wird auf 1 $\frac{1}{4}$ Milliarden veranschlagt; beim Eisenbahnbau tritt der Staat sehr stark und zum Teil als Garant auf. Ferner vergrößern sich seine Ausgaben für das Militär, und außerdem kommen die Anleihen hinzu: zuerst die außergewöhnlichen zur Abtragung der in den Napoleonischen Kriegen entstandenen Schulden, dann die zur Deckung des Budgets, was einen immer größeren Zinsendienst zu Lasten der Steuierzahler, eine immer größere Abhängigkeit des Staates von den Banken (insbesondere von der privaten Banque de France) schafft, obwohl sich der Staatskredit gehoben und der Zinssatz gesenkt hat. Unter der Restauration (1816 bis 1828) betragen die jährlichen Ausgaben der öffentlichen Körper 960 Millionen Francs bei 30 Millionen Einwohnern, unter dem Julikönigtum 1 432 Millionen Francs bei 33,4 Millionen Einwohnern und 1862 1 970 Millionen bei 35 Millionen Einwohnern, das heißt die Ausgaben haben sich mehr als verdoppelt, während die Einwohnerzahl nur um ein Sechstel gestiegen war. Ähnlich wie ein Teil der Banken und der Industrie in gesicherter Monopolstellung und ohne Risiko lebt, so ein nicht unbeträchtlicher Teil der Bevölkerung als Funktionäre von den Steuern des andern. Wohl in keinem Lande reicht der «kollektive» Kapitalismus so tief in den «liberalen» hinein wie in Frankreich, was ein ruinöses Gleichgewicht der Auswüchse schuf.

So groß die Unterschiede zwischen merkantiler Manufaktur- und kapitalistischer Industriewirtschaft sein mögen, sie haben das Gemeinsame, auf Privateigentum und Ausbeutung zu beruhen. Nach liberaler Auffassung war das feudale und absolutistische Eigentum eine nur geschichtliche Erscheinungsform; eine aus Eroberung, Zwang und Unterdrückung sich ergebende Mischung von Souveränitäts- und Besitzrechtsprivilegien, welche dem Handel, dem Kredit und der Arbeit schaden, also zerstört werden muß. Das von ihm selbst geschaffene Eigentum da-

gegen hält der Bürger für dessen reine Wesenheit und erklärt es für ein auf Arbeit gegründetes ewiges, unveränderliches Naturrecht, dem gegenüber alle Regelungen nach geschriebenen Gesetzen nur von sekundärer Bedeutung seien. In Wirklichkeit hat das Privateigentum des Mittelalters und des Absolutismus den Vorzug, mit der privaten Produktionsweise übereinzustimmen und dem Handwerker seine Produktionsmittel zu belassen, während seine neue, kapitalistische Erscheinungsweise der konzentrierten und kollektiven Produktionsweise widerspricht. Da es dem Arbeiter nichts als seine Arbeitskraft gelassen hat, kann es nie ein Instrument der Freiheit werden, weil die modernen Arbeitsmittel viel zu kompliziert und zu teuer sind, als daß sie jemals aus Lohnersparnissen erworben werden könnten. Von der großen Illusion über das kapitalistische Eigentum bleibt nur der Widerspruch zwischen Ausbeutern und Ausgebeuteten.

In vorkapitalistischer Zeit war die Ausbeutung durch die Fiktion gesichert, daß der Mensch zur Scholle des Besitzenden gehört, aber da der Hörige für den Herrn ein kostbares Arbeitsmittel war, waren die «patriarchalischen» Verhältnisse auf der Grundlage des Menschseins aufgebaut. Dagegen erzwingt der Kapitalismus, dank der Beschlagnahme des Eigentums durch die Großbürger, daß sich der Arbeiter aus Selbsterhaltungstrieb und unter Verzicht auf alles Menschentum «freiwillig» in Knechtschaft begibt. Von allen Privilegien, welche die große Revolution zerstört hat, waren die der Korporationen die ersten; die «Freiheit», sein Ausgebeutetwerden selbsttätig rechtsgültig zu machen, war diejenige, die dem Proletarier am frühesten gewährt wurde.

Zu der verschärften Ausbeutung des Menschen durch den Menschen kommt die gesteigerte Ausraubung der Natur. Der Seigneur hatte ihr nur soviel entnommen, als er selbst ausgeben konnte – und diese Fähigkeit war beschränkt; der mit einer neuen Technik auf der Jagd nach zu akkumulierendem Mehrwert befindliche Kapitalist dagegen entnimmt der Erde das Maximum dessen, was Menschen und Maschinen verarbeiten können oder was die Gesamtheit der Menschen tauschen, konsumieren oder vernichten kann. Darum legt die Kapitalistenklasse – offenbar auf Grund der Freiheit des Eigentums! – die Hand auf alle unter einem Haus befindlichen Bodenschätze, was zum Beispiel zur Folge hatte, daß von 736 Minen, die auf Grund eines Staatsgesetzes in Konzession gegeben waren, nur 449 abgegraben wurden. Der Kapitalismus lebt weder von seiner Arbeit noch von seinen Einkünften, sondern von seinen Eigen-

tumsrechten über Menschen und Dinge, und das heißt von der seelischen und materiellen Leere, die er hinter sich läßt.

Die Erweiterungen und Veränderungen der Wirtschaft schaffen ein neues Gebilde, das ein einheitliches Ganzes ist, da es in allen entscheidenden Faktoren (Technik, Markt, Krise, Kapital, Kredit, Tauschwert, Ware, Proletarier, Unternehmer usw.) dieselben Merkmale und Folgen hat: Die Sphäre des Materiellen wird an Bedürfnissen wie Produkten auf Kosten des Geistigen differenziert. Diese Massenhaftigkeit auf Kosten der Qualität und der Genußfähigkeit macht die ungeordnete und häßliche materielle Kultur zu einem sinnlosen Selbstzweck. Während das Lebensniveau sich erhöht und die Lebensdauer sich steigert, wächst die Unsicherheit des im Wechsel von Krisen und Konjunkturen dynamisierten Daseins, das, einem unendlich schnellen Tempo zustrebend, die Form der Rotation mit der ewigen Wiederkehr des Gleichen annimmt. Die Beherrschung der natürlichen Welt, des Raumes und der Zeit, vollendet sich immer mehr, aber der sie beherrschende Mensch wird immer stärker zum Knecht der von ihm geschaffenen Produkte und der sozialen Beziehungen, die sich über seinen Kopf weg verdinglichen. Das Persönliche versachlicht und das Versachlichte verabsolutiert sich, weil der eben von den alten metaphysischen Schranken und Illusionen befreite Mensch sich im Irdischen neue Grenzen schafft: die eines Präzisionsautomaten. Die Arbeit, die ihm die Welt erobert, spezialisiert ihn, entleert ihn von jeder Substanz, entwertet ihn als Menschen, drückt ihn zum Tauschwert und zur Ware herab, und gleichzeitig überschätzt er die Arbeit und glaubt auf Grund ihrer an den Fortschritt. Der aufgespaltene Teilmensch, der sich in dem aussichtslosen Wettlauf nach dem eigenen Ich mit allen nur erdenklichen Giften und Zerstreuungen betäubt, ist an ähnlich fragmentarische Wesen gebunden – nicht durch seine Menschlichkeit, sondern als Sachteilchen, als Rädchen einer Maschine, als Energieladung im unbeherrschten Wirtschaftsfeld; gleichzeitig findet er sich erhöht zum Beurteiler dessen, was er nicht versteht, zur Verantwortung für das, was sich seiner Erkenntnis entzieht. Diese gegenseitige Verflechtung geht in ihrer Weite und ihrer Abstraktheit über jede menschliche Fähigkeit, über jede Analogie zur organischen Natur hinaus – eine Mischung von Rationalem und Irrationalem, ein Kampf aller gegen alle, eine Masse, in der das Individuum und seine Ganzheitsarbeit keinen Nährboden mehr findet. Diese kapitalistische Wirtschaft beherrscht Gesellschaft, Staat und geistiges Leben, während sie sich selbst dank ihrer inneren Widersprüche zu zerstören gezwungen ist.

2. Da es der Mensch ist, der wirtschaftet, müssen die eben aufgezeigten Zwiespältigkeiten auf ihn übergreifen – auf ihn als einzelnes Wesen, auf seine Beziehungen zum anderen und insbesondere auf diejenigen Verhältnisse, die im Arbeitsprozeß selbst wurzeln. In dem Maße, in dem die alte durch eine neue materielle Produktionsweise ersetzt wird, lehrt die Praxis selbst, daß die soziale Organisation der ersten staatlich geschützt war, während die zweite ihre Form erst suchen muß. Diesem Bemühen steht die gesamte träge Erbmasse so sehr entgegen, daß selbst der Wille zu Reformen, der von den Geldbedürfnissen der absolutistischen Staatsverwaltung erzwungen wird, sich als ohnmächtig erweist. In seinem Kampf mit dem Ancien régime kam dem Bürgertum der tiefe Gegensatz zwischen Gesellschaft und Staat zu Bewußtsein. Definiert man jene als die Sphäre der materiellen Interessen aller einzelnen, den Staat als die moralische Einheit und Persönlichkeit einer national begrenzten Menschengruppe, so offenbart sich – ganz allgemein gesprochen – die völlige Unangemessenheit und der Widerspruch zwischen der alten Form und dem neuen Inhalt und die Aufgabe, diesem eine entsprechende Form zu schaffen. Die beiden Inhalte unterscheiden sich dadurch, daß in der alten Sozialordnung alles einzelne von außen begrenzt war, seinem inneren Wesen nach auf einer bestimmten Kenntnis und Beherrschung der Dinge durch den Menschen beruhte, während die Beziehungen der einzelnen untereinander «ständisch», das heißt stehend, dauernd dieselben waren. Mochten sich die drei Stände weitgehendst differenziert und jeder Stand in sich selbst und gegen den anderen die schlagendsten Widersprüche entwickelt haben, die Daseins- und Wirkensgrundlage blieb dieselbe: das Ding – selbst wenn es sich zum Kosmos erweitert oder durch seine einwohnenden Kräfte aufgelöst hatte. Der neue Inhalt dagegen ist prinzipiell anders geartet und geordnet; das einzelne ist ein Bestandteil eines diffus sich verbreitenden, unbegrenzten Feldes, in dem nichts stehen und bestehen bleibt, sondern alles fortwährend verwandelt und verschoben wird durch Energien, für welche die menschliche Muskelkraft ebensowenig ein angemessener Maßstab ist wie der Lebensrhythmus mit seinem Wechsel von Wachen und Schlafen, von Einatmen und Ausatmen, von Aktion und Kontemplation.

Die Gesellschaft des Ancien régime zeigte, eben weil sie eine alte war, mit scharf gliedernden Abhebungen das rechtliche Gerüst ihres Daseins – trotz der komplexen Struktur jedes einzelnen Standes und der vielfachen Übergänge vom niederen zum höheren und umgekehrt – und an ihrer Spitze die Elite des

Hofes, möchte diese auch noch so korrumpiert sein. Als Grundlage der neuen Gesellschaft erscheint, eben weil sie jung ist, die Wirtschaft. Da diese eine starke Dynamik besitzt, wird die Gesellschaft zu einer formlosen Fluktuation von Schichten, die unter dem Druck von Geld und Wissen steigen, bei deren Verlust fallen. Ein ununterbrochener Prozeß von Differenzierungen und Integrierungen beginnt, dessen Element das sich immer mehr aufspaltende Individuum ist, dessen Totalität die wegen ihrer Abstraktheit unfassbare Menschheit oder die wegen ihrer Trägheit unförmliche Masse und dessen Existenzweise der Kampf aller gegen alle. Innerhalb der alten Gesellschaft war die Form vorgegeben für ein Bewußtsein, das vor und über der Materie da war und sich spielend betätigte; die bürgerliche Gesellschaft dagegen sucht aus der dumpfen Materie ihrer werden-den Existenz eine Form zu entwickeln und zum Bewußtsein ihrer selbst zu kommen. Dabei verfällt man immer wieder in die Spekulation und zwingt der Gesellschaft stofffremde Strukturen auf, bald von wirtschaftlichen Notwendigkeiten, bald von geistigen Bedürfnissen gedrängt. Man gibt sich dabei nicht Rechenschaft darüber, daß die Formlosigkeit oder die Unförmlichkeit ein wesenhafter Bestandteil der neuen Gesellschaft ist, daß Ich und Gesellschaft zwangsläufig auseinanderbrechen müssen, weil die Differenzierungen auf die Parzellierung selbst noch des Individuums hindrängen, die Integrierungen dagegen auf unlebendige Vermassungen. Man diskutiert, ob die Gesellschaft aus dem Kontrakt von Individuen hervorgegangen sei oder ob das Individuum das Ergebnis des sozialen Milieus sei, ohne an dieser Problemstellung zu erkennen, daß die wechselseitige organische Beziehung zwischen dem Einzelnen und dem Ganzen bereits verlorengegangen ist. Die liberalen Doktrinäre feiern die Emanzipation des Bürgers vom Absolutismus als eine Emanzipation des Menschen schlechthin, als «l'avènement de l'homme sur la scène du monde»; aber die konkrete geschichtliche Wirklichkeit entwickelt die Entwertung des Menschlichen im Menschen, die Auflösung seiner Substanz in eine Beziehungsabhängigkeit: die Selbstentfremdung des Menschen. Und vom Ganzen der Gesellschaft her gesehen bedeutete diese «Demokratie der Beziehungen» einen fundamentalen Widerstand gegen alle einzelnen Formkräfte (wie wir später zeigen werden, wenn wir von Staat und Politik sprechen). Anfänglich wird diese Unformbarkeit durch die Schlagkraft gegen die adlige, geistige und zünftige Privilegienwirtschaft verdeckt, und in der Epoche dieses Kampfes war es sogar eine dem Fortschritt dienende Illusion, die gesellschaftliche (und staatliche) Ord-

nung könne restlos den Forderungen der neuen kapitalistischen Wirtschaftsweise angepaßt werden. Je schneller diese dank ihrer Dynamik die ihr innewohnenden Widersprüche entwickelte, um so deutlicher zeigt sich der ungesellige, anarchische Grund der dieser Wirtschaft entsprechenden Gesellschaft: Man konzentriert Arbeitskräfte, man organisiert ihren Verbrauch, aber man verhindert die Organisation ihrer Interessen, obwohl sich aus diesen allein eine Tendenz zur Bildung von Gesellschaftsgruppen entwickelt (Gewerkschaften, Konsumvereine usw.); man konzentriert Kapital, man organisiert den rechtlichen Anteil des Geldgebers, aber man verhindert eine gleichmäßige Verteilung der Arbeits- und Kapitalerträgnisse und zwingt so der demokratischen Basis eine ihr entgegengesetzte monopolistische Tendenz auf. Die diffusen und die zusammenballenden Kräfte der Vergesellschaftung werden einander feindlich. So schafft man die soziale Frage und den Gegensatz zwischen Eigentumsverhältnissen und Produktionsweise, welche die kapitalistische Wirtschaft und Gesellschaft von außen und von innen zersetzen.

Die Kräfteverhältnisse der französischen Gesellschaft gehen aus unseren früheren Angaben hervor. Kleinbauern und Handwerker bilden ein starkes Kleinbürgertum, dessen Unzufriedenheit in dem Maße wächst, wie der Industriekapitalismus sich entwickelt. So verschieden ihre Interessen sind, sie bilden einen Block, der oft genug in die direkte Auseinandersetzung zwischen Kapitalisten und Proletariern fördernd oder hemmend eingegriffen hat, wie es die Wahl Napoleons III. beweist. Ich hatte schon hervorgehoben, daß die Entwicklung der Großindustrie die der Kleinindustrie nicht gehemmt hat, und diese Tatsache ist für das Verständnis der sozialen Verhältnisse in Frankreich von grundlegender Bedeutung. Man schätzt in der Kleinindustrie 1850 3 800 000 Arbeiter mit 900 Millionen Lohn, 1881 6 Millionen Arbeiter mit 3 Milliarden Lohn, wobei im Durchschnitt auf einen Meister zwei Arbeiter entfallen; nach 1873 war der Wert der Produkte der Klein- und der Großindustrie annähernd gleich (6 $\frac{1}{2}$ Milliarden). Paris, das im 19. Jahrhundert die größte Anzahl der Aufstände gesehen hat, war hauptsächlich Sitz der Kleinindustrie mit 64 816 Etablissements im Jahre 1847 und wesentlich mehr als dem doppelten im Jahre 1872. Aber selbst für eine ausgesprochene Industriestadt wie Lyon zeigt eine eingehende Untersuchung der Statistiken, daß der Aufstand von 1831 nicht durch Proletarier gemacht wurde, wenn wir darunter Arbeiter verstehen, die keine Arbeitsinstrumente besitzen, sondern von Kleinmeistern, von denen die Ärmern ein bis zwei Webstühle gehabt haben dürften. Über

die Zahl der Reichen liefert uns der Wahlzensus die nötigen Angaben: 1816 waren 90 000, nach 1830 300 000 Personen wahlberechtigt; aber es ist zu bedenken, daß sich hier der Grundbesitzende Adel und das Kapital besitzende Bürgertum zusammenfinden (und ihr unmittelbarer Anhang im gehobenen Teil der Mittelschichten). Unter der Restauration, wo diese beiden Schichten noch mit zwei entgegengesetzten Devisen (Noblesse oblige! und Chacun pour soi!) völlig getrennt und feindlich nebeneinander leben, ist doch das Übergewicht und die Konzentration des Kapitals (nicht zuletzt wegen der Korruption des Adels) so spürbar, daß Larochevoucauld an Karl X. schreiben konnte: «Vier Bankiers könnten heute den Krieg entscheiden, wenn es ihnen Vergnügen machen würde.» Diesen «vier Bankiers», dem Urbild der späteren «200 Familien», steht eine ebenfalls neue Klasse, das Proletariat, gegenüber als Beweis dafür, daß die Emanzipation der bürgerlichen Gesellschaft die Versklavung des Menschen unter das Kapital war. Die gesellschaftliche Funktion des vierten Standes erschöpfte sich anfänglich darin, auf eine Nachfrage des Kapitals nach Arbeitskräften mit einem Angebot zu antworten; die unorganisierte Bettelei des Ancien régime war auf dem Umweg über die Philanthropen in eine kasernierte und einträgliche Ausbeutung verwandelt worden, ohne daß deswegen der Pauperismus ein Ende gefunden hätte. Denn die Folgen der dauernden Verschiebungen von Angebot und Nachfrage hat das Proletariat als Misere und Arbeitslosigkeit zu tragen. Nach einer offiziellen Statistik gab es 1833 1 120 961 offizielle Unterstützungsberechtigte, also je einen auf 29 000 Einwohner – eine Zahl, die Pierre Leroux als wesentlich zu niedrig schätzt; er spricht von acht Millionen Bettlern auf dem Lande und in den Städten (ein Viertel der Bevölkerung Frankreichs). Statistiker haben berechnet, daß eine aus drei arbeitsfähigen Mitgliedern bestehende Arbeiterfamilie 915 Francs Lohn empfangt, wobei 798 Francs als notwendige Ausgaben für Wohnung und Ernährung dienen, 117 Francs für Kleidung, Heizung, Licht, Wäsche; daß eine Arbeiterfamilie mit 750 Francs in Bedrängnis lebte, aber viele Arbeiter weniger erhielten, so daß bei Krankheit oder Arbeitslosigkeit das Elend vollständig war. Die Hälfte der Kinder stirbt unter zwei Jahren, und unter den Überlebenden wüten bei 13- bis 16stündiger Arbeitszeit die Tuberkulose und andere Epidemien. Villermé, der im Auftrage der «Académie des Sciences Morales et Politiques» eine Rundfrage über die Lage der Arbeiterschaft gemacht hat, gibt uns folgende Beschreibung der Arbeiterwohnungen von Lille: «Die Ärmsten hausen in Kellerkammern und Dach-

stöcken. Diese Keller haben keine Verbindung zum Innern der Gebäude: sie gehen auf die Straße oder einen Hof hinaus; man steigt zu ihnen über eine Treppe hinunter, die sehr oft Tür und einziges Fenster gleichzeitig ist. Sie haben ein Stein- oder Ziegelgewölbe, sind gepflastert oder mit Fliesen versehen und alle mit einem Kamin ausgestattet, was beweist, daß sie von vornherein als Behausungen vorgesehen waren. Ihre Höhe am Scheitelpunkt des Gewölbes beträgt gemeinhin 6,5 Fuß, ihre seitliche Länge 10 auf 14 bis 15 Fuß. In diesen finstern und traurigen Höhlen essen, schlafen und arbeiten sogar eine große Zahl Arbeiter. Die Sonne geht für sie eine Stunde später auf als für die andern, und die Nacht beginnt eine Stunde früher . . . » Und nach der Beschreibung der armseligen Möbel fährt er fort: «Ich möchte dieser Aufzählung abscheulicher Einzelheiten, die das große Elend der unglückseligen Bewohner auf den ersten Blick erkennen lassen, nichts hinzufügen; ich will nur sagen, daß ich in vielen jener Betten, von denen ich sprach, Individuen beider Geschlechter und jeden Alters: Vater, Mutter, Alte, Kinder meist ohne Hemd und starrend vor Schmutz eng zusammengepfercht liegen sah. Ich halte ein . . . der Leser wird selbst das Bild vervollständigen, ich sage nur soviel, daß seine Phantasie für eine getreuliche Wiedergabe vor keinem der ekelerregenden Schauspiele zurückschrecken darf, die sich, umhüllt von Finsternis und Trunkenheit, auf diesen schmutzigen Laken abspielen.»¹⁰

Villermé wagte nach solchen Beobachtungen ein Gesetz zur Regelung der Kinderarbeit zu fordern. Der Berichterstatter der Kammer erklärte mit einem wirklich liberalen Zynismus, daß die Lage der Arbeiter nicht so schlimm sei, wie man es nach den jahrelangen Klagen sich hätte vorstellen können. Das Gesetz wird 1841 gegen die Stimmen unter anderen von Victor Cousin und Gay-Lussac angenommen, aber da es keine besoldeten Inspektoren vorsieht, wird es wenig angewandt. Man glaubt weiter, daß es nur *eine* Lösung für die Arbeiterfrage gäbe: das freie Spiel von Angebot und Nachfrage, das dieses Elend herbeigeführt hatte.

Zwischen den Extremen der «vier Bankiers» und dem Pauperismus eines Viertels der Bevölkerung spielen die Zwischenklassen mit ihren mannigfaltigen Schichten eine bedeutende Rolle im Leben des französischen Bürgertums. Aber sie können nicht verhindern, daß auch ihre Existenzweise Kampf, Wand-

10 Louis René Villermé, *Tableau de l'état physique et moral des ouvriers employés dans les manufactures de coton, de laine et de soie*, 2 Bde., Paris 1840, Bd. 1, S. 82 f.

lung und Zwiespalt war, und zwar in dem dreifachen Sinne als Angreifer gegen das Ancien régime, als Selbstzerfleischung der bürgerlichen Schichten untereinander und als angegriffen durch das Proletariat. Das eigene Lebensprinzip, die Konkurrenz, zerreißt die Bourgeoisie immer von neuem in einen konservativen und in einen evolutionären Flügel, während von außen die Revolution, die sie zum Zwecke ihrer Emanzipation durchkämpft, das Proletariat heraufgeführt hat, welches sofort durch eine Kette von Taten offenbar macht, daß die sogenannten Menschenrechte nur Rechte der Bürger auf Ausbeutung des rechtlich von den Feudallasten befreiten Volkes sind, nur die vom Bürgertum vorgeschriebenen Regeln des Kampfes aller gegen alle. Eine neue Klasse, die Berufsschichten des Großhandels und der Großindustrie, ist zur konsequenten Verfolgung ihrer materiellen Interessen zur Herrschaft gekommen und muß von allem Anfang an gegen zwei verschiedene Fronten kämpfen: heute mit dem Volk gegen die beiden ersten Stände, deren Privilegien ihre eigene Entwicklung hemmen, und morgen mit diesen Stützen von Thron und Altar gegen das Volk, welches die rechtliche Scheinfreiheit durch die wirkliche soziale Freiheit, die bürgerliche Gesellschaft durch die klassenlose ersetzen will. Zu diesen äußeren Kämpfen kommen die inneren zwischen Finanz- und Industriekapitalismus, zwischen Rohstoff- und verarbeitender Industrie, zwischen Exportansprüchen und Bedürfnissen des inneren Marktes, die sich in der gesellschaftlichen und politischen Struktur des Bürgertums widerspiegeln. Immer von zwei entgegengesetzten Seiten in seiner Existenz bedroht und – nicht nur während der Revolution – seine eigenen Kinder verschlingend oder von ihnen erwürgt, vollzieht sich seine Heraufkunft in einer Reihe von Geburtswehen, in deren Verlauf man nie weiß, ob es schon lebt oder bereits tot ist; aber gerade diese Art der Entstehung mag ihm eine (oft unterschätzte) Lebensfähigkeit verliehen haben.

So ist die bürgerliche Gesellschaft während der ersten 60 Jahre ihres Daseins stets in einer Bewegung zwischen Extremen begriffen, in der man nach Lorenz von Stein, der sie beinahe als ihr Zeitgenosse eingehend beschrieben hat, drei Etappen unterscheiden kann: die volkswirtschaftliche, die staatsbürgerliche und die industrielle. Das Ancien régime hatte die Privilegien der herrschenden Stände auf klar ausgesprochene und zugestandene Rechtsunterschiede «aufgebaut»; das Bürgertum mußte darum in seiner Revolution die Rechtsgleichheit zum Kampfprinzip machen, das mit der geltenden Wirklichkeit der Vermögensunterschiede im Widerspruch steht. Die soziale Bewe-

gung der unteren Volksschichten während der Schreckensherrschaft, die diesen Gegensatz sofort, vor aller Entwicklung der Großbourgeoisie, ersticken will, wird ihrerseits durch den Terror des Direktoriums und durch Bonaparte niedergehalten, dem sich die Großbourgeoisie als ihrem ersten Retter entgegen geworfen hat. Die Wirtschaft ist damit als Fundament der Gesellschaft erhalten, das ihrer Entwicklung entsprechende Recht zur Maske degradiert: An die Stelle der alten Abhängigkeit von den bevorrechteten Ständen ist die neue von der kapitalistischen Klasse getreten, an die Stelle des Agrarfeudalismus der Kapitalfeudalismus. Die Napoleonischen Kriege halten den entstandenen Gegensatz in der Schwebe, indem sie dank ihren wirtschaftlichen Forderungen den Übergang von einer Klasse zur anderen offen lassen. Wie jeder Soldat den Marschallstab im Tornister trägt, so jeder Bürger den des Bankdirektors in der Briefftasche. Nach dem Sturz Napoleons jedoch muß sich die neue Gesellschaft in Staatsverwaltung und Verfassung auswirken, um sich selbst zu sichern. Aber die neue Aristokratie des Geldes, die sich seit der Revolution und dem Direktorium durch Spekulationen gebildet hat und sich unter der Restauration dank einer ihr günstigen Finanzgesetzgebung kräftig entwickelt, findet neben sich die Elite des Adels, der sich von ihr mit beleidigendem Hochmut gesellschaftlich zurückzieht und gleichzeitig durch die für die Emigranten bestimmte Milliarde über den Staatsschatz verfügt, über den die hohe Finanzbourgeoisie alleiniges Verfügungsrecht zu haben glaubt. Die Geburtsaristokratie des Ancien régime findet ihrerseits neben sich die Erobereraristokratie des Empire, und die Ritter der Ehrenlegion von Napoleons Gnaden harmonieren mit den Chevaliers de Saint Louis ebensowenig wie diese mit der Finanzaristokratie; mögen durch Heirat, Adelsverleihung usw. noch so viele Überschneidungen der drei Eliten stattfinden, der Traum einer «trinité nobilitaire» zerstiebt vor der materiellen Wirklichkeit. Die Ungleichheit des Besitzes muß zum politischen Prinzip erhoben werden, was den vorläufigen (und später endgültigen) Sieg des Kapital- über den Agrarfeudalismus bedeutet. Aber als die auf dem Wahlsensus beruhende konstitutionelle Monarchie dieses Prinzip verwirklichen will, entfaltet sie alle seine Widersprüche Louis Philippe, der von den Bankiers inthronisierte Wächter der Charte strebt nach dem vollen Königtum ohne Abhängigkeit vom Parlament; das Finanzkapital entwickelt die Industrie, deren großkapitalistischer Betrieb das Proletariat erzeugt, das nicht gewillt ist, die absolutistische Unfreiheit gegen die kapitalistische einzutauschen. Das Volk, dessen Bestrebungen durch die utopischen

Sozialisten eine ideologische Basis erhalten hatte, begegnet sich mit den demokratischen Tendenzen des Bürgertums. «Diese Bedeutung und dieses Bündnis gehörten zu den einschneidendsten Ereignissen des Jahrhunderts. Voneinander getrennt waren die Schulen der sozialen Revolution und die Schule der politischen Revolution für die Partisanen eines geordneten Liberalismus nur eine geringe Gefahr. Wenn sie aber ihre Leidenschaften und ihre Hoffnungen verbanden, konnten sie alles umstürzen.» (Paul Janet).¹¹ Ihrer Revolution macht die Großbourgeoisie durch eine Serie von Rettern ein Ende, deren letztem sie von neuem ihre politische Verfügungsgewalt abtritt, um ihre wirtschaftliche Entwicklung beschleunigen zu können. Das Kaiserreich Napoleons III. sieht die offene Entfaltung der industriellen Gesellschaft und verdeckt die Vorbereitung des Klassenkampfes zwischen ihr und dem Proletariat. Aber das Bewußtsein dieser Klassenfeindschaft kann die Bourgeoisie nicht hindern, ihre politische Macht zurückzufordern, als die ökonomische stark genug geworden ist, und damit wiederum fordert sie die revolutionären Tendenzen des Proletariats gegen sich heraus. So entwickelt sich das französische Bürgertum zwischen der Furcht vor dem «roten Gespenst» und der Flucht zum «Retter der Ordnung», von der Angst vor dem Absolutismus des Diktators zu dem panischen Schrecken vor der «Revolte des Pöbels». Die Wiederholung dieses Pendels stellt sich ideologisch als ewige Wiederkehr des Gleichen dar, um so mehr als diese Form der Bewegung durch den Zyklus der Krisen in der Wirtschaft unterstrichen wird (während man sie in der Technik durch die jeden Leerlauf ausschaltende Rotationsbewegung zu vermeiden sucht).

Ist die Wirtschaft die bedingende Grundlage der entstehenden bürgerlichen Gesellschaft, so strömen ihr aus anderen Quellen konkrete Inhalte von relativer Eigenbedeutung zu, welche ihr Wesen, ihre Struktur und ihren Wandel deutlicher machen. Nachdem die Revolution am Ende des 18. Jahrhunderts den königlichen Hof abgeschafft hatte, muß das 19. ihn wegen der tiefen wirtschaftlichen und politischen Spannungen und Gegensätze wieder einführen, wiewohl diese die Beständigkeit, die zum Wesen der Monarchie gehört, unmöglich machen. So haben wir die Höfe Bonaparte-Napoleons mit ihren Offizieren und Frauen, die eben durch Mut und Glück aus einem Dunkel aufgestiegen sind, das man durch glänzende Uniformen und kühnen Luxus in den Toiletten zu verdecken sucht; und diesem neuen

11 Paul Janet, *Histoire de la science politique dans ses rapports avec la moral*, 2 Bde., Paris 1913⁴, Bd. 2, S. 733

kaiserlichen Militäradel gegenüber der alte geschichtliche Adel, der wieder herbeiströmt, sobald es zu antichambrieren und um Pensionen zu intrigieren gilt – beide zu einem Aggregat zusammengepreßt durch Etiketten, die den alten nachgeahmt sind, und durch die eisig schweisgarnende Persönlichkeit des Herrschers, der an seinem Modellhof weder Günstlinge noch Mätresen oder Beichtväter duldet und bei Zeremonien und Vergnügungen «inamusable» bleibt. Diesem theatralisch großartigen Gebilde eines Eroberers und Parvenüs, der anders als alle anderen sein will und zugleich durch Anleihen bei der Vergangenheit seine eigenen schöpferischen Taten verdunkelt, folgt die künstliche, ruhm- und glanzlose Wiedererweckung des Hofes der Emigranten des Ancien régime inmitten einer neuen bürgerlichen Welt, der Hof der Restauration. Mögen seine Könige die Gebräuche alter Zeiten zur Schau stellen, indem Charles X. dreizehn armen Kindern als Repräsentanten der Apostel die Füße wäscht oder einmal im Jahr jedermann dem Diner der königlichen Familie zuschauen läßt, mögen die in ihren Vorurteilen erstarrten Höflinge sich mit kindischer Überempfindlichkeit um Fragen des Vorranges streiten oder um ein Angesprochenwerden durch den König als um die höchste Gunst buhlen; möge endlich die Geistlichkeit ihre Zeremonien noch so öffentlich, ihren Einfluß noch so geheim zur Geltung bringen, selbst diese lächerlichen Gespenster können sich dem Licht des kommenden Tages nicht entziehen. Lamartine hatte von Ludwig XVIII. gesagt: «Es war ein König der Vergangenheit, aber ein Mensch dieses Jahrhunderts», und bis in die militärische Kleidung dieses gichtkranken Überbleibels des 18. Jahrhunderts mischte sich ein ziviles Element. Aber erst in den Nebenhöfen, die sich um den zentralen bildeten, zeigt das Königtum der Restauration, daß es ein bizarres Amalgam aus Vergangenheit und Gegenwart ist. Der Comte d'Artois, das Idol aller absoluten Royalisten, hat seine geheime Polizei und treibt seine geheime Politik im Sinne der reaktionärsten Emigranten, während seine Söhne liberaleren Anschauungen zugänglich werden; die Condés zeigen das volle Ressentiment der Emigranten, während der Herzog von Orléans im Palais Royal Finanz, Armee und liberale Doktrinäre sich verbrüdernd läßt – sein politischer Hof war «etwas wie der Protestantismus wie für die Monarchie das göttliche Recht» (John Grand-Carteret, *XIX. siècle*); der junge Duc de Berry endlich stellt durch die Lebensfreude seiner romantischen Frau eine Verbindung zwischen Hof und Stadt her und gibt dem eleganten Leben eine Richtung. Die fast byzantinische Strenge der Etikette und die Berufung auf die Tradition

verbergen nur mühsam, daß die militärische Ordnung, die am Hofe Napoleons geherrscht hat, durch Unordnung und Unterwürfigkeit ersetzt sind. Diesem abgeschlossenen Hof der Privilegierten folgt der etiketten- und zeremonienlose, allen offene des Bürgerkönigtums, des Königs der Bürger: der Finanz, des Neuadels und der Nationalgardisten, die er an den Hofbällen empfängt und mit denen er, nach dem Wort Ary Scheffers, Geschichte macht; der König als Funktionär, der trotz Volksinthronisierung statt der Weihe in Reims, trotz Regenschirmes und Händedrucke die Sehnsucht nach persönlicher und unumschränkter Machtausübung nicht verliert; der König der Familie in dem Augenblick, als sich die Familie zersetzt, mit einer Familienpolitik im Augenblick, wo «Frankreich sich in eine Art Kommanditgesellschaft verwandelte», der König, dem Tradition und Vergangenheit nichts bedeuten und der das Museum von Versailles plant und durchführen läßt, ein «echtes zu nationalen Ehren erhobenes Heiligtum»; der König ohne künstlerischen Geschmack im Zeitalter der Delacroix, Ingres, Corot, der Lamartine, Balzac, Victor Hugo – kurz im Zeitalter der Romantik, ein Hof ohne Ideal, der «einem bürgerlichen Gemälde aus der niederländischen Schule» gleicht (John Grand-Carteret l.c.). Dem Interregnum der provisorischen Regierung der zweiten Republik folgt ein anders gestalteter Hof, voll von Gegensätzen, die durch das vorherrschende weibliche Element: die Kaiserin und die Prinzessin Mathilde «versöhnt» wurden. Napoleon, der Kleine, läßt das Zeremoniell des großen Napoleon wiedererstehen, um der Verbürgerlichung des Hofes Einhalt zu tun, die Aristokratie an seine Macht zu fesseln, die bisher getrennten Welten der alten und der neuen herrschenden Klasse zu versöhnen und seiner autoritären Usurpation den Glanz eines Mäzenatentums zu geben gegen die Invektiven, die ihm Victor Hugo aus der Verbannung entgegenschleuderte. Monarchie und Demokratie reichen sich die Hand, als er mit königlichem Pomp seine Liebesheirat mit der spanischen Comtesse de Téba in Notre-Dame feiert – ein Ereignis, für das er die charakteristische Begründung gibt: «Wenn man angesichts des alten Europas durch die Macht eines neuen Prinzips zu den Höhen der alten Dynastien emporgehoben wird, so verschafft man sich Anerkennung nicht durch ein Ältermachen seines Familienwappens oder durch den Versuch, sich mit allen Mitteln bei der königlichen Familie einführen zu lassen, sondern vielmehr dadurch, daß man sich ständig seiner Herkunft erinnert, seinem eignen Charakter treu bleibt und angesichts Europas offen die Haltung eines Emporkömmlings annimmt: ein ruhmreicher Titel, wenn

man diesen durch die Abstimmung eines großen Volkes erhalten hat.» Dieser Parvenü-Hof hat in jeder Hinsicht zwei Gesichter: Der Kaiser schielt auf Napoleon I., die Kaiserin auf Marie Antoinette; bei den großen Zeremonien herrscht die strengste Etikette, im engeren Kreise ein ungeniertes, unhöfliches Sichgehenlassen; man sucht die poetischen Erinnerungen aus der Zeit der Valois und horcht auf das Gerede der Gegenwart; man bildet einen nationalen Hof, indem man die ererbten wie die eroberten Anrechte empfängt. Die Klarheit des Doppelantlitzes verschimmt in der Fülle und dem Glanz der Feste, Empfänge, Jagden und Theaterspielereien, im Rausch der Schönheit der Frauen, die in Politik, Rechtsprechung, Verwaltung und Kunst eingreifen, in einem genießerischen und zweideutigen Epikureertum, bis der Hof von Frankreich durch die Preußen und die Kommune für immer zum Verschwinden gebracht wird. Die eigentlichen Ursachen hierfür aber liegen tiefer: Der Hof ist noch eine soziale Entität und darum in wesenhaftem Widerspruch zum bewegten Feld funktionaler Abhängigkeiten der Wirtschaft – ein Widerspruch, den jede seiner Gestaltungen in sich selbst als Zwiespalt von Vergangenenem und Modernem spiegelt und der seinen schnellen-Gestaltwandel und schließlich seinen Untergang bedingt.

Viele Historiker haben behauptet, daß der Hof des Ancien régime auf der Familie beruhte, die Spitze einer patriarchalischen Hierarchie war und selbst nach dem Prinzip der Familie handelte (vgl. Funck-Brentano: *L'Ancien Régime*). Unabhängig von der Richtigkeit oder Unrichtigkeit dieser Theorie kann man feststellen, daß die Familie wie der Hof von der neuen materiellen Produktionsweise abhängig wird, sich gegen diese nur mit gegenwartsfeindlichen Atavismen behaupten kann und von ihrer Dynamik dauernd verwandelt und schließlich aufgerieben wird. Auf die Korruption der Familie, die im 18. Jahrhundert so weit fortgeschritten war, daß im Umkreis der Höflinge Liebe in der Ehe als lächerlich galt, hat der Bürger mit dem Begriff der Tugend geantwortet. Um so bedeutsamer ist die Feststellung, daß dieser moralische Wert sehr schnell zerfällt. Auf dem Lande zertrümmert der «die Demokratie auf Kosten der Freiheit» schützende Paragraph 745 mit seinem Verbote des Majorats nicht nur den Grundbesitz, sondern auch die Familie. In der städtischen Arbeiterschaft muß (nach Auflösung der Hausgemeinschaften mit ihrer gewerblichen Eigenproduktion) die Frau ihre Arbeitskraft und die ihrer Kinder zu Markte tragen. Die Arbeiterin stirbt vor Hunger, denn ihr Lohn war niedriger als der des Mannes, die Bäuerin vor Arbeit, denn während sich der

Bauer emanzipiert hat, ist sie «négresse blanche» geblieben (Michelet). Das Wohnungselend tut den Rest, um die Mädchen als Dirnen auf das Straßenpflaster zu werfen, wo sie seit dem Bürgerkönigtum in beträchtlichem Umfang ihre Karriere vom Elend zum Glanz und vom Glanz zum Elend führen. In wohlhabenden Kreisen schwankt man zwischen Konventionsehe und Prostitution auf der einen, idealer Liebe und Ehebruch auf der anderen Seite – beide begünstigt durch die Langeweile der Frau und beim Mann durch die zum Genuß unfähig machende Jagd nach Geld. Der Instinkt für das andere Geschlecht pervertiert und verliert sich, wie es Mérimée in «La double méprise» geschildert hat. Nichts fällt uns heute an den so zahlreichen und vielfachen Liebesgeschichten der Romane des 19. Jahrhunderts so nachdrücklich auf wie der völlige Mangel an jedem echten platonischen Eros. Wie die Gesellschaft im ganzen, so zerlegt sich die Familie in ihre Parzellen: die Einzelmenschen, welche sich in sich selbst aufspalten, um in ihrer Einsamkeit eine Geselligkeit zu finden.

Die Etappen dieser Entwicklung können wir konkreter veranschaulichen durch den Typus von Frau, den jede einzelne Epoche in den Vordergrund der Geschichte schiebt, welcher freilich von den Durchschnittstendenzen, welche die Masse und den Hintergrund bildeten, oft sehr verschieden ist. Das revolutionäre Erbe einer femininen und heidnischen Gesellschaft, die zuerst von Macht geträumt und sich dann in Vergnügungen geworfen hat, wird von Napoleon liquidiert, welcher der Frau jeden Einfluß auf Politik und Verwaltung nimmt und sie ins Haus und während der Kriege in die Angst um das Leben der Ihren und in das einsame Leben mit sich selbst verweist. Die Restauration gibt ihnen den tätigen Einfluß auf die öffentlichen Angelegenheiten zurück, den sie im 18. Jahrhundert besessen hatten und den sie, intrigierend und frömmelnd, mit weniger Frivolität und mehr byronscher Melancholie als ihre Ahninnen auszuüben verstehen. Der weiblichen Jugend der Julimonarchie war die Verknüpfung von Boudoir und Staatsverwaltung ein zu enges Feld der Betätigung, sie stürzte sich in die Presse, auf die Tribüne, in die Literatur, in die sozialen Theorien der Saint-Simonisten und Fourieristen mit dem Schrei nach Emanzipation, mit dem Willen, die Souveränität der Männer durch die der Frauen zu ersetzen, Kunst, Prostitution und Glauben an die Demokratie miteinander vermischend. Im zweiten Kaiserreich ist diese Revolte der Leidenschaften gezähmt und raffiniert. Irdischer Luxus, Träumereien nach dem Unendlich-Unbekannten und sportliche Übungen aller Art verschmelzen zur «femme

charmeresse», die den Mann nach ihrem Bilde zu formen und die Gesellschaftsschichten in einem weiblichen Ideal zu verbinden sucht. Die dritte Republik brachte dann allmählich die soziale Emanzipation der Frau, die sich selbst das ganze 19. Jahrhundert hindurch von der alten Religion nicht wesentlich hat befreien können. So verschiedenartig der vorherrschende Frauentypus und das Verhältnis zwischen den beiden Geschlechtern in den sich folgenden Entwicklungsetappen des 19. Jahrhunderts gewesen sein mögen, so hat im ganzen die Frau (außerhalb der männlichen Erobererschicht, die sich unter dem Zwang der Arbeit immer mehr von ihr zurückzog) auf die Jugend und auf die Kunst einen starken Einfluß ausgeübt; denn sie ist die hauptsächlichste Leserin der Romane und Besucherin der Ausstellungen, die Hüterin aller derjenigen Gefühlswerte, welche die kapitalistische Wirtschaft zu vernichten im Begriffe ist, und nicht zuletzt das fast einzige Wesen, welches den eigentlich kapitalistischen Wert, das Geld, zwecklos zu vergeuden versteht – was die wirtschaftliche und soziale Geltung des Mannes erhöht, der es zu liefern weiß.

Unserer These von der zunehmenden Zersetzung der Familie scheint das in hundert Variationen abgewandelte Schlagwort vom «Jahrhundert des Kindes» zu widersprechen. Im 18. Jahrhundert war das Kind ein unvollständiges Wesen, das von der Mutter einmal in der Woche zum Handkuß empfangen wurde, im 19. Jahrhundert ist es das einzig privilegierte Wesen, dem sich die Gefühle der Eltern zuwenden und das Mutter, Vater und das ganze Haus beherrscht. Liest man die vier Prinzipien, die nach Legouvé die Familie des 19. Jahrhunderts geleitet haben sollen: «die vorherrschende und überlegene Stellung des Prinzips der Zärtlichkeit; die Verbreitung der Lehre von der Individualität; die doppelte Erziehung des Kindes durch den Vater und des Vaters durch das Kind: die Entwicklung des gemeinsamen Lebens von Eltern und Kind»; oder eine Statistik, nach der im Laufe von sechzig Jahren mehr als 100 000 Bilder gemalt worden sind, die die intensive Beschäftigung der Mütter mit ihren Kindern bezeugen; oder findet man bei den Memorialisten der Zeit die neuen Sitten, daß Mütter bei der Verteilung von Schulpreisen an ihre Kinder in Tränen zerfließen, daß Eltern um ihre Kinder Trauer tragen, so möchte man glauben, daß diese emanzipierten Kinder, die sich ihrer Individualität bewußt sind, diese «enfants terribles» des klassisch bürgerlichen Milieus mit ihrer Freiheit, diese «enfants maitres», die ihre Eltern zu ihren Sklaven machen, ein idyllisches, ja ein harmonisches Familienleben bezeugen. Der Eindruck wird ein anderer,

sobald man nach den Ursachen fragt, welche Rousseaus Theorien zur alltäglichen Wirklichkeit gemacht hatten, und nach den Resultaten dieser intimen Gefühlsgebundenheit der Eltern an die Kinder. Das Gefühl der mütterlichen Zärtlichkeit ist eine Folge der Napoleonischen Kriege, als die Frauen ihre Kinder zwischen zwei Schlachten empfangen und sie während der Abwesenheit ihrer Männer großziehen in der Furcht, sie in einem Feldzug zu verlieren; wenn unter dem Bürgerkönigtum die Mütter die fürsorgenden Schutzgeister ihrer Kinder werden, so wohl nicht zuletzt darum, weil sie, durch die Ehe mit allzu beschäftigten und untreuen Männern in ihren Liebeserwartungen enttäuscht, nur dieses eine Gefäß haben, in das sie ihr durch weltfremde Klostererziehung und romantische Lektüre geschwelltes Herz ausgießen können. Daraus erklärt sich, daß das Ergebnis dieser familiär-femininen zusammen mit der nachfolgenden Schulerziehung, die frühzeitig eine äußere Wissensfülle und ein demokratisches Wetteifern bezweckte, der Entwicklung der produktiven Kräfte nicht eben günstig war. Die durch das «Juste-milieu» nivellierte Bourgeoisie hat wenig bedeutende Männer hervorgebracht; diese entstammen dem Adel oder dem Kleinbürgertum. Die Jugend selbst hat aus diesem Jahrhundert keinen großen Nutzen gezogen; mit Recht sagt John Grand-Carteret: «In Wirklichkeit hat dieses Jahrhundert die Jugend geschaffen und benutzt: um 1800 sind die Eroberer der Welt junge Leute voll Glauben und Feuer; 1890 sind die blasierten Alten zwanzigjährige junge Männer.»

Fassen wir nach dieser fragmentarischen Schilderung der bürgerlichen Gesellschaft, die sich zwischen der alten Aristokratie und dem neuen Proletariat allmählich zu einer Demokratie entwickelt, in einige Begriffe zusammen. Da ist zuerst der dauernde Umtrieb zwischen Revolutionen und Gegenrevolutionen, deren Grundlage, der Konkurrenz- und Klassenkampf, sich als bewußte Leidenschaft zur Veränderung und zum Fortschritt würde interpretieren lassen, wenn die Menschen nicht so oft vor ihm in entlegene Zeiten und Räume geflohen wären, der aber trotzdem dank Wissenschaft und Technik zur Eroberung und immer größeren Beherrschung der Welt geführt hat. Da ist die Freiheit, die nach dem Bürger den Juden, den Neger, die Frau und das Kind emanzipiert hat, die, auf der Allmacht des Geldes basierend, jedem die Fata Morgana vorspiegelt, er könne, wenn nicht durch Arbeit, so durch Spekulation oder Zufall in die neue Aristokratie der Finanz oder der Industrie eintreten, die Tocqueville «eine der härtesten, die es jemals auf der Erde gab» genannt hat – jene Freiheit, die immer weitere Gebiete (Kolonien)

und Klassen (Proletarier) unterjocht hat, aber schließlich auch in diesen den Willen zur Selbstbefreiung aufsteigen ließ. Da ist die Aufgeschlossenheit und die Gier nach Fremdem und Exotischem: englischen Moden, deutschen und polnischen Tänzen, orientalischen Möbeln usw. Der Internationalismus, bald bespöttelt, bald mit Enthusiasmus aufgenommen, hält seinen Einzug in die französische Gesellschaft in dem Augenblick, wo diese sich immer stärker als Nationalstaat formiert; er wirkt in ihr als ein Moment der Angleichung und Nivellierung, welche das Jahrhundert ebenso charakterisieren wie die sich ergänzenden Manien, immer mehr zu arbeiten und durch immer Oberflächlicheres und Bedeutungsloseres sich zu zerstreuen. Da ist das ständig wechselnde Zusammenspielen von Differenzierung durch den Kampf aller gegen alle und Integrierung dank dem gegenseitigen Angewiesensein aller auf alle. Die erste zerreißt die Staaten in sich selbst, die Klassen, die Individuen; sie stellt dem Zivilisten den Militär, dem Armen den Reichen, der Frau den Mann, dem Sohne den Vater, dem Ich seine vielfältigen Erscheinungsformen gegenüber. Sie macht die äußeren gesellschaftlichen Unterschiede zu inneren Distanzierungen und führt in die leerste Einsamkeit. Die zweite dagegen verschmilzt staatliche Kleingebilde zu nationalen Großstaaten, einzeln angestellte Arbeiter zu konzentrierten Massen im Arbeitsbetrieb; sie gibt allen denselben Schein und dieselbe Uniform, dieselben Rechte und Fahrzeuge, dieselben Gedanken und Gefühle, sie macht alles zählbar und umfangreich, aber unpersönlich; sie verschmilzt Monarchie und Demokratie, Anarchie und Ordnung, Selbstbewußtsein und Ressentiment. So bildet sich ein Meer von Atomen ohne Struktur, ohne Architektur, ein Prozeß der Vergesellschaftung ohne Gestalthaftigkeit, ein soziales Feld, das nur von der Kraft des Ehrgeizes und des Gewinnstrebens bewegt ist, eine Gesellschaft, die für ihren Lebenskampf immer zahlreichere Mordwaffen erfindet, um sich immer von neuem aus allen Krisen und Kriegen wieder aufbauen zu können, und die bei dieser Sisyphusarbeit ihre Kräfte dahinschwinden sieht. Formlosigkeit und sich beschleunigendes Tempo der Bewegung haben die Charakterlosigkeit und den Materialismus dieser bürgerlichen Gesellschaft zur Folge. Die Menschen werden gezwungen, entweder das Schwergewicht der Gesinnungen fallen zu lassen oder von den Ereignissen in die Einfluß- und Erwerbslosigkeit gedrückt zu werden. So hat ein Teil des alten Adels neben den hohen Beamten und Generälen des Kaiserreiches den Hof gebildet; der in der Restauration wieder an die Oberfläche geschwemmte Emigrationsadel hat an Geldgier die profitlüstern-

sten Bürger überboten; und unter Louis Philippe kam der neue napoleonische Adel mit dem Geldadel zur tonangebenden Macht. Flaubert hat in der «Éducation sentimentale» am Grabe des Herrn Dambreuse das Fazit aus dem Dasein dieser Menschen gezogen, die mindestens vier Regierungen gedient hatten: «Wie oft war er nicht in die Kontors gerannt, hatte die Buchhaltung arrangiert, spekuliert, den Zuträger gespielt! Wieviel Prahlereien, Lächeln, Katzbuckeln! Denn er hatte Napoleon, die Kosaken, Ludwig XVIII., 1830, die Arbeiter, alle Regimes beklatscht und die Macht mit einer solchen Hingebung umgurr, daß er noch draufgezahlt hätte, nur um sich verkaufen zu können.

Aber er hinterließ das Besitztum de la Fortelle, drei Manufakturen in der Picardie, den Wald von Crancé in Yonne, einen Hof bei Orléans, beträchtliche bewegliche Güter.»¹²

Auch für den mit der Herrschaft des Kapitals verknüpften Materialismus will ich einen rein bürgerlichen Autor zitieren: «Da die Verwaltung des gewonnenen Kapitals selten höhere und edlere Kräfte im Menschen anregt, so werden die reineren geistigeren Bedürfnisse des Menschen in ihm nicht geweckt. Das Einkommen aus dem Kapital . . . wird daher – da es doch seiner Natur nach Genuß bringen soll, zu einem den niederen Bedürfnissen entsprechenden Genuß verwandt. Diese Genüsse werden alsdann hochgeschätzt wie das, was sie allein befriedigt, das Kapital; in ihnen beginnt die Gesellschaft den Gipfel menschlicher Vollendung zu suchen . . . Die plumpe Pracht, die Nützlichkeit, die Abwesenheit aller Poesie beginnt heimisch zu werden; der Genuß wird nach seinem Preise, die Kunst nach ihrem Einkommen berechnet; die Fähigkeiten werden nach dem Maße geschätzt, in welchem sie dem Kapital dienen, die Lebensaufgaben, und ob sie nach den höchsten Gütern der Menschen ringen, nach dem Maße gewürdigt, in welchem sie das Interesse des Kapitals fördern . . .; weil das arbeitslose Geldeinkommen das Ziel des Lebens ist, fangen alle anderen Forderungen an den Menschen an, dieser nachzustehen. Wer es nicht hat, fühlt sich isoliert, abhängig, machtlos, ungeachtet, ohne Schutz; wer es hat, muß das Höchste erreicht glauben, weil es die Voraussetzung des Höchsten ist, was der Mensch vom materiellen Leben erreichen kann. Darum wird dann jede Anstrengung allmählich käuflich, und damit der Mensch selbst am Ende verkäuflich und an wen? An diejenigen, welche nur das kennen und schätzen, was das

12 Gustave Flaubert. *L'Éducation sentimentale*, Paris 1885, Bd. 2, S. 266 (Œuvres complètes IV)

Geschäftsleben sie kennen und schätzen gelehrt hat; an diejenigen, welche von dem Interesse lebend, alles auf das Interesse beziehen. Und nicht dabei allein bleibt jene alles absorbierende Gewalt des Kapitals stehen. Sie drängt sie zurück in die engsten Kreise der Familie; sie gebietet der Zuneigung, der Liebe, der Geselligkeit; sie knüpft die Ehen der Jungen, und löst die Freundschaft der Alten; sie wird das allgerneinste Lebenselement aller geistigen wie aller materiellen Bewegung...»¹³

3. Nachdem wir die gesellschaftsbildende Kraft des Bürgertums skizziert haben, bleibt uns die Aufgabe, die staatsbildende zu betrachten. Frankreich ist hierfür insofern kein ganz zureichendes Beispiel, als ihm eine Verfassung, die sogenannte Charte, 1815 von den Besiegern Napoleons aufgezwungen wird. In ihr kommen bereits die zwei verschiedenen Tendenzen der Siegermächte zum Ausdruck: die absolutistisch-legitimistische von Rußland, Österreich und Preußen und die kapitalistisch-bürgerliche Englands, das Frankreich als Konkurrenten aus der modern-industriellen Wirtschaft soweit wie möglich ausschalten will. Aber auch in anderen Ländern hat die staatsbildende Fähigkeit des Bürgertums ihre Grenze. Von der englischen Verfassung hat man mit Recht gesagt, sie verdanke ihr glückliches Gleichgewicht dem Umstande, daß den Leitern der Regierung bestimmte umrissene Befugnisse übertragen werden und daß die Feudalpflichten des Seigneurs gegenüber seinen Vasallen in gesetzliche Pflichten des Königs gegen seine Untertanen verwandelt waren. Nur die amerikanischen Gesetzgeber standen vor der Aufgabe, das Volk, welches die tatsächliche Macht in Händen hatte, durch geschickte Beschränkungen in die Illusion zu wiegen, daß es herrsche, während es von der besitzenden Klasse beherrscht wurde. Aber gerade die fanatischsten Liberalen müssen zugeben, daß auch diese Verfassung das entscheidende Problem der Beziehung des Staates zu den auf Interessen aufgebauten «natürlichen» Gesellschaften nicht gelöst habe – wegen des prinzipiellen Dualismus von Gesellschaft und Staat im bürgerlichen Kapitalismus nicht hat lösen können.

Für Frankreich insbesondere fällt die Mannigfaltigkeit und die Unbeständigkeit der Regierungsformen auf. Der liberale Le Play spricht 1872 vom Augenblickserfolg von elf Revolutionen und sechzehn geschriebenen Verfassungen. Corot hat als kleines Kind das Direktorium erlebt (1795 bis 1799), dann das Kon-

13 Lorenz von Stein, Geschichte der sozialen Bewegung in Frankreich von 1789 bis auf unsere Tage, 3 Bde., München 1921, Bd. 2, S. 31

sulat (1799 bis 1804), das Kaiserreich (1804 bis 1815), die Restauration (1815 bis 1830), das Bürgerkönigtum (1830 bis 1848), die zweite Republik (1848 bis 1851), das zweite Kaiserreich (1852 bis 1870) und schließlich noch die dritte Republik – acht Regierungsformen in achtzig Jahren: Oligarchien, autoritäre und konstitutionelle Monarchien und Republiken, getrennt durch zwei Staatsstriche und drei Revolutionen. Aber nehmen wir nur die engere Zeit der Restauration und des Bürgerkönigtums, die man als Zensusmonarchie zusammengefaßt hat, so zeigt die erste sieben Ministerwechsel und fünf Kammerauflösungen, die zweite elf beziehungsweise vier, nicht zu sprechen von den verschiedenen lokalen Aufständen, Wahlreformen und Pressegesetzen. Hinter dieser Unbeständigkeit verbirgt sich ein Verwaltungssystem, das, unter Napoleon I. geschaffen, alle Veränderungen der politischen Staatsformen überdauert und die Beharrung der kapitalistischen Interessen bezeugt. Die Tatsache des Wechsels wie die Indifferenz gegen ihn haben ihren Grund nicht nur in dem fremdartigen und zwiespältigen Charakter der aufgezwungenen Charte, sondern im Wesen der bürgerlichen Wirtschaft und Gesellschaft und ihrem Verhältnis zum Staat. Seine Form war durch sie zwar notwendig, aber nicht hinreichend bedingt, und dieser Spielraum für die Relativität war so groß, daß der Staat trotz aller Versuche, ihn zum höchsten moralischen Wesen zu apotheotisieren, seinen Wert als Ideal verliert. Er wird zur Magd der wirtschaftlichen Interessen, von denen er abhängt und denen er dient, indem er sie verbirgt. Seine Aufgabe ist, der Masse der Bürger ein Minimum an wirklicher Macht einzuräumen und ihr zugleich ein Maximum an Illusion bezüglich ihrer Anteilnahme am Staat vorzutauschen. Dies leistet am besten die scheinbare Demokratie des geschlossenen Nationalstaates, die eine Oligarchie von Kapitalisten tarnt, mag sie als Monarchie oder Republik auftreten.

Zu dieser Zwieschlächtigkeit, die sich auch in dem Nebeneinander von politischer Ohnmacht und militärischer Macht des Staates zeigt, kommt als weiterer Moment, daß das Staatsbürgertum in dem Augenblick, wo jedem einzelnen Bewohner des Territoriums durch das allgemeine Wahlrecht dieselben – scheinbar souveränen – Rechte zugefallen sind, einen völlig abstrakten Charakter annimmt. Es tritt konkret nur noch als Geld und Dienste forderndes Wesen an den Bürger heran; alle wirkliche Macht ist an das Parlament, an die Ministerien und an die immer größer werdende Anzahl von Funktionären abgetreten, einer Berufsschicht von pseudointellektuellen Politikern ausgeliefert. Der bürgerliche Staat mußte eine solche abstrakte

Erscheinungsweise annehmen, weil die Unformbarkeit der bürgerlichen Gesellschaft eine andere nicht zuließ.

Ein solches unkonkretes, zu schöpferischer Betätigung keinen Anlaß mehr bietendes Staatsbürgertum hätte der intellektuellen Jugend selbst dann kaum ein Interesse abgerungen, wenn der bürgerliche Staat nicht von Anfang an alles getan hätte, um Macht und Geist, ebenso wie Alter und Jugend, voneinander zu trennen und diesen Prozeß auf immer breiterer Basis zu wiederholen. Der starke Umschwung, der dem Sturze Napoleons folgt, wirft die von den Kriegshelden gezeugte Generation der Jünglinge vom Krieg in den Frieden, von dem expansiven Streben in die Ruhe und Leere und damit in eine oft krampf- und krankhafte Introvertierung. Die plötzlich gehemmte Energie staut sich und sucht – seelisch und gesellschaftlich – einen Ausweg nach innen, da der nach außen versperrt ist. Hatten die Väter mit ihren Körpern Europa durchheilt, erobert und befreit, so ist die junge Generation von der Heiligen Allianz «en tant que société mutuelle contre la Révolution» in einen Käfig gesperrt, in dem sie ihre eigene Regierung aus Furcht, aus Legitimitätssucht, aus Bedürfnis nach dem die wirtschaftliche Entfaltung befördernden Frieden gefängeln; sie kann nur durch die Demonstration phantastischer Phrasen die unterdrückten Völker befreien.

Die Entwicklung des Staates zur Maske für Wirtschaftsinteressen vollzog sich mit zwangsläufiger Notwendigkeit auf Grund der Widersprüche, die in der bürgerlichen Gesellschaft selbst liegen, wie man am deutlichsten durch eine nähere Analyse der Restauration und des Bürgerkönigtums erkennt, die ja auch die Stellungnahme Corots am stärksten bedingt haben dürfte. Die Frankreich aufgezwungene Charte sollte dieses rebellische Land in Übereinstimmung mit dem übrigen Europa bringen. Aber da dieses selbst aus merkantilistisch-absolutistischen und volkswirtschaftlich-liberalen Ländern besteht, werden zwei wesentlich verschiedene Systeme in derselben Verfassung vereinigt, von denen das feudale in dem nachrevolutionären Frankreich keine natürliche Basis mehr hat, sondern nur aus einer von maßlosem Resentiment erfüllten und durch die Emigration entwurzelten Schicht besteht. Hat also schon das Nebeneinander von erblicher und gewählter Kammer keinerlei Zusammenhang, so waren das ständische Recht, welches auf Geburt und Vererbung pocht, und das bürgerliche, in welchem der einzelne gilt, und zwar in dem Maße, in dem er von der Arbeit zum Kapital aufsteigt, auch von dem klügsten König und der gescheitesten Verfassung nicht zu versöhnen. Diese zeigt die konzentrierteste Form ihrer Widersprüche in ihrem Paragraph 14, welcher die absolute

Gegensätzlichkeit zwischen der Unverletzlichkeit der Krone und der der Verfassung dadurch löst, daß die sonst unentschiedene Grenze zwischen den beiden Elementen zugunsten des Königs aufgehoben wird. Der erste einschneidende Gebrauch jedoch, den Karl X. davon machen wollte, zwingt die legale bürgerliche Opposition zum Eingriff; da diese aber das Königtum beherrschen will, ohne es zu vernichten, so wird ihr das Gesetz des Handelns von der außerlegalen Opposition aufgezwungen, und sie hat es dieser nur dadurch entwinden können, daß sie in Louis Philippe eine Mischung von fortschrittlicher Monarchie und konservativer Republik, ein Königtum von Bürgers Gnaden erfand.

Diese Erfindung war von der ersten bis zur letzten Minute ihrer Existenz eine Karikatur; nur das Lachen verbindet die Gegensätze zwischen der Regierung, die im Interesse der Entwicklung der Wirtschaft den Frieden um jeden Preis aufrechterhält, mit den patriotisch übernationalen Befreiungskriegsphantasien der radikalen Bevölkerung, die ihre leeren und schwulstigen Worte mit ebenso heldenhaften wie nutzlosen Emeuten und Barrikadenkämpfen bezahlt. Als die Bourgeoisie ihren unter der Maske der rechtlichen Gleichheit verborgenen Besitz weder gegen die anderen Schichten des Bürgertums noch gegen das Proletariat zu verteidigen vermag und sich aus Louis Philippe einen Schild ihrer Ordnung macht, unterstellt sie, daß die Bezahlung in Geld Könige in die Welt setzen kann. Diese Fiktion läßt der «Roi de la bourse» nur so lange gelten, bis er bewiesen zu haben glaubt, daß er die materiellen Interessen der Bourgeoisie nur wahrnehmen kann, wenn sie ihre politischen aufgegeben hat. Er beweist es drastisch durch die blutige Unterdrückung der zum Teil von seiner Polizei provozierten Aufstände, erfolgreicher noch durch ein System unblutiger Bestechungen, mit dem er die besitzende Klasse durch ihre eigenen Mittel korrumpiert und in der Kammermajorität den Widerspruch zwischen ihren Einzelinteressen und ihren allgemeinen Interessen hervorruft, indem er die Minister von sich abhängig macht, da die Bourgeoisie die ministerielle Verantwortung als Ausdruck ihrer Macht über den gesamten Staats- und Verwaltungsapparat juristisch zu formulieren nicht verstanden und machtpolitisch aufrechtzuerhalten nicht vermocht hat. Aber umgekehrt hat Louis Philippes Friedenspolitik die Klassen, deren politische Macht er brechen will, wirtschaftlich so gehoben, daß Thiers ihm das berühmte: «Le Roi règne, mais il ne gouverne pas» entgegenwerfen konnte und daß der in den Augen seiner reaktionären Kollegen endlich legitimierte König den Thron

kampflos aufgibt. Es ist dies nur ein kleiner Ausschnitt aus den Widersprüchen einer Epoche, die nur darum «Juste-milieu» zu heißen scheint, weil die sie beherrschenden Gegensätze so groß geworden sind, daß man ihre Synthese nicht mehr zu finden vermag und sich deshalb um ihre Abschleifung, Nivellierung und Versöhnung bemühte. Wie konnte es anders sein in einer Bourgeoisie, die alle materielle Macht in ihren Händen hält, ohne eine staatliche aus ihr formen zu können, in einer Gesellschaft, die sich selbst in dem Satz darstellt: «Die Freiheit hält bei mir in dem Maße Einzug, in dem sich der Staat zurückzieht. Wenn ich nicht durch Eigentum die Möglichkeit zum Widerstand, zum Handeln und wenn nötig zur Isolation habe, so habe ich überhaupt keine Freiheit; das ganze Geheimnis der Freiheit liegt darin.» (J. Simon)¹⁴

Die staatlich-schöpferische Kraft des Bürgertums lag nicht im Politischen, sondern im Rechtlichen. Nachdem das absolutistisch-feudale System der Privilegien gestürzt war, galt es, die wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und politischen Beziehungen auf einer ganz neuen Basis: der der Rechtsgleichheit aller einzelnen zu formen. Wie im Wirtschaftlichen der einzelne aus allen Verbindungen und Korporationen herausgelöste Mensch die Freiheit der Arbeit haben sollte, in Wirklichkeit aber dem Zwangsgesetz des Arbeitsprozesses und dem Gewinnstreben des Unternehmers unterworfen wird, so war es rechtliches Ideal, daß, nachdem die Wirtschaft dem öffentlichen Recht entzogen und dem Privatrecht überantwortet ist, die Beziehungen, Rechte und Pflichten der einzelnen gegenüber allen anderen einzelnen in eine genau bestimmte Abhängigkeit gebracht werden sollten. Dem Wirtschafts«kosmos» aus einzelwirtschaftlichen tritt der Rechts«kosmos» gleicher Individuen zur Seite – mit derselben unaufgelösten und unauflösbaren Spannung zwischen dem Einzelnen und dem Ganzen. Die zur herrschenden Klasse gewordenen Händler und Fabrikanten müssen die Sicherung ihrer Beziehungen und die Einhaltung ihrer Verträge gegen jedermann, vom Herrscher über das Parlament bis zum Staate fordern, um so mehr als ihre Wirtschaft eine Kreditwirtschaft ist und die Kontrahenten sich meistens nicht kennen. Aber die Begründung durch ein ewiges und unverrückbares Naturrecht ist der metaphysische Ausdruck für ein Klassenrecht, das zuerst die Arbeiterschaft, dann das Bürgertum selbst zu spüren bekommt, als Aktien- und Monopolgesellschaften gegen den eigentlichen Liberalismus der freien Konkurrenz geschützt werden wollen.

14 Jules Simon, *La Liberté*, a. a. O., Bd. 1, S. 320

Es handelt sich um ein System von subjektiven Rechten, in welchem dem Stärkeren alles erlaubt ist, was nicht ausdrücklich verboten war oder umgangen werden konnte, das auf die kapitalistischen Interessen die weitgehendste Rücksicht nimmt und ihnen dient. Das Recht wird von neuem eine Gültigkeitserklärung von Privilegien; aber das Bürgertum hat für sich selbst einen Schutzwall von Rechtsparagrafen geschaffen, basierend auf der Illusion der Rechtsgleichheit, die das Gewissen beruhigt, soweit die Einbringlichkeit der Geschäfte es nicht tut.

4. Die eigentlich ideologischen Grundlagen der bildenden Kunst schrumpfen im Laufe des 19. Jahrhunderts immer mehr zusammen, weil diese sich – dem spezifizierenden anatomisierenden Zug der kapitalistischen Wirtschaft entsprechend – aus dem Gesamtzusammenhang des Geistigen isoliert und autonom gesetzt hat. Äußerer und innerer Sinn, Sinnlichkeit und abstrakte Anschauung, emanzipieren sich weitgehend voneinander, stellen sich selbständig nebeneinander, wechseln einander ab. Das geistige Niveau ist selten in der Geschichte der Kunst tiefer gewesen, und dort, wo man ein solches erstrebt, zerbricht die Kraft der bildnerischen Gestaltung. Wie die einzelnen menschlichen Fähigkeiten, so haben sich die verschiedenen Ideologien voneinander entfernt und getrennt. Die Religion wird von der metaphysischen Spekulation abgeschwächt oder ausgeschlossen, wie diese selbst – nach der Aufklärung des 18. Jahrhunderts als eine relative Reaktionserscheinung sich ausbreitend – in Konflikt mit der Wissenschaft gerät und von dieser aufgelöst wird; auf der Seite des praktischen Willens sehen wir einen analogen Entwicklungszug vom liberalen Doktrinarismus und sozialistischen Utopismus zum relativistischen Empirismus und Positivismus. Einen fruchtbaren Einfluß auf die Kunst übt nur die Wissenschaft aus.

Was das Christentum betrifft, so hat dieses nicht nur seit der Reformation seine Katholizität eingebüßt, um zu einer Ressentimentsbewegung zu werden, die sich an die jeweils herrschende Macht klammert, sondern es hat seit den bürgerlichen Emanzipationsbestrebungen und unter den Schlägen der Aufklärung jede kulturschöpferische Fruchtbarkeit verloren; es hat seit 1750 aufgehört, ein notwendiges Vermittlungsglied zwischen Unter- und Überbau zu sein. Es gibt keine originelle religiöse Malerei, Skulptur oder Architektur mehr; selbst große Künstler müssen die ihnen eigentümlichen Werte opfern, sobald sie sich religiösen Sujets zuwenden, und heute ist die «Kunst von Saint Sulpice» gleichbedeutend mit dem größten Kitsch. Als Chateaubriand das «Genie des Christentums» zu verteidigen unternimmt, kann

er wohl zeigen, daß die im bürgerlichen Befreiungskampf formulierten Argumente für das Mittelalter falsch sind, aber er kann nicht ihre Unrichtigkeit für die Zeit, in der sie erhoben werden, beweisen. Am wenigsten vermochte er dem Katholizismus eine neue geschichtliche Erscheinungsform zu geben. Nichts von dem, was er für die Kunst vom Christentum erwartet und erhofft hatte, ist eingetroffen, weil das Christentum gar nicht mehr als Religion, sondern als Institution «wiedergeboren» wurde, das heißt als Stütze des Thrones und als Mittel der Ausbeutung in der Hand der herrschenden Klasse. Um die «Verheerungen» der Aufklärung wiedergutzumachen, gibt die Restauration der Geistlichkeit das Erziehungsmonopol, gestattet die «Kongregation» zur Verteidigung des Glaubens, die Mission de France und die Mission de la Foi, welche das Land mit Predigern überschwemmen, den Käufern von Nationalgütern die Absolution verweigern, erläßt Schutzgesetze für Kult, Kirchen und Priester (die berühmte «loi du sacrilège»), verhängt Zeitungsverbote und übersieht die illegale Rückkehr der Jesuiten. Aber dies alles gibt dem «lebenden Leichnam» des Christentums keine schöpferische Kraft, sondern verwickelt nur die Kirche durch die zu enge Verbindung mit dem Staat in neue Gefahren. Als Lamennais, ursprünglich einer der wildesten Ultramontanen, sie erkennt, die Unabhängigkeit der Kirche vom Staat fordert und die Revolutionsidee der Gleichheit mit der traditionellen Offenbarungsreligion zu verbinden sucht, verfängt er sich in die Widersprüche, die zwischen der modernen Gesellschaft und dem katholischen Gottesbewußtsein bestehen und die in seiner Devise «Dieu et Liberté» ihren kürzesten Ausdruck finden. Während die Kirche seine «christliche Demokratie» verwerfen muß, weil sie einer so weitgehenden Erneuerung nicht mehr fähig ist, entwickelt er sich zu einem christlichen Sozialismus, der von der neuen Sklaverei der Lohnarbeiter, von den unmenschlichen Berechnungen der Industriellen, von dem Mißbrauch der Religion als Machtmittel zur Knechtung des Volkes, von der herrschenden «Cité de Satan» zu sprechen wagt – die rote Freiheitsmütze auf dem Kreuz aufpflanzend, wie seine Feinde behaupten.

Der in die Gegenwart hineinragenden christlichen Mythologie, die immer noch mächtig auf die wirtschaftlich rückständigen Klassen wirkt, stellt sich – neben der konstruktiv-idealistischen Metaphysik – der Liberalismus als die Philosophie der wirtschaftlichen Revolution entgegen. In seiner philosophischen wie rein ökonomischen Form kann man folgende Grundprinzipien erkennen: die Autonomie des Menschen, seine persönliche

moralische Freiheit, die, wenn überhaupt, so nur von seinem Körper und seinem Milieu beschränkt wird; ferner die Überzeugung von dem unbegrenzten Anwachsen der materiellen und geistigen Produktion, von dem sich steigernden Fortschritt in der Beherrschung zuerst der Natur, dann der Gesellschaft durch den menschlichen Verstand und die wissenschaftlichen Gesetze und damit die Überzeugung von der beständigen Hebung des Volkswohlstandes; und schließlich die Harmonie aller natürlichen Einzelinteressen auf Grund der freien Konkurrenz und der Nichteinmischung des Staates. Diese «Axiome» bilden in ihrer geschichtlichen Bedingtheit ein widerspruchsvolles Ganzes. Leibniz, der als erster die Lehre von der prästabilierten Harmonie erdacht hat, war auch der Erfinder der Monaden, jener individuellen Entitäten ohne innere Beziehung zueinander. Die Verabsolutierung dieser Individuation hatte ihn zur Hypothese einer metaphysischen Kraft geführt, welche Beziehungslosigkeit und Disharmonie nicht nur ausschloß, sondern die vollkommenste aller Welten zu begründen imstande war. Adam Smith hat diese unter dem Merkantilkapitalismus entstandene Harmonie der Individuen vom Metaphysischen ins Irdische, ins Ökonomische und Soziale übertragen. Die Kluft zwischen den Einzelinteressen und dem Allgemeininteresse ist damit nicht aufgehoben, sondern nur unter einer dogmatischen Behauptung verborgen. Denn die freie Konkurrenz entfaltet ihre segensreichen Wirkungen nicht als unmittelbare Folge der unzählbaren Einzelinteressen, sondern dank dem Gesetz der zwischen ihnen möglichen Variationen, Kombinationen usw., das als ein abstraktes Beziehungsnetz, als «unsichtbare Hand» den egoistischen Homo oeconomicus überragt und an die Stelle der staatlichen Maßnahmen getreten ist, die der Merkantilismus gekannt und gerechtfertigt hatte. Allerdings wußte Adam Smith, daß in der heraufkommenden liberalkapitalistischen Wirtschaft vieles nicht in Ordnung war; er hat die von der freien Konkurrenz entwickelten sozialen Widersprüche gesehen und in ihnen die Ursache erkannt, die jede Durchführung einer auf den Wert der Arbeitskraft aufgebauten Gerechtigkeit unmöglich macht; er hat die Kapitalisten sogar für eine dem Gemeinwohl schädliche Klasse gehalten. Aber erst seine Nachfolger und Kritiker des Harmonieaxioms unterstrichen dann schärfer, daß sich das Gleichgewicht schließlich im Leiden und im Ruin herstelle und daß die Freiheit nur für die Stärksten und Reichsten vorhanden sei. Das entscheidende ist, daß sich das ursprünglich metaphysische Harmonieprinzip in der geschichtlichen Wirklichkeit allmählich entpuppt als «mechanistisches Wechselspiel der Interessen von

Individuen», daß das Korrelat der individuellen Freiheit der Mechanismus der Kräfte ist, in welchem der Mensch, der die Verfügungsgewalt über «Nützlichkeiten» gewinnt, auch zum Beherrscher der Arbeit aller anderen wird, die ihm gegenüber nicht freie Menschen, sondern eine unfreie Masse darstellen.

Aus dieser Tatsache des sozialen Antagonismus wuchsen die sozialistischen Utopien hervor, die für Frankreich ebenso charakteristisch sind wie für das rückständigere Deutschland die idealistischen Philosophiesysteme und für das fortgeschrittene England die ökonomischen Theorien. Die Utopisten greifen den Liberalismus im wesentlichen von links her an wie der Katholizismus von rechts, wobei sich die Kritiken der beiden Oppositionen in mehr als einem Punkt beeinflussen, so daß auf dem Höhepunkt der Konfusion die Priester die Freiheitsbäume der Februarrevolution einsegnen können. Nach den letzten Mitteln, mit deren Hilfe aus der Utopie die Wirklichkeit der «association universelle» gemacht werden sollte, können wir unterscheiden diejenigen, die sich auf die Einsicht des kapitalistischen Unternehmers und eine neue Religiosität stützen (Saint-Simon), diejenigen, welche die Harmonie durch die Vernunft allein in einer landwirtschaftlichen Gesellschaft glauben aufbauen zu können (Fourier), diejenigen, die an den Staat zur Garantie des Rechts auf Arbeit appellieren (Louis Blanc), diejenigen, welche die Gemeinsamkeit der Güter, der Arbeit und der Erziehung, also die Aufhebung des persönlichen Eigentums fordern (Cabet), diejenigen, die wirtschaftliche Hilfsinstitutionen konstruieren wie Kreditbanken, Konsumgenossenschaften (Proudhon) oder endlich diejenigen, die Einzelmensch und Menschheit, welche der Kapitalismus so weit auseinandergerissen hat, zusammenfallen lassen und auf Grund dieser in der höchsten Identität (Gott) wurzelnden Einheit die Unpersönlichkeit aller gesellschaftlichen Institutionen (Staat, Familie, Eigentum) fordern (Pierre Leroux). Allen gemeinsam ist die Tendenz, die Widersprüche der kapitalistischen Gesellschaft nicht von innen und unten her zu überwinden in einem langen, geschichtlichen Prozeß, sondern von außen und oben her durch eine spekulierende Vernunft oder einen imaginären guten Willen. Die geschichtliche Bedeutung dieser phantastischen Theorien liegt neben ihrer oft mehr scharfen Kritik am industriellen Kapitalismus vor allem in der Tatsache, daß sie die Gesellschaft von den unterdrückten Klassen her zu sehen und diesen eine Ideologie zu schaffen unternehmen. Mischen sich Wirklichkeit und Wunschträume dank der unentwickelten Situation der Arbeiterschaft auch noch bunt durcheinander, so bringen ihr diese Utopien ihre eigentümliche gesell-

schaftliche Stellung zu Bewußtsein und stellen ihr eine Aufgabe für die Zukunft. Dadurch wird die intellektuelle Jugend zur Arbeiterschaft gezogen, als die liberale Bourgeoisie sich 1834 von der Bewegung der Massen getrennt hat. Es ist die Zeit, wo nicht nur bürgerliche Autoren soziale Romane schreiben, sondern in der auch die erste Arbeiterdichtung entsteht. Dieser Kontakt findet seine inneren Grenzen an der religiösen und egalitären Haltung vieler Reformatoren, die Haltung, die dem fortschrittlichen Bürger grundsätzlich widerstrebt, und seine äußeren an der Reaktion von 1848 oder genauer am Staatsstreich Louis Bonapartes, als die Arbeiter sich nicht zum dritten Male für die Mittelklassen und Doktrinäre des Bürgertums schlagen wollen, um sie von einem «Retter» zu befreien, den sie sich selbst großgezogen haben. Marx, der damals als Verteidiger der Arbeiter gegen die von ihnen enttäuschten Bürger auftritt und schon vorher durch das «Kommunistische Manifest» die Arbeiterbewegung von utopischen Ideen zu befreien versucht hat, hat noch in den sechziger Jahren keinen spürbaren Einfluß auf die bürgerlichen Klassen Frankreichs; er war selbst Flaubert unbekannt geblieben, als dieser sich zur Dokumentierung seiner «Éducation sentimentale» durch eine Bibliothek von sozialistischen Werken hindurchlas.

In dem Kampf dieser drei Ideologien gegeneinander handelt es sich darum, die religiös-metaphysische Einheit des Christentums etappenweise durch eine vernünftig-gerechte irdische Ordnung der gesamten Gesellschaft zu ersetzen. Der Liberalismus, der die doppelte und entgegengesetzte Funktion der Auflösung des Ausgangspunktes und der Vorbereitung des Zieles hat, schafft eine weitgehende Parzellierung des Geistigen und fällt so notwendig in zunehmendem Maße der Zersetzung anheim. Auf der einen Seite zwingen ihn seine Interessen, die stolze Kampffahne seiner Jugend: «Ecrasez l'Infâme» einzuziehen und um des Volkes willen die Kirche zu tolerieren und zu fördern. Auf der anderen Seite entwickelt er «kollektivistische» Tendenzen in dem Maße, als die Konzentration des Kapitals zunimmt und der Nationalismus sich militarisiert. Es entstand so ein weiterer Spielraum für «Versöhnungen». Der geistige Ausdruck des französischen Liberalismus auf seinem Höhepunkt sind Bastiats «Volkswirtschaftliche Harmonien», nach denen die Preise im Laufe der Entwicklung fallen, die Löhne steigen sollten, und Victor Cousins Philosophie des Eklektizismus, welcher eine Reihe zusammengelesener erster Setzungen in einem unkontrollierbaren «sens commun» verbindet, um die Philosophie der Aufklärung mit einem seines übernatürlichen Charakters be-

raubten Christentum zu verschmelzen (Faguet). Was dann folgt, war ein sensualistischer Relativismus, der weder zweifeln noch glauben kann, der seine Inhaltsleere in den Zeiten der Gefahr mit dem «Idealismus» des Todes fürs Vaterland auffüllt, eine anarchische Prinzipienlosigkeit, die sich Toleranz nennt und für die es unanständig ist, sich mit Ideen abzugeben, die sich verwirklichen lassen – kurz ein konfuser Irrationalismus, der das Gegenteil jener bürgerlichen Vernunft des 18. Jahrhunderts darstellt, welche es tollkühn unternommen hatte, aus sich selbst heraus die Welt zu ordnen, und welcher Robespierre einen Kult geweiht hatte. Selbst der Katzenjammer über diesen Zusammenbruch ist nichts als ein auswegloses Gestammel, das seinen reaktionären Höhepunkt – trotz Neuthomismus – natürlich in Deutschland erreicht: «Deshalb . . . können wir auch nicht mehr an die schöpferische Kraft des Kapitalismus glauben . . . Wir wissen, daß bei dem ganzen, lauten Gebaren nichts von irgendwelchem Kulturbelange herausgekommen ist, und daß auch in aller Zukunft nichts dabei herauskommen wird . . . Wir können nicht mehr in derselben Richtung weiterblicken, in der sich die Weltgeschichte bewegt, nicht mehr an das glauben, was sich zwangsläufig aus dem Kapitalismus ergibt; wir können das Heil nur in einer Umkehr und Abkehr von ihm erblicken . . .»¹⁵

Dieser Pessimismus eines bürgerlichen Gelehrten kann uns nicht hindern anzuerkennen, daß die Entwicklung der Wissenschaften eine echte und große Kulturtat der bürgerlichen Gesellschaft war und daß sie in dreifacher Hinsicht auf die Kunst einwirkten: durch ihre Inhalte, durch ihre Methode und durch ihre Anwendung in der Technik. Was die Inhalte betrifft, so waren es neben denen der Mathematik und Chemie vor allem die der Geschichte und Geographie, die sich mächtig ausgedehnt hatten, den Menschen ferne Zeiten und Landschaften näherrückten und so sein Einfühlungsvermögen schärften und weiteten, seiner neuen Sensibilität neue Inhalte von außen lieferten, während er sich andere durch Analyse seines eigenen Ich und seiner Beziehung zu anderen Menschen eroberte. Denn die Kunst ging in seelischen und gesellschaftlichen Erkenntnissen der Wissenschaft voran, welche freilich später durch ihre klaren Formulierungen die Sujets erweitern half. Tiefer scheint uns die Methode der exakten Wissenschaften gewirkt zu haben. Ihr Wesen bestand darin, die Dinge in ihrer Konkretheit gleichsam von unten her

15 Werner Sombart, *Der moderne Kapitalismus. Historisch-systematische Darstellung von seinen Anfängen bis zur Gegenwart*, 3 Bde., München/Leipzig 1928, Bd. 3.1., S. XXI

zu betrachten, von innen her zu analysieren, von Ding zu Ding durch Induktion fortzuschreiten, Fremdes sondernd, Verwandtes verbindend, um dann die einzelnen Gruppen durch (zunächst hypothetische) Theorien zu erklären, aus diesen Zusammenhänge zu deduzieren und so allmählich vom Einzelnen zum Ganzen, von der Erscheinung zum Wesen fortzuschreiten.¹⁶ Es war die Wirklichkeitsnähe, die Kontinuität der methodischen Schritte, die Präzision des Resultates, welche den Künstler verführten und welche er in der Genauigkeit, Unpersönlichkeit und Notwendigkeit seines Stiles erreichen wollte. Die realistische Kunst erhob sich durch das wissenschaftliche Vorbild zum «L'art-pour-l'art»-Prinzip. Die dritte Seite, die angewandte Wissenschaft, die Technik schuf nicht nur in den Fabriken, sondern auf den Straßen und in den Wohnungen selbst ein neues Milieu mit neuen Verkehrsweisen, das auch dort, wo es sich nicht als Maschinenromantik oder Flucht vor der Maschine ausgewirkt, die Lebenshaltung der Gesellschaft und des Künstlers weitgehend verändert, beschleunigt und nivelliert hat.

Wir können hier nicht die Entwicklungsgeschichte der Inhalte, Methode und Anwendungen der Wissenschaft von 1800 bis 1870 darstellen; wir begnügen uns, ihre Bedeutung an einigen Beispielen zu illustrieren. Da ist unter den Anwendungen zuerst die schnellere und billigere Überwindung des Raumes durch die Dampfmaschine, die zugleich eine schnellere Verbreitung der Waren und Ideen erlaubt und den Menschen selbst zu einem immerfort bewegten, unruhigen Wesen macht. Die Eisenbahn scheint zwei Zeitalter zu trennen. Hatte Thiers behauptet, sie könne nie etwas anderes als ein Spielzeug für die Pariser sein, und ließ man sie von der Geistlichkeit einweihen, als müsse man vor dem Gebrauch ihren bösen Geist austreiben, so schrieb der weltoffene Émile de Girardin 1850: «Die Erde dreht sich in un-aufhörlicher Bewegung, die Maschinen drehen sich, der Mensch muß sich drehen, das ist das Gesetz des Fortschritts.» Und Victor Hugo beschreibt den ästhetischen Eindruck seiner ersten Eisenbahnfahrt begeistert: «Dies ist eine herrliche Bewegung, die man gespürt haben muß, um sie sich vorstellen zu können. Die Geschwindigkeit ist unerhört. Die Blumen am Wegrand sind nicht mehr Blumen, es sind rote oder weiße Flecken oder vielmehr Streifen; es gibt keine Punkte mehr, alles wird Streifen; die Kornfelder sind große gelbe Haarschöpfe, die Luzernen lange grüne Zöpfe; die Städte, die Kirchtürme und die Bäume tanzen

16 Vgl. dazu: Max Raphael, Theorie des geistigen Schaffens auf marxistischer Grundlage, Frankfurt (M.) 1974, S. 68–69

wie wild, durcheinander und verschwimmen am Horizont; von Zeit zu Zeit taucht ein senkrechter Schatten, eine Form, ein Gespenst wie ein Blitz neben der Wagentür auf und verschwindet wieder; es ist ein Bahnwärter, der die Strecke bewacht. Man sagt im Waggon: «Das ist drei Meilen weit, in zehn Minuten sind wir dort!» Man sieht hier förmlich den impressionistischen Stil entstehen.

Durch die angewandte Wissenschaft wird – neben der Beschleunigung der Bewegung des gesellschaftlichen Lebens – vor allem die Verflachung des Geistes gefördert. Es ist die Presse, welche Literatur, Kunst, Wissenschaft verbreitet, verdünnt und verfälscht, emotionelle Erregungen im Interesse unsichtbarer Mächte schafft, sie den Massen als deren eigene «öffentliche Meinung» darbietet und wie ansteckende Krankheiten durch den ganzen sozialen Körper verbreitet. Wohl in keinem Jahrhundert ist das Fachwissen so differenziert, so mannigfaltig und so entwickelt gewesen, die universelle Bildung des einzelnen so fragmentarisch, oberflächlich und zusammenhanglos wie in dem, wo die billige Presse die hauptsächlichste Quelle der Allgemeinbildung ist. Und in keinem Jahrhundert ist soviel für die körperliche und gegen die geistig-moralische Hygiene getan worden; der seelische Veitstanz hat aufgehört, Angelegenheit isolierter Sekten zu sein, ganze Gesellschaftsklassen und Nationen fallen ohne Widerstandskraft von einer weltanschaulichen Epidemie in die andere. Während die alte Presse – ohne Annoncen und Finanzberichte – ihrem beschränkten Leserkreis gegenüber (20 000 Abonnenten sind eine Ausnahme) Prinzipien verteidigt hatte, wird die neue Zeitung (ab 1836) ein Geschäft mit Annoncen, Finanz- und Marktberichten, politischen und anderen Nachrichten aus der ganzen Welt und vor allem mit einem Romanfeuilleton in Fortsetzung: ein Geschäft, das aufgebaut ist auf den zwei Voraussetzungen: «Eine ziemlich vage Politik verfolgen, um niemanden abzuschrecken, und das literarische Feuilleton möglichst attraktiv gestalten, um alle anzuziehen»¹⁷; ein Geschäft, in dem die Unternehmer und die Konsumenten käuflich sind – jeder durch den anderen und beide zugleich durch die verborgen bleibenden «vier Bankiers».

Die Anwendung der Wissenschaften gipfelt theoretisch in der Mathematik. Hatten frühere Epochen sich begnügen müssen, die Astronomie und Mechanik mathematisch zu erfassen, so findet

17 Alfred Nettement, *Étude critique sur la roman-feuilleton*, in: *Histoire de la littérature française sous la gouvernment de Juillet (1830–1848)*, Paris 1876³

das 19. Jahrhundert die Prinzipien ihrer Anwendung auf die Physik. Aber die Verwirklichung des Kantschen Satzes: «Soviel Mathematik, soviel Wissenschaft» ist nur möglich, weil die Mathematik selbst sich erweitert und eine neue Erscheinungsform angenommen hat. Hierher gehören unter anderem die Entdeckungen der nichteuklidischen Geometrien (die dem Parallelenaxiom den Charakter eines Axioms a priori nahmen) und der elliptischen Funktionen; die Schaffung der Grundlagen der synthetischen und die Ausdehnung der analytischen Geometrie auf Kurven höheren Grades; in der Algebra die Ausdehnungslehre von Grassmann und die Quaternionentheorie von Hamilton, basierend auf einer Vertiefung der imaginären Zahlen, und die Theorie der Gruppensubstitutionen von Évariste Galois. Die Anwendung der Mathematik ergibt neue Resultate in der Mechanik und Astronomie, wo auf Grund von Berechnungen der Planet Neptun entdeckt wird. Die exakte Naturwissenschaft beginnt das Jahrhundert mit der Fresnelschen Theorie der Optik, die das Licht durch Wellen erklärt, welche sich in einem elastischen Milieu bewegen, was zum Aufbau einer Theorie der Elastizität führt: Später entdeckt Ampère die Gesetze des Elektromagnetismus, Faraday den Induktionsstrom und die elektrische Feldtheorie. Mechanische Arbeit und elektrische Energie werden ineinander überführbar, die Wirkungen der Wärme auf mechanische Arbeit zurückgeführt (Carnot, Mayer, Joule), wobei die alte Substanztheorie der Wärme durch eine Molekulartheorie ersetzt wird, die Zusammenhänge zwischen Elektrizität und Licht gahnt, die Erscheinungen der Wärmeelektrizität auf Gesetze gebracht werden (Becquerel), so daß in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Arbeit der theoretischen Synthese mit der der experimentalen Analyse gleichen Schritt hält und auf die Idee einer Einheit aller natürlichen Kräfte hindrängt, die in Helmholtz' Gesetz von der Erhaltung der Kraft (1847) formuliert wird. Während die Physik sich so von Grund auf erneuert, wird die Forschung in der Chemie auf der Basis der Errungenschaften des 18. Jahrhunderts fortgesetzt. Um so dringlicher macht sich das Bedürfnis nach einer Synthese aller Einzelerkenntnisse bemerkbar. Auch auf diesem Gebiet von der Idee der Einheit der Materie getrieben, glauben die Gelehrten die verschiedenen Qualitäten der chemischen Stoffe durch die verschiedene Anordnung der Atome eines einzigen Grundstoffes erklären zu können, eine Hypothese, die durch die zum erstenmal erkannten Atomgewichte der unzerlegbaren Stoffe nahegelegt wird, da diese jedesmal ein ganzes Vielfaches desjenigen des Wasserstoffes zu sein scheinen. Diese mit allen überlieferten Gedankengängen

brechende Vermutung wird im Verlauf der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mehrere Male beiseitegeschoben und wieder aufgenommen. In der Biologie gelingt es besonders der deutschen Forschung, die Zelle als Urform des Lebens aufzuzeigen und aus ihr, die aus mehreren Bestandteilen sich zusammensetzt, das komplexe Gewebe des pflanzlichen und tierischen Körpers aufzubauen; man erkennt die Zellteilung und die wechselnde Zeugung und kommt so (1851), unter Korrektur der alten Auffassung vom Individuum, «zu der Vorstellung eines Polymorphismus von Individuen, die sich untereinander die Lebensfunktionen aufteilen und sowohl einzeln existieren als sich auch zu Kolonien zusammenschließen und eine komplexere Individualität bilden können».¹⁸ Wenig später hebt Darwin den Grundsatz Cuviers von der Beständigkeit der Arten auf, nachdem schon vorher Geoffroy de Saint-Hilaire die Anatomie auf die Embryologie zu gründen, also den Bewegungs- und Entwicklungsgedanken in die Zoologie einzuführen versucht hat. Die Tatsache der Osmose bindet die Pflanzen, die Theorie der natürlichen Zuchtwahl die Tiere an ihre Umgebung, schafft eine Wechselwirkung zwischen den verschiedenen Faktoren der Wirklichkeit, schaltet die metaphysische Hypothese einer Lebenskraft ebenso aus wie die Zellteilung die Präformation zugunsten der Epigenesis. Das Axiom der Kontinuität, die sich bald auf die Beziehungen des gleichzeitig nebeneinander Bestehenden, bald auf die Folge des nacheinander Auftretenden bezieht, wird durch Charles Lyell gegen die Eruptionstheorie Cuviers in die Geologie eingeführt, woraus der Entwicklungszusammenhang der aufeinanderfolgenden Fauna- und Floraschichten sich ergibt, ein Gedanke, der erst durch die Evolutionstheorie Darwins als bewiesen angesehen wird. In der Physiologie wird von Charles Bell der Unterschied zwischen sensorischen und motorischen Nerven erkannt und von Johannes Müller die Theorie der spezifischen Sinnesenergien aufgestellt. So verschieden die Forschungsgebiete sein mögen, die Resultate scheinen von denselben allgemeinen Tendenzen beherrscht. In inhaltlicher Hinsicht: Einheitlichkeit der Materie, Einheit ihrer Grundform, Spezifizierung der Funktionen, kontinuierliche Verbindung im Raum und in der Zeit (Feldtheorie); in methodischer Hinsicht: Betrachtung der Dinge gemäß ihrer inneren Konstitution und nach ihrer inneren Verwandtschaft untereinander, Quantifizierung (Mathematisierung) ihrer Darstellung, Auffinden von Gesetzen, schärfere Analyse, stärkere Zusam-

18 Ernest Lavisse, Alfred Rambaud (Hrsg.), *Histoire générale du IV^e siècle à nos jours*, 12 Bde., Paris 1925³, Bd. 10, S. 761

menfassung von Wissenschaftsgebieten. Die Naturauffassung wird wesentlich komplexer trotz wachsender materieller und formaler Einheit, und sie wird mit Hilfe der neuen Mathematik präziser dargestellt. Empirische Beobachtung, theoretische Erklärung und mathematische Darstellung wachsen in gleicher Weise und in gleichem Maße – eine glückliche Übereinstimmung, die die bürgerliche Gesellschaft dieser Epoche auf kaum einem anderen Gebiete und in diesem Umfang erreicht.

Die Ursache liegt in der Sicherheit, mit der die wissenschaftliche Methode unbeirrbar durch die Spekulationen der Natur- oder Gesellschaftsphilosophie angewandt wird. Mag das Experiment, durch das die exakte Wissenschaft den Gegenstand der Natur rekonstruiert und durch das sie den eigentlichen Beweis für die Richtigkeit ihrer Theorien gibt, in der Kunst auch noch so unanwendbar sein – Zola war gewiß einem falschen Analogieverfahren zum Opfer gefallen –, so ist es doch die sachgerechte und methodische Beobachtung der äußeren und inneren Welt, welcher auch die Literatur des 19. Jahrhunderts ihre größten Triumphe zu verdanken hat, wenn es ihr gelingt, in gleichem Maße sprachschöpferisch zu sein. Analoges gilt in bezug auf die bildende Kunst. Es ist daher für uns von großer Bedeutung, zu sehen, wie ein Wissenschaftler gegen Ende der von uns betrachteten Epoche über den Geltungswert seiner Methode gedacht hat. Wir wählen Claude Bernard, den Verfasser der «Introduction à l'étude de la médecine expérimentale» und zitieren nach seinem 1864 entstandenen, aus dem Nachlaß veröffentlichten Werk: «Philosophie».¹⁹

Der Platz der wissenschaftlichen Methode wird fixiert durch des Gelehrten Stellungnahme einerseits gegen Kant, andererseits gegen Comte. Zu Kants Hypothese, daß es synthetische Erkenntnisse a priori gibt, die nicht aus dem Erfahrungswissen stammen können, weil dieses nur zur Wahrscheinlichkeit, aber nicht zur Wahrheit zu führen vermag, bemerkt Claude Bernard: «Es gibt keine rationalen oder apriorischen Erkenntnisse. Zu Erkenntnissen gelangt man stets a posteriori. Aber gibt es notwendige Erkenntnisse? Ebenfalls nicht. Man nennt notwendige Erkenntnis jene, die unser Verstand nicht anders erfassen kann (Axiom), und empirische Erkenntnis jene, der der Charakter der Notwendigkeit und Universalität fehlt. Und dieser ist meiner Meinung nach ungewiß und sogar nichtig . . .»

19 Claude Bernard, Philosophie, manuscrit inédit (1869). (Hrsg. Jacques Chevalier, Vorwort: Justin Godart), Paris 1937

Seine Ablehnung der idealistischen Philosophie als Grundlage der Wissenschaft ist vollkommen. «Die Vernunft oder die Vernunftschlüsse allein sind die Quelle aller unserer Irrtümer.» Die Philosophen als Menschen, «die aus den Allgemeinheiten ihre Besonderheit machen, sind die schädlichsten Wesen für alle wahren Wissenschaften... Es sind dies Menschen, die kein anderes Ziel verfolgen, als über alles im allgemeinen zu rasonieren und über nichts im einzelnen, weil sie nichts Spezielles wissen... Die Philosophie als besonderen Zweig der Wissenschaft gibt es nicht. Die Philosophie ist in allem enthalten... Einzig die Praktiker sind wirklich Philosophen. Ein Mensch, der die einfachste Tatsache herausfindet, tut mehr für die Erforschung der Wahrheit als der größte Philosoph der Welt... Die Philosophie lernt nichts und kann nichts Neues lernen, weil sie nicht experimentiert und beobachtet. Die Philosophen haben nie irgend etwas gelernt, sie haben nur über das rasoniert, was die andern gemacht haben...»

Aus dieser Sterilität der Philosophie, die keinen wissenschaftlichen Charakter hat, zieht Claude Bernard den Schluß: «Der Mensch hat alles, was er weiß, gelernt. Er hat keinerlei angeborene Erkenntnis, er hat nur die Fähigkeit zu erkennen mitbekommen», oder ausführlicher: «... ich denke folgendes:

- a) Die einzige Quelle unserer Erkenntnis ist die Erfahrung. In der Mathematik ist die Demonstration, der Beweis, stets auf eine Erfahrung rückführbar.
- b) Jede *objektive* Erkenntnis ist unbewußt und infolgedessen empirisch. Die Erkenntnis der Beziehung ist bewußt und damit die einzige rationale und absolute. Die Mathematiker liefern uns ausschließlich Erkenntnisse des Beziehungsverhältnisses, und hierin sind sie rational. Auf dieselbe Weise sind die Mechanik und die Physik rational.»

«Die experimentelle Erkenntnis ist empirisch, weil sie sich mit der Materie beschäftigt, und da die Materie uns unbekannt ist, können wir sie niemals als absolut einfach voraussetzen. Wenn wir aber nun von dieser Voraussetzung ausgehen, wird die Erkenntnis sofort rational und notwendig; oder nehmen wir einmal an, daß sich die Bedingungen nicht verändern: Damit wird die Erkenntnis rational und notwendig, nachdem sie vorher ohne eine absolute Basis empirisch war.

Alle unsere Vorstellungen kommen uns von äußeren Objekten. Es gibt keine angeborenen Vorstellungen. Unsere Gehirnreize werden durch die Sinne ausgelöst. Unsere Gehirneorgane haben nicht die Fähigkeit, sich selbst in Aktivität zu setzen, so wenig wie alle andern Organe.»

So wird als Ausgangspunkt für die Wissenschaft die unabhängig von uns existierende objektive Wirklichkeit erklärt und die Erfahrung, die uns aus ihr durch die Sinne zukommt. Um dieser Mannigfaltigkeit des materiell Daseienden gewachsen zu sein, ist unser Denken gezwungen, es zu vereinfachen und auf Beziehungen zurückzuführen. Aber wenn dieses Denken bald zum Dualismus, bald zum Monismus neigt, so sind beide gleich falsch. «Das einzige, was existiert, ist die *Beziehung*, die die beiden Termini verbindet. Die Materie existiert nicht, die Kraft existiert nicht. Einzig die *Beziehung* der Materie zum *Phänomen* existiert in dem Sinne, daß sie auf eine absolute Weise determiniert ist. Die Wissenschaft ist nichts anderes als der Determinismus der Beziehung der Materie zum Phänomen, das heißt die *Existenzbedingung des Phänomens*.» Diese Beziehung als Ausgangspunkt der Wissenschaft «kann sich in der Zahl ausdrücken, und die Gewißheit wird definitiv. Das Absolute dieser Beziehung wird ein Axiom, das heißt ein *Eindruck von Evidenz*, auf den man stets alles zurückführen muß.» Es wird also notwendigerweise ein theoretisches Moment in die Beobachtung und Beschreibung eingeführt, das über diese hinausgeht, aber unentbehrlich ist. Das wahrgenommene Objekt erweckt in uns eine Idee, die nicht im Gegenstand ist, aber ohne diese könnte sie trotzdem nicht in unserem Denken entstehen, woraus folgt: «Unser Gehirn trägt also alle Fähigkeiten in sich, die durch äußere oder besondere innere Reize geweckt werden», so daß die wahre Philosophie «nichts anderes ist als Physiologie, weil die Funktionen unseres Körpers und unserer Organe eingesetzt werden.» Um die richtige Idee zu finden, müssen wir uns vielfach beschränken. Zunächst in bezug auf den Gegenstand, der keine «Allgemeinheit», sondern eine «Besonderheit» sein muß: «Man muß unbedingt auf die Einzelheiten eingehen», ohne daß deswegen der Wissenschaftler die Übersicht über das Ganze verlieren darf. Ferner hat er sich zu beschränken in bezug auf die zu erklärenden Ursachen; denn obwohl alles einen Anfang und ein Ende hat, können wir wissenschaftlich «weder den Anfang noch das Ende» begreifen. «Wir können nur die Mitte der Dinge erfassen, dies ist das wissenschaftliche Gebiet... Indem man einen Punkt immer eingehender untersucht, nähert man sich dem Wesen dieses Phänomens immer mehr an, und wenn das Wesen eines noch so kleinen Phänomens erkannt ist, so ist auch das Wesen des Ganzen sofort bekannt. So ist allein die wohlverstandene Spezialisierung fähig, zur Allgemeinheit zu führen.» Um diese richtige Mittlerrolle zwischen der «Besonderheit» des Objektes und der Allgemeinheit des Resultates zu erfüllen, darf

die Theorie selbst nicht speziell sein («die Spezialisierung darf nicht im Kopf sein»), und es genügt nicht, sie auszusprechen, «man muß beweisen, experimentell nachweisen», was eine große Schwierigkeit ist, weil alle Theorien metaphysische Abstraktionen sind; diese Schwierigkeit wird nur dadurch gemildert, daß «die Tatsachen selbst nur Abstraktionen sind» . . ., was wohl heißen soll, daß die Isolierung der Tatsachen voneinander, zu der unser Denken gezwungen ist, ihnen einen abstrakten Charakter verleiht.

Man geht also von der Wirklichkeit aus, vermittelt diese durch die Sinne dem Denken als etwas Spezielles und als Beziehung, während umgekehrt unser durch diesen Reiz getroffenes Denken eine (allgemeine) Theorie findet, die nicht «die ersten Ursachen und letzten Zwecke, sondern nur die Unendlichkeit der ersten Ursachen», diese aber in ihrer Determiniertheit anzugeben und die Beziehung zahlenmäßig auszudrücken erlaubt. Dadurch ermöglicht man eine weitgehende Koinzidenz zwischen Theorie und Wirklichkeit, damit den experimentalen Beweis der Theorie selbst, und «es gibt nur die experimentelle Wissenschaft, und außerhalb der Wissenschaft weiß man nichts». Alles Philosophieren a priori wird auf Theorien a posteriori zurückgeführt. Das hindert nun freilich Claude Bernard nicht, neben der exakten Wissenschaft andere geistige Haltungen anzunehmen: den auf dem Gefühl basierten Glauben und die philosophische Vernunft. «Nicht der Kopf, sondern das Herz, das heißt das Vage bestimmt die Richtung der Welt.» Durch ihre Ausschaltung, wie sie der Positivismus Comtes vollzogen hat, würde man die Menschen «zu moralischen Monstren» machen; «ich meine, daß Auguste Comte recht hat, wenn es um reine Wissenschaft geht. Aber mein großer Einwand gegen ihn ist, daß er glaubt, die moralische und sentimentale Seite des Menschen unterdrücken zu können. Das müßte so sein, weil die Wissenschaft das Gefühl und die menschliche Freiheit ausschließt, aber in der Praxis wird so etwas nie geschehen. Dies ist genau so, wie wenn Chemiker eine Blume oder ein Tier durch Synthese herstellen wollen . . .»

Die aus dem Erkennen verjagte Metaphysik etabliert sich als Metaphysik des Gefühls. Die drei Geisteshaltungen folgen nicht nur – der Zeit nach sich ablösend – aufeinander, sondern sie finden sich gleichzeitig «in allen menschlichen Erkenntnissen und in allen Zeiten». Weit davon entfernt sich zu zerstören, «verfeinert und vervollständigt eine die andere» in der Menschheit wie in jedem einzelnen Menschen. Freilich darf man sie nicht durcheinandermengen wie etwa in der philosophischen Diskus-

sion der Offenbarung, denn dann töten sie sich. Aber da sie als verschiedene Funktion verschiedene Gegenstände haben, so können sie, ja müssen sie nebeneinander bestehen, wenn man sie säuberlich auseinanderhält. «Der Mensch . . . muß immer an etwas Übernatürliches glauben. Man braucht das Wort *Gott* nur durch das Wort Menschheit zu ersetzen, und es bleibt dieselbe Sache . . . Glauben, nachdenken, experimentieren (hinabsteigen und wieder aufsteigen). Religion, Philosophie, Wissenschaft. Diese drei Dinge entwickeln sich, ersetzen sich aber nicht gegenseitig.» So wird die Unsterblichkeit der Seele, Gott, Willensfreiheit und selbst das Christentum mit Gnade und «Barmherzigkeit» eingeführt, um den Regierungen das Regieren zu ermöglichen («Sie erlegen einen Glauben auf, der als Aktionsmittel dient»), um die Menschen einander erträglich zu machen, um die Individualität zu vernichten, «die die absolute Erfüllung des Gesetzes verhindert, welches seinerseits die Individualität unterdrückt», oder weil sich wohl der Gelehrte, aber nicht die Masse des Glaubens entledigen kann; «alles, was man tun kann, ist, sie in den Zustand der Gleichgültigkeit, den die Gelehrten haben, gemischt mit der Hoffnung auf Erkenntnis zu versetzen».

Wir werden hier weder auf das Imaginäre dieser Hypothese des harmonischen Zusammenspiels der drei Erkenntnisse eingehen noch auf ihre soziologische Grundlage. Sie war bei Claude Bernard selbst das Ergebnis einer Entwicklung, da das Alter nicht ertragen konnte, was der Jüngling kraftvoll und stolz glaubte auf sich nehmen zu können: «Ich ertrage das Unwissen: das ist meine Philosophie. Ich habe die Ruhe des Unwissens und den Glauben an die Wissenschaft. Die andern können ohne Glauben, ohne Bekenntnis, ohne Theorie nicht leben. Ich kann darauf verzichten. Ich schlafe auf dem Ruhekissen des Unwissens. Ich weiß nicht, und ich werde nie wissen, ich akzeptiere das, ohne mich deshalb zu quälen, ich warte ab. Ich verfallende wegen nicht in Nihilismus, ich versuche, die Beziehungen zu erkennen.» Wenn der 50jährige dagegen behauptete: «Wir brauchen den Glauben so dringend wie das Essen», und diesen Glauben von der unumgänglichen und beweisbaren Hypothese des Wissenschaftlers auf alle unbewiesenen und unbeweisbaren Theoreme der Metaphysik und Religion ausdehnte und sie sogar als «*idée expérimentale*» ausgab, so handelte es sich freilich nicht um einen einzelnen und persönlichen Fall, sondern um die typische Entwicklung einer Generation, ja um die des Bürgertums überhaupt.

Von allen Ideologien, die auf den Künstler einwirken und sein Werk bedingen, unterliegt dieser am stärksten derjenigen,

die ihm als Geschichte seines eigenen Gebietes entgegentritt; indem er sich mit einem Teil derselben auseinandersetzt, muß er sich auf einen Teil stützen. So übernimmt Corot das Staffeleibild, das in den Anfängen des Kapitalismus (15. Jahrhundert) mit Hilfe der Ölmalerei und der Perspektive entstanden war. Er übernimmt auch das Sujet der Landschaft, das sich am stärksten in der holländischen und französischen Kunst des 17. und in der venezianischen des 18. Jahrhunderts ausgebildet hatte. In der ersten Epoche des modernen Kapitalismus, die von 1750 bis zur großen Revolution reicht, hatte nicht die Landschaft, sondern das Stilleben eine dem bürgerlichen Geist entsprechende Ausbildung erfahren, und zwar bis zu einem solchen Grade, daß sowohl die realistisch-naturalistische wie die abstrakte Richtung der bürgerlichen Kunst in Chardin ihren Ahnherrn haben. Die Landschaftsmalerei, die Corot als Traditionsgut überliefert wurde, zeigte – einzeln oder zusammen – folgende drei Eigentümlichkeiten: sie war auf konstruktive Prinzipien a priori aufgebaut (Poussin, Ruisdael): sie differenzierte den Grundton einer imaginären lyrischen Beleuchtung (Claude Lorrain, van Goyen); sie zeigte eine gesellige, von Menschen gebildete, bevölkerte und für ihn daseiende Natur. Diesen drei Faktoren der menschlichen Vernunft, der menschlichen Emotion und der menschlichen Gesellschaft ordneten sich die Beobachtungen der Wirklichkeit zu.

Im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts wird dieses Verhältnis von Geist und Natur umgekehrt und die modern-bürgerliche Landschaftsmalerei geschaffen. Der junge Corot ist einer der ersten, die die (seelisch-bedingte) Beleuchtung durch das natürliche, diffuse Licht ersetzen, die apriorische Konstruktion auf das aus dem persönlichen Naturerlebnis stammende Motiv reduzieren und die Landschaft einsam und ungesellig machen. Das empirische Moment des Objektes wird vorangestellt, das geistige Moment des Menschen an ihm und in ihm entwickelt – und zwar nicht als allgemeingesellschaftliches, allgemeinvernünftiges oder allgemeinbeseeltes, sondern als individuell-empfindendes, als Teil einem Teil sich unterwerfendes, als einzelseelischer Ablauf im einzelräumlichen Dasein aufgehendes. Die Landschaft ist nicht mehr das Weltgebäude oder die Lichtbahn des Universums, sondern ein beliebiger charakterloser Winkel, in dem sich die Elemente des Ganzen zusammendrängen. Mögen die großen Landschaftler des 19. Jahrhunderts dieses Detail noch so verschieden interpretieren, die Grundlage bleibt dieselbe: Courbets «Welle» unterscheidet sich von Ruisdaels «Marine» in prinzipiell gleicher Weise wie Cézannes «Estagues» von Ruis-

daels «Haarlem» oder Monets «Kathedralen» von van Goyens «Seestücken» usw.

5. Diese neue Basis der Landschaftsmalerei wird keine Kunstgeschichte auf rein immanente Weise erklären können, so zahlreich die Fäden sein mögen, welche die frühere und die spätere Etappe bürgerlicher Landschaftsmalerei miteinander verbinden, die Ursachen der Entwicklung liegen im gesamtgeschichtlichen Feld und seinen durch die Veränderung der Produktionsweise bedingten Verschiebungen sowie in dem Wandel aller Zwischenglieder, die den Unterbau mit dem Überbau der Kunst verbinden. Ich werde auf diese nach rückwärts weisende Seite des rein geschichtlichen Problems ebensowenig eingehen wie auf die nach vorwärts weisende, sondern allein auf das Problem, ob überhaupt und wieweit eine einmal gegebene gesamtgeschichtliche Situation ein einzelnes Kunstwerk: seinen Inhalt, seine Methode und seine Form zu erklären vermag. Damit kommen wir zu der Frage, wie Corot auf die von mir skizzierten historischen Grundlagen seines künstlerischen Schaffens reagiert hat. Denn die Abhängigkeit des einzelnen vom gesamtgeschichtlichen Feld ist keine mechanische, die Persönlichkeit des Künstlers (und damit des Werkes) ist durch dasselbe zwar notwendig, aber nicht hinreichend bedingt; das Wechselverhältnis ist ein dialektisches, und es bleibt – wie ich bereits am Anfang dieses Vortrages hervorgehoben habe – ein Freiheitsgrad, in den sich andere Faktoren einfügen, eben weil das Kunstwerk nicht nur ein gesellschaftlich-geschichtlicher, sondern auch ein individuell geistiger Schaffensakt ist und darum aus dem Gebiet der Geschichte in das der Werte hineinwächst. Welches ist der Zusammenhang zwischen den Resultaten unserer Analyse des Corotschen Bildes und der der gesamtgeschichtlichen Bedingungen? Und welches ist der soziale Standort, der gerade diesen Zusammenhang zur Folge hat?

Wir greifen auf die am Anfang dieses Vortrages zusammengestellten sechs Haupteigenschaften des Corotschen Bildes zurück und versuchen, eine jede von ihnen mit den sie erklärenden des historischen Feldes in Beziehung zu setzen.

Das Sujet ist dadurch charakterisiert, daß ein Stadtbild als landschaftlich-atmosphärisch aufgefaßt wird, das heißt in einer Begegnung von Stadt und Land, deren geschichtlich gegebener Zwiespalt durch das Fehlen der Menschen und jeglichen Lebens auf dem Flusse zugunsten des Landes aufgelöst ist. Damit ist das städtische Sujet als reine Landschaft aufgefaßt, diese aber durch ihren Frieden und ihre Einsamkeit als ein Mittel zur Befriedigung des menschlichen Bedürfnisses nach Aufgehen in ein

Ganzes. Das erste Moment ist unter anderem bedingt durch die Zuwanderung von Landbewohnern, die in der Stadt zu Facharbeitern spezialisiert oder zu ungelerten Arbeitern entmenschlicht werden, durch die zunehmende wissenschaftliche Beherrschung der natürlichen Welt im Gegensatz zum immer stärkeren Beherrschtwerden des Menschen durch die von ihm selbst geschaffenen Produkte und Institutionen; das pantheistische Moment dagegen ist bedingt unter anderem von der allgemeinen Unsicherheit eines durch wirtschaftliche und politische Krisen regelmäßig in kurzen Abständen erschütterten Daseins, das in dem «Frieden der Natur» einen Ausgleich sah, ferner von der Ungleichheit des Besitzes als politischem Prinzip, welches das Verlangen nach einem Objekt wachruft, vor dem alle Menschen gleich sind, und schließlich von der Ausschaltung der christlichen Transzendenz und dem Verfall der Metaphysik mit ihren Antworten auf die Fragen nach Herkunft und Ziel des Menschen. Diese enge Verschmelzung von Vereinzelung und Allheit, von Spezialisierung und Pantheismus manifestierte sich als sonntägliche Flucht des Städters aufs Land. Corots in Paris lebende Eltern besaßen ein Landhaus in Ville d'Avray, und zeitgenössische Memorialisten berichten häufig und ausführlich von den massenhaften sonntäglichen Spaziergängen und Ausflügen in die damals noch grüne Banlieue, als Kontrast zu den Sitten des Ancien régime: «Es gibt nichts Kurioseres, als während der schönen Jahreszeit außerhalb der südlichen Stadtgrenze spazierenzugehen ... Hunderttausend Männer, Frauen und Kinder, alle ziemlich gut gekleidet, schmücken Tausende von Tischen, Dorfbällen ... Dasselbe Schauspiel außerhalb der nördlichen Stadtgrenze ... Die Handwerksmeister gehen in die Prés Saint-Gervais, in die Wälder von Romainville, nach Sceaux, nach Vincennes ... Der Großhändler, der Bankier, der Richter, der Rechtsanwalt fahren am Samstagabend aufs Land und kehren am Montag zur Palast- oder Börsenstunde zurück. Die Kaufmannsklasse macht große Toilette, um in die Tuilerien, in den Luxembourg, auf die Champs-Élysées, in den Jardin-au-Roi zu gehen ... Viele Krämer fahren auch zu ihrem Landhaus ...»²⁰ In der Landschaft glaubte sich der Mensch als Mensch wiederzufinden, weil – abgesehen von einzelnen Gegenden, auf die der Raubbau konzentriert war – seine Interessen nicht mit ihr verknüpft waren, weil die Landwirtschaft der industriellen Entwicklung Widerstand leistete. Der sonntäglichen Stadtflucht entsprach eine Landeroberung durch den Künstler. Da sich die

20 Pierre Paul Prud'hon, *Miroir de l'ancien et du nouveau Paris*, Paris 1814

städtische Wirtschaft von den organischen Objekten der Natur entfernte, konnten diese gerade wegen ihrer Befreiung von materiellen Bindungen Gegenstand der ästhetischen Betrachtung und künstlerischen Gestaltung werden. Der Weg der Ideologen von der Religion und Metaphysik zur irdischen Vernunftordnung, die empirische Methode der Wissenschaften mit der Bedeutung, die man der konkreten Beobachtung der Details zuschrieb, die Erweiterung der Inhalte der Naturwissenschaften drängte die Künstler ebenfalls dahin, die massenhafte Landflucht der Gesellschaft zu einem allein zurückgelegten Weg in die Einsamkeit zu steigern und die Auseinandersetzung mit dieser landschaftlichen Einsamkeit zu einer Eroberung der Natur zu erweitern, bei der bald die Willkür der Ichseite (Théodore Rousseau und die Schule von Fontainebleau), bald die Notwendigkeit der Sachseite betont wurde. In diesem letzten Fall war das Fluchtmoment vollkommen ins Positive gewandt; aber die Verwirklichung dieser Einordnung war nur dadurch möglich, daß eine Basis gefunden wurde, auf der sich das spezialisierte Sujet mit dem universellen Naturgefühl vereinigen konnte. Wir stoßen hier zum erstenmal auf den Zwang zur Harmonisierung der Gegensätze, weil das erste zu überbestimmt, das zweite zu unbestimmt war.

Der Künstler wählt einen Vorwurf der Außenwelt auf Grund eines Gefühls, das er zum Teil in sich trägt – anscheinend als Wesen seiner Persönlichkeit –, das zum anderen Teil durch einen Komplex von Gegenständen, Ereignissen usw. in ihm ausgelöst wird und das er zu einem ästhetischen Gefühl entwickelt. Wir hatten dieses auf dem Bilde Corots als idyllisch kontemplative Melancholie und damit als Einheit des Gegensatzes zwischen Spezifischem und Ungeschiedenem, zwischen konkret Bestimmtem und universell Unbestimmtem, zwischen Individuellem und allgemein Menschlichem bezeichnet; wir haben daher die Tendenzen zu den Polen wie die inhaltliche Beschaffenheit ihrer Einheit zu erklären. Wir bemerken vorweg, daß die Erweiterung der Rolle der Wirtschaft im Dasein der Gesellschaft mit ihren Folgen wie Entmenschlichung und Versachlichung der Arbeit, Degradierung des Menschen zur Tauschhandelsrelation als Reaktionserscheinung den Drang nach Selbstbehauptung des Geistigen gegenüber dem Materiellen nach sich zog, und dies unter verschiedenen Formen, zum Beispiel als expansive Überkompensation des Ich zu einer allumfassenden Einfühlung in Geschichte und Seele, als Introvertierung (Rückzug aus dem Wirklichen), als Rückzug aus dem Ich (objektive Impersonalität) oder als Verbindung von Innen- und Außenwelt

in den verschiedenen Erscheinungsweisen der Verschmelzung, Versöhnung, Synthese usw. Bei Corot finden wir eine Art dieser Verbindung. Ihre spezielle Seite ist bedingt in gleichlaufendem Sinne durch die Spezialisierung der Arbeit, durch das private Eigentum, durch die freie Konkurrenz als Spiel von Einzelangeboten und Nachfragen, durch die Atomisierung der Familie (Emanzipationen) und der Gesellschaft (neue Differenzierungen auf Grund des Geldes), die zur Vereinsamung des einzelnen führten, durch die Vereinzelnung, in der das Individuum in der Wirtschaft und vor allem im Rechts«kosmos» steht, durch die Trennung der menschlichen Fähigkeiten voneinander und deren Spezifizierung innerhalb ihrer Autonomie, durch die allgemeine Parzellierung des Geistigen durch den Liberalismus (und durch das für Frankreich besonders typische Parzellenbauerntum) und nicht zuletzt durch die analysierende Methode der Wissenschaften, die durch immer stärkere Differenzierungen nicht nur zu neuen Entdeckungen kamen, sondern – und das erscheint paradox, weil ein Umschlagen ins Gegenteil stattfindet – zu neuen Einheiten für ganze Wissenschaftsgebiete, wie die Theorien der spezifischen Sinnesenergien, die Zelle als Urform des Lebens usw. Neben den gleichgerichteten finden sich Kontrastursachen: der offene Weltmarkt, dessen zunehmende Weite die Zusammenziehung nach innen immer enger und spezieller, individueller machte, das beschleunigte Lebenstempo der bürgerlichen Gesellschaft, dessen auffälligstes Symbol die Beschleunigung der Verkehrsmittel war usw. Ein Teil der aufgezählten Ursachen wirkt nicht nur auf die spezielle, sondern gleichzeitig auf die allgemeine Seite des Gefühls. Fügen wir zur Erklärung dieser letzten hinzu das Abhandenkommen des menschlichen Maßstabs im Wirtschaftsprozeß und dessen Komplizierung durch Zwischenstufen, wodurch der autonome Mensch seine Herrschaft über ihn verlor und in eine seelische wie materielle Leere verfiel, der das Vage und Uferlose angemessen war, und die geschichtliche Wandlung durch den Sturz Napoleons, die bei einem Teil der radikalen Jugend zum Wortpathos und zu Emeuten führte, bei dem anderen zum Sichverlieren in die Stille des inneren Sinnes. Nehmen wir schließlich das ästhetische Gefühl Corots in seiner konkreten Gestalt: die Melancholie als Einheit des spezifisch Idyllischen und des allgemeinen Kontemplativen, so können wir sie in gleichlaufendem Sinne für bedingt halten durch die breite Rolle der Mittelschichten, die aus dem produktiven Teil der Wirtschaft ausgeschaltet sind, durch die vielen Formen des vorherrschenden Feminismus, wie er sich in dem stark affektiven Verhältnis zum Kind besonders deutlich

manifestiert und dann vorwiegend im Kontrastsinne durch die Ausbeutung des Menschen durch den Menschen, durch die sich abwechselnden Krisen und Konjunkturen, welche das gesellschaftliche Leben dynamisieren, durch das Beherrschtsein des Menschen von der von ihm geschaffenen Welt, durch die aufpeitschenden sozialen und politischen Widersprüche innerhalb der konstitutionellen Zensusmonarchie (Restauration und Bürgerkönigtum), durch den Ausfall der seelisch-moralischen Stützen, welche Religion und Kirche geliefert hatten, und durch die Vorherrschaft der Technik, die den autonom gewordenen Menschen selbst in seinem Denken, Reden und Handeln der Maschine anzunähern suchte. In der idyllisch-kontemplativen Melancholie steckt ein vielfach bedingter Rückzug vor dem Leben, aber auch dessen Bejahung, weil das spezielle Moment auf einer die seelische Wirklichkeit erfassenden Methode beruhte, mochte der Inhalt selbst neutral oder gar negativ gerichtet sein. Ferner darf man nicht übersehen, daß dieses Gefühl mit einer die objektive Außenwelt ästhetisch-künstlerisch erobernden Haltung verbunden war, was dadurch ermöglicht wurde, daß nicht das einzelne Ding, sondern der Kosmos von Licht und Atmosphäre zum Gegenstand der positiven Einstellung gemacht wurde. Auch hier rückt das Problem, wie der Zusammenhang der Gegensätze zu erklären ist, in den Vordergrund.

Als wir in unserem dritten Vortrag das Darstellungsmittel Corots analysierten, mußten wir feststellen, daß die Bevorzugung der Tonskala von Licht und Schatten gegenüber der Linie und vor allem der Lokalfarben eine Einseitigkeit ist, die zu seinen sonstigen Bemühungen, eine Harmonie zwischen den Gegensätzen zu schaffen, in Widerspruch steht. Jetzt sehen wir deutlicher, daß bereits im ästhetischen Gefühl und selbst im Sujet ein spezielles Moment enthalten ist und daß andererseits durch die diffuse Verteilung des Lichtes eine bestimmte Art von Allgemeinheit in die Vereinzelung hineingetragen wird. Der Gegensatz ist also nur relativ, aber es ist bezeichnend, daß er gerade an dieser Stelle zum Ausdruck kam. Denn wenn diejenigen recht haben, welche die Kunst eine Einheit von Theorie und Praxis nennen, so kommt die Praxis am nachdrücklichsten im Material und in der Formung des Darstellungsmittels aus dem Rohstoff zur Erscheinung. Und die Tendenz zur Einseitigkeit innerhalb dieses praktischen Faktors rührt daher, daß – wie wir später sehen werden – in der harmonisierenden Methode ein illusorisches Moment steckt. So erklärt sich, daß gerade im Darstellungsmittel die spezifizierende Seite auf die Spitze getrieben wurde. Für das Vorhandensein der Spezialisierung

wären alle Ursachen zu wiederholen, die wir bereits für das spezifische Moment im Gefühl angeführt haben; fügen wir noch hinzu: die von der kapitalistischen Wirtschaft geschaffene Differenzierung der Bedürfnisse und Produkte, den aus ihr hervorgehenden aufgespaltenen Teilmenschen, die Differenzierung des Fachwesens – kurz: den Liberalismus als Rechtfertigung der Einzelinteressen. Was wir jetzt noch aus den gesamthistorischen Bedingungen zu erklären haben, ist der Umstand, daß diese einseitig bevorzugte Tonskala als diffuses Licht auftritt, das heißt als ein relativ unkörperliches Kontinuum, innerhalb dessen jede Stelle annähernd den gleichen Wert und den gleichen Akzent hat wie die andere. Wir finden dieselbe Tendenz besonders in den exakten Wissenschaften: in der Fresnelschen Lichttheorie, in der elektromagnetischen Feldtheorie von Faraday und Maxwell, in der Ausschaltung der Katastrophentheorie aus der Geologie, in dem Streben, den gesamten lebenden Körper aus Zellen aufzubauen und die Materie aus verschieden gelagerten und verknüpften Atomen eines Grundstoffes, dessen Atomgewicht mit dem aller anderen unreduzierbaren Stoffe durch eine einfache Relation (ganze Vielfalt) zusammenhängt. Ein so breites Sichdurchsetzen des Prinzips der Kontinuität und der Einheit gegenüber dem der Diskontinuität und des Dualismus muß unter die Ideologien herunterreichende, allgemeine Ursachen haben. Wir nennen hier nur den alle einzelnen umfassenden Wirtschaftsprozess, den für die freie Konkurrenz (der einzelnen) offenen Weltmarkt, die in der Theorie prinzipielle Gleichheit (der einzelnen) vor dem Rechts«kosmos», die formlose Fluktuation zwischen den gesellschaftlichen Schichten – kurz die Ersetzung der substantiellen Entitäten durch eine «Demokratie von Relationen», welche den Formkräften einen Widerstand entgegensetzen.

Das diffuse Licht ist nur *eine* Seite dessen, was wir den Feldcharakter der Raum-Ding-Beziehung genannt haben und was – unter Abhängigkeit der Dinge vom Raum – die Harmonisierung ihres Verhältnisses erlaubt. Wir haben also für die Existenz eines solchen Raum-Ding-Feldes in dem Bilde Corots dieselben Gründe anzuführen: die Ersetzung der geschlossenen Lokalwirtschaften, die eine Formeinheit sind, durch die offene Weltwirtschaft, in der jeder von jedem abhängig ist; die Konzentration von Spezialisten in der Fabrik, wo Teilmenschen im Arbeitsprozeß in Beziehung zueinander stehen; das Wirtschaftsnetz aus Tauschhandelsbeziehungen, in denen das Geld seines materiellen und persönlichen Charakters entkleidet ist zugunsten des Funktionscharakters des Kapitals und des dem unpersönlichen Unternehmen zufließenden Kredits; die breite Rolle der Zwi-

schonklassen, welche zeitweise den Klassenkampf mildern und die Gesellschaft zu einem Feld machen wie die Einbeziehung des Kindes in die Familie, das Verhältnis von Nationalismus und Internationalismus, wo sich jede Nation äußerlich immer mehr zu versteifen scheint, während sie innerlich durch eine Fülle fremder Einflüsse aufgelöst wird, die begierig aufgenommen wurden; die Angleichung in der Nivellierung, die unter anderem von der Presse besorgt wurde, die aus der Vertretung verschiedener Prinzipien zur «öffentlichen Meinung» herabsank, die von unsichtbar bleibenden Geschäften gelenkt wurde; die sich über alle Dinge gleichmäßig erstreckende Beherrschung der Natur durch Gesetze, deren theoretische Grundlagen immer mehr verschiedene Wissensgebiete dank der Verwendung einer und derselben Methode zu einer Einheit zusammazogen; die Aufhebung der Beständigkeit der Arten und die Osmose, durch welche alle Lebewesen untereinander und mit ihrer Umgebung zu einem biologischen Feld verbunden wurden. So sehen wir auf allen Gebieten die Ersetzung substantieller Entitäten durch ein Feld funktioneller Abhängigkeiten. Wie diese Umwandlung schon im 18. Jahrhundert mit der Entfaltung des bürgerlichen Kapitalismus vorbereitet war, so bleiben umgekehrt im 19. Jahrhundert noch Überreste der alten Auffassung, basierend nicht zuletzt auf den romantischen Spekulationen der Wirtschaft und des Geistes in Epochen, wo man sich nicht abwartend bescheiden und der langsamen, aber allein fruchtbaren theoretischen und praktischen Eroberung der Natur nach deren eigenen Gesetzen unterwerfen kann.

Hatte die Existenz des Feldes zur Voraussetzung, daß das Ding als substantielle Entität aufgelöst war, so konnte ein Kunstwerk, welches das Feld zum Inhalt hatte, nicht eine Werkform mit vollkommenem Dingcharakter werden. Das Eigentümliche Corots bei der Gestaltung der Werkform liegt darin, daß er sich nicht mit einer apriorischen Konstruktion, mit einem ornamentalen oder dekorativen Gebilde begnügt oder nach Analogie zur Mechanik mit der Kausalreihe beziehungsweise mit der funktionalen Abhängigkeit einer Stelle von der anderen, sondern daß er eine jede sowohl von allen vorangehenden wie vom Ganzen abhängig macht und so das Kunstwerk durch die Berücksichtigung und das Zusammenfallenlassen der Kausal- und der Finalreihe der Struktur den Lebewesen analog werden läßt. Aber er reibt sich dabei an Gegensätzen, welche die volle Autonomie der künstlerischen Werkgestalt verhindern. Er spiegelt damit aus dem Bereich der gesamtgeschichtlichen Bedingungen etwa die folgenden Antinomien: zwischen rechtlicher Freiheit und wirtschaftlicher Abhängigkeit im Ausbeutungsprozeß, den ein Pri-

vateigentum vollzog, das dem sozialkonzentrierten Arbeitsprozeß nicht entsprach; zwischen der unendlich großen Weite des offenen Weltmarktes und der unendlich kleinen Spezialisierung auf Grund einer Arbeitsteilung, die von den Maschinen erzwungen wurde; zwischen der Gesellschaft, die ihre eigenen Formkräfte durch ihre fundamentale Formlosigkeit erstickte, und dem Staat, welcher hinter einem vermeintlichen Charakter einer moralischen Person ein abstraktes Verhältnis, das Staatsbürgertum, und eine romantische Ideologie, den Nationalismus, mißbrauchte, um die egoistischen Interessen der «Elite» der herrschenden Klasse durchzusetzen; zwischen dem Feld funktionaler Abhängigkeiten, das die kapitalistische Wirtschaft ist, und dem Hof, der alle Gegensätze versöhnen sollte (vor allem die zwischen ausbeutender und ausgebeuteter Klasse) und einen neuen politischen Gegensatz hinzufügte, weil er nicht aufhören konnte, eine Entität zu sein – was man konstitutionelle Zensusmonarchie nannte –; zwischen differenziertem Spezialwissen und oberflächlichem Universalwissen, zwischen empirischer Wissenschaft und apriorischer Philosophie, von denen die erste nie zu einem Gesamtbild kommen konnte, ohne in falsche Analogieverfahren zu verfallen, die letzte nie zu einem neuen und haltbaren Einzelwissen; zwischen der Materialisierung des Gefühls, die in den sich voneinander trennenden und isolierenden Fähigkeiten ihren Ursprung hatte, und dem Bedürfnis auf irrationalem, emotionalem Wege das vorwegzunehmen, was rational noch nicht zu gestalten war. Die Grenzen der staatsbildenden Kraft der bürgerlichen Gesellschaft, die Grenzen der wissenschaftlichen Methode gegenüber den geisteswissenschaftlichen Problemen haben dieselben gesamtgeschichtlichen Ursachen wie der Mangel an voller Autonomie der Werkform des Corotschen Bildes.

Auch dieser letzte – wie vorher die Einseitigkeit des Darstellungsmittels – weist uns darauf hin, daß die Harmonie der Corotschen Gestaltungsmethode von besonderer Art ist – keine eigentliche Synthese der Gegensätze, sondern deren Angleichung, Versöhnung auf Grund besonderer gesamtgeschichtlicher Bedingungen, die die weitwirkende Illusion ermöglichen, als gäbe es eine andere Art der Aufhebung der Widersprüche als die Synthese. Wir werden von der chronologischen Tatsache auszugehen haben, daß Corot – 1796 geboren – unter Napoleon I. aufgewachsen ist, dessen Herrschaft die Gegensätze, welche in der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft lagen, auf Grund von erfolgreichen Ablenkungen nach außen (Eroberungskriegen) in der Schwebe halten konnte. Auf ein Bewußtsein, das in diesem Zustand zu sich selbst gekommen war, wirkten unwillkürlich auch

später, als die ursprüngliche gesellschaftliche Lebensbasis schon lange zerstört war, noch alle diejenigen Faktoren in besonderem Maße, welche den Glauben an ihre mögliche Rückkehr nährten: die verhältnismäßig breite Verteilung des Nationalvermögens, die Rentnertendenz und die Monopolparasiten, das Gleichgewicht der Auswüchse, der Fortschrittsglaube an einen Idealzustand, der die Entwicklungsgesetze der historischen Wirklichkeit verdeckte, der Ausgleich der Entmenschlichung, die der Arbeitsprozeß herbeiführte durch die Erhöhung des selbstentfremdeten Menschen zum Beurteiler dessen, was er berufsmäßig nicht verstand, die Grundlage des methodischen Bemühens selbst, die Form aus dem Inhalt zu entwickeln, was den Glauben an eine vollkommene Objektivierung des Subjektiven wachhielt; die wiederholten Versuche, alle gesellschaftlichen Gegensätze durch eine Monarchie zu versöhnen, die sich in immer zunehmendem Maße auf Napoleon I. berief (Zurückführung seiner Asche aus St. Helena), die wachsende Toleranz in der auf einer Vernunft-ehe basierenden Familie, welche freilich das Gegenstück zu der zunehmenden Auflockerung und Emanzipation der einzelnen Familienglieder war, die Konstanz der Verwaltung bei Unbeständigkeit der Staatsformen, die Maskenrolle des Staates mit seiner Tendenz, die wirkliche Oligarchie einiger Kapitalisten durch eine scheinbare Demokratie zu verdecken, der Traum der «trinité nobilitaire», in welcher Geburtsadel des Ancien régime, Militäradel Napoleons und Finanzaristokratie versöhnt sein sollten; die Harmonie der Einzelrechte im Naturrecht und – nach dem Ausfall der transzendenten Religion – die Aufgabe des Menschen, die geschichtliche Wirklichkeit durch eine Vernunft zu ordnen, die sich an diesem Naturrecht inspirierte, die Harmonie der in freier Konkurrenz sich entwickelnden Einzelinteressen in den Wirtschaftstheorien von Smith und von Bastiat, wo sie den Wert des kosmologischen Beweises für die Existenz Gottes annehmen, die Versöhnung der Gegensätze in den sozialistischen Utopien wie in der eklektischen Philosophie (Cousin), wo Wissenschaft, Glaube und Spekulation zusammenflossen wie Kritik und Aufbau, der noch unbestimmte Spielraum zwischen anatomisierenden und kollektivistischen, differenzierenden und integrierenden Tendenzen in Wirtschaft, Gesellschaft, Wissenschaft, welche letztere besonders durch die Anwendung der Mathematik auf die Wirklichkeit den Glauben wachhielt, daß Subjekt und Objekt sich einander bis zur Deckung annähern könnten, zumal empirische Beobachtung, theoretische Erklärung und mathematische Darstellung in gleichem Maße wuchsen und einander förderten. Dies alles hielt die anfängliche, der Jugend der bürger-

lichen Gesellschaft entstammende Illusion wach, die gesellschaftlichen und politischen Formkräfte könnten die wirtschaftlichen Widersprüche angleichen, und das Bürgertum war geradezu gezwungen, die Versuche zu ihrer Versöhnung zu wiederholen; denn die Weltflucht wie die historisch wirkliche Aufhebung der Gegensätze würden es vernichtet haben, da es im ersten Fall seine materielle und geistige Macht an die Kirche und die ganze ständische Gesellschaft, im zweiten Fall an das Proletariat hätte abtreten müssen. Dies zu erzwingen war die erste nicht mehr und das zweite noch nicht stark genug, und so mußte die Bourgeoisie aus ihren Widersprüchen selbst den Glauben an ihre Versöhnbarkeit ziehen. Und das war geradezu die spezifische Leistung des Liberalismus (und des ihm in dieser Hinsicht so nah verwandten Sozialismus). Auf diesem Fundament konnte dann der Glaube erwachsen, der alles das als nur vorübergehend, als Kinderkrankheit, als sekundäre Begleiterscheinungen erklärte, was dieser Harmonisierung widersprach: die Unsicherheit der dynamisierten Wirtschaft mit ihren Krisen und dem Elend des Proletariats, den Konkurrenzkampf aller gegen alle, die Rotation mit der ewigen Wiederkehr der gleichen Widersprüche und Erschütterungen, den Zwiespalt zwischen Individuum und Gesellschaft, Gesellschaft und Staat, die Existenzweise des Bürgertums als Kampf gegen zwei Fronten und als Selbstzerfleischung, die Spannung zwischen theoretischer Rechtsgleichheit und praktischer Wirtschaftsungleichheit und den mit ihm zusammenhängenden Gegensatz der Klassen von Ausbeutern und Ausgebeuteten, den Widerspruch zwischen der angeblichen Autonomie und Freiheit des Individuums und der wirklichen Selbstentfremdung des Menschen und seiner Unterwerfung unter die Produkte seiner eigenen Arbeit, die zahlreichen Gegensätze innerhalb der Charte, welche die Grundlage der Restauration und des Bürgerkönigtums war und den Antagonismus zwischen Unverletzlichkeit des Königs und Unverletzlichkeit der Verfassung (Kammer) in fast allen Punkten unentschieden ließ usw. Aber je wirksamer diese vielfachen Widersprüche wurden, um so mehr verstärkte sich auch der Anreiz, sie für harmonisierbar zu erklären, und dieser Gegensatz zwischen einem auseinanderklaffenden Dasein und einer alles versöhnenden Vernunft fand seinen ironischen wie apothetisierenden Ausdruck in dem Wort *Juste-milieu*, das ebensoviel Sehnsucht wie Wirklichkeit enthielt, die erste auf einem erhabenen Ideal, die zweite auf einer konkreten Nivellierung beruhend.

Corots Kunst war bedingt durch alle diejenigen Tendenzen, welche dieses *juste-milieu* vorbereiteten und aufrechterhielten.

Er nahm sie an, ohne gegen sie durch romantische Spekulationen, phantastische Utopien oder meuternde Aktionen zu revoltieren, ohne sie durch Karikierung lächerlich zu machen; er bejahte sie ohne Emphase und ohne Abscheu, da sie für ihn den sozialen Naturzustand der modernen bürgerlichen Gesellschaft repräsentierten, weil sein eigener Charakter mit ihren Hoffnungen in Übereinstimmung war, wie sehr ihn ihre Tatsächlichkeiten betrüben mochten. Er konnte sich vor ihnen ohne Ressentiment in eine kontemplative Anschauung zurückziehen, in der Inneres und Äußeres über eine tiefe Melancholie hinweg das Gleichgewicht suchten – im Unterschied zu einer Extravertierung des Innern, die so weit ging, daß sie nur noch aus der Außenwelt stammende Gefühlsäquivalente oder Begriffe gelten ließ, und im Gegensatz zu einer Introvertierung, die sich so weit auf das eigene Ich zurückzog, daß sie nur noch die Leere des Ichs, den «ennui» vorfand. Wohl wegen dieser prinzipiellen Konkordanz zwischen Person und Gesellschaft war seine Haltung die einzig natürlich humane in der Malerei des 19. Jahrhunderts und erweckt bei einer oberflächlichen Betrachtung den Eindruck, als ob die gesamtgeschichtliche Situation nicht die einer in sich widerspruchsvollen Klassengesellschaft gewesen wäre – hierin seinem Ahnherrn Giorgione gleichend und sich scharf unterscheidend von dem krampfhaft gewollten Humanismus seiner Zeit. Die eindringlichere Analyse läßt dagegen erkennen, daß diese von jedem positiv wie negativ gerichteten Ressentiment freie Haltung nicht darauf beruhte, daß der Künstler den unmenschlichen Triebkräften des Kapitalismus eine gleich große menschliche Kraft entgegenzustellen vermochte, sondern darauf, daß er die volle geschichtliche Wirklichkeit auf das Maß seines eigenen Schaffensvermögens zu reduzieren wußte. So sagte er, indem er sich mit Delacroix verglich: «Er ist ein Adler, ich bin nur eine Lerche; ich stoße meine kleinen Lieder in meine grauen Wolken.» Der idyllisch-melancholische Gefühlston, der sich mit seiner intensiven Naturbeobachtung verband, beweist uns, daß er den Druck in die Selbstentfremdung gespürt und erlebt hat und daß er ihm nur in Abstand zur Lebensfülle, nach einem Verzicht denjenigen Widerstand bieten konnte, der ihm sein inneres Gleichgewicht sicherte. Dieses wurde dadurch bestärkt, daß er – als Pariser – voll des Charmes der Ile de France war, jener douce France, die heftige Gegensätze nicht ausschließt, voll einer milden Güte, die alles mitfühlte, ohne je die Distanz zu verlieren, weshalb eine ganze Nation ihn, den Junggesellen, père Corot nennt und er selbst von seinem Schaffen sagen konnte: «Ich verstehe nicht, warum man sich unendliche Mühen auferlegen soll.

Man soll, wie die Meister, nur das machen, was man gut kann, die unabdingliche Arbeit leisten, sein Objekt gründlich untersuchen, aber immer auch seines Weges gehen und sich dem stellen, was kommt.»

Es wäre falsch, wollte man den teilweisen Rückzug Corots vor dem anschwellenden Leviathan der kapitalistischen Gesellschaft als reaktionäre Weltflucht interpretieren. Denn nur auf Grund dieser Begrenzung war die künstlerische Eroberung eines neuen Naturgefühls möglich, und diese vollzog sich durchaus parallel zu dem in Wirtschaft, Gesellschaft und Wissenschaft heraufkommenden Panfunktionalismus, der die Substanz durch den «rapport» ersetzte: Corot faßte ihn als naturalistischen Pantheismus, als Idealrealismus ganz ähnlich wie der Experimentalphysiologe Claude Bernard (oder der liberale Interessen-Doktrinär). Daß der Akt der Eroberung im eroberten Gegenstand die Erscheinungsweise der Ruhe annahm, zeigt nur, wie eng Corot – 50 Jahre nach Adam Smith' «Untersuchung über Natur und Ursache des Volkswohlstandes» und 24 Jahre vor den «Harmonies économiques» Bastiats mit der Illusion der natürlichen Harmonie der Gegensätze verbunden war. Aber diese Illusion selbst hatte zur Zeit, als das Bild entstand (1826), in Frankreich eine den Fortschritt fördernde Kraft. Als sie diese Funktion verlor, schwand auch bei Corot das Gleichgewicht zwischen Innen- und Außenwelt, von Besonderem und Allgemeinem usw.; gerade die vom großen Publikum bevorzugten Dunst- und Nymphenbilder beweisen, daß er dem gesellschaftlichen Bedürfnis nach Vertuschung der Wahrheit eine Zeitlang zum Opfer gefallen war. Aber in allen künstlerisch entscheidenden Werken ist er der Verdinglichung wie der Spiritualisierung seiner Humanität und damit der Entdinglichung wie der Mechanisierung der für die Darstellung notwendigen Gegenstandswelt in gleicher Weise entgangen. Seine Stellung im Entwicklungsprozeß des Bürgertums war also im ganzen genommen eine fortschrittliche; er gehörte jenem Teil der Mittelklasse zu, deren Sympathien und Antipathien nicht dem spekulierenden Finanz-, sondern dem konkret beherrschenden wollenden Industriekapitalismus zuneigte, der damals die Zukunft verkörperte. Entsprechend hat auch in der Geschichte der bürgerlichen Kunst des 19. Jahrhunderts seine geräuschlos vollzogene Evolution größere und weitere Folgen als der Lärm der Titanen, die sich als Revolutionäre gebärdeten.

An diesem Punkte mündet unsere Erklärung des einzelnen Kunstwerkes durch die gesamthistorische Situation in die Theorie (und Geschichte) der bürgerlichen Kunst, auf die wir in unserem nächsten Vortrag eingehen werden.

V. Versuch einer Theorie der Kunst des liberalen Konkurrenzkapitalismus

Es ist eine auffallende Tatsache, daß im Laufe des 19. Jahrhunderts das Bürgertum seine großen Künstler ursprünglich nicht hat anerkennen, sich nicht in ihren Werken hat wiedererkennen wollen, während umgekehrt die bürgerlichen Künstler mit einem solchen Grauen an irgendeine Gemeinsamkeit mit ihrer Klasse dachten, daß sie das Wort «bourgeoisie» als Schimpfwort empfanden. Dieser Haß bei aller Gebundenheit aneinander hatte sich gebildet, während die bürgerliche Gesellschaft ökonomisch und politisch im Aufstieg begriffen und überragende Künstlerpersönlichkeiten zahlreich vorhanden waren. Aber der Bürger konnte nicht sehen, mit welchen menschlichen Werten er die Eroberung seiner Macht bezahlte, und der Künstler fixierte um so einseitiger nur diese negative Seite, je mehr die Neuartigkeit und der schnelle Wechsel der sozialen Erscheinungen und die Schwierigkeiten seiner eigenen Arbeit ihn zu soziologischen Untersuchungen drängten. Als Kind seiner Zeit forderte Stendhal («Racine und Shakespeare») eine Tragödie, welche der jährlichen Rente der Jugend von 1813 entspräche, aber wenig später schrieb er im Vorwort zu «Armance»: «Bedenket, daß der Autor verzweifelt wäre, wenn ich ihn als einen Bourgeois betrachtete.» Der Zwiespalt war vollständig. «Im goldnen Jahrhundert arm geboren, Aristokrat im Zeitalter des Zusammenbruchs der Aristokratien, Dichter in einer positiven und industriellen Gesellschaft, kämpfte dieser mutige «Bucharbeiter» gegen seine Qualen.»²¹ – Diese von Jean Girand über Alfred de Vigny geschriebenen Worte könnte man auf das Verhältnis aller großen Schriftsteller, Dichter, Maler, Bildhauer und Musiker zu diesem «siècle anti-poétique» (*Mistral*) anwenden. Und es war nur natürlich, daß Künstler die Ursache im Wesen ihrer Umgebung gesucht haben, wie etwa *Flaubert*, der in seinen Briefen immer wieder unterstreicht, daß man mit den Gegebenheiten der bürgerlichen Gesellschaft Kunst nicht schaffen könne. Eine Theorie der bürgerlichen Kunst zur Zeit des Konkurrenzkapitalismus kann sich natürlich nicht auf solche oft durch Ressentiment bedingten Aussagen der Künstler stützen, sondern hat von einer wissenschaftlichen Analyse des Kapitalismus auszugehen, etwa von den (allerdings unvollständigen und unvollkommenen) Merkmalen, die

21 Jean Girand, *L'école romantique française. Les doctrines et les hommes*, Paris 1947⁵

Werner Sombart in seiner Geschichte des modernen Kapitalismus gegeben hat²²:

- I. Faustisches Unendlichkeitsstreben zu einem abstrakten Materialismus
- II. Irrationaler Machttrieb, gepaart mit bürgerlichem Rationalismus
- III. Die Versachlichung der persönlichen Beziehungen, die Verdinglichung sozialer Zusammenhänge
- IV. Auslöschung der Qualität zugunsten der Quantität
- V. Trennung von Produktionsmitteln und Arbeitskraft und deren Verbundenheit auf dem Markte
- VI. Auseinandertreten von Bedarfsdeckung und Erwerbzweck
- VII. Geld und Vertrag vermitteln zwischen den Gegensätzen des Unternehmers und des Arbeiters, der Produzenten und der Händler usw.

ad I. Übersetzen wir uns die absurd und mysteriös klingenden Worte der ersten Eigenschaft in die nüchterne Sprache der Ökonomie, so besagen sie zunächst, daß die kapitalistische Wirtschaft im Gegensatz zur «ständischen» – eine dynamische ist, weil sie, anstatt sich auf Bedarfsdeckung zu beschränken, dauernd Mehrwert akkumulieren muß, um bestehen zu können. Sombarts Bemühen, diese bloße Volumensteigerung des Kapitals mit dem unendlichen Streben des Menschen nach seiner höchsten Vollkommenheit zu verkoppeln, zeigt nicht nur die kapitalistisch-bürgerliche Wurzel des Faustsymbols (wie es im 19. Jahrhundert aufgefaßt wurde), sondern auch eine gewisse Diskrepanz zwischen der unendlichen Form und dem materiellen Inhalt der Bewegung, zwischen ihrem Akt und ihrem Ziel, zwischen ihrem praktischen Tun und ihren theoretischen (ideologischen) Wünschen, so daß beide sich leicht voneinander ablösen lassen. Die reine Dynamik des Prozesses der kapitalistischen Wirtschaft gewinnt zwar eine Analogie zu der reinen Bewegtheit des Geistes und der Seele, aber gleichzeitig verliert sie sich wegen ihres Mangels an notwendigen Inhalten in Spekulationen, die ihrerseits die Spekulationen der «reinen» Vernunft, des absoluten Ich oder des Weltlogos stützen und fördern. Diese isolierte, dem Geiste analoge, durch Spekulationen erhöhte Dynamik ist die Romantik.

Der zweite Teil der Sombartschen Phrase behauptet etwas Doppeltes: das faustische Unendlichkeitsstreben beziehe sich zwar auf etwas Materielles, aber es könne den Stoff nicht als sol-

22 Werner Sombart, *Der moderne Kapitalismus*, a. a. O.

chen festhalten, sondern nur in seiner abstrakten Form. Das Materielle ist der konkrete, Bedürfnisse befriedigende Gebrauchsgegenstand, das Abstrakte ist der allgemeine Tauschwert der Ware, das Materielle ist das Geld als Metall, das Abstrakte ist das Geld als allgemeines Zirkulationsmittel; das Materielle ist die nützliche Arbeit, das Abstrakte ist die durchschnittliche, gesellschaftlich notwendige Arbeitskraft. Es ist der Fetischcharakter der Ware, der sich hinter diesem Unterschied verbirgt. In übertragener Bedeutung ist das Materielle das Spezifische, Einmalige in seiner ganzen körperlich-sinnlichen Konkretheit, das Abstrakte die universelle, aber leere Kategorie, und der Abstand zwischen diesen Begriffen verdeckt die Einbruchsstelle der Metaphysik in die bürgerlichen Erkenntnistheorien. Sombart verschweigt uns, welche bestimmte Methode diese Gegensätze zusammenfaßt, diese Widersprüche «aufhebt», denn das «faustische Unendlichkeitsstreben» ist selbst in methodischer Hinsicht inhaltslos; es bemächtigt sich der Gegensätze, vereinigt sie aber nicht. So haben die beiden Merkmale des Materiellen und Abstrakten die Neigung auseinanderzufallen, und in ihrer Getrenntheit begründen sie zwei weitere Kunststile des 19. Jahrhunderts: den Naturalismus und den Klassizismus.

Das «faustische Unendlichkeitsstreben zu einem abstrakten Materialismus» ist die Form, unter der das christliche Unendlichkeitsstreben mit der kapitalistischen Wirtschaft verträglich beziehungsweise unverträglich war. In diesem Sinne ist bezeichnend, wie in Goethes Faust die Geldfälschung und der «Weg zu den Müttern» verbunden und Voltaires «Cultivons notre Jardin» nicht nur in den ausbeuterischen Unternehmersatz umgewandelt wurden, daß ein Geist für 1000 Hände genüge, sondern daß ihm eine «Szene im Himmel» folgt; ferner daß Chateaubriand das Christentum nicht erneuern, sondern nur als «kunstfähig» verteidigen konnte, während Lamennais, der das Christentum der modernen Gesellschaft gemäß entwickeln wollte, exkommuniziert wurde.

1. Aber wir haben es hier nicht mit der religiösen, sondern mit der künstlerischen Ideologie zu tun, und in dieser Hinsicht zeigt uns die erste Eigenschaft des Kapitalismus die ökonomische Grundlage dafür, daß drei Hauptstile in der Kunst des 19. Jahrhunderts auftreten, sich in ihr nicht nur in immer neuen Variationen folgen, sondern gleichzeitig nebeneinander bestehen und sich miteinander auf die mannigfaltigste Weise vermischen, aber nur selten zu einer wirklichen Synthese gelangen. Von Géricault und Delacroix bis zu den Surrealisten, von David über Ingres, Manet, Picasso bis zur abstrakten Kunst, vom jungen Corot über

Courbet bis zu den Impressionisten haben wir jeweils dieselbe dynamische oder abstrakte oder materielle Grundtendenz; aber wie im Anfang des 19. Jahrhunderts Delacroix, Ingres und Corot Zeitgenossen waren, so heute die Abstrakten und Surrealisten. Die vielfältigen Bestrebungen stellen drei Seiten eines und desselben Phänomens dar, und eben darum gibt es einen naturalistischen David nach dem klassizistischen, einen romantischen und selbst klassizistischen Courbet neben dem naturalistisch-materialistischen; und klassizistische Romantiker sind in der Malerei nicht seltener als in der Literatur. Die kapitalistische Kunst hat also ihrem Wesen nach viele und janusartig zusammengebundene Gesichter, weil das Auseinanderstreben der Elemente, die ihre Wirtschaft charakterisieren, das Band bedrohen, das sie zusammenhält.

Es kommt hinzu, daß die verschiedenen Stile verschiedene Klassen vertreten oder verschiedene Stufen der Entwicklung einer und derselben Klasse. Das Bürgertum mußte seit dem Beginn seiner politischen Herrschaft gegen zwei Fronten kämpfen: gegen den alten feudalen Absolutismus, um die eigene Freiheit zu wahren, und gegen die neue Arbeiterklasse, die es als Objekt der Ausbeutung erhalten mußte. Aber der erste Kampf konnte nicht ohne Hilfe der Arbeiter, der zweite nicht ohne die der Feudalherren geführt werden. Daher die periodischen Schwankungen der bürgerlichen Geschichte zwischen revolutionären und reaktionären Tendenzen, die schließlich zu einer Herrschaft über die alte und zu einer Schwächung gegenüber der neuen Klasse führten. Diese sozialpolitischen Schwankungen des Bürgertums zwischen zwei Polen erklären uns die Mannigfaltigkeit der Stile, ihr zeitliches Neben- und Nacheinander in verschiedenen, aber auch in denselben Künstlern, ihre eklektische Versöhnung, ihre verschiedenartige Entwicklung. Sie erklären uns, warum derselbe Stil, je nach seiner Entwicklungsstufe, eine andere soziale Funktion erfüllt. Denn die Romantik zum Beispiel ist in ihrer ersten Etappe (Chateaubriand) royalistisch, wird in ihrer zweiten (Victor Hugo) ein Abbild der Entwicklung des Bürgertums, die vom Royalismus über Liberalismus zur Demokratie führt, stellt sich in ihrer dritten (Baudelaire) bewußt außerhalb der Gesellschaft und glaubt in ihrer vierten (Surrealismus) der proletarischen Revolution zu dienen – ihrem Wesen entsprechend von Etappe zu Etappe in eine andere Illusion verfallend. Sie erklären uns nicht zuletzt die Grenzen des Naturalismus, der dogmatisch und undialektisch blieb, während sich der Idealismus aus einem apriorischen Transzendentalismus zu einem Sensualismus entwickelte – kurz das Gesamtergebn, daß die Synthese von Materialismus

und Dialektik, die der Marxismus in der Theorie gelöst hatte, innerhalb der Kunst als ungelöstes Problem dem 20. Jahrhundert übergeben wurde.

Die starke Dynamik des Kapitalismus schafft also fortwährend Veränderungen technischer, sozialer, politischer, seelischer und kultureller Art; sie macht das 19. Jahrhundert zu einem Zeitalter dauernder Um- und Neubildungen – Wachstumskrisen der herrschenden Klasse in einem rhythmischen Wechsel von Konvulsionen, Ekstasen, Depressionen und kurzen Zuständen ruhigen Genusses. Gewiß hat Sombart den Fehler begangen, «die» Wesensmerkmale «des» Geistes «des» Kapitalismus anzugeben, ohne die Geschichte genügend zu berücksichtigen, in welcher sie sich entfalten, präzisieren, konkretisieren; und ebenso sicher lassen sich die Erscheinungen der Kunst ohne die exakte Analyse dieser Beziehung von Sein und Werden nicht erklären. Aber wenn wir den bürgerlichen Kapitalismus (und seine Kunst) in seine Hauptetappen gliedern: die heroische (1750 bis 1810), die spekulative (1810 bis 1840), die sacherobernde (1840 bis 1890), die imperialistische und selbstzersetzende (1890 ff.), so laufen wir Gefahr, die «ewige Wiederkehr des Gleichen» auf jeder dieser Entwicklungsstufen zu verdecken. Und auf diese Beharrung des Wechsels kommt es uns hier an, weil solche kritischen Epochen Kunst und Künstler in einer ganz anderen Weise beeinflussen als gleichmäßig beharrende, indem sie die Vitalität sprungweise erhöhen und erschöpfen, die Gegensätze polar auseinandertreten lassen und ein Bedürfnis nach handgreiflichen Normen schaffen.

Was ist also von der bürgerlichen Kunstgeschichte zu halten, die dieses Durch-, In-, Neben- und Nacheinander nur als eine Folge von Entwicklungsetappen, als eine einreihige Fortbewegung interpretiert, von der rein hypothetischen Voraussetzung ausgehend, daß es für eine bestimmte Epoche nur einen bestimmten Stil, eine bestimmte Stilfolge gäbe? Es bedeutet dies nicht nur eine Fälschung der rein künstlerischen Tatbestände, sondern auch einen Verzicht ihrer Zuordnung zu ihren sozialen und ökonomischen Bedingungen, kurz den Verzicht sowohl auf die Möglichkeit einer Geschichte als Gesamtwissenschaft wie den auf eine Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts und aller anderen Epochen, in denen heterogene Wirtschaftskräfte und -gesinnungen um die Vorherrschaft ringen (12., 15. Jahrhundert) im Gegensatz zu den stabilen, in denen eine einzige Wirtschaftsgesinnung überwiegt (13. und 17. Jahrhundert) – dies alles zugunsten von Begriffen, die so vage und allgemein werden müssen, daß sie weder über die Kunst noch über die Geschichte etwas Wesentliches auszusagen vermögen. Dem 19. Jahrhundert

seinen Mangel an Einheit vorwerfen, bedeutet nichts anderes, als daß das Verfahren, welches von der Fülle der Kunsterscheinungen auf Stilfolgen, auf einen säkulären Stilgeneralnenner schließt, scheitert an der Tatsache der unstabilen, durch Vitalität, Dualität und Widerspruch gekennzeichneten Jahrhunderte.

Es wäre vollkommen falsch, wollte man diese unstabilen Zeitalter in Bausch und Bogen als der Kunst ungünstig verwerfen. Sie zeigen im Gegenteil alle eine Fülle verschiedenartigster Talente und Ausdrucksformen, weil unter dem Druck der heterogenen Bedingungen und Einflüsse die geistigen Fähigkeiten des Menschen (Sinne, Verstand, Gefühl, Wille usw.) auseinandertreten, vereinzelt eine Verwirklichung suchen, so daß schon ein und derselbe Mensch verschiedene und entgegengesetzte Stilmöglichkeiten entwickeln kann. Dagegen scheinen der künstlerischen Vollendung gewisse Grenzen gezogen: Die Zwiespältigkeit der materiellen und politischen Basis behindert jene Konzentrierung der geistigen Fähigkeiten zu einer Einheit, deren Totalität die Voraussetzung für die Allgemeingültigkeit des Kunstwerkes ist. Das Individuum, bei dem schwankenden Charakter des gesellschaftlichen Fundaments stark auf sich selbst zurückgewiesen, hält entweder den einmal gefundenen Stil für alle Inhalte fest und verzichtet auf diejenigen Inhalte, die sich dem persönlichen Stil nicht anpassen lassen; oder aber es folgt den geschichtlichen Schwankungen der Gesellschaft und sucht für jede Nuance der Jagd zwischen Dynamik und Stabilität, Krisis und Prosperität beziehungsweise deren seelischen Folgen neue Stilformen, ein Arsenal der Weltkunstgeschichte experimentierend. Die Entwicklung Picassos ist hierfür das letzte monumentalste Beispiel.²³

2. Wir haben bisher gezeigt, wie die drei Begriffe, durch die Sombart die erste Eigenschaft des Kapitalismus charakterisiert, ökonomischen Tatbeständen entsprechen, die sich in einer Manigfaltigkeit nebeneinander bestehender und entwickelnder Stile widerspiegeln. Und gerade dieses Auseinandertreten bezeugt seinerseits, daß jeder Stil in sich selbst einseitig ist auf Grund des nicht aufgehobenen Widerspruchs des Unendlichkeits- und des Endlichkeitsmomentes (welch letzteres im «abstrakten Materialismus» der Sombartschen Definition zum Ausdruck gebracht ist).

23 Vgl. dazu: Max Raphael, Proudhon/Marx/Picasso. *Trois études sur la sociologie de l'art*, Paris 1933, S. 187 ff., und auch seine spätere Arbeit zu diesem Problem: *Discord between form and content*, Picasso: *Guernica*, in: Max Raphael, *The Demands of Art*, a. a. O.

Im Klassizismus kam dieser Zwiespalt zuerst an den Gegenständen (Kleidung, Körper, Raum, Bewegung) zur Diskussion, indem der Raum auf eine Reliefbühne reduziert wurde, vor deren flächigem Grund die Körper standen oder agierten; Manet hat später dieses Prinzip auf die kürzeste Formel gebracht, indem er forderte, daß Bilder Spielkarten sein sollten. Das Entscheidende liegt aber nicht in der Reduzierung der perspektivischen Raumentiefe oder des stereometrischen Körpers auf die zwei Dimensionen der Ebene, denn durch die orientalischen Teppiche wie die mittelalterlichen Glasgemälde ist bewiesen, daß die dritte Dimension unendlich klein werden kann, ohne daß deswegen Tiefengestaltung und Einheit der Modellierung zwischen Körper und Raum aufzuhören brauchen. Aber eben diese brechen – ganz im Gegensatz zum griechischen Relief – im Klassizismus des 19. Jahrhunderts auseinander. David hat dies auf seinen frühen Bildern durch ein Helldunkel zu verdecken gesucht, das seiner Zeichnung schadet, während Ingres den Raum in den Körper hineingezogen hat, indem er jeden Teil des letzteren örtlich so vollkommen fixierte, daß Raumbewegung unmöglich, die Tiefe selbst auf ein statisch ruhendes Dasein reduziert wurde. So triumphierte das Endliche in seiner abstrakten Form über das Unendliche, zugleich aber geriet dieses Abstrakte in Widerspruch mit dem Materiellen, die Linie mit der Farbe. Jedes dieser beiden Darstellungselemente hat ein anderes Wesen und eine andere Aufgabe. Ingres hat nicht die Einheit ihrer Verschiedenheiten gefunden, sondern sie gewaltsam einander adäquat gemacht, indem er die stahlartige Schärfe und den Glanz der Linie zum Prinzip seiner Palette erhob, was Buntheit statt Farbigkeit ergab. Etwas Ähnliches gilt für die Werkgestalt des Bildes, die jede Analogie zum organischen Prozeß, zur wachsenden und sich erneuernden Lebenskraft ausschaltet zugunsten eines kristallartigen Aggregates, eines Objektes, das gerade dank seiner Leblosgkeit da ist, dank den gesteigerten Eigenschaften seiner Endlichkeit, die sich in einer monumentalen Einheit entwickelt. Das diesem Gestaltungsprozeß zugrunde liegende Intellektual- und Körpergefühl kann sich weder verbreitern noch vertiefen, weder die Unendlichkeit der Fülle noch die des unbewußten Urgrundes gewinnen, es kann nur den Grad der Körperlichkeit und Bewußtheit schärfen. Sein Unendliches ist die vollkommene, sich selbst durchscheinend gewordene Klarheit des Endlichen, dessen Verwirklichung in eine statische Körperlichkeit und zugleich dessen Selbstkontrastierung gegen eine universelle Leere. Ein solches Intellektualgefühl war zwar die Widerspiegelung der Entwick-

lung des Kapitalismus zu seiner eigenen Bewußtheit, aber dieser Prozeß entleert von allen seinen Inhalten, die «hinter dem Rücken der Beteiligten» entstanden waren. So trennte sich der materielle Inhalt vom logischen Akt, der die Art der geschichtlich gegenwärtigen Gegebenheiten für die quälende Unendlichkeit des Bewußtseinsprozesses verantwortlich machte; damit mußte das Sujet in einer anderen Zeit gesucht und so aufgefaßt werden, daß der Akt in Dasein verwandelt wurde, weil nur dieses durch seine Endlichkeit die Ausschaltung der Widersprüche und diese als Inhalt und Gehalt sicherte. Daß diese Stoffwelt die Antike war, macht den Klassizismus nicht zu einer Renaissance der Renaissance, sondern diese doppelte Verdünnung und Intellektualisierung der Antike ist ihrerseits nur die Folge der Entwicklung des Kapitalismus selbst und die Antike nur eine Maske für einen durchaus modernen Zustand der bürgerlichen Psyche, in der Bewußtes und Unbewußtes, Akt und Materie, Form und Inhalt ihren Zusammenhang aufheben und statt der seelischen Totalität einem Fragment die Weite zeitloser Dauer geben.

Für die Romantik kann man eine analoge Einseitigkeit, einen analogen Mangel an Gleichgewichtigkeit, an Durchdringung und Einheit der Gegensätze feststellen. Indem man von der emotionalen Seite der Seele ausgeht und diese – um die mangelnde Totalität zu kompensieren – auf den höchsten Grad und in die größte Expansion treibt, endet diese Jagd nach gesteigerter Sensibilität und neuen Gefühlen in die Zuständlichkeit der Melancholie, der Verzweiflung, der Wollust, des Rausches, des «ennui». Die Gefühlserregtheit ist ebenso aufschnellend und ausschweifend heftig wie das Tempo der Gefühlsinhalte ein langsames Drehen in demselben engen Kreise der Wiederkehr des Gleichen. Zwei Arten seelischer Bewegtheit stehen in Konkurrenz und in Widerspruch miteinander: die Unendlichkeit des Wollens und die Unendlichkeit des Müßens und heben sich gegenseitig in die Endlichkeit auf; offene Linie und geschlossener Kreis berühren sich in einem einzigen Punkte. Dieser seelische Zustand erscheint mir als das Spiegelbild der Dynamik einer Wirtschaft, die zwar dauernd Kapital akkumulieren muß, die aber nur in dem sich wiederholenden Rhythmus von Krisen und Aufschwüngen, von Hausse und Baisse sich verwirklichen kann. Da jedoch dieser Ursprung dem Künstler entweder unbewußt bleibt oder von ihm nur unzureichend erkannt wird, so sucht er ihn in sich selbst, analysiert sich selbst, macht sich selbst zum Ursprung und spielt mit seinen Gefühlen als dessen Erscheinungsformen. Aber in dem Maße, in dem er sich selbst entdeckt und erhöht, isoliert er sich zum Individuum, zu einer von

der bürgerlichen Gesellschaft abgetrennten Einzelheit, die in jener kein adäquates Element der Enttäuschung und Mitteilung findet. So wendet er sich bald an die Randgestalten dieser Gesellschaft – Dirnen und Verbrecher sind nie so verherrlicht worden! –, bald an ferne und fremde Gesellschaftsformen – Orient oder Mittelalter! –, die er nach den Bedürfnissen seines Gefühls umwandeln kann. Historische, exotische und kriminelle Gestalten – sie alle verlieren ihr begrenztes Gesicht, ihre sozialgeschichtliche Wirklichkeit und werden zu Symbolen des Unendlichen, aber zu schlechten Symbolen, die sofort ins Endliche umschlagen, weil das Sujet nicht vom Unendlichen durchdrungen, sondern in es aufgelöst oder durch es vergewaltigt ist. Deshalb ist zwischen dem durch das unendliche Gefühl gewählten Sujet und den es darstellenden Gegenstandselementen eine Kluft aufgerissen, die Verwirklichung geht niemals adäquat in die Materie auf und bleibt daher illusionär, imaginär und utopisch. Dieser Zwiespalt pflanzt sich dann im Innern der Gegenstandselemente fort. Die heftige Bewegung, welcher die einzelnen Körper oder Körpergruppen unterworfen sind, findet ihre Grenze nicht aus sich selbst, sondern von außen her an der natürlichen Gestalt oder an geometrischen Schemata, die durch kompositorischen Willen aufgezwungen werden. Ist die Kontrapunktik reich und unendlich im Farbigen, so bleibt sie ablesbar endlich im Linearen, und dieser Widerspruch gibt der äußeren Komposition, der Anordnung ein Übergewicht über die innere Komposition, das heißt über die Entwicklung in die Dimensionen des Bewußtseins, der Immaterialität und der Daseinsbreite; die Komposition verendlicht das Gefühl, dessen Unendlichkeit in einen abstrakten Rationalismus umschlägt, der an dem Gegenstandselement, an den Körpern und ihrer Oberfläche keine Grundlage findet, so daß die Fragmente der rationalen Komposition im Leeren schweben. Dieser Zwiespalt erklärt sich aus der ungenügenden Bestimmtheit des Unendlichkeitsstrebens, welche die Willkür desto stärker zur Erscheinung bringt, je mehr der Künstler die scheinbare Freiheit seines Temperamentes in die Notwendigkeit der Bildgestaltung aufgehen lassen will.

Der Klassizismus hat moderne Intellektual- und Körpergefühle, die Romantik moderne Sinnlichkeit und Emotion unter einer Maske erobern müssen, weil der Kapitalismus dank dem Zwiespalt zwischen «faustischem Unendlichkeitsstreben» und «abstraktem Materialismus» die verschiedenen Gebiete des seelischen Lebens voneinander getrennt und die Akte des seelischen Erlebens so unbestimmt gelassen hat, daß eine Koinzidenz zwischen ihnen und dem Dasein des Bürgertums nicht möglich er-

schien. Die Künstler konnten sich mit diesem Zwiespalt ebensowenig zufriedengeben wie die Soziologen mit dem entsprechenden von Staat und Gesellschaft. Es war die Aufgabe des Realismus (Naturalismus), die Bestimmungen sowohl für das Gefühl des Künstlers wie für die Bildelemente in den alltäglichen Gegebenheiten der bürgerlichen Gesellschaft selbst zu suchen; der Einzelfall der Vorgeschichte der «Madame Bovary» hat eine typische entwicklungsgeschichtliche Bedeutung. Aber wir stoßen hier auf eine Reihe bemerkenswerter Erscheinungen. Welches auch immer die Sujets sein mögen: Landschaft, Porträt, Szenen aus dem gesellschaftlichen Leben – sie alle sind als Stillleben behandelt, das heißt in einer Koordination ruhender Elemente, in einer statischen Weise, die nur die Vibration der Atmosphäre auf der Stelle, die Schwingungsbewegtheit des Licht-Raumes mit der farbigen Oberfläche der Gegenstände zuläßt; wird eine Durchbrechung dieser «nature morte» erstrebt, wie zum Beispiel in Courbets Meerbildern, so nimmt die Bewegung eine mechanische Form an, welche die Einheit von einreihiger Stoßkraft und kreisförmigem Rücklauf zu sein scheint und die Welt als Maschine interpretiert. Das Stilleben ist also eine Methode und ein Sujet und zugleich das einzige Thema, in dem beide eine Einheit finden, ebenso wie Abstraktion und Materialismus; aber gerade dieses Thema ist der vollkommene Gegensatz zum «faustischen Unendlichkeitsstreben» der kapitalistischen Wirtschaft, der Ruhepunkt, den der Künstler als Gegengewicht gegen sie schafft. Ferner: es überwiegen – namentlich in der bildenden Kunst – die landschaftlichen über die gesellschaftlichen Sujets – und dies aus vielen Gründen. Einmal begann man erst nach 1750 mit den Versuchen, die neue Wirtschaft und Gesellschaft zu erforschen, so daß die sie beherrschenden Gesetze der Masse der Bürger so unbekannt waren, daß selbst ihre intellektuellen Vertreter noch dann in die Utopie fliehen mußten, wenn sie die Problematik bereits erfaßt hatten. Umgekehrt war ein Teil der Naturgesetze seit dem 17. Jahrhundert formuliert, die Naturkräfte weitgehend auf eine Einheit zurückgeführt, so daß ihre wirkliche Beherrschung dem Bürger eine Vertrautheit mit der Landschaft in dem Zustande erlaubte, den er unmittelbar als Ergebnis jahrhundertelanger Arbeit vorfand und den er wegen dieser Angemessenheit um so selbstverständlicher für die ursprüngliche Natur nahm, als er, der Städter, jede Arbeitsbeziehung zur Erde verloren hatte. Ferner waren mit dem Ancien régime die Formen der Hofadelsgesellschaft zusammengebrochen, und das Bürgertum bildete keine anderen aus als die der Rücksichten, die durch seine Interessen bedingt

waren; und diese letzteren hatten ihren vollen Widerspruch zu der durch Ackerbau, Viehzucht und Waldbewirtschaftung, das heißt durch die jahrhundertelange Arbeit der anderen entstandenen Kultur noch nicht voll entfaltet. Dann hatte der Bürger das Bedürfnis, aus dem ökonomischen Kampf aller gegen alle zu fliehen in irgendeinen Frieden, und was konnte friedlicher sein als die Landschaft, an der seine Kapitalien noch nicht beteiligt, deren Bearbeiter noch nicht seine Lohnsklaven waren oder die sich überhaupt jeder Bearbeitung entzog (Meer, Hochgebirge, Himmel, Luft). Dies gab der Landschaft den Wert eines metaphysisch-religiösen Ersatzes, den der Künstler um so williger respektierte, als das natürliche Wachstum eine gewisse Analogie zu dem Rhythmus und dem Wesen seiner eigenen Arbeitsweise zeigte, welche durch die vom Kapitalismus eingeführte Kraftmaschinenarbeit in steigendem Maße verneint wurde. Dies sind die ökonomischen und sozialen Grundlagen der großartigen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts, abgesehen davon, daß dieses Sujet anderen Eigenschaften des Kapitalismus entgegenkam. Behandelte man dagegen soziale Sujets, so wurden sie entweder in denjenigen Gesellschaftsschichten gewählt, die außerhalb des modernen Arbeitsprozesses standen (Adel und Bauerntum); oder die modernen Arbeiter wurden bald heroisch, bald anarchisch, bald nur nach der Seite ihrer Misere, in jedem Fall nicht als klassenbewußte Proletarier im Zusammenhang mit ihrem Arbeitsakt und ihrer sozialen Stellung aufgefaßt (soweit dieses Sujet überhaupt künstlerisch bewältigt werden konnte). Der Naturalismus skandalisierte anfänglich als revolutionär, weil er das natürliche Dasein gegen die Illusionen des gesellschaftlichen Bewußtseins ausspielte; aber dies galt nur aus der Perspektive des reagierenden Bürgertums, dessen sinnliches Bewußtsein die Künstler klärten. Wieviel Abwendung von der dem Maschinen- und Warencharakter der Wirtschaft immer mehr unterliegenden Gesellschaft in ihm steckte, zeigen die Grenzen seiner Gesamtentwicklung wie die der einzelnen Künstler, zum Beispiel die Nymphenbilder Corots, der sensualistische Idealismus, den der Impressionismus in ein Stoffgebiet einführte, das vorher wesentlich körper- und stoffhafter, materialistischer behandelt worden war, und endlich das Aufhören jeder Fortbildung der Landschaftsmalerei. Das naturalistische Stilleben – im weitesten Sinne des Wortes – war eine Flucht des Bürgertums in die Natur, was die Eroberung der Eigenwerte dieser Natur und ihre künstlerische Gestaltung nicht ausschließt; aber das eigentliche Leben des Bürgertums blieb ungestaltet zurück, und so vertiefte gerade der Naturalismus

wegen seiner Wirklichkeitsnähe die Kluft zwischen Kunst und Leben, der Kapitalismus behinderte auch hier die künstlerische Gestaltung in ihrer Totalität.

ad II. Das zweite Merkmal Sombarts unterscheidet sich zunächst nicht prinzipiell von dem ersten: denn es ist nur eine Variierung der Worte, im besten Falle eine Explizierung, wenn er «irrationalen Machttrieb» an die Stelle von «faustischem Unendlichkeitsstreben» und «bürgerlichen Rationalismus» an die des «abstrakten Materialismus» setzt. Neu dagegen ist die Behauptung, daß die beiden Begriffsgruppen sich «paaren» sollen – ein Ausdruck, der wohl im Physiologischen und Biologischen, nicht aber im Ökonomischen und Geistigen einen konkreten Sinn hat und im wesentlichen den bisher analysierten Erscheinungen des Kunstgebietes widerspricht. Versuchen wir in diese tiefer einzudringen, um die wahre Funktion dieser Metapher zu erkennen.

1. Goethe hat auf die Frage, was den Künstler ausmache, im «Werther» die Antwort gegeben: Ein von einer Empfindung ganz volles Herz. Diese Empfindung kann einfach oder vielfältig sein, aber wenn sie ästhetisch sein will, muß sie eine Einheit des Endlichen und des Unendlichen, des Fragmentarischen und der Totalität gefunden haben (auf der Entwicklungsstufe der jeweils historisch gegebenen Ideologie). Als die Gefühls-einheit, unter der ein Künstler die ihm jeweils zugängliche Welt erlebt, sind die ästhetischen «Kategorien» die allgemeinste subjektive Grundlage des künstlerischen Gestaltungsprozesses. Jede Epoche besitzt – abgesehen von dem, was sie aus früheren mitschleppt – ihr eigentümliche Gefühle, welche aus der seelischen Reaktion der Gesellschaftsklassen und Individuen auf das ökonomische, soziale und politische Leben entstehen. Sollen diese geschichtlich entstandenen sozial- und individualpsychischen Inhalte ästhetisch werden, so müssen sie einerseits im Gefühl des Künstlers bewußt werden, andererseits sich in der Hauptideologie verankern, die jeweils den unbeherrschten Sektor der Welt repräsentiert; sie müssen auf ein rationales und ein irrationales Moment bezogen und zur Durchdringung gebracht werden. Denn der Rationalismus allein raubt dem Gefühl die Schwingweite, indem er es gewaltsam ins Bewußtsein hebt und so die Tiefen des Unbewußten eliminiert; der Irrationalismus allein lastet auf dem Künstler, nimmt seinem Gefühl die Kraft zum Aufschwung ins Bewußtsein und verhindert so, daß das Gefühl ästhetisch werden kann.

Der Kapitalismus hat nun, selbst nach dem Übergang von der Manufaktur zur Kraftmaschinenindustrie, dem Künstler

einen Stoff für ästhetische Gefühle dargeboten. Aber der zu totalen und allgemeingültigen, das heißt zu ästhetischen Gefühlen führende Kreislauf, der im Unterbewußtsein beginnt, dann ins Bewußtsein langsam hineinwächst und schließlich auf einer höheren Stufe wieder unbewußt wird, wurde in einen rationalen und in einen irrationalen Faktor aufgespalten. Diese Tendenz zum Auseinanderfallen bestimmt Artung und Grenze der neuen ästhetischen Gefühle.

Den drei Stilen entsprechend, haben wir zunächst die extremen Fälle reiner Intellektual-, emotionaler Ich- und Seinsgefühle. Die Intellektual- oder Bewußtseinsgefühle zielen auf die Klarheit des Allgemeinen, die Fülle des Abstrakten, die Leere des stereometrischen Volumens oder des planimetrischen Gerüsts; sie kommen schließlich dahin, sich am Prozeß der künstlerischen Gestaltung selbst zu entzünden, Teile desselben zum Inhalt des Kunstwerkes zu machen, wie analog Erkenntnistheorie und Methodenlehre mit dem Ganzen der Philosophie identifiziert wurden. Diese theoretischen Gefühle sind das Allgemeine des Spezialistentums, in das die Kunst entsprechend der Gesamttendenz der kapitalistischen Wirtschaft zur Arbeitsteilung getrieben wurde. Die emotionalen Ichgefühle (der Lyrismus) verweisen den Künstler in die fast unauffhellbaren Schatten der krankhaften Unruhe, der morbiden Wünsche, des Spleens, der Verzweiflung und des Todes. Die große Anzahl der Verfalls- und Untergangsdarstellungen in der Epoche des Aufstiegs einer Klasse ist auffallend. Sie haben wahrscheinlich mehrere entgegengesetzte und sich überschneidende Quellen: den Untergang des Adels und der ganzen vorkapitalistischen Gesellschaftsformen des Ancien régime; die gewaltsame, hinter ihrem Rücken sich vollziehende Trennung der Künstler von der Gesellschaft, die den Verlust der gesellschaftlichen Funktion der Kunst und der gesellschaftlichen Sicherheit des Künstlers bedeutete und jede Überkompensierung der sozialen Minderwertigkeitskomplexe durch das Reden über die Wallungen und Depressionen, über das Wollen und Nichtkönnen, über die Ausschweifungen und Betäubungen des eigenen Genies führte, bis schließlich vom Surrealismus die automatischen Betätigungen des Unbewußten zum eigentlichen und «revolutionären» Gegenstand der Kunst erklärt wurden. – Die Seinsgefühle beruhen auf dem Sichverlieren des Ich in eine objektive Realität, mögen diese die platonischen oder göttlichen Ideen, das durch Konzentration entstehende Allgemeine oder das Eigendasein bestimmter und konkreter Einzeldinge sein; entscheidend ist, daß sich Geistig-Seelisches direkt körperlich im Volumen schlecht-

hin, in der Wesenheit der menschlichen Gestalt oder in der Dinghaftigkeit der mannigfaltigen Gegenstände ausdrückt. Für die kapitalistische Epoche kommen nur individuelle Daseinsgefühle in Betracht, welche aber durch die zunehmende Verdinglichung des Ich, durch die wachsende Anzahl von maschinell hergestellten Gegenständen und durch die Mechanisierung der Beziehungen zwischen Subjekt und Objekt schnell ihres qualitativen Gehaltes entleert und auf Größen- und Austauschbeziehungen reduziert wurden, so daß schließlich nur das Wirkungsfähige als das Wirkliche empfunden wurde.

Da das Wesen des Künstlers auf Totalität beruht, konnte er sich nicht mit diesen extremen Gefühlen begnügen, zu denen ihn die verschiedenen Seiten des Kapitalismus hindrängten. Die Streitfrage der Schulen war, ob die Totalität durch Vermischung, Kontrastierung und Trennung oder durch die Auffindung eines neutralen, aber zusammenfassend beherrschenden Punktes zu erreichen sei. Unter den Mischgefühlen werden wir zunächst die Sozialkritik nennen, die den Tatbestand, daß der Mensch und die menschlichen Verhältnisse eine Ware geworden sind, in voller Offenheit annahm und mit Zynismus (Manet) oder Verachtung und Haß (Degas) begleitete. Aber da beide sich zu den verdinglichten Verhältnissen als Künstler stellten, so entfalten sie einen farbigen Sensualismus von ungeahnter Einheit, einen Rausch von Sinnlichkeit über den sozialkritisch verworfenen Gegenstand: Reichtum, Präzision, Neuartigkeit, Paradoxie der virtuos angewandten Mittel kontrastierten nicht nur zur Sozialkritik, sondern verdeckten sie geradezu.

Diesen Zwiespalt überwand die Karikatur, welche die Verdinglichung des Menschen gegen seine Menschlichkeit kontrastiert, um die Zersetzung alles dessen an der Selbstentfremdung aufzuzeigen, was im Mensch noch als Geschöpf Gottes oder Gewächs der Natur angesehen werden könnte. Mit einer Mischung aus Hohn und Mitleid, aus Verachtung und Erbarmen, aus lachendem Spott und Weinen gekränkter und beleidigter Menschlichkeit läßt dieses ästhetische Gefühl das versachlichte Gesellschaftswesen in Teile auseinanderfallen, deformiert, übersteigert oder verkleinert einen jeden von ihnen in einer anderen Weise. Indem es jede Möglichkeit eines in sich homogenen und harmonischen Ganzen sachlicher Art leugnet, konzentriert es die positiven und negativen Outrierungen um eine sozial-bürgerliche Idee, welche sie alle durchdringt und so die Grundlage für die formale Zusammenstimmung der Teile zu einem Ganzen schafft. Dieser Kontrast zwischen inhaltlicher Dekomposition und Deformierung und formaler Komposition und Einheit

macht die Karikatur zu einem Grenzfall der Kunst; aber in den Händen einer so tiefen und unerschöpflichen Persönlichkeit wie Daumier wurde sie der Weg zu einer atavismenfreien sozialen Darstellung des Bürgers und bereitete die Mittel für die Gestaltung des sich selbst entfremdeten Menschen in der «hohen» Kunst vor.

Ein der Karikatur entgegengesetztes Mischgefühl: die sentimentale Idylle – ist das lyrisch überspitzte Gefühl eines engen, ruhigen und introvertierten Daseins. Diese ästhetische «Kategorie» beherrscht das Werk Corots (Mörikes) und repräsentiert deutlich den Rückzug des Bürgers aus der sozialen in die natürliche Welt, aus dem ökonomisch-politischen Leben in die Landschaft. Die tiefe Melancholie Corots zeigt, daß er sich des Opfers der Menschen – zugunsten der Bürgerrechte und der damit verbundenen Reduktion der Totalität der Menschlichkeit auf eine enge Gefühlssphäre durchaus bewußt war.

Die Kontrastgefühle lassen sich von den Mischgefühlen nicht immer klar trennen. Die (romantische) Ironie unterstreicht die unverbindbar gewordenen Widersprüche der Gefühle, welche die Gegensätze der ökonomischen Basis spiegeln, und steht selbst der Sentimentalität gegenüber, welche diese Zwiespältigkeit in die Leere des reinen Gefühls einschmilzt. Die Ironie ist eine Flucht aus der Sentimentalität (Heine) und die Sentimentalität die sich in Erschöpfung aufhebende Ironie. Beide ästhetischen Kategorien sprengen die Einheit der Mannigfaltigkeit in der künstlerischen Gestaltung einmal zugunsten einer Zerrissenheit als Form der Formlosigkeit, das andere Mal zugunsten einer gegensatzlosen Monotonie.

Ein bewußtes Kontrastgefühl (das aber in sich selbst keinen Widerspruch zu enthalten braucht) ist die Stellungnahme für das Negative, Satanische, Häßliche – das fast ausschließliche Thema der «Fleurs du mal», wo es im Zusammenhang mit einem fanatischen Schönheitssinn innerhalb der Kunst selbst steht. Aber aus dem Negativen des Gehalts ein Positives der reinen Form zu schaffen, konnte wiederum nur ein Grenzfall der Kunst sein, der allein durch das Genie Baudelaires zu verwirklichen war.

Ein anderes Kontrastgefühl ist der Chic. Er entwickelt sich aus zwei ganz verschiedenen Quellen: entweder aus der Maske der äußeren Eleganz, unter der das Individuum seinen Kampf gegen die Gesellschaft auszutragen vorgibt, oder aus einer abstrakt verschönernden Idealisierung, die sich genau in demselben Maße entwickelt, in dem der wirkliche Mensch zur Karikatur wird. Im ersten Fall ist das Dandytum eine bewußte Ironie auf Grund der tragikomischen Abspaltung des einzelnen aus der

Gesellschaft und des Überlegenheitsgefühls des paradoxen Einigen über den bon sens des Philisters, im zweiten die «Verschönerung» die Sehnsucht des Disproportionierten, Entmenschten zum Schein, zur erlegenen Harmonie und vorgetäuschten Proportion, zur Fata Morgana aller gelösten Widersprüche. In beiden Fällen ist der Chic integrierender Bestandteil der großen Kunst geworden (Manet und Puvis de Chavannes).

Da die echte Synthese der Extreme nicht zu schaffen war, glaubte man in dem neutralen Punkt zwischen ihnen das höchste ästhetische Gefühl, das zusammenfassendste Symbol für die bürgerliche Gesellschaft zu besitzen. Flaubert nannte es die Dummheit, Gogol «die toten Seelen», Baudelaire «La froide majesté de la femme stérile». Die Unfruchtbarkeit als Gefühlsthema der schöpferischen Kraft, die zugleich über die Formlosigkeit des Romans in die Form des Epos hineinwachsen wollte – nichts beleuchtet drastischer die Grenzsituation und die Herkuleskraft des bürgerlichen Künstlers zugleich.

Der emotionale Ausdruck für dieses skeptische Zwischengefühl zwischen Illusion und Desillusionierungen, zwischen utopischen Träumen und seelenloser Wirklichkeit ist der «ennui de vivre». Bis auf Voltaire zurückgehend, wurde er nach den Erschütterungen der Revolution und den Feldzügen Napoleons, als die physisch-ideologischen Expansionen sich in bloß theoretisch-künstlerische verwandelten und diese in Introvertierungen zum «mal du siècle», das heißt zur Krankheit einer Generation, die nach den heroischen Kämpfen der Eltern dem unheroischen Wortschwall einer konstitutionellen Monarchie und dem unrühmlichen Konkurrenzkampf einer spekulativen Wirtschaft sich einfügen sollte und ihren Willen abzutöten und umzubiegen hatte in eine zur Selbstbespiegelung sich erhebende Sinnlichkeit und in die Selbstbewußtheit des inneren Sinnes. Die Künstler haben angenommen, daß dieses Zwischengefühl eine unbürgerliche überparteiliche Gerechtigkeit sichere, daß es sich einer mystischen Skepsis annähere (ähnlich dem Nirwana des Buddhismus oder der sich selbst aufhebenden Urteilsenthaltung der antiken Skepsis). Wieviel Selbsttäuschung in dieser Wertung lag, das Gefühl selbst gestattete doch ein Überblicken und Zusammenfassen der Gegensätze, die sich auf diese Weise relativierten und entmaterialisierten und den Stoff in eine autonome, das heißt nur noch den Forderungen und Interessen der künstlerischen Gestaltung unterworfenen Sphäre emporhoben. Die bürgerliche Kunst hat dieses Niveau sehr bald zugunsten einer verabsolutierten Stofflichkeit oder eines reinen Formalismus aufgeben müssen.

Wenn wir uns nicht an die Theorie der Ästhetik halten, die vom Tragischen, Komischen und Schönen spricht zu einer Zeit, als diese ästhetischen Gefühle keine Kunstschöpfung mehr zu bedingen vermochten, sondern an die empirisch vorliegenden Kunstwerke, so zeigen diese, daß der Erlebnisstoff, den der Kapitalismus als Wirtschafts- und Gesellschaftsform dem Künstler darbot, diesen in Gefühle drängte, die wegen ihrer extremen Einseitigkeit, ihres fragmentarischen Charakters, ihrer unveröhnlichen Kontraste, ihres standpunktlosen Standpunktes dem Wesen der schöpferischen Gestaltung nicht entgegenkamen, sondern sie behinderten. Der Künstler wurde dadurch bald in äußere Ersatz- und Hilfsmittel abgedrängt (Mythologien von den Griechen bis zu den Schwarzen), bald in Randgebiete der Kunst, bald in ein Virtuosenstum, dessen Leichtigkeit die Schwere des Gehalts verschleierte. Wo die Geschichte ähnliche Diskrepanzen zeigt, hatten sie auf Grund bestimmter Religionen und Mythologien Gemeinschaftsgefühle schaffen können; die sogenannte Paarung des Kapitalismus aber ließ nur neue und interessante Einzelgefühle zu, weil die Spannung zwischen der Rechenhaftigkeit des Rationalismus und der Triebhaftigkeit des Irrationalismus zu groß geworden war, die materiellen Gegensätze zwischen den Klassen und innerhalb der herrschenden Klasse größer als die ideologische Einheit der Gesellschaft. Der Künstler konnte diesen hinter seinem Rücken sich in der Wirklichkeit vollziehenden Tatbestand der Isolierung und Aufspaltung des Individuums, der Entsubstanziierung und Zersplitterung der Gesellschaft, der seiner Kunst so ungünstig war, selbst in einer seiltänzerischen Träumerei nicht ganz aus der Welt schaffen: «Man beklagt sich manchmal über die Schriftsteller, die über sich schreiben. Sagt uns etwas über uns, ruft man ihnen entgegen: Wie, fühlt ihr es nicht? Ein Unsinniger, der glaubt, daß ich nicht du bin!»²⁴

2. Dem anfänglichen ästhetischen Gefühl steht schließlich das gestaltete Kunstwerk gegenüber. Man kann die künstlerische Form definieren als die bewußte Versinnlichung eines aus dem Unbewußten heraufgehobenen Geistigen in einem bestimmten Material, als das Hineinwachsen eines irrationalen Werdens in ein rationales Sein, als die Durchdringung des Endlichen und des Unendlichen zu einer Einheit. Wäre die künstlerische Form nur endlich oder rational, hätte sie uns nur das zu sagen, was sich an ihr sehen und erklären läßt, so wäre sie ein für das Bewußtsein erschöpfbares Einzelnes, ein Moment innerhalb der Gebrauchssphäre einer Epoche oder eines Volkes, aber sie ent-

24 Victor Hugo, Les Contemplations, a. a. O., Bd. 1, S. 2

behrte jeder Symbolkraft, das heißt der Fähigkeit, unsere Seele intensiv zu erschüttern, sie in eine Schwingung zu versetzen, die nach allen Dimensionen hin den Anlaß der Erschütterung überdauert; und sie entbehrte des Zusammenhanges mit der Totalität der objektiven Welt, welche die Kräfte auch der größten Nation, die Einsicht auch der höchsten Bewußtheit überschreitet. Wäre umgekehrt die künstlerische Form nur unendlich und irrational, so würde sie sich als eine bloß gemeinte Identität mit einem reinen Absoluten der Mittelbarkeit entziehen; denn selbst solange dieses Absolute historisch notwendig war, konnte es dem Menschen in der Kunst nur indirekt zugänglich sein, weil Kunst sonst mit der mystischen Ekstase zusammenfallen müßte. Wäre die künstlerische Form nur (irrationale) Bewegung (des Unbewußten), so müßte sie sich ständig selbst transzendieren, sich dauernd selbst auflösen; ihr Sinn läge in dieser Funktion, Glied einer unendlichen Kette zu sein, und die Selbstgenügsamkeit des in sich geschlossenen Kunstwerkes wäre ein leerer Schein. Wäre sie umgekehrt nur (rationales, bewußtes) Dasein, so würde sie sich nicht in und aus sich selbst erneuern, ihre Existenz bliebe von dem mit ihr verknüpften, sie verkörperlichen Gegenstand abhängig oder von dem Willen des Künstlers und Beschauers, sie wäre etwas Nachgeahmtes oder Gemachtes, nicht etwas Gewordenes, und darum immer nur etwas Willkürliches und Relatives, was den geschichtlichen Tatsachen widerspricht. Um dieser Alternative zu entgehen, genügt es aber nicht, die beiden Gegensätze äußerlich zu vereinen, sie müssen sich innerlich durchdringen. Im Kunstwerk drückt sich das so aus, daß das (innere und äußere) Begrenztsein von der Gesamtgestalt auf den einzelnen Teil übergegangen ist und diesen zu einem in sich selbst seienden Ganzen gemacht hat, während gleichzeitig eine methodische Bewegung vom Einzelnen zum Ganzen läuft und zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehrt, um ohne jedes äußere Zutun von neuem anzuheben; und darin, daß die Materie nicht nur ein Mittel und Zeichen für eine nachträgliche Veranschaulichung vorgegebener geistiger Gehalte ist, nicht nur ein notwendiges Übel, um dem sinnlichen Menschen Geistiges zu offenbaren: sondern die äußerste Oberfläche der Materie ist Geist geworden, seine letzte Tiefe hat sich ganz materialisiert, daß jede Trennung von Geist und Materie unmöglich geworden ist, und die Vernichtung des einen die Vernichtung der anderen bedeutet, die Erhaltung des kleinsten Teiles der Materie die Erhaltung des Ganzen des Geistes.

Im Gegensatz zu diesem Wesen der Form, die Widersprüche in eine höhere, stoffliche und anschauliche Einheit aufzuheben,

ist das «faustische Unendlichkeitsstreben» (als ideologisches Äquivalent der Kapitalakkumulation) nur eine reine Dynamik, die eine schlechte Unendlichkeit schafft, das heißt eine solche, die sich von Endlichem zu Endlichem ohne Aufhören fortbewegt, ihren Gegensatz nicht in sich, sondern außer sich hat und darum sich nicht innerhalb eines jeden Endlichen vollzieht. Andererseits schafft der «abstrakte Materialismus» eine Folge endlicher Resultate, von denen jedes nur eine schlechte Endlichkeit besitzt, das heißt eine solche, die über sich hinausreicht, weil der materielle Inhalt sich selbst aufhebt, insofern das Kapital nicht den greifbaren Gebrauchsgegenstand des Edelmetalls, sondern den bloßen Tauschwert für einen beliebigen Tauschprozeß meint. Die beiden Gegensätze ergänzen sich also zwar von außen, aber sie hängen nicht innerlich notwendig zusammen, sie durchdringen sich nicht; darum schlagen sie dauernd als offene und geschlossene, als bewegte und fixierte Form ineinander um (wie Romantik und Klassizismus), ohne sich in eine höhere Einheit aufzuheben.

Nicht das Unendlichkeitsstreben an sich, sondern dieses gleichzeitige Nebeneinander von schlechter Unendlichkeit und schlechter Endlichkeit ist es, was in der Epoche des Kapitalismus die künstlerische Formbildung behindert. Denn auch die christliche Religion war ein Unendlichkeitsstreben, und zwar in dem doppelten Sinne, daß sie ein Streben nach dem Unendlichen und ein in sich unendliches Streben war, da Gott und Mensch trotz der Gnade nie ein und dasselbe werden konnten. Aber dieses christliche Unendlichkeitsstreben hatte einen Inhalt an dem Personalcharakter Gottes und seiner Beziehung zur Endlichkeit des einzelnen Menschen. Darum hat der christliche Künstler sogar in der gotischen Kathedrale Mittel gefunden, um Endliches und Unendliches zu vereinen. Oder um den Gegensatz an einem konkreten Beispiel zu zeigen: Selten war ein Künstler vom Unendlichen mehr besessen als Rembrandt im 17. und van Gogh im 19. Jahrhundert, aber gerade weil beide Protestanten und Holländer waren, ist der Gegensatz um so bezeichnender. Für Rembrandt gab es zunächst kein abstraktes, sondern ein konkret bestimmtes Unendliches: die unendlich kleine Differenz von Ton zu Ton, das Infinitesimal-Unendliche, wie wir es in der ihm zeitgenössischen Mathematik und Physik antreffen, religiös-mystisch interpretiert. Dieser Differenzierung des Lichtes in unendlich kleine Schwingungsabstände stellt nun Rembrandt ein zweites und entgegengesetztes Prinzip gegenüber: die feste Struktur der Bildebene, die Gliederung des Raumes in planparallele Ebenen – ein statisches Element, das er mit Bewußtsein gesucht hat, wie

seine Nachzeichnungen nach Leonardo, Michelangelo, Raffael und unbedeutenden Künstlern der italienischen Renaissance beweisen. Indem er es seiner Dynamik assimiliert, findet er eine Methode, das Endliche und Unendliche gegenseitig zu durchdringen, um eine künstlerische Form zu erhalten. Bei van Gogh dagegen ist das Unendliche die flammende Dynamik des Lebens, die an den endlichen Grenzen ihres jeweiligen Gegenstandes aufhört, weil sie einen sich übersteigernden Willensakt, einen Ausbruch höchster Individualanstrengung zur Quelle hat und nicht einen ständiger Erneuerung fähigen, unpersönlichen Prozeß. Das Streben ins Unendliche ist kein unendliches Streben und fällt daher in die Endlichkeit zurück, die es nur deformiert, aber nicht transformiert hat. Daher ist auch das Bildganze nur eine von der Entlehnung aus dem Willen des Schöpfers lebende Zusammenschweißung vitalisierter Gegenstände, nicht ein in sich und aus sich selbst lebender selbstgenügsamer Quasi-Organismus. Mit Recht hat man van Gogh als den typischen Ausdruck des «faustischen Unendlichkeitsstrebens» angesehen, wie es im Kapitalismus des 19. Jahrhunderts zum Ausdruck kommt; van Gogh ist aber niemals zu einer wahrhaft künstlerischen Form gelangt, er ist immer der protestantische Prediger geblieben, der bald das Materiellste als rein geistige Kraft, bald das Spirituellste unmittelbar als Materie gegeben hat.

ad III. Aus den Höhen metaphysisch-philosophischer Begriffe (Unendlichkeit, Irrationalismus, Abstraktion, Materialismus, Rationalismus usw.) steigt Sombart in das schon erdnähere Gebiet der Sozialpsychologie herab, wenn er die «Versachlichung der persönlichen Beziehungen» als Merkmal des «Geistes des Kapitalismus» hervorhebt, was wohl nur eine Umschreibung des alten Begriffes der Selbstentfremdung des Menschen ist, womit gemeint war, daß alles Seelische Warencharakter annimmt. Kapitalist und Proletarier begegnen sich nicht als Menschen, sondern als Faktoren eines Tauschaktes. An die Stelle eines lebendigen Körpers, der empfindet, denkt, will, ist eine Sache getreten, deren Wert in ihrer Austauschbarkeit besteht; an die Stelle des Geistes, der sich Götter, Kunstwerke, Sittengesetze, Wissenschaften erfand, um Erde und Himmel zu beherrschen, ein Ding unter Dingen, ein «Stein unter Steinen», den man auf das Maximum seiner Nützlichkeit beansprucht und wegwirft, wenn er dank dieser Überlastung unbrauchbar geworden ist. Die wirkliche soziale Geltung des Menschen, sein Wert oder Preis auf dem Markte, wird damit vollständig losgetrennt von seinem Wesen und seiner Würde als Mensch, welche seine Privatangelegenheiten ohne jede

öffentliche Bedeutung geworden sind. Dank dieser Aufspaltung verliert der Mensch seine Einheit, entfremdet er sich seinem eigenen Selbst, und sein Leben wird zu einer doppelten Buchführung, deren beide Konten: das theoretische und das praktische absolut heterogen sind, aber nicht heterogen erscheinen sollen, was die Heuchelei zu einem wesentlichen Bestandteil des Bürgers macht. Alle alten Formen menschlicher Beziehungen (Ehe, Liebe, Freundschaft usw.) werden durch die gesellschaftliche Umbildung des einzelnen zur Ware so zersetzt und zerfressen, daß selbst bürgerliche Reaktionäre von «Menschendämmerung» und vom «letzten Menschen» gesprochen haben. Nicht die Selbstbestimmung, mit der sich der Mensch aus der Sphäre der Bedingtheit in die der Freiheit hinauzuheben beginnt, sondern die Interessen werden zu seiner leitenden und bestimmenden Kraft. Da diese dank der Dynamik des Kapitalismus dauernd schwanken und die politischen Institutionen oft verändern, ja von einem Extrem ins andere umschlagen lassen, so entsteht jener Opportunismus, dem kein Gesinnungswechsel ehrlos, kein gebrochener Eid unerlaubt und der Kompromiß der Gipfel der Weisheit ist. Flaubert hat ihn in der «Éducation sentimentale» gezeißelt, und Mme. de Boigne durch den Euphemismus umschrieben: «Dieser M. Pasquier (Präsident der Pairskammer unter Louis Philippe) hat sich wieder einmal aus vollem Herzen der neuen Sozialordnung verschrieben, die für das Wohl des Vaterlandes vonnöten ist.» Die religiöse und schicksalhafte Auffassung vom Menschen ist durch eine Interessen- und Warenanthropologie ersetzt. Sosehr sie nicht nur Wirtschaft und Technik, sondern den Techniker selbst förderte (Erfinder als Beruf!), den Künstler bedrohte sie ständig mit einer Beraubung seiner menschlichen Kräfte und zwang ihn, in einer Welt zu arbeiten, die fortlaufend an menschlicher Substanz verlor: Das ist die allgemeine Atmosphäre, das dauernde Klima.

1. Der Verfall des Menschen kommt besonders stark in der Geschichte des Porträts zum Ausdruck, das dank dem kapitalistischen Individualismus zu einem der Hauptsujets der bürgerlichen Kunst wurde. Ich spreche nicht vom Gesellschaftsportrait, in dem der Künstler von vornherein mit dem Auftrag den Wunsch annahm, unabhängig von jeder konkreten Einzelwirklichkeit der zu porträtierenden Dame das Ideal der herrschenden Klasse durch jene «Verschönerung» zu erreichen, die das Gegenteil des Schönen ist und auf die das Wort vom «abstrakten Materialismus» vollkommen paßt; ich halte mich ausschließlich an die große und echte Kunst, indem ich Houdon und Rodin vergleiche. In seinen Porträtköpfen gibt uns der erste das Wesen des ganzen Men-

schen, das Typische seiner Persönlichkeit und das Individuelle seines Aussehens und seines Charakters. Mirabeau ist nicht nur Volksredner, Diderot Philosoph, Gluck Musiker usw., sie sind vor allem Menschen und bestimmte Menschen (Taf. 6). Diese Bestimmtheit wieder entbehrt der formelhaften Zuspitzung: Sie hat eine Breite, die bei Voltaire vom verhaltenen Weinen bis zum zynischen Lächeln reicht, bei Gluck von der Dürsterheit der Unterwelt bis zur Heiterkeit des Elysiums, bei Diderot von der Sensibilität bis zur Abstraktion. Sie sind körperliche, sinnliche, denkende, geistige Wesen, sie wollen, fühlen, handeln, kontemplieren, genießen. Keine menschliche Fähigkeit ist unterdrückt, alle spielen zusammen und ihr Verhältnis untereinander bestimmt den Menschen als Philosophen, den Philosophen als Diderot und umgekehrt Gluck als Musiker und den Musiker als Menschen. Dementsprechend wird auch der Betrachter in seiner Ganzheit in Anspruch genommen: Er sieht, er tastet, er geht um den Kopf herum, er liest eine Lebensgeschichte ab, er fühlt alle Tiefen und Oberflächen, alle Depressionen und Entzückungen, alle Möglichkeiten dieses Menschen. Er erstaunt über die Urteilskraft Houdons, er erschrickt vor dem Gedanken, sich von ihm porträtiert zu sehen und doch: Er will von ihm erkannt sein, da dieser Künstler ihn besser erkennen würde, als er sich selbst zu erkennen vermag. Und gleichzeitig fragt er sich, wie ein Mensch mit solchem Scharfblick das Leben ertragen konnte, und fühlt sich erleichtert, wenn er Madame Houdon sieht, ihre faunisch lachende Sinnlichkeit, die dem Seher das Leben erträglich und harmonisch gemacht hat. Eine Welt baut sich um den Kopf, wie sie sich in ihm manifestiert hat; Umwelt und Charakter werden ebenso eines wie Charakter und körperliche Konstitution. Gegenüber dieser vielfachen Vollständigkeit bleibt auf selbstverständliche Weise die Distanz gewahrt, welche sich aus der Hierarchie der schöpferischen Werte zwischen dem Schaffenden, dem Geschöpf und dem Betrachter ergibt.

Im Gegensatz hierzu gibt uns ein Porträt von Rodin ein Fragment statt einer Totalität, eine zerrissene Vielfalt statt einer in sich mannigfaltigen Einheit (Taf. 7). Die natürlichen Züge des Porträtierten reichen nicht mehr über seine Individuation hinaus, es gibt aus dem Einzelnen keine methodische Verbindung ins Allgemeine und Ganze. Das Gesicht ist eine Unterlage für das Spiel von Licht und Schatten, das über das Individuelle hinstreicht, aufleuchtet oder herabfällt; diese Übereinanderlagerung der Gegensätze naturalistischer Gestalt und naturalistischen Lichtspiels formt sich nicht zu einer Einheit. Die Einzelheiten fassen sich nicht in ein geschlossenes Bild zusammen, und die

Mannigfaltigkeit der offenen Formen bildet keine plastische Gesamtkomposition. Dementsprechend bleibt der Beschauer bei dem optischen Reiz stehen, der die fremde Individualität überschleiert und entrückt. Das Wesen dieser Person bleibt ihm unzugänglich, weil sie keine Wesenheit hat, das heißt in keiner allgemeinen Menschlichkeit mehr verwurzelt ist. Die Betrachtung ästhetisiert, da nicht die Lebensgeschichte, Vergangenheit und Zukunft in den gegenwärtigen Moment eingefangen ist, die Gegenwart nicht entwickelt, sondern als Augenblick fixiert wird. Und doch: welch ein Seher war Rodin! Aber er fand an den Menschen seiner Zeit und ihrer herrschenden Klasse nichts anderes zu sehen als die asoziale Individualität, als den nicht mehr in der Humanitas stehenden Menschen, als die im kosmischen Licht-Schatten-Spiel sich verschleiende Selbstentfremdung.

Aber die Entwicklung hört bei Rodin nicht auf: Das Porträt als bildnerische Gestaltung eines individuellen Menschen verschwindet (ähnlich wie die Landschaft und der ganze Naturalismus) aus der schöpferischen Kunst. Matisse (Taf. 8), der die größten Anstrengungen gemacht hat, dieses Sujet fortzuführen, empfindet die Leere der Menschlichkeit stärker als die persönlichen Eigenschaften des einzelnen, und indem er diese nachzeichnet, verabsolutiert er jene durch eine Steigerung der Farben, deren schrille Akzente in einem schmerzlichen Schrei diskordieren. Das Individuum ist nur noch ein Vorwand für die Klage um die Verdinglichung, das Porträt nur noch eine dekorative Ordnung des Ausdrucks dafür, daß der Grundwert Mensch der kapitalistischen Gesellschaft abhanden gekommen ist. Und dem Kubismus entzieht sich das Porträt prinzipiell, wie die Versuche Picassos beweisen.

Die Selbstentfremdung ergreift natürlich auch die übrigen Menschendarstellungen. Manets «Olympia» (Taf. 9) liegt auf ihrem Bett wie ein Kuchen auf einer Papierrüsche im Schaufenster des Konditors, und nur die große Kunst des Malers macht das Spruchband mit der Aufschrift: Ich koste . . . überflüssig, während ihr Vorbild, die nackte Maja Goyas, alle menschlich-teuflischen Eigenschaften der Bestie Weib zeigt. Manets «Balcon» läßt über den Kreditwert der Frau für das Geschäft des Mannes, über die Beziehungslosigkeit von Eltern und Kind, über den Warencharakter der bürgerlichen Ehe nichts ungesagt. Degas' Balletteusen werden nicht von einer Freude am Tanz, sondern von der Gravitationskraft der gesellschaftlichen Überarbeitung und Zerstreung in Rotation versetzt, und noch in ihrer Erschöpfung speien sie das Gift der Vergnügungen aus, für die sie bezahlt werden. Der im Herzen reaktionäre Gauguin glaubt vor

dieser Vergeldlichung aller menschlichen Verhältnisse nach Tahiti entfliehen zu können, aber er vermag dort unter einer braunen Haut nur die geschmäckerliche Leere zu finden, die er eben in Paris verlassen hatte. Was sich vor dieser Verdinglichung gerettet hat, lebt in einer dichten und unentrinnbaren Melancholie, wie Corots Mädchen und Frauen und die Jünglinge der Matisse'schen «Musik», die einem jener Morgen gleichen, deren frische Frühe sich mit dem ersten Licht in bedeckten Himmel und Regen verwandelt.

Ganz allgemein können wir die Selbstentfremdung als eine der Ursachen für die Bevorzugung des Stillebens ansehen – als Sujet und als Methode, wovon wir bereits gesprochen haben; als Ursache für die Zuhilfenahme historischer oder anthropologischer Kenntnisse von der Antike bis zu den Negern.

2. Es ist nur natürlich, daß die Selbstentfremdung und Verdinglichung sich besonders stark im Künstler selbst als dem empfindlichsten Geschöpf seiner Zeit durchsetzte, zumal ihre technisch-ökonomischen Lebensbedingungen seiner Arbeitsweise entgegengesetzt waren. Je weniger er bis zur Erkenntnis dieser Ursachen vordringen konnte – für die Grenzen eines solchen Versuchs sind Mussets Konfessionen (Kap. 2) ein unschätzbare Beispiel –, um so lebhafter und gereizter reagierte er auf die Vernichtung der Fülle und Totalität seiner Menschlichkeit, welche er (wie Schiller) gegen die aufsteigende Wirklichkeit als Voraussetzung des künstlerischen Schaffens forderte – eine jener von Ibsen verspotteten «idealen Forderungen», die das Bürgertum seinem Wesen nach nicht erfüllen konnte. Darum erscheint der einseitige und gespaltene Typus im Vordergrund, ja fast als Alleinherrscher, während der totale Typ, falls er noch auftritt, zum tragikomischen Einsiedler wird. Chateaubriand beschreibt seine Zwiespältigkeit (in den «Mémoires d'outre-tombe»): «Ich kann mein Herz nicht aufschließen, meine Seele will sich ständig verschließen... Abenteuerlich und ordnungsliebend, leidenschaftlich und methodisch, gab es niemals ein schillernderes und niemals ein positiveres Wesen als mich, niemals ein glühenderes und niemals ein so eiskaltes.» Über Heinrich Heine sagte Théophile Gautier: «Gleichzeitig froh und traurig, skeptisch und gläubig, zärtlich und grausam, sentimental und spöttisch, klassisch und romantisch, deutsch und französisch, feinführend und zynisch, begeisterungsfähig und kaltschnäuzig, alles außer langweilig. Er war wahrhaftig Euphorion, Kind des Faust und der schönen Helena.» Und Verlaine konnte man nicht ohne Recht charakterisieren: «... Bald mystisch, bald zynisch; ebenso aufrichtig im Bekenntnis seiner Gewissensqualen und in seiner religiösen

Verzückung wie unbewußt und heidnisch in seinen Elegien profaner Liebe.» Es soll hier nicht nur das Wort Goethes: «Zwei Seelen wohnen ach, in meiner Brust!» als kapitalistischen Ursprungs denunziert, sondern klargestellt werden, daß der Kapitalismus die Aufhebung der Gegensätze in eine höhere Einheit wegen seiner eigenen dualistischen Grundnatur unmöglich macht. Die Menschheit – sagt Alfred de Vigny – versteht den nicht, der doch ihr Führer ist; die Liebe ist ein Verrat, die Natur nicht eine Mutter, sondern ein Grab; Gott ist indifferent und der Mensch «wird nur noch mit einem kalten ewigen Schweigen der Gottheit antworten». Es bleiben nur der stoische Verzicht, die Arbeit ohne gegenwärtigen Widerhall, der Rückzug in den Elfenbeinturm. Andere haben eine einseitige Lösung in der Steigerung (van Gogh) oder Verwandlungsfähigkeit (Picasso) ihres Wesens gefunden, wobei doch der äußere Umfang nur scheinbar die innere Intensität ersetzt; andere in der Sentimentalität, Brutalität, Ironie usw.

Diese Reduktion der Persönlichkeit ist mit einer räumlichen und zeitlichen Entwurzelung verbunden. Unter räumlicher Entwurzelung verstehe ich die nationale sowohl wie die gesellschaftliche. Der Künstler verläßt sein Land, die Landschaft, in der er aufgewachsen ist und die ihn mitgeformt hat. Der Kampf des Bauern im Künstler gegen das ihm aufgezwungene städtische Wesen beginnt und erklärt vieles in seinem Leben und in seinen Theorien (zum Beispiel bei Courbet). Er führt oft eine Nomadenexistenz in exotischen Landschaften oder internationalen Groß- und Badestädten. Seine Gesellschaft bilden fast ausschließlich andere ähnlich entwurzelte Menschen. Es handelt sich hier nicht um das Hineinwachsen des Nationalen ins Übernationale, wobei alle menschlich wertvollen Eigenschaften der nationalen Individualität ins allgemein Menschliche erhoben und darum von allen Völkern und zu allen Zeiten verstanden werden, sondern um jenen Internationalismus, der das genaue Gegenstück zur Heimatkunst ist, das heißt zu jener Beschränktheit, die sich ganz und gar in «Blut und Boden» verwurzelt glaubt und in Wirklichkeit nur eine atavistische Widerspiegelung eines schon verjäherten Partikularnationalismus ist.

Dazu kommt die zeitliche Entwurzelung. Man hat vielleicht nie so viel von Modernität gesprochen wie im 19. Jahrhundert. Aber diese Zeitgemäßheit war meistens nur eine Mode von beschränkter Geltung und oft entstanden durch Anleihen bei fernem Jahrhunderten und artfremden Völkern. Auch die Tradition hörte auf, ein Gut zu sein, und wurde eine Ware (die nichts kostete). Sie verlor ihre bindende Schwerkraft und ihren Reprä-

sentationswert als Totalität aller nur abstrakt zu formulierenden Gesetzmäßigkeiten. Und so ist allmählich die Wiederholung der Etappen der eigenen Geschichte zu einer Assimilations- und Diebstahlsreise durch die Weltgeschichte geworden, welche durch die Akademisierung der Mode selbst ergänzt wird. Dieser letzte Prozeß vollzog sich mit solcher Schnelligkeit, daß die Kubisten beinahe vor Picasso da waren und die Nachahmer von Matisse beinahe vor Matisse. Denn Picasso oder Matisse brauchten noch Zeit, um zu sich selbst zu kommen, ihre Nachahmer aber waren nicht mehr an natürliche Entwicklungsgesetze gebundene Menschen, sondern mechanische Nachäffer. Die sogenannte Modernität war der Stil einer Zeit, die weder Kraft noch Muße hatte, in ihre eigene Reife hineinzuwachsen.

Für alle diese Reduktionen im Menschlichen mußten sich die Künstler Kompensationen schaffen: das Genie, die Verabsolutierung des Individuums zum großen, außergewöhnlichen, ja außernatürlichen Menschen, zum historisch und metaphysisch gerechtfertigten Amoralisten und Zerstörer aller geltenden Werte. Das Individuelle wurde über jede soziale Kategorie hinausgehoben in den Schnittpunkt von Natürlichkeit und Übernatürlichkeit; es wurde fingiert, daß diese neue Göttlichkeit sich asozial verwirklichen könne, da ja die soziale Sphäre bereits der Versachlichung verfallen war. Viele Künstler zogen ihre wesentliche Lebenskraft aus einem ebenso persönlichen wie utopischen Stolz, der oft an Hochmut und Größenwahnsinn grenzte. Es handelt sich hier nicht darum, den Seltenheitswert ungewöhnlicher Begabung zu leugnen, der ja auch dem mittelalterlichen Menschen trotz der die Regel bildenden handwerklichen Anonymität bewußt war, sondern darum, das illusionäre Moment im modernen Geniebegriff zu erklären. Der Künstler konnte sich ein direktes Produkt des Überirdischen, in direkter Verbindung mit dem Unendlichen, er konnte sich Genie dünken, weil der gemeinsame soziale Maßstab und Generalnenner weggefallen war, seitdem die Gesellschaft maschinell, der Künstler handwerkend produzierte. Der Künstler mußte seine Isolierung aus dem gesellschaftlichen Produktionsprozeß und seine Zurückgebliebenheit hinter ihm um so stärker überkompensieren, je weniger dieser reine Vorstellungsakt, dessen Wert durch seine gesellschaftliche Anerkennung vernichtet wurde, ihn davor bewahrte, seinem Wesen nicht entsprechende Waren produzieren zu müssen. Denn die künstlerische Produktion, obwohl handwerklich, das heißt nach dem Rhythmus natürlichen Wachstums geistiger Erzeugnisse hervorgebracht, lebt innerhalb der kapitalistischen Gesellschaft nach dem Gesetz von Angebot und Nachfrage, im Tempo möglichst

häufiger Kapitalumsetzung – ein Zwiespalt, welcher den dem Publikum genehmen Teil der Künstler unter Treibhausatmosphäre setzte, den anderen, größeren vom Absatzmarkt entfernte und den Rest der Bedürfnisse durch Fälschungen, Lancierungen und Spekulationen des Kunsthandels deckte, im ganzen aber den Reifungsprozeß des Schaffens zerstörte. Die Stolzesten und Schamvollsten suchten vergeblich sich der Peitsche des Auftraggebers oder dem Geschmack des Kundschaftskreises zu entziehen, wenn sie nicht eine ererbte Rente oder ein Hungertalent besaßen, das ihrer Produktionskraft ebenbürtig war; die übrigen sagten mehr oder weniger offen mit Horace Vernet: «Ich habe weder eine Vorstellung noch ein System . . . ich passe mich den Ereignissen an; damit habe ich Millionen gewonnen und gut gelebt.» Denn in der kapitalistischen Gesellschaft gilt die Persönlichkeit nur in dem Maße, in dem sie von der bloßen Arbeit zum Besitz, Reichtum, Kapital aufsteigt, und dies ist für den Künstler um so schwieriger, als es ein literarisches Eigentumsrecht trotz der Gesetze der Convention, Napoleons I. und Louis Bonapartes nicht gab in einer Gesellschaft, die nichts so hoch schätzte wie das private Eigentum. Jules Simon, der darin die Grenzen des Liberalismus erkannte, schreibt dazu: «Das literarische Eigentum ist das einzige, dessen Erlöschen vom Gesetz ohne Schadenersatz nach einem bestimmten Zeitraum vorgeschrieben wird. Dieses Beispiel ist gefährlich, damit wird dem Kommunismus eine Brücke geschlagen . . . Das Genie wird auf eine solche Weise mißhandelt, das Genie wird enterbt. Man verleiht mit diesen fünfzig, mit diesen dreißig Jahren der Mittelmäßigkeit eine Prämie . . .»²⁵

ad IV. 1. Das vierte Merkmal Sombarts ist eine Umschreibung und Ergänzung des dritten. Denn in dem Maße, in dem die Selbstentfremdung des Menschen und die Verdinglichung seiner Beziehungen Wirklichkeit wird, verlieren das gesellschaftliche und das persönliche Leben ihre Substanz, und die Qualität wird ersetzt durch die Quantität, das heißt durch Beziehung und funktionale Abhängigkeit der Größen voneinander. Dieser Prozeß ist von der bürgerlichen Ästhetik selbst begriffen worden, bald als eine Loslösung der Kunst aus der Magdstellung zur Religion und Metaphysik, bald als ihre Verbindung mit Wissenschaft und Gesellschaft, wobei tatsächliche Feststellung und ideale Forderung sich mischten. Im ersten Falle sprach man von Autonomie der Kunst, von *l'art pour l'art* und darüber hinaus von der Kunst als Versöhnerin der Gegensätze, die zwischen theoretischer und

25 Jules Simon, *La Liberté*, a. a. O., Bd. 1, S. 366 und S. 371

praktischer Vernunft aufgerissen waren (Kant), ja selbst von der Kunst als der (metaphysischen) Grundsubstanz der Welt (Schlegel und andere deutsche Romantiker); im zweiten Falle dagegen betonte man die Abhängigkeit der Kunst von Gerechtigkeit und Wissenschaft (Proudhon), ihre empirisch-experimentalen Grundlagen (Zola), ihre soziale Funktion im Leben der Nationen und Klassen, ihre revolutionär-befreiende oder ihre verbindend-ausgleichende Wirkung. In der Theorie schien sich die Bedeutung der Kunst geradezu ins Unendliche zu erhöhen, während die Praxis der wirklichen geschichtlichen Entwicklung uns zeigt, daß die Oper ein Atavismus geworden und das Theater vom Kino außer Spiel gesetzt war, daß die Skulptur nirgends mehr einen organischen Platz hatte und das Bild zum störenden Zimmerschmuck herabgesunken war, daß Romane nur noch von Lebenshungrigen und Lebensenttäuschten, Dramen und Gedichte von niemandem mehr gelesen wurden, daß unsere Häuser unbewohnbar, unsere Straßen charakterlos häßlich, unsere Städte Fallen der Krankheit und des Todes sind.

Diese typisch bürgerliche Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis erklärt sich daraus, daß die Kunst unter der Herrschaft des Kapitalismus ihre soziale Funktion gewechselt hat. War sie einmal als Machtausdruck der herrschenden Klasse Teil einer das ganze Leben umfassenden gesellschaftlichen Gesamtideologie, so wurde sie jetzt, sei es als Privatangelegenheit eines Kreises von Eingeweihten oder als Zerstreuung und Ablenkung der Massen, ein Mittel zur Flucht aus der Wirklichkeit, ja die Fluchtideologie schlechthin, seitdem die Religion ihre schöpferische Wirksamkeit verloren hatte. Wie jede Fluchtideologie erhielt nun auch die Kunst ihre esoterische Auffassung durch die Militanten und ihre esoterische Auffassung durch die Laien, und zwischen beiden standen als Funktionäre die «Kritiker», welche die eine nicht verstanden und die andere nicht zugeben wollten, so daß sie die Kunst für ein undurchdringliches und unerklärliches Mysterium erklärten, womit sie ihrer neuen sozialen Funktion auf die einfachste Weise gerecht wurden.

Während die reinen Künstler von der Substanz der Kunst retteten, was sie den zermalmenden Kinnbacken des Kapitalismus entreißen konnten (wir werden später von den ökonomischen Grundlagen des *L'art-pour-l'art*-Prinzips sprechen), schuf das Bedürfnis nach Zerstreuung von der Überarbeitung, nach Ausfüllung der durch die Selbstentfremdung entstandenen Leere, nach Betäubung der echten menschlichen Forderungen eine Reihe neuer Genres: Melodrama, Revue, Operette, Feuilletonroman in Fortsetzungen, illustrierte Zeitschriften, Plakate, Photographie,

Kino, die alle anfänglich ihre Mittel den verschiedenen Künsten entlehnten und diese untereinander kombinierten, um kunstähnliche Wirkungen zu erzielen. In Wirklichkeit hatten sie alle nicht das geringste mit der Kunst zu tun, da diese die schöpferische Transformierung der materiellen Inhalte des Lebens in eine gesetzlich geordnete notwendige, geistig-körperliche Gestalt und vermittels dieser eine Befreiung und Betätigung der schöpferischen Kräfte im unproduktiven Laien zum Zweck hat, während die neuen Genres durch eine Kombination von Effekten die Sensationslust kitzeln und das Vergessen befördern wollten, wodurch sie nicht eine Katharsis schufen, sondern Verdrängungen begünstigten. Trotzdem wirkten sie auf die Kunst zurück: das Melodrama auf das romantische Drama, das Kino auf die «futuristische» Malerei usw. und halfen zuerst zur Erneuerung, dann zur Zersetzung der alten Kategorien, von denen heute keine einzige lebendig ist, wiewohl die meisten mechanisch und ohne Nachdenken verwandt werden. Ganz besonders verhängnisvoll hat sich die Beziehung zwischen Kunst und Photographie erwiesen. Die «Kunst» der Photographie brachte das Photographieren um seine eigenen Werte, während umgekehrt nicht etwa die Photographie die Kunst von der Natur«nachahmung» befreit hat – die Ursachen hierfür liegen an einem ganz anderen Ort und wesentlich tiefer –, sondern die Künstler auf die photographische Reproduzierbarkeit ihrer Werke einstellte, da diese Art der Vervielfältigung im Zeitalter des Kunst-Privatbesitzes die einzige Form der großen Verbreitung von Kunstwerken ist. Die große Masse des Publikums (einschließlich Kunsthistoriker und -kritiker) urteilt heute nach Photographien. Nun ist es eine Tatsache, daß ein Bild, eine Skulptur, ein Gebäude um so weniger auf der Photographie hergibt, je mehr spezifisch malerische, plastische, räumlich architektonische Werte es enthält. Darum heißt «photogénique» sein wollen die Kunst ruinieren, und nicht «photogénique» sein ruiniert den Künstler in den Augen des Publikums.

Da alle diese Genres es weder mit der Spannung zwischen Stoff und Geist noch mit den Widerständen der gewöhnlichen Ausdrucksmittel (Sprache, Farbe usw.) gegen ihre künstlerische Verwendung zu tun hatten, so beschleunigte sich diese Kunstersatzproduktion in demselben Maße, wie sich das echte Kunstschaffen verlangsamte; während Flaubert fünf bis sechs Jahre an einem Roman zu arbeiten pflegte, lieferte Guilbert de Pixérécourt durchschnittlich drei Melodramen in jedem Jahr und dies 36 Jahre lang. Dieser Quantitätsrausch, der sich von der Wirtschaft her über alle geistigen Gebiete ausbreitete, verschonte auch die Kunst nicht, weder den äußeren Umfang der Werke

noch ihre Anzahl, noch die Anzahl der Künstler, so daß es vielleicht niemals in der Geschichte so viele Kunstwerke gegeben hat wie heute, wo sie jede Beziehung zum wirklichen Leben verloren haben, und nie so viele Künstler, obwohl diese beinahe ausschließlich nur von ihrer eigenen Einbildung und dem lange gegenstandslos gewordenen Aberglauben der anderen an die Rolle und Bedeutung des Künstlers innerhalb der Geisteswelt ihr imaginäres Atelier- und Caféhausleben fristen.

Diese Entsubstanziierung der Kunst wird nun durch ihre Quantifizierung im Sinne der Verwissenschaftlichung ergänzt. Mit der geometrischen Bewältigung des Raumes durch die Perspektive und der arithmetischen Bewältigung der Schönheit durch einen Proportionskanon zog in der Renaissance das Bürgertum in die *vid*, die Fixierung der Form bei Ingres, die Meßbarkeit und figurale Umzirkung der Modellierung bei Picasso und Braque bezeichnen die Tendenzen zur Verwissenschaftlichung der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts wie die geschichtliche soziologische und psychologische Wahrheit die der Literatur.

Daß es eine Beziehung zwischen Kunst und Wissenschaft gibt, ist ebenso unbestreitbar wie die Tatsache, daß die Wissenschaft die Kunst nicht ersetzen, die dieser eigentümlichen Aufgaben nicht lösen kann. Es ist mit Recht darauf hingewiesen worden, daß das Wort Experiment seinen ganzen wissenschaftlichen Inhalt verliert, wenn man es auf den Roman anwendet. In demselben Sinne ist die Raumperspektive keine künstlerische Raumgestaltung, weil diese eine Auseinandersetzung und Vereinigung der zwei Dimensionen der Ebene mit der dritten Dimension der Tiefe ist, während die Perspektive jene durchbricht, um diese Kunst ein. Die Reduzierung des Raumes auf das Relief bei Davorzutauschen. Ähnlich sind alle Versuche, die künstlerische Schönheit durch einen Proportionskanon ein für alle Male zu fixieren, gescheitert, da das Wesen des letzteren in seiner Allgemeinheit, das der ersten in der Übereinstimmung der anschaulichen Maßverhältnisse mit dem jeweils auszudrückenden, also variablen Inhalt besteht. Indem Picasso die Modellierung meßbar machte, schuf er zugleich die Durchdringung von Körper und Raum, die, wesentlich mystischen Ursprunges, alle Gegenständlichkeit, Körperlichkeit und Materialität so sehr vernichtet, daß Picasso selbst sich gezwungen fühlte, diese so unmittelbar und handgreiflich wie möglich in seinen Klebebildern wieder einzuführen, wodurch sich der abstrakteste Idealismus und der buchstäblichste Materialismus in einer geistreich-paradoxalen Weise begegneten, die nicht eine Lösung des Problems, sondern die Darstellung der Ohnmacht zur Lösung bedeutete. Die «abstrakte

Kunst» wurde sich nicht einmal mehr bewußt, daß sie mit der Materialität und der Raumfunktion der Farbe die irrationalen Elemente wieder einführte, die sie durch die absolute Geometrisierung der Form hatte ausschalten wollen. Nur weil der Kapitalismus den sehr komplexen und reichen Nährboden der Kunst von vornherein ausgeleert und ausgemergelt hatte, konnte die berechnete Hilfsstellung der Wissenschaft übertrieben und diese schließlich dort, wo sie das Irrationale zu ihrem Gegenstand hatte, zur Quelle und dort, wo sie das Rationale zum Gegenstand hatte, zum Ziel der Kunst gemacht werden; dabei vergaß der Surrealismus, daß die Psychoanalyse als Wissenschaft vom Irrationalen ihrer Form nach rational ist, und die abstrakte Kunst, daß die Mathematik als Wissenschaft vom Bewußt-Rationalen ihrem ursprünglichen Gegenstand nach irrational war. So unterlag die Kunst der Wissenschaft, welche ihr anfänglich zur Eroberung der Wirklichkeit gedient hatte, weil der Künstler auch die Wissenschaft nur teilweise verstehen und darum mißverstehen mußte, nachdem er seine eigene Aufgabe nicht mehr in ihrer Eigenheit und Totalität zu erfassen imstande war. Die Pseudo-Verwissenschaftlichung der Kunst wurde der Ausdruck der Hilflosigkeit und der Erschöpfung der Phantasie des Künstlers, so daß man schließlich von einer industriellen Herstellung des Kunstwerkes sprach, was nur beweist, daß die bürgerliche Gesellschaft auch im Gebiet der Ideologien ungelernete Arbeiter hervorgebracht hatte, die nichts verstehen und alles tun konnten.

2. Die Quantifizierung greift sehr tief in den Prozeß der künstlerischen Gestaltung ein, weil ihr der menschliche (oder von organischen Dingen herkommende) Maßstab verlorengegangen ist zugunsten eines durch die Maschine hergestellten unmenschlichen. Indem sich die wirtschaftliche Produktion im Laufe des 19. Jahrhunderts immer mehr von den Grenzen der organischen Naturstoffe oder der altgebräuchlichen Naturkräfte (Wasser, Wind) befreite, wurde nicht nur der alte griechische Grundsatz aufgegeben, daß der Mensch das Maß aller Dinge sei, sondern auch die mittelalterliche Beziehung des Menschen zu Gott und die im 17. Jahrhundert übliche zum Kosmos. Sie alle wurden ersetzt durch die Leistungsfähigkeit der Maschine. Durch sie wird das Wesen des Menschen ausgeschaltet und sein Dasein und Werken meßbar als Bruchteil einer Größe, die prinzipiell ohne Abhängigkeit oder auch nur Relation zu ihm ist. Er verliert seine Einzigartigkeit, obwohl sich – als Reaktionserscheinung – die Individuation zum Absoluten aufbläht. Das durchschnittliche Maß, das am Menschen orientierte Normale verliert seinen Wert, das Anor-

male wird in allen Gebieten (zum Beispiel der Psychologie) zum Maßstab für die Norm, und dies insofern mit Recht, als die um ihre qualitative Grundlage gebrachte Norm ganz von selbst anormal werden muß. Das Anormale wird legitimiert als Quelle, Aufschluß, Zugang zur unzugänglich und leer gewordenen Norm.

Die Beispiele wären leicht unendlich zu häufen. Die höchste gotische Kathedrale (Beauvais) hat noch einen menschlichen Maßstab, obgleich sie nicht für ein menschliches Auge gebaut ist, eine wesentlich niedrigere Fabrik von Perret dagegen nicht, obwohl er ihn dauernd angibt, weil sie ihrem Ursprung nach als Betonbau ein «Kind der Maschine» ist. Dasselbe bezeugt das Streben in die Ferne, in das Unbekannte um des Unbekannten willen, das man seelisch gar nicht mehr assimilieren kann, oder politisch gesprochen: die Ansammlung großer Kolonialreiche um ein kleines Mutterreich. Die zur Gewohnheit werdenden überseeischen Beziehungen dehnten die Seelen der Europäer wie Gummipuppen, die zerreißen. Rein äußerlich gesehen, erkennt man diese sinnlose Aufblähung des Ich im 19. Jahrhundert an der wachsenden Größe der «Ausstellungsschinken», eine Bildkategorie, die vorher kaum existiert hat. Und umgekehrt, rein seelisch betrachtet, ist die Folge der Maßstablosigkeit der Ennui und Todessüchtigkeit, zwei eng zusammenhängende Gefühle, die im 19. Jahrhundert trotz des Aufblühens der bürgerlichen Klasse eine so große Rolle spielen.

Die mit dem Verlust des menschlichen Maßstabes sich entwickelnde Meßbarkeit drängt das künstlerische Schaffen auf den kürzesten und direktesten Weg, während es seinem Wesen nach indirekt ist und an Wert geradezu durch seine Umwege gewinnt. Darum sahen sich viele bedeutende Künstler gezwungen, Zwischenglieder zu erfinden, die entweder inhaltlicher Natur waren und als Privatmythologie und -kosmologie (zum Beispiel bei Blake) dem Kunstwerk mehr schadeten als nützten oder formale Elemente des schöpferischen Prozesses selbst betrafen, wie zum Beispiel die bildlichen Ausdrücke bei Mallarmé, die wegen ihrer Absichtlichkeit «le plus déraisonnable des jeux» werden (Valéry). Ich zitiere Émile Henriot (Le Temps, 19. Juli 1938): «Der Symbolismus . . . verwendet einander entsprechende Begriffe, wobei er, um das Spiel subtiler zu gestalten, von zwei Termini stets nur einen einsetzt und diesen mit der Bedeutung des anderen belegt. Er vergleicht nicht mehr, er fügt an und überläßt dem Geist des Lesers die schwierige Arbeit, das ausgelassene Detail herauszufinden, selbst das Bild, den Gedanken, das Gefühl, die mit der kurzen Anspielung gemeint sind, hervorzurufen und zu vervoll-

ständigen. Dieses Prinzip hat Mallarmé mit dem abgekarteten Willen, die Zwischenträger auszuschalten, bis zum äußersten vorangetrieben. Er hat es zum System ausarten lassen, so daß er es, nachdem er die Menge, die nur das Einfache versteht, ausgeschlossen hat, bei den Lesern seiner Texte nur noch mit einer kleinen Zahl seltener Geistesgrößen zu tun hat, die fähig sind, sich auf sein Spiel einzulassen und daran um so größeres Vergnügen finden, je mehr sie sich persönlich anstrengen müssen, um Zugang zu seinen Gedanken zu finden, ja sie, wenn nötig, durch ein ähnliches Vorgehen wie er neu zu erfinden.

...
Es handelt sich im eigentlichen Sinne um ein Spiel: Der Einsatz ist, es zu verstehen; der Gewinn ein Bild. Aber ich meine, daß dies ein enttäuschendes Spiel ist, denn jedesmal wenn der Mallarmésche Vers durch jene unaussprechliche Musik, deren Geheimnis er häufig besitzt, die geheimnisvollen Resonanzböden des Geistes nicht zum Schwingen bringt, entdeckt man, daß er in seinen Arkana nur sehr wenig versteckt hat und daß die aufgeschlüsselte Metapher nur ein seichtes Geheimnis barg.

Ich glaube sogar, daß man die Schwierigkeit Mallarmés sehr übersteigert, wenn man in seinen Aussagen einen tiefen Sinn sucht. Er umhüllt nur Bilder, kaum Gedanken und erst recht nicht solche wesentlichen Erkenntnisse, die de Vigny, Baudelaire zum Beispiel zu sehr großen humanen Dichtern machen. Angesichts des seiner Hülle beraubten Mallarmé und seines winzigen Kerns frage ich mich mit Bedauern (denn ich liebe den Helden, der er war): Muß man sich so viel Mühe um eine substantiell so schwache Eroberung machen? Und wäre letztlich nicht mehr dabei herausgekommen, wenn er sich mit dem Schillern seiner Silben und deren einziger Harmonie begnügt hätte? Hat Mallarmé nicht selbst durch seine unendlichen Umwege seine poetische Ader in trügerische Abwege gelockt?

Tatsache ist, daß man ihn, den reinen Geistesarbeiter, nachdem einmal sein System aufgestellt ist, verbissen untertauchen (vgl. die vier Fassungen des «Sonneur», die absichtsvoll immer obskurer, aber keinesfalls besser werden) und im hermetischen Dunkel enden sieht, ohne daß dabei sein Vers in formaler Schönheit gewinnt: Seine schönsten Verse sind die ersten, von Gott inspirierten. Später macht er sich zum Alchimisten, und seine ganze schöpferische Arbeit reduziert sich auf die ungeheuerlichste und gewiß eitelste intellektuelle Operation, die darin besteht, Gedanken, die in Klarschrift weder durch ihre Neuheit noch durch ihre Stärke beeindruckt hätten, in Chiffren umzusetzen. Und darin liegt gewiß das Drama dieses Dichters, Künstlers, Musikers und

hochintelligenten Mannes, der von einer Sterilität der Phantasie und des Denkens angefochten wird, dessen Ruhm er in dem noch am leichtesten faßbaren Teil seines Werkes nie aufgehört hat zu singen. Seine vortreffliche Seele war zu schamvoll, sich auszudrücken: Dies erklärt seine Vorliebe für die verschlüsselte, geheimnisvolle Ausdrucksweise, durch die er das verabscheute Profanum vulgus vermeiden konnte. Da er aber vor allem nur wenig zu sagen hatte, zwang er sich systematisch dazu, was er an Begabung nicht besaß, durch Kunsteffekt zu erreichen und durch eine ausgefallene Ausdrucksform Wirkung zu erzielen. All dies führte nur zu einer wunderbaren literarischen Übung, die durch sein intellektbetontes, sehr vornehmes und selbstloses Beispiel, durch die Besonderheit seiner Effekte und seine Verachtung für die Vereinfachung, durch seine hohe Auffassung von der Kunst des Dichters und den Fähigkeiten des Lesers gewiß von glücklichem Einfluß ist. Aber es bleibt eine Kabinettübung, die nicht nachahmbar und durch ihren Ausnahmecharakter unrettbar zum Mißerfolg verurteilt ist.»

3. In keiner anderen Kunst kommt die Entsubstanziierung und Quantifizierung so stark zur Erscheinung wie in der Architektur und in den Architekturtheorien, welche die wirklichen Kunstbauten fast ersetzen, so sehr war der bürgerliche Kapitalismus gerade dieser umfassendsten und fundamentalsten aller Künste ungünstig; denn im Gegensatz zu ihrem Willen nach Dauer und Ewigkeit war er eine krisenhaft-anarchische, ungeordnete oder nur künstlich geordnete Wirtschaftsform, so daß Kapitalismus und Architektur sich ihrem Wesen nach widersprachen. Schon für den Frühkapitalismus stellte Jacob Burckhardt, der begeisterte Verehrer der Renaissance, fest, daß sie neben der dorischen und gotischen Baukunst ein unsauberes Misch- und Zwittergebilde sei. Im reifenden Kapitalismus des 19. Jahrhunderts hat man die Architektur entweder auf die Konstruktion (Viollet-le-Duc) oder auf schmückende Gewerke und Gewebe (Semper) reduziert. Gibt der Konstruktivismus wenigstens denjenigen Faktor an, durch den sich die Architektur von den anderen Raumkünsten unterscheidet und der ihr darum konstitutiv zugehört, so erhebt die Bekleidungslehre ein sekundäres Moment zu einem absoluten, sagt also darum überhaupt nichts Wesentliches über die Baukunst aus. Beide Lehren fanden ihre Synthese nicht etwa in einer vollständigen Architekturtheorie (die es bis heute nicht gibt), sondern in dem Glauben des Jugendstils, man könne die Baukunst von der materialgerecht aufgefaßten Einzelform her, das heißt durch eine Ornamentenlehre wiedergewinnen, wobei dieser die Aufgabe zufiel, ein aus der modernen Technik her-

vorgegangenes Baumaterial (Eisen) mit einer aus der Natur stilisierten Schmuckform zu vereinen – was ein unauflösbarer Widerspruch war.

Indessen stellten alle diese Versuche bereits die Emeuten des fortgeschrittensten Teiles der Künstler gegen die Stil- oder Kasernenbauten dar, die sich wie Reichtum und Armut, wie Repräsentationswille und Gestaltungsunfähigkeit ergänzten, gleicherweise unwittert von der Feindschaft der Klassen, die alle ihrem menschlichen Selbst entfremdet sind. Während in den anderen Künsten die Modernen schließlich die Eklektiker und Akademiker verdrängen konnten, haben diese in der Architektur das Stadt- und Straßenbild geformt teils mit Hilfe der Regierungen und Behörden, teils dank der musischen Uninteressiertheit und Verständnislosigkeit der privaten Bodenbesitzer oder Bauunternehmer. Wohl keine andere Wirtschafts- und Gesellschaftsform hat eine ähnlich lange und langweilige Maskerade aus dem Grabe gezerter Vergangenheiten gekannt, kein anderes Jahrhundert diese totgeborenen Stilwiederholungen und -kombinationen, wo die künstlerische Phantasie in der Herstellung eines Optimums an Unstimmigkeiten zwischen Grundriß und Aufriß, eines Maximums an Sinnlosigkeiten in der Dekoration, eines Höchstmaßes an Widersprüchen zwischen den wirklichen Bedürfnissen und der für nötig erachteten Aufmachung bestand. Verlogenheit und Ohnmacht kreuzen sich in einer kaum auseinanderzuhaltenden Weise, wie ein Gang durch die «Cité universitaire» beweist, wo dem bürgerlich-demokratischen Geist des Völkerbundes eine einzigartige Chance gegeben war, die über die kühnsten Erwartungen hinaus verloren worden ist. Der Reigen der Nationen wird durch die Holländer eröffnet, die eine mehr dem Reichtum als der Größe ihres Landes entsprechende bürgerlich-moderne Akademie erstellt haben; es folgen das kirchenartige Haus der Armenier mit einer sinnlosen Nachahmung des 12. im 20. Jahrhundert und die Kaserne der «Provinces de France», deren Physiognomielosigkeit auf der Straßenseite den romantischen Säulengang zwischen den Flügeln und dem Eingang mit Säulen und Pilastern aus Ziegeln mit Steinbekrönung der Rückseite bedauern läßt; dann der griechische Tempel, der auf symmetrischem Treppenpodest durch eine Fassade mit vier ionischen Säulen, Gebälk, Giebel, Akroterien, Mäandern und Akanthusblättern ein massives Steingebäude von vier Etagen verschleiert. Man muß in dieser Geschmackshölle bis ans Ende gehen, um das Haus der Schweizer, das Haus Le Corbusiers zu finden, das als einziges unsere Zeit und ihre herrschende Klasse ausdrückt auf eine reichlich unarchitektonische Weise. Dieses

kümmertliche Ergebnis erklärt sich nicht durch den Mangel an besseren Architekten, die in allen Ländern vorhanden sind, sondern durch die Tatsache, daß die Gesellschaft ihre Studenten, das heißt ihre künftigen Beamten, Richter, geistigen Führer vom Volk trennt und ihnen Lebensformen vorspiegelt, die niemand aufrechterhalten kann – ein Zeichen für die vielen anderen sozialen Aufspaltungen, welche die Struktur des Kapitalismus ausmachen (Stadt und Land, Hand- und Kopfarbeiter usw.), und für das abstrakte Verhältnis der Berufe zueinander und des Bürgers zum Staat. Auf dieser allgemeinen Basis kann es zwischen Kunst und Gesellschaft kein anderes Verhältnis geben als den Zufall, der das Völkerbundpalais, den politischen Repräsentationsbau des Bürgertums, vordeutenderweise zu einem «mausolée représentatif» gemacht hat. Unter diesen Umständen bezahlt der bürgerliche Künstler die Höhe seines künstlerischen Niveaus mit der Ausschaltung aus dem wirklichen Kunstbetrieb, mag er darüber resignieren wie Valéry oder nach einer (falschen) Revolution rufen wie Le Corbusier.

Dieser ist der unermüdliche Trommler der letzten internationalen Bewegung, welche das Bauen aus dem Tiefstand herausheben wollte, in welchen es von neuem ein Bürgertum zurückgeworfen hatte, das seine geistig-schöpferische Unsicherheit und Unfähigkeit mit seinem materiellen Glanz verdeckt wissen wollte, und sei es nur durch die geschmacklose Häufung von Kulissen aus heterogensten Stilmachungen oder kostbaren Verkleidungsmaterialien. An der «funktionalen Architektur» ist nun aber alles so zwiespältig wie der Name selbst. Denn Funktion bedeutet entweder das Erfüllen einer konkreten Aufgabe durch eine bestimmte Form, die sich an und mit dieser Aufgabe gebildet hat, oder aber die Abhängigkeit zweier Größen voneinander derart, daß, wenn sich die eine, die unabhängige Variable, willkürlich verändert, sich die andere, die abhängige Variable, notwendig mitverändert. Es ergibt also eine physiologische und eine mathematische, eine materielle und eine formale Grundbedeutung des Wortes. Für die ideologische Interpretation der funktionalen Architektur ist die «freie» Wahl dieses (doppeldeutigen) Begriffes nicht ohne Bedeutung; denn auch der Begriff «Kapital ist kein Ding», sondern ein Funktionsbegriff, «die Beziehung einer Tauschwertsumme in einem bestimmten Zweckzusammenhang» ausdrückend. (Sombart III, 129).

Die beiden Bedeutungen würden sich einander nähern, wenn die unabhängige Variable einen ganz bestimmten, konkreten, materiellen Inhalt hätte und wenn die abhängige Variable eine diesem Inhalt genau entsprechende Form wäre. Wenn diese Ein-

heit den modernen Architekten als Ideal vorgeschwebt hat, haben sie es nicht zu realisieren vermocht – vielfach gerade, weil sie sich auf Grund mißverständener Wissenschaften an Formeln gebunden hatten, die zu einer Erstarrung führen mußten. Aber die tiefere immanente Ursache liegt im Material des Eisenbetons selbst.²⁶ Denn er erlaubt und erzwingt, das Spiel der an der Konstruktion beteiligten Kräfte in dem sie enthaltenden Gerüst unsichtbar zu machen. Dieses konnte in den meisten Fällen auf ein geradliniges, rechtwinkliges, dreidimensionales Koordinatensystem reduziert werden, während in diesem einfachen System ein sehr kompliziertes Spiel von Druck- und Zugkräften vor sich geht. Schein und Sein der Konstruktion fallen vollständig auseinander. Ebenso sehr Gerüst und Raumgestaltung, da man die Zwischenwände an jede Stelle setzen und ihnen alle möglichen Formen geben kann: Es entstanden geschwungene Innenräume zwischen geradlinig-rechtwinkligen Außenwänden, so daß Innen- und Außenbau über ihre berechnete Eigenbedeutung hinaus die Notwendigkeit des Zusammenhangs verloren. Das gleiche gilt vom Baukörper und dem Gerüst, denn die Spannweite der Betonträger ist so groß, und die Gerüstbalken im Verhältnis zu ihr sind so schmal, daß große Öffnungen entstehen, die zum Schutz gegen Kälte, Wind usw. beliebig ausgefüllt werden können: beliebig in der Form, beliebig im Werkstoff. Materiell konnte man zwar das Betongerüst mit Beton schließen, aber aus vielen Gründen wählte man meistens Ziegel und bedeckte Gerüst und Füllung mit einem Belag, der die Zwieschlächtigkeit des Baukörpers verdeckte. Formal bot die neue Hauswand – namentlich wenn man sie als *porte à faux* behandelte – fast die Möglichkeiten eines leeren Papierblattes: Man konnte alle zeichnerischen Mittel verwenden, um einen bestimmten Rhythmus, bestimmte figurale Kompositionen zu erhalten, kurz alle Größenbeziehungen, aber man konnte nicht eigentlich modellieren, sondern nur schließen oder aufreißen. Man unterlag dem abstrakten Formalismus, der unzertrennlich zum Kapitalismus gehört; er war hier um so gefährlicher, als die perspektivistische Verkürzung in der Breite und Höhe Verzerrungen der Papierproportionen ergab, die man nicht korrigieren konnte. Und nicht selten wurde dem beabsichtigten Formalausdruck des «Aufrißreglers», der ohnedies eine rein geschmäcklerische, aufgeklebte Zutat war, durch andere Kompositionsformen bis zur Ausschaltung seiner Wirkung Konkurrenz gemacht. Stolz sprach man von den Freiheiten, die das

²⁶ Vgl. dazu: Max Raphael, Für eine demokratische Architektur, a. a. O.

neue Material lieferte, aber man sah nicht, daß es ebenso viele Anarchien waren, und zwar nicht «kulturbolschewistische», wie die bedrohte Stein- und Ziegelindustrie in die Welt posaunte, sondern echt kapitalistische. Das in kapitalistischer Produktionsweise hergestellte Material hatte alle tieferen Eigentümlichkeiten des kapitalistischen Geistes dem Künstler aufgezwungen: den Dualismus, die Abstraktion, den Formalismus usw. Man hatte alle dekorativen Einzelformen über Bord geworfen, aber das Ganze war statt einer Architektur eine Dekoration geworden. Der kapitalistische Geist hatte sich klarer, einfacher, nüchterner, aber deswegen nicht architekturgerechter ausgedrückt als in der Stilarchitektur.

Es kamen dann die gesellschaftlichen Umstände hinzu, um die materiale Auffassung der Funktion zugunsten der formalen zu unterdrücken. Die einzig realisierbaren Werke waren entweder reine Nutzbauten, in denen der Ingenieur über den Architekten triumphierte (Fabriken und militärische Anlagen) oder Luxusgebilde, Villen für einzelne Reiche. Fast alle anderen Programme des Städtebaus und des Existenzminimums bleiben Projekte, weil sie an den Bodenpreisen, an den Eigentumsverhältnissen, an den niedrigen Lohnsätzen scheiterten. Und so begann man von «Wohnmaschinen» zu träumen, welche die «jois de vivre» schaffen sollten, von dem «Mut zur Utopie», von der Freiheit, Projekte mit dem Bleistift auf dem Papier zu realisieren – durchsichtige Verdeckungen des Widerspruchs von Wollen und Können. Die kapitalistische Entwicklung stellte die größten und großartigsten Probleme; der kapitalistische Zwiespalt zwischen maschineller, das heißt sozialer Produktionsweise und Privatbesitz verhinderte ihre Lösung, während der Gesamt-«geist» des Kapitalismus die architektonische Realisierung verunmöglichte und von der Kunst nur Bruchstücke übrigließ.

ad V. Seiner Grundeinstellung folgend, «wonach es der Geist ist, der der Zeit, auch der Wirtschaftsperiode, ihr Gepräge gibt», kam Sombart nach den metaphysischen und psychologischen Merkmalen schließlich zu den ökonomischen. Indem er von den Produktionsmitteln und der Arbeitskraft spricht, muß er unter dem Zwang der Tatsachen zum ersten Mal das Wort Trennung einführen, freilich nicht ohne dieser sofort die «Verbundenheit auf dem Markte» hinzuzufügen. Wir werden später auf das Wesen dieser «Verbundenheit», auf die Art der «Trennung» und auf ihr Verhältnis zueinander zurückkommen. Hier beschränken wir die Interpretation der charakterisierenden Formel auf die Heraushebung zweier Tatbestände:

Daß die Arbeitskraft den Produktionsmitteln nur auf dem Markte begegnet, besagt, daß ihr Träger, der Proletarier, eine Ware geworden ist. Die menschliche wie jede andere Ware hat die doppelte Eigenschaft: Gebrauchsgegenstand und Tauschwert zu sein, und zwar ist sie unter normalen Verhältnissen die einzige, deren Tauschwert niedriger ist als ihr Gebrauchswert und deren Verbrauchwerden nicht nur andere Gebrauchsgegenstände, sondern auch neue Werte schafft. Diese kostbaren Arbeitskräfte wollen und müssen arbeiten, besitzen aber weder Arbeitsmaterialien noch Arbeitsmittel, so daß sie auch die sozialen Zusammenhänge des Arbeitsprozesses nicht unter sich herstellen können. Sie sind demnach in dreifacher Hinsicht auf den Besitzer der Produktionsmittel angewiesen, welcher im kapitalistischen System ein Privatbesitzer (oder eine Gruppe von solchen) ist, der nicht selbst an ihnen arbeiten, sondern mit ihrer Hilfe fremde Arbeitskräfte seinem Willen unterwerfen soll. Es standen sich also ursprünglich auf dem Markte, als Käufer und Verkäufer, einander gegenüber der Besitzer eines hinreichenden Privatkapitals und eine Partikel der sozialen Arbeitskraft. Ein individualistisches Moment ist damit die Grundlage der kapitalistischen Wirtschaft, und zwar ist es mit der materiellen Macht nicht nur verknüpft, sondern von ihr abhängig; es übt so eine beherrschende Kraft aus.

Der Kapitalist kauft jede Arbeitskraft isoliert, aber er muß sie, um sie nutzbar zu machen, mit einer anderen in Verbindung setzen und ihre Gesamtheit durch den Arbeitsvorgang organisieren. Diese den Arbeitern aufgezwungene technisch-ökonomische Beziehung schuf die Voraussetzung für ihren freiwilligen sozialen Zusammenschluß, das Ausgebeutetwerden im kollektiven Arbeitsprozeß erzwang die Vereinigung der Proletarier zu einem Interessenkollektiv (Gewerkschaft). Die Kapitalisten verbanden sich ihrerseits zur Wahrung ihrer Interessen gegenüber den Arbeitern. Darüber hinaus aber erhöhte die rationale Organisation des Arbeitsprozesses Mehrwert, Konkurrenzfähigkeit, Akkumulation des Kapitals, Ausdehnung des Marktes und der Produktion, Konzentration immer größerer Kapitalien in derselben Hand, bis schließlich die Sieger in diesem Kampf aller gegen alle Kapitalien, Produktion und Absatzmärkte monopolisieren mußten. So gewann auf beiden Seiten, der proletarischen wie der kapitalistischen, ein Kollektivismus die Vorhand, aber immer auf der individuellen Grundlage des Privateigentums an den Produktionsmitteln und des Kaufes wie der Entlohnung der einzelnen Arbeitskraft, wodurch sich dieser kapitalistische Kollektivismus – und wäre er Staatskapitalis-

mus – vom Kommunismus prinzipiell unterscheidet, was verworrene Künstler- und interessierte Journalistengehirne immer wieder übersehen. Während ihrer ganzen Entwicklung ist die kapitalistische Wirtschaftsweise von dem Widerspruch zwischen den zusammengehörigen und einander ergänzenden individuellen und kollektiven Tendenzen durchzogen – mag anfänglich mehr die erste, später mehr die zweite im Vordergrund stehen.

Der andere für unsere Zwecke wichtige Tatbestand, der sich in diesem fünften Merkmal Sombarts befindet, ist die Art der Produktionsmittel und ihr Einfluß auf die Arbeiterschaft. Die Eigenart der kapitalistischen Wirtschaft im 19. Jahrhundert beruhte darauf, daß die Handarbeit, das Arbeiten mit einem von der Hand geführten Instrument oder an einer vom menschlichen Körper bewegten Maschine, vollständig in den Hintergrund gedrängt wurde durch die Kraftmaschine, das heißt durch einen Mechanismus, der durch andere als menschliche Kräfte betrieben wurde. Das änderte den Inhalt und das Tempo des Arbeitsprozesses, den Umfang der Arbeitszeit, die Arbeitsintensität. Hatte bisher die menschliche Kraft die Maschine beherrscht, so beherrscht jetzt die Maschine (und die durch sie möglich gewordene Geschwindigkeit des Kapitalumsatzes) den Menschen, und zwar zunächst und vor allem durch die Züchtung der für den Arbeitsvorgang nötigen, durch die Unterdrückung der für ihn unnötigen und darum ihn hemmenden Fähigkeiten. Da der menschliche Intellekt bei der Ersinnung der Maschine darauf abzielt, diese so zu spezialisieren, daß sie (auf dem begrenzten Gebiet) das Maximum an Arbeitsvorgängen leisten kann, so wurden im konkreten Arbeitsprozeß Intelligenz, Reflexion, Gefühl, spontaner Wille so weit wie möglich ausgeschaltet, die menschliche Fähigkeit auf ein Minimum körperlicher und leicht zu mechanisierender Handgriffe beschränkt. In entsprechender Weise wurde die Leistung des Kapitalisten (oder Betriebsleiters) bald auf nüchtern kalkulierende, bald auf kühn spekulierende Arbeit seines Intellekts begrenzt, wobei sich wegen der Offenheit, Unsicherheit und Anarchie des Weltmarktes Erfahrung und Witterung mit einer wissenschaftlichen Betriebskunde willkürlich verbinden. Diese Trennung von körperlicher und intellektueller Arbeit potenzierte auf beiden Seiten Entmenschlichung und Selbstentfremdung, das Tempo der Verwandlung des Menschen in eine Ware, die andere Waren produziert und absetzt.

1. Die Neuheit der wirtschaftlichen Produktionsmittel, die maschinell hergestellten Erzeugnisse und die von ihnen bedingte Entsubstanziierung des Menschen stellten den Künstler immer

von neuem vor die Frage des Materials und der Technik – am stärksten in der Architektur, wo das Eisen die Reduktion des Architekten auf den Ingenieur und der Eisenbeton den Zwiespalt zu den Prinzipien künstlerischer Gestaltung erzwang. Denn im Nutzbau, wo dieser Baustoff zeitgemäße Ausdrucksformen von höchster Wirkung ermöglicht, läßt die Bestimmtheit des Zweckes der Kunst nicht genügend Spielraum; dort aber, wo künstlerische Gestaltung gefordert wird, wird sie durch das Wesen des Materials beschränkt und behindert. In der dringenden Aufgabe der Gegenwart, dem Wohnbau, bietet Eisenbeton so viele Inkonvenienzen (Schall- und Wärmeleitung), daß er entweder unbewohnbare Häuser ergibt oder durch die notwendigen Abdichtungen nur bei überdurchschnittlichen Mieten rentabel wird. Die Besitzer solch hoher Einkommen haben dann Repräsentationsbedürfnisse, die kostbare oder kostbar erscheinende Bekleidungsmaterialien verlangen, was die künstlerische Verwendung des Betongerüsts ausschließt (falls sie überhaupt möglich ist). Aber auch in den anderen Künsten finden wir die Einführung eines neuen wie das Versagen des traditionellen Materials. Die chemisch hergestellte Farbe hat den äußeren Produktionsprozeß beschleunigt, eben dadurch aber den inneren Reifungsprozeß der Konzeption in verhängnisvoller Weise verkürzt. Von Delacroix bis zu den Neoimpressionisten haben Grundierung und Farbeauftrag dauernd gewechselt, und neuerdings hat man die Leinwand zugunsten der (Sperr-)Holzplatte aufgegeben. Degas mußte die Ölmalerei gegen das Pastelle auswechseln, um seinen neuen Inhalten die adäquate sinnliche Erscheinung zu geben, Rouault den Versuch wagen, die Bleikonturen der mittelalterlichen Glasmalerei auf das Staffeleibild zu übertragen, um die traditionellen katholischen Gehalte aus der Erstarrung zu befreien, in welche sie im 19. Jahrhundert gefallen waren. Die wichtigste Tatsache aber war die Erfindung der Lithographie, denn Daumier hat sie als die einzige der Karikatur gemäße Technik erwiesen und diese als die einzige künstlerische Darstellungsform des sozialen Lebens; alle gesellschaftskritischen Bemühungen Courbets wurden an seiner Unterwerfung unter die Ölmalerei zuschanden. Die Literatur hat von Victor Hugo bis auf unsere Tage eine Erweiterung des Wortschatzes der Sprache und des Argots vorgenommen, die kaum ein anderes Jahrhundert gekannt haben dürfte. Aber trotz alledem ist nicht nur die Sicherheit des handwerklichen Könnens geschwunden – das Nachdunkeln und Reißen der Bilder, die Vorwürfe, die jede Generation gegen die frühere wegen ihrer maltechnischen Fehler erhoben hat, zeugen davon –, sondern die

Fülle der Mittel ist allmählich in ein umgekehrtes Verhältnis zur Bedeutung des Gehalts geraten, und ihre Inflation hat zu einem mehr oder weniger regellosen kunstgewerblichen Spiel mit ihnen, ja zu ihrem Selbstzweck geführt. Gegenüber dem (natürlich absichtlich) beschränkten Wortschatz Racines oder der kleinen Palette Poussins oder der Glasmaler von Chartres hat die kapitalistische Moderne an Ausdrucksmitteln ebensoviel gewonnen, wie sie an Kunst verloren hat.

Aber dies ist nur die äußere Seite des Einflusses des materiellen auf den geistig-künstlerischen Produktionsprozeß. Im Kapitalismus dient die Arbeit nicht mehr dem Leben, sondern das Leben der Arbeit, der Wirtschaftsprozess nicht mehr der Befriedigung der menschlichen Bedürfnisse, sondern nur dem Erfolg, dem Gewinntrieb, welcher nicht einmal ein konstitutives Merkmal des Wirtschaftens selbst ist. Die materielle Arbeit dieser Epoche findet daher weder körperlich noch geistig ihren Sinn in sich selbst, während in der künstlerischen Wesen und Ziel sich decken, insofern der Akt seine eigene Vervollkommnung (und mittelbar die seines Vollziehers) erstrebt und dann als Ergebnis diese im einzelnen wie in der Gesellschaft freizulegen beabsichtigt. Dieses Auseinanderklaffen ist bedingt durch die konkrete Tatsache, daß das künstlerische Schaffen Handarbeit geblieben ist und notwendig bleiben muß, da sich der Geist vollständig und substantiell nur durch die Hand oder durch ein von der Hand beherrschtes Instrument dem Stoff einverleiben läßt, während die gesellschaftlich vorherrschende Arbeit Maschinenarbeit ist, deren Erfolg nur gesichert werden kann durch einen vorher ungeahnten Grad von Spezialisierung und Rationalisierung, so daß nicht nur der Arbeitstag in seiner Gesamtheit, sondern jede Arbeitsleistung in ihm meßbar gemacht werden mußte, damit die vielen Teile ohne Zeitverlust, das heißt ohne Verminderung des Mehrwertes, ineinandergreifen können. Diese neue Arbeitshaltung schuf eine neue gesellschaftliche Lebenshaltung, welche ihrerseits bestimmte Kulturwerte in den Hintergrund drängte, andere in den Vordergrund zog und wieder andere gänzlich umwandelte. Wer wie der Künstler zwangsläufig an der modernen Arbeitsweise nicht teilnehmen kann, dem sind auch die Wertungen ihrer Lebenshaltung verschlossen. In dieser vollständigen Isolierung aus allen gesellschaftlich-geistigen Zusammenhängen blieb dem Künstler nur ein Halt: seine Arbeit, und darum konnte er sich nur aus ihr eine eigene Lebenshaltung schaffen, indem er ihre Bewußtheit, Würde und Notwendigkeit ins Absolute erhöhte. Aber damit war sein Leben ein Mittel geworden, um seine Arbeit zu formen, und die vom Kapitalismus

geforderte Priorität der Spezialarbeit vor dem Leben anerkannt – freilich nicht um des zu erreichenden Erfolges, sondern um ihrer selbst willen, womit das ursprünglich ökonomische Prinzip ins Geistige sublimiert war.

Wenn wir in dem Zwiespalt zwischen zweckbestimmter Maschinenarbeit in der Wirtschaft und geistig geleiteter Handarbeit in der Kunst die ökonomische Basis der «L'art-pour-l'art»-Theorie sehen, so leugnen wir damit nicht alle weiteren Bedingungen, wie zum Beispiel ihren historischen Ort in dem Übergang von einer bürgerlichen Wirtschaftsetappe in eine andere: vom spekulativen Geld- zum industriellen Konkurrenzkapitalismus (Baudelaire, Flaubert) oder von diesem zum Monopolkapitalismus (Cézanne); ferner den Gegensatz der Befriedigung und Einschlummerung der Politik zur Dynamisierung der Wirtschaft unter Louis Philippe, die Kantische Autonomerklärung der Urteilskraft und damit der Kunst gegenüber Metaphysik, Religion, Wissenschaft und Moral (die Victor Cousin übernommen hatte), den literaturhistorischen Ort zwischen zwei Stilen, von denen der eine zu erstarren beginnt, während der andere noch nicht zum Dogma geworden ist, den Einfluß der Tradition usw. Sie alle zusammen zwangen die geistige Elite mehrerer Generationen dazu, entweder eine Lebenshaltung aus ihrer künstlerischen Arbeit zu gewinnen (de Vigny, Nerval, Flaubert, Baudelaire, Gautier, Cézanne, Mallarmé usw.) oder die Lebens- von der Arbeitshaltung abzulösen, das Leben zu bohemisieren, so daß ihm gegenüber die Arbeit etwas Zufälliges bekam, etwas von einer periodisch auftretenden Krankheit oder Besinnung. Die beiden so verschiedenen Arbeits- und Lebensweisen kreuzten sich wie viele andere Gegensätze der kapitalistischen Gesellschaft in Baudelaire, der sie in seinem Leben und in seiner Kunst austrug, indem er das Negative, das Negiertwerden durch die gesellschaftlichen Werte zum eigentlichen Gegenstand seiner Kunst machte und diesen Grenzstoff zu einer Vollkommenheit formte, die eine schlechthin einmalige Lösung der Aufgabe ist.

Es ist heute verhältnismäßig leicht zu zeigen, an welche Erfahrungen ihrer Arbeit die Künstler anknüpften, um auf die absolute Unabhängigkeit, Selbstgenügsamkeit und Reinheit der Kunst zu schließen, und worin sie sich dabei geirrt haben (vgl. Proudhon/Marx/Picasso S. 204/205). Aber man darf nicht vergessen, daß sich unter den «reinen Künstlern» die einzigen finden, welche die ihnen vom Kapitalismus aufgezwungenen Einseitigkeiten nicht auf die Spitze getrieben, mit den Gegensätzen der Wirtschafts- und Gesellschaftsform nicht gespielt, sondern

ehrlich eine Synthese gesucht haben, die sie über die Formlosigkeit und Zufälligkeit hinausheben sollte in die Notwendigkeit des Epos, des Bildes und Gedichtes. Diese Synthese wollte Wesen und Totalität der Kunst aus den ihr ungünstigen Umständen in eine bessere Zukunft hinüberretten, indem sie die Moderne von der Tradition aus zu verstehen und zu vertiefen und die Tradition an der Moderne neu zu erschaffen suchte. Daß die substantielle Aushöhlung der Gesellschaft durch das sich immer mehr beschleunigende Tempo der wirtschaftlichen Dynamik auch den Flaubert, Baudelaire und Cézanne eine Grenze zog, ist ihnen selbst aufs schmerzlichste bewußt geworden. Wie selten ist es selbst Cézanne geglückt, sein von innerer Erregung flammendes und berstendes, im Grunde romantisches Gefühl mit Dingen zu vereinen, die in dem Maße ihrer Realisierung vom Zufälligen ihrer Erscheinung auf ihr Wesen konzentriert sind – nach klassischer Weise. Wie oft blieb das bildbeherrschende Motiv ein formales Gerüst, das durch die kompositorische Entwicklung der Einzelformen und Gegenstände nicht aufgesogen und verdeckt wurde, sondern sie durchbrach und einen (gewaltsamen) Willen zur Konstituierung des Bildes an der nackten Konstruktion eines Schemas scheitern ließ. Und schließlich: Mochte er die Lokalfarben sich noch so sehr durchdringen, noch so sehr von Luft umhüllen lassen, mochten sie unter der Modellierung in feinste Differenzierungen noch so schwebend und geistig werden, er kam über die Grenze der Farbe selten hinaus zur Materie als Einheit von geschichtlich bedingtem Weltgefühl und Eigenstofflichkeit des Gegenstandes. Er, der ein vollkommener Realisierer sein wollte, blieb ein *L'art-pour-l'art*-Künstler und sein Ziel (*«refaire Poussin après la nature»*) ein großartiges Fragment.

2. Sobald wir die wenigen Gipfel dieser über einem Abgrund aufgetürmten bürgerlichen Kunst verlassen, wird der Zwiespalt zwischen der individuellen und kollektiven Seite des Kapitalismus viel deutlicher spürbar.

Der im Privateigentum verankerte, in Spekulation und Konkurrenz sich verwirklichende Individualismus hat auf die Kunst nicht nur negativ gewirkt. Je stärker der ökonomische Prozeß den Menschen zur Ware herabdrückte, desto energischer haben die Künstler (und Philosophen) ihre Individuation betont, erweitert, verabsolutiert oder bewußt ausgeschaltet und verdammt. Stendhals Egotismus, Balzacs Napoleonismus (*«Ce qu'il n'a pu achever par l'épée, je l'accomplirai par la plume»*), Hugos pantheistische Verschwisterung mit allen Stimmen der Natur und des Jahrhunderts, ähnlich wie Alfred de Vignys *«impassi-*

bilité» und Flauberts «impersonnalité» oder die Wendung so vieler Künstler zur Politik und zum sozialen Humanitarismus (Lamartine, George Sand, Lamennais und selbst Dumas), sind verschiedenartige Reaktionen auf diesen Individualismus, welche Stoffe und Form der Werke bedingt haben. Da und soweit jedoch der kapitalistische Individualismus von der Flucht des Menschen vor seiner Verwandlung in Ware abhängt, enthält er eine zentrifugale Tendenz auch gegenüber der Einheit des eigenen Ich. Diese Aufsplitterung in die Vielheit von Anlagen und Fähigkeiten, die Individuation innerhalb des Individuums, vervielfältigt zwar die Sicherungen des Menschen gegen seine eigene Verdinglichung, aber zugleich mit der Einheit der Person im Sinne des Zusammenspiels der mannigfaltigen Fähigkeiten unter einer Selbstbestimmung verschwinden auch Einheit und Bedeutung der Dinge, so daß das Kunstschaffen dieser potenzierten Individuation, dieses parzellierten Individuums die bloße Form der Existenz oder das Nichts an Inhalt findet.

Zunächst bringt der Kapitalismus die Auflösung des Einheitskunstwerkes, das unter dem Feudalismus in der romanischen und gotischen Kirche, unter dem Despotismus in der des Barocks und Rokokos bestanden hat. Gestützt auf eine sozial-gemeinsame Weltanschauung, im Besitz vielfacher Methoden, die einen inneren Zusammenhang, eine Überleitung von der Architektur zur Skulptur und zur Malerei erlaubten, konnten diese Stile jeder einzelnen Kunst ihre Eigenbedeutung lassen und doch ihre verschiedenen Funktionen unter der Herrschaft der Architektur zu einer Einheit zusammenfassen, die dann auch allen musikalischen Künsten Raum bot. Da der Kapitalismus der Architektur nicht nur die bestimmende Rolle über die anderen Künste entzog, sondern überhaupt jede Architektur unmöglich machte, weil er wohl individuelle und spekulative Philosophien, aber weder eine gemeinschaftliche Gesinnung noch eine allgemeine Bauaufgabe entwickeln konnte, so verselbständigten sich die einzelnen Künste; nach dem Verfall der Substanz und der Methode, die ihren Zusammenhang bedingt hatten, werden Einzelplastik und Staffeleibild vorherrschend und bilden ihre eigene Ästhetik aus. In Unkenntnis dieser tieferen Grundlagen und der Grenzen ihrer zeitgenössischen Gesellschaftsstruktur sprachen die Romantiker von der Verbrüderung der Künste und meinten damit den ungehemmten Übergang vom Tragischen zum Komischen, vom Dramatischen zum Lyrischen oder gar nur die Verschmelzung der Techniken, bis Wagner eine aus dem germanischen Altertum erborgte und umgebogene, historisierende Privatmythologie zum Fundament eines Musikdramas machte, welches das Melo-

drama der Pariser Boulevards für den geistigen Mittelstand nach deutscher Art idealisierte.

Unter der Autonomie der einzelnen Künste hat am meisten die Skulptur gelitten, obwohl doch der angeblich autonome Mensch ihre Entwicklung hätte fördern sollen. Aber die moderne Technik hat den Körper als Erkenntnisvermögen, als schöpferisches Vermittlungsorgan zwischen dem Ich und seiner natürlichen und sozialen Umwelt immer mehr ausgeschaltet und durch Dinge oder mechanische Beziehungen ersetzt. Der Sport, der eine Abwehraktion des Körpers gegen die kapitalistische Form seiner Abtötung war, mußte die Isolierung des Körpers von allen anderen Körpern und von allen Erkenntnisvermögen als seine Voraussetzung annehmen, was ihn notwendig in die abstrakte Sphäre der Körperbewegung um der Körperbewegung willen drängte, in das körperliche Spezialistentum und Rekordwesen, die eine Grundlage für die Kunst ebensowenig sein können wie «erfühlte» Privat- oder verpflanzte Sozialmythologien.

In der Malerei hat diese Unabhängigkeit von der Architektur das Tafelbild geschaffen, das eine Einheit von Ort, Zeit und Handlung (die weder in der Glasmalerei noch im Flügelaltar vorhanden waren) mit einer äußerlich isolierten und innerlich immer fragmentarischer werdenden Werkgestalt vereinigte und den illusionären Raum (mit Hilfe von Linear- oder Luftperspektive) zum eigentlichen Gegenstand hat. Die Größe des Bildes schwankte zwischen dem «Ausstellungsschinken», der keinen anderen Daseinsgrund hatte als die öffentlichen Veranstaltungen der Akademie und keinen anderen Platz als die Museen, und dem bürgerlichen Staffeleibild, das man – als Privatbesitz – bei jedem Umzug unter den Arm nehmen und in jedem Mietzimmer aufhängen konnte, wenn es die Tapete erlaubte. Die Krönung dieser Entwicklung zum sozialen Nonsens der Kunst ist der private Museumssaal in der Villa kunsthandelnder Sammler.

Der kapitalistische Individualismus äußert sich ferner in der Bevorzugung derjenigen Kunstgattungen, die entweder in sich selbst gesetzlos waren oder sich gesetzlos machen ließen. So erklärt sich die Vorherrschaft des in sich formlosen Romans, der jede Abschweifung und Einschlebung soziologischer oder philosophischer Art erlaubte und sich jedem Inhalt fügte; so der Kampf der Romantiker gegen die drei Einheiten des klassischen Dramas unter dem Banner eines äußerlich verstandenen Shakespeare, der doch nur darum den Ort beliebig wechseln, die Szenen häufen, die Zeit dehnen, Handlungsgruppen variieren konnte, weil eine andere, stärkere und höhere Form von Einheit vorhanden war, welche dem romantischen Drama fehlt,

das mit Mannigfaltigkeit und Auflösung spielt; so die Bevorzugung des freien Verses und der direkten Sprachbezeichnungen; so schließlich die Beseitigung des architektonischen Aufbaues aus dem Staffeleibild und seine Ersetzung durch die lyrisch-freie Assoziation, Kontinuität oder Kontraste der Töne und Farben und ihre Durchdringung zu einer einheitlichen Atmosphäre.

Die Individualisierung des Inhalts zeigt sich in der Bevorzugung des einzelnen und gesteigerten Ausnahmefalles vor dem allgemeinen und oft bedeutungsleeren Fall (Goethes Kritik an Kleist!), was die Gazette des Tribunaux, «le livre d'or de l'énergie française au siècle», für die Künstler zur Fundgrube von Sujets machte. Sie findet ihren Höhepunkt unter dem Konkurrenzkapitalismus in dem impressionistischen Stil, der bei seinen Licht- und Bewegungsanalysen alles auf das Momentane, Einmalige, Vorübergehende zuspitzt, freilich um es meistens in einem vagen und allgemeinen Lyrismus verschwimmen zu lassen. Der Expressionismus hat diese monadische Auffassung der Welt auf das Seelische ausgedehnt, und Picasso hat sie durch seine neue Modellierungsweise organisiert – entsprechend den organisatorischen Tendenzen des Monopolkapitalismus. Aber wie diese beiden Etappen der bürgerlichen Wirtschaft das Privateigentum als Produktionsbasis aufrechterhalten, so die Künstler den Individualismus als Basis ihres künstlerischen Schaffens, mögen sich die Darstellungsmittel vom Impressionismus zum Expressionismus und von diesem zum Kubismus noch so sehr geändert haben. Und ebenso wie im Monopolkapitalismus der Zwiespalt zwischen Privateigentum und geplanter Leitung wächst und die ökonomischen und sozialen Krisen verschärft, so beschleunigt bei Picasso der Dualismus zwischen seinen individuellen Inhalten und mathematisch-allgemeinen Ausdrucksmitteln seine seelischen Krisen und die Veränderung seiner Stile.

Der Einfluß des Individualismus auf die Form beginnt mit der Bevorzugung derjenigen Techniken, die eine Raffinierung und Detaillierung erlauben, die Parzellierung in Elemente, welche Partikel eines Größeren sind, ohne Zellen des Ganzen zu sein, das heißt ohne die Totalität in sich zu enthalten. Der Städter lernte schnell und immer mehr zu differenzieren und differenzierte Inhalte zu bevorzugen, während seine Integrierungsfähigkeiten sich immer mehr schwächten und verloren. Es hat sich gezeigt, daß die Ölmalerei und die Tonerde, strukturlose Materialien, technisch diejenige Dehnbarkeit besitzen, die zur Befriedigung des Differenzierungsbedürfnisses nötig war,

während alle Versuche, die übrigen Techniken wieder zu beleben (Glasmalerei, Mosaik, Holzschnitzerei usw.), gescheitert sind. Die technischen Erfindungen haben die objektiven Verhältnisse schneller umgebildet als die Künstler ihre Techniken, Werkformen usw., und sie leiden daher, ähnlich wie der Kapitalismus im allgemeinen, unter dem nicht überbrückten Zwiespalt von individuellen und sozialen Tendenzen.

Zerlegen wir uns das gesamte Formgebiet der Übersicht halber in die Erstellung der Einzelform, ihre methodische Beziehung (Komposition) und in die Werkgestalt, so besteht die Einzelform wesenhaft aus zwei Faktoren. Der Maler hat zunächst aus seinen verschiedenen Mitteln (Linie, Farbe, Licht) eine Einheit zu bilden, die sich an einem zugleich konkret bestimmten und in unendliche Bedeutungen weiterschwingenden seelisch-geistigen Gehalt und an einem begrenzten Körper, seinen Oberflächen und Strukturcharakteren, zu verwirklichen hat; ferner aus der Modellierung, welche die Einzelform mit dem Raum verbindet, indem sie diesen in planparallele Ebenen zerlegt, die um ihre Tiefenachse zentriert werden, und durch die Modulationen der Einzelform und durch ein das Werkganze beherrschendes Motiv, das heißt dasjenige Formenensemble, das die Grundkonzeption anschaulich ausdrückt. Die Individualisierung wirkt sich bei diesem Formbildungsprozeß dahin aus, daß die Mittel entweder auf die Linie beschränkt werden, der eine korrespondierende Farbe nur neben- und zugeordnet ist (Ingres), oder daß die Farbe ein Übergewicht bekommt, wodurch die Plastizität auf die Umrisse des Farbfleckes reduziert wird, oder daß eine sich differenzierende Lichttonalität auf eigentliche Farbigkeit verzichtet. Van Gogh kam sogar auf den Einfall, daß der eine Künstler die Zeichnung, der andere die Farbe usw. ausführen sollte – ein Überspezialisierung, die er Gemeinschaftsarbeit nannte. Die Mittel werden aber nicht nur voneinander getrennt, sondern auch gegeneinander aus- und durchgespielt, was so lange statthaft ist, als dieses Verfahren nicht in eine bloße Überlagerung der zwei heterogenen Stimmen, also in einen Dualismus ausartet, der allerdings die mechanisch notwendige Folge und Ergänzung des Individualismus ist. Die Modellierung als Synthese der Auseinandersetzung der zwei Flächendimensionen mit der Raumbtiefe wird bald durch die naturalistische Perspektive ohne Spannung zur Bildebene, bald durch den Verzicht auf die Tiefe zugunsten der Ebene ersetzt, bald durch das Gleiten von einem Extrem ins andere, das verbundene Nebeneinander beider Extreme (Gauguin, Marées). Die Entformung des Bildelementes geht bis zum

strukturlosen Punkt des Neoimpressionismus und zu den Ersatzbildungen durch Stilisierung und Vitalisierung der Gegenstände (Hodler, van Gogh).

Die Beziehung dieser Formen, die man mit einem sehr unzureichenden, ja falschen Ausdruck Komposition nennt, ist die Entwicklung und Ausweitung jener Methode, welche die Einheit des Darstellungsmittels gebildet und seine Integrierung in den Raum durchgeführt hat; sie vollzieht sich in Abhängigkeit von Motiv und Werkform und vollendet sich darin, daß das kausale Bedingte der Einzelformen durcheinander mit der finalen Bestimmung der Teile durch das Ganze zusammenfällt, der methodische Weg des einzelnen zum Ganzen mit der Auseinanderlegung des Ganzen in seine Glieder, was nur möglich ist, wenn jedes einzelne Glied sich zu einer zugleich wirksamen und geschlossenen Ganzheit vollendet hat. Es gibt eine äußere und eine innere Komposition. Die erstere besteht aus Symmetrie und Asymmetrie, Achsenkonzentrierung und Reihenbildung, Statik und Dynamik, Variationen und Kombinationen, geometrischen Figuren und metrisch-rhythmischen Verhältnissen usw. Die innere Komposition hat drei mit unserer psycho-physischen Konstitution zusammenhängende Dimensionen: den Weg vom Unbewußten ins Bewußte, vom Konkreten ins Immaterielle, vom Dasein zum Handeln. Treten wir mit diesen allgemeinen Bestimmungen vor die Kunst der kapitalistischen Epoche, so sehen wir, daß die innere Komposition nicht selten ganz weggefallen ist (Ingres, Manet) oder daß ihre einzelnen Elemente in Widerspruch zueinander gesetzt sind; daß das Übergewicht der äußeren Komposition diese zu einem Formalismus hindrängt, der, nicht mehr aus dem spezifischen Inhalt erwachsen, eine abstrakte, auf jeden beliebigen Inhalt anwendbare Ordnungsform ist. Im Impressionismus reduziert sich die Komposition oft auf den interessanten Bildausschnitt, im Expressionismus nicht selten auf ein dekoratives Arrangement. Trotzdem wäre es falsch, den kompositionellen Faktor in der Kunst des 19. Jahrhunderts ganz zu leugnen; er ist oft da am stärksten, wo er am meisten verborgen ist, um den Eindruck der natürlichen Zufälligkeit, des unmittelbaren Lebens zu erwecken (Courbet, Flaubert). Einzelne Künstler haben trotz der zersetzenden Gesamttendenz des kapitalistischen Individualismus aus den Gegebenheiten dieser Wirtschaftsweise Beziehungsformen gefunden, die ihr Weltgefühl adäquat ausdrücken, so zum Beispiel Degas aus dem sich wiederholenden Wechsel von Krise und Prosperität die Rotationsbewegung, welche die Röcke auch seiner ruhenden Tänzerinnen und darüber hinaus Bilder mit ande-

ren Sujets (zum Beispiel die Absinthtrinker) beherrscht und die Flaubert in der «Éducation sentimentale» bereits angewandt hatte. Balzac hat wie ein Stratege komponiert, was sich aus dem vom Hochkapitalismus geschaffenen Militarismus erklärt. Um den Tatsachen gerecht zu werden, darf man nicht vergessen, daß die alten Kompositionsweisen und Methoden (Addition von Einheiten, Konkretisierung eines Allgemeinen usw.) unanwendbar geworden waren, seitdem sich die Gegenstandsauffassung vollständig gewandelt hatte (vom Ding zum Feld), wovon noch zu sprechen sein wird. An der Werkgestalt wirkt sich der Individualismus in der immer zunehmenden Zersetzung ihres Charakters als Quasi-Organismus aus, in der Vernichtung ihrer architektonischen Struktur. Wenn ihre Vollkommenheit in einem vorkapitalistischen Kunstwerk darin bestand, daß in dem einzelnen Erzeugnis alle verschiedenen Kunstgattungen ihre Eigenarten nach den Erfordernissen der jeweils bestimmenden (Zeichnung, Skulptur, Bild usw.) umgeschmolzen, aber unter dessen Führung erhalten haben, so drängte die kapitalistische Kunst zu ihrer aller Auflösung in einen Lyrismus. Dieser vernichtet schließlich die Eigenbedeutung der Werkgestalt durch die Trennung von Daseins- und Wirkungsform derart, daß diese nur mit Hilfe des Betrachters und im Auge des Betrachters eine Existenz hat, nachdem die wirkliche Daseinsform auf ein in der Nähe scheinbar chaotisches Gemenge von Pinselstrichen und Spachtelauftragungen reduziert ist. Form ist nicht mehr Eigensein, sondern Ergebnis einer Beziehung (wie die Welt auch in den vorherrschenden Naturwissenschaften zu einem Beziehungsgefüge geworden ist, das erst durch die Technik wieder Dingwirklichkeit wird).

Der Individualismus relativiert also alle Elemente der künstlerischen Gestaltung, um sie in einer Stimmung zusammenzufassen, die, sosehr sie etwas Objektives zu analysieren scheint, nichts Allgemeingültiges mehr enthält; je mehr Einheit und Ganzheit des Bildes, die festgefügtten Rhythmen der Aufteilung, die Körperlichkeit und Substantialität der Gegenstände von dem alles überschwemmenden subjektiven Gefühl fortgespült wurden, desto banaler, mittelmäßiger, flacher, unbestimmter und verblässer wurde dieser Lyrismus selbst. Das Temperament, das die Natur zur Kunst umformen sollte, hatte sich so lange individualisiert, bis es das Gegenteil des über alle einzelnen hinausragenden Allgemeingültigen gefunden hatte: das alle einzelnen verbindende Gleichgültige.

Wenn wir nun zu den kollektivisierenden Tendenzen übergehen, so müssen wir die proletarischen von den kapitalistischen

trennen, da beide in sehr verschiedener Weise auf die Kunst eingewirkt haben.

Die aus der Arbeiterschaft herkommenden gaben zunächst den bürgerlichen Künstlern neue Inhalte in dem Augenblick, wo sich ihr Individualismus totgelaufen hatte und sie daher im Sozialen und Politischen ein neues Betätigungsfeld suchten. Diese bankrotten Apologeten des Individualismus konnten natürlich weder die Proletarier noch die Kapitalisten von deren eigenem Standpunkt aus sehen, und die soziale Literatur und Kunst des 19. Jahrhunderts beruht daher auf einem humanitären oder quasi wissenschaftlichen Illusionismus. Eine andere Auffassung war jedoch nicht möglich, solange die Arbeiterschaft noch nicht zur bewußten und selbsthandelnden Klasse geworden war; und ebensowenig eine andere künstlerische Gestaltung dieses Stoffes, solange die Arbeiterschaft noch keine Diktatur des Proletariats gebildet hatte. Über das Stoffliche hinaus trugen die sozialen Forderungen dazu bei, die Künstler in einen neuen Stil zu drängen. Der Naturalismus in der Gestalt, die ihm Courbet oder Zola gegeben haben, wäre ohne sie ebenso undenkbar wie die Soziologie eines Proudhon. Auch die Karikatur als unmittelbare Darstellung des seiner Menschlichkeit entfremdeten Bürgers dürfte damit zusammenhängen, daß der Künstler eine Klasse in den Vordergrund treten sah, die unter ihrer Verdinglichung stärker litt und darum sich stärker zu wehren gewillt war als der Bürger; jedenfalls hat Daumier nie den «Mann in der Bluse» karikiert, und der Tote in der berühmten Zeichnung «Rue Transnonain», diesem Denkmal für einen Aufstand gegen die herrschende Klasse des Juste-milieu, ist offenbar ein Arbeiter.

Die Wirkung der vom Kapitalismus selbst getragenen Kollektivtendenzen geht tiefer – er bedingt nicht nur neue Inhalte, sondern eine neue Auffassungsweise aller Inhalte überhaupt. Die Einzelperson (in ihrer – oft nur angedeuteten – Umgebung) wird ersetzt durch ein Feld von seelischen (und geschichtlichen) Spannungen, in dem sich Einzelkräfte auswirken. Vom Beginn des 19. Jahrhunderts an läuft neben der Tendenz zur psychologischen Vertiefung die der soziologischen Analyse einher. Balzac beanspruchte den Titel eines «docteur des sciences sociales», der Egotist Stendhal entwickelte in seinen Schriften über Kunst eine Milieu-Theorie. In derselben Zeit, in der eine sehr viele Resultate der Psychoanalyse vorwegnehmende Psychologie in den Romanen die Überspitzung des Individuums als auf einem schwachen, gehemmten oder gebrochenen Willen beruhend aufzeigt, macht die Soziologie das Gewebe von Interessen und Be-

ziehungen zwischen den Menschen zum eigentlichen «Helden» des Romans (oder die Verbindungen und Durchdringungen der Gegenstände und Stoffe zu dem des Staffeleibildes). Es bildet sich nicht nur der Charakter einer Gesellschaft oder Klasse, sondern eine gesellschaftliche Stimmung und Atmosphäre, und aus dieser heraus konkretisiert sich das Handeln und Dulden eines Individuums, gleichsam um ihre Lebendigkeit zu veranschaulichen. In der Wissenschaft hat sich eine ähnliche Wandlung von der Ding- zur Feldphysik vollzogen. Die Aufgabe, in diesem Feld die soziale und die psychologische Seite ins Gleichgewicht zu bringen, hat Flaubert in der «Éducation sentimentale», Courbet im Porträt von Max Buchon vollkommen gelöst. Dann tritt eine Disproportion ein, beruhend auf der Relativierung beider Prinzipien.

Diese «Feld»auffassung des Sujets gewann Einfluß auf die Bildgestalt in dem Maße, in dem sich die kapitalistisch-kollektiven Tendenzen im Monopolkapitalismus organisierten. Der Konkurrenzkapitalismus mit seiner freien Warenzirkulation auf einem offenen Weltmarkte, mit seinem Bestreben, neue Bedürfnisse auf den alten Märkten zu schaffen, war ebenso materiell wie anarchisch orientiert; aber je größer die materielle Produktion wurde, um so unübersichtlicher wurde jede Kontrolle über Angebot und Nachfrage, und an diesem inneren Widerspruch zwischen Überfluß an Waren und Mangel an Organisation löste sich der Konkurrenzkapitalismus von selbst auf und ging in den Monopolkapitalismus über. In diesem überwogen «normative Ideen», das «Prinzip der Verständigung», die «konstitutionelle Verfassung der Betriebe», das heißt ein Wille zur formalen Organisation auf dem Arbeits-, Geld- und Warenmarkt, wie sie in kollektiven Arbeitsverträgen, Monopolen, Trusts und Kartellen zum Ausdruck kommen. Eine Verwaltungsbürokratie übernahm an Stelle des eroberungssüchtigen Unternehmers die Leitung der Betriebe, deren Verwaltungsräte sich in den wirtschaftlich rückständigen oder in ihrer Entwicklung gehemmten Ländern eine staatliche Diktatur erkaufen, deren «Hierarchie» ihr nationales Monopol nach innen sichern, nach außen erweitern sollte. Dieser vielfache und künstliche Wirtschaftsformalismus spiegelte sich nun in verschiedener Weise in der Kunst wider. Wir können hierher zählen den ornamentalen Konstruktivismus in Seurats «Chahut», wo das Angebot einer Menschenware auf die Nachfrage einer korrupten Wollust organisiert ist zu einer Gruppe sich gleichmäßig bewegender Mannequins. Das formale Mittel ist ein stumpfer Winkel, dessen Schenkel durch eine Kurve verbunden sind; und dieser Formenkombination sind

nicht nur alle Körpergestalten und -bewegungen bis in die Haartracht und die Schuhschnalle, sondern das Bildganze unterworfen. Die Technik selbst, die aus Punkten von Komplementärfarben besteht, ist rationalisiert. Eine andere Art finden wir bei Matisse, der den impressionistischen Sensualismus durch eine Metaphysik des inneren Sinnes ersetzt und diese direkt durch eine Ordnung der zu Symbolwerten gesteigerten Farben und Linien ausdrückt, derart daß die Form der menschlichen und dinglichen Gestalten zunächst nicht von ihrem objektiven Dasein, sondern von den subjektiven Ausdrucksbedürfnissen des Künstlers und den Forderungen des Bildganzen abhängen. Wir können hierher den Parallelschematismus Hodlers, den geometrischen Formalismus und Konstruktivismus stellen, der aus einem mißverstandenen Cézanne abgeleitet ist, aber auch die statische Gleichgewichtsrechnung, mit der Picasso die nebeneinanderstehenden Gegensätze seiner Bilder im Anfang der zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts zu einer Harmonie ordnet. In allen diesen Fällen haben wir es nicht mit einer quasi organischen Werkgestalt zu tun, sondern mit der Priorität einer Pseudo-Bildstruktur und eines Pseudo-Bildmotivs, mit einer Konstruktion anstatt mit einer Gestalt. Sie führte zu monumentalen Tendenzen, welche die besondere Ästhetik des Staffeleibildes zwar auflösen halfen, selbst aber keine Stütze weder in der modernen Architektur noch in der veralteten Religion finden. Auf ihre schmale Basis im Ökonomischen angewiesen, brechen sie zusammen, sobald die Wirtschaftsorganisation selbst sich zu einem unfruchtbaren Mechanismus versteifte. So erklärt sich die heutige Ohnmacht einer Generation, deren Bewegung mit so viel Elan begonnen hatte, der Wertabfall und -verfall der meisten Künstler, die um 1910 die Avantgarde der neuen Malerei darstellten, und darüber hinaus die verzweifelt trostlose Leere, welche das Schaffen der jüngeren Generation kennzeichnet.

ad VI. Indem Sombart vom Arbeitsmarkt zum Warenmarkt übergeht, sieht er sich gezwungen, das «Auseinandertreten» des eigentlichen Zweckes der Wirtschaft, der in der Bedarfsdeckung besteht, und des Zieles der kapitalistischen Wirtschaft, die der Gewinn und nur der Gewinn ist, zu unterstreichen. Den Zwiespalt, den er dort, wo es sich um Kapitalisten und Proletarier handelt, verschleiern wollte, obwohl der Klassenkampf offen zutage liegt, mußte er hier als einen Dualismus zwischen Produzenten und Konsumenten zugeben. Es ist dabei zu beachten, daß die ganze verarbeitende Industrie bereits ein Konsument

der Urindustrien ist, wodurch neben den Kampf zwischen den Klassen der Interessenwiderstreit innerhalb der bürgerlichen Klasse tritt. Es ließen sich hierauf allein alle Diskrepanzen und alles Auseinandertreten gründen, die wir im Menschen wie in der Kunst aufgezeigt haben. Es ist ganz allgemein zu sagen, daß es wohl nur eine einzige Stelle im «Geist» des Kapitalismus gibt, wo der Dualismus seine Wirksamkeit wieder verloren hat: in dem Zusammenspiel von Technik und Wissenschaft, das so eng ist, daß sogar der Zwiespalt von Theorie und Praxis überwunden wird. Überall sonst aber klappt er in einem Ausmaß, das wir durch die Charakteristik veranschaulichen wollen, die uns Valois von Sorel gibt: «... dies ist ein Mann, den Straßenlärm ... Politik und selbst jede persönliche Handlung mit Abscheu erfüllen. Der Theoretiker der Gewalt ist der ruhigste Bürger.» Wir könnten leicht die prinzipielle Bedeutung des Dualismus (dessen notwendigen Zusammenhang mit dem Individualismus wir bereits hervorgehoben haben) noch vertiefen, indem wir zeigen, wie er die Basis jedes einzelnen Bildes ist, mögen die Gegensätze des Allgemeinen und Speziellen, der Bewegung und der Statik, des Geistes und der Materie äußerlich nebeneinander gestellt, der eine zugunsten des andern ausgeschaltet, beide vermengt und versöhnt sein; man denke etwa an die Skulpturen von Degas, die so sicher, so spannungsvoll in ihrer plastisch-räumlichen Konstruktion sind und so unlebendig in ihrer Oberfläche; daß der Künstler, dieses Mangels sich bewußt, über die Skizze hinaus von Fassung zu Fassung ein stärkeres, blutvolleres Atmen der Haut gesucht – aber nur die Annäherung an die Akademie gefunden hat. Wir könnten auf die Häufigkeit des Zwiespalt zwischen den Gefühlen eines Künstlers und den sie darstellenden Gegenständen hinweisen oder auf das Auseinandertreten von Willensfreiheit und Determiniertheit, von Willkür und Vergewaltigung. Nach allem Vorangehenden erübrigt es sich aber wohl, diesen wichtigen Punkt weiterzuführen. Uns interessiert jetzt die Frage, welche Wirkung auf das künstlerische Schaffen eine Wirtschaftsweise hat, von der gilt: «Es ist nur ein analytischer Satz, wenn wir sagen, das einzige Ziel der kapitalistischen Unternehmung ist der Gewinn.»

Wenn die Fülle des wirklichen Lebens sich auf eine einzige, aber unendlich zu steigernde Zielsetzung reduziert, so wird die Wertschätzung der einzelnen geistigen Gebiete von dem unmittelbaren oder mittelbaren Beitrag abhängen, den sie der herrschenden Klasse zur Erreichung dieses Zieles leisten. Unmittelbar dienen ihr die Technik und die Wissenschaften, auf denen sie sich aufbaut oder die dem Schutze des Staates (Kriegs-

wesen) nützlich sind: Mathematik, Physik, Chemie, Biologie. Da sie die am besten bezahlten sind, ziehen sie den größten Teil der begabten Jugend an und richten deren Triebkräfte und Fähigkeiten zu ihren Gunsten aus, während nur diejenigen, die allein außerhalb der gesellschaftlichen Anforderungen und Zwänge lebensfähig sind, sich der Kunst zuwenden. So wird diese immer mehr zu einem Ersatz für das soziale Leben, zu einem Sammelbecken für religiöse Veranlagungen, die in den zusammenbrechenden Konfessionen nicht mehr ihre Befriedigung finden, und schließlich zu einem Tummelplatz für Psychoneurotiker und Spekulanten auf die Psychopathen der Gesellschaft. Mittelbar dient dem kapitalistischen Ziel alles, was die bestehenden Machtverhältnisse rechtfertigen und erhalten hilft: die ökonomischen, soziologischen und politischen Theorien, die Geisteswissenschaften und die Religion. Sie haben zu verhindern, daß der Machtmachiavellismus der herrschenden Klasse in die Kreise der beherrschten Klasse getragen wird. Eine dritte Kategorie von wesentlich geringerer Wichtigkeit bilden dann diejenigen Gebiete, die ein mehr oder weniger betäubendes Opium für die Helfer des Kapitalismus, für die teilweisen Nutznießer des Mehrwertes enthalten. Diese Funktion der Kunst erklärt dann auch zum Teil das Streben der Künstler, sie zu verwissenschaftlichen, als ob man ihr damit eine höhere Wertschätzung ergattern könnte. Daß die Kunst nicht ganz zum Aschenbrödel wurde, beruhte auf dem Interesse des Staates, seinen Klassencharakter hinter seinem Kulturcharakter zu verbergen; so kam es zu einer offiziellen Förderung der Kunst innerhalb der Grenzen, welche durch die Steuerhinterziehung der Besitzenden und die Höhe des Militärbudgets bestimmt werden. Im ganzen war der Kapitalismus der Kunst ebenso ungünstig, wie er der Technik günstig ist, mochte man die wirkliche Einschätzung noch so sehr hinter einer vorgeblichen verstecken, durch die der Bürger sich mit dem Mäzenatentum der von ihm besiegtten Despoten gleichschalten wollte. Das 19. Jahrhundert ist der Kampf des Künstlers gegen die Technik, der als Kampf des Architekten gegen den Ingenieur am sinnfälligsten geworden ist und mit der Niederlage des Architekten geendet hat.

Innerhalb der kapitalistischen Werthierarchie der Kulturgüter findet sich eine andere für die Künste allein, die sich teils aus dem Wesen des Kapitalismus, teils aus seiner Zielsetzung erklärt. Von den bildenden Künsten steht auf der untersten Stufe die Architektur, die im Mittelalter den höchsten Rang innehatte; nähme man diese Schätzung heute auf, so würden dank dem Druck der Arbeiterbewegung die Wohnungsfrage und

der Städtebau aus der theoretischen Erörterung in den Vordergrund der praktischen Politik rücken, so daß in der entgegengesetzten Wirklichkeit die Interessen des Bürgertums und die wesenhafte Ohnmacht des Kapitalismus zur Baukunst zu einer glücklichen «Paarung» kommen. Es folgt die Skulptur, die den Denkmälern der «großen Männer», der politischen Helden und der kulturellen Genies gewidmet ist; aber in dem Maße, in dem sie sich monumentalisiert, entfernt sie sich von der Kunst. Die Geschichte von Rodins Balzacstatue beleuchtet an einem Einzelbeispiel die Gesamtsituation, die durch fast alle öffentlichen Denkmäler bezeugt wird: daß die kapitalistische Gesellschaft nur den Kitsch gebrauchen kann. Auf der höchsten Stufe steht die Malerei, weil sie sich mit dem Privatbesitz am besten verträgt, den repräsentativen Themen einer (republikanischen) Demokratie am ehesten genügt und dem Übergang von der Körper- zur Feldauffassung der Welt am innigsten sich anpassen konnte. Dagegen hat das «Kunstgewerbe» (vom Möbel bis zum Eßgerät mit der einzigen Ausnahme der Frauenkleidung) einen vollständigen Zusammenbruch erlitten, teils wegen der Verlogenheit der bürgerlichen Repräsentation, teils wegen der Konkurrenz der Maschinenarbeit und der Notwendigkeit der Massenproduktion. Unter den tönenden Künsten genießen die Musik und der Roman die höchste Wertschätzung, die erste wegen ihrer Vieldeutigkeit, welche die Entspannung vom Rationalismus und vom Materialismus des Alltags erleichtert, der zweite, weil er den handgreiflichsten Ersatz für das dem «Ruhe und Ordnung» liebenden Bürger von Staat und Gesellschaft vorenthaltene Leben bietet und auf Grund einer resignierenden Philosophie die Deutung dessen, was man, das heißt die verheiratete Frau und der Jüngling, zu leben gezwungen ist. Die geringere Schätzung des Dramas hängt nicht zuletzt davon ab, daß das alltägliche Leben der Männer in Wirtschaft und Politik selbst so dramatisch geworden ist, daß man vielmehr eine Lösung als eine Steigerung dieser Spannungen durch die Kunst nötig hat, während die ehemals müßigen Kreise der bürgerlichen Gesellschaft, Frauen und Mädchen, aus Gründen der Zucht und Sitte nur in traditionsgeheiligten Formen von Liebe und anderen Gefühlen reden hören durften. Seit dem Elan der «Jeune France» in der Schlacht um den «Hernani» glichen Drama und Theater einem periodisch erwachenden Scheintoten, dessen endgültiger Tod durch die Emanzipation der Frauen und durch das Kino herbeigeführt wurde. Das lyrische Gedicht ist an der Inflation des Lyrismus zugrunde gegangen; derjenige, der aus diesem Morast herausgeführt und die höchste Vollendung der

Dichtung im 19. Jahrhundert erreicht hat, Baudelaire, wird von der bürgerlichen Masse als Pornograph gelesen – was den «Fleurs du mal», die ursprünglich keinen Verleger finden konnten, die größte Anzahl dieser Kulturhändler verschafft hat.

Die Einschätzung des Kunstwerkes hing davon ab, daß das Publikum das, was ihm gefällt, es bestätigt, erhöht und einlullt, vollständig getrennt hat von dem, was ihm einen Spiegel vorhält, es zur Einsicht zwingt oder einen Bewußtseinszustand darstellt, der ihm noch Neuland und Zukunft ist, obwohl er nur gegenwärtiges Dasein spiegelt – kurz davon, daß Opiumwert und Erkenntniswert auseinandergefallen sind. Der erste wurde von den traditionell-akademischen Künstlern befriedigt, die geistig und moralisch den Status quo aufrechterhielten, der zweite von den modernen, die so gegen ihren Willen, unter dem Zwang der Umstände zu Revolutionären wurden, obwohl sie nur Vertreter der bürgerlichen Klasse waren und nicht deren Sein, sondern nur ihrem Bewußtsein vorauseilten. Wohl kaum eine andere Wirtschafts- und Gesellschaftsform hat dieses Nebeneinander gekannt, das die äußere oder die Machtgeschichte der bürgerlichen Kunst ausmacht, angefangen bei Napoleon I., der die Künstler aus Gründen der Staatsräson entweder verbannt oder durch seine Aufgabestellungen geistig degradiert hat (David), weiter über Louis Philippe, der kunstblind war, über den Stockschatz Napoleons III. gegen ein Bild von Courbet bis zu Hitler als Kunstrichter im Deutschen Reich – um nur einige symbolische Etappen in dem Kampf zwischen Moderne und Akademie zu nennen, der besonders von Courbet, Manet und den Impressionisten ausgetragen wurde.

Solange gekämpft wurde, hatte der Künstler (wenn auch nicht das einzelne Kunstwerk) noch eine eigene soziale Funktion. Diese zeigte sich, als mit dem Ende des Weltkrieges geistige und materielle Werte zugleich zusammenbrachen. Damals begannen Bürger aufrichtig zu glauben, die als «revolutionär» verschrienen Künstler könnten vielleicht die Ursachen des Zusammenbruches erklären und den beständigen Kulturwert repräsentieren. Aber als das Publikum ihnen mit solchem Anliegen entgegenkam, wußten die Künstler keine Antwort – naturgemäß, da sie ihrer Zeit weder je vorausgegangen noch sie in ihrer Totalität gestaltet hatten. Überdies hatten sie aufgehört, «Revolutionäre» zu sein seit dem Augenblick, wo nicht nur die träge Masse der Tradition, sondern die «modernen» Werte des bürgerlichen Geistes ins Wanken gekommen waren, und die Künstler selbst sich aus diesem Zusammenbruch in die Reaktionen der Kirche oder der «Renaissancen» zu retten versuchten.

Das historische Bewußtsein hatte sich über alle bürgerlichen Möglichkeiten hinausgehoben, während die künstlerische Produktion hinter ihnen zurückgeblieben war. So verfehlten sich Künstler und Publikum noch einmal, und es bildete sich die Ruhe der Gleichgültigkeit, welcher die Unterdrückung folgte.

Der Künstler war damit zum bloßen Verkäufer einer Ware herabgesunken, die dem Marktzwang von Angebot und Nachfrage unterlag, ihre eigenen Zwischenhändler, Propagandisten, Spekulationsgesetze, ihre eigene Konkurrenz hatte, welche durch die Akademisierung der Moderne und durch massenhafte Fälschungen ihren Höhepunkt erreichte und sogar ihre eigene ökonomische Theorie: das Kunstwerk als «wertbeständige Ware», was die letzte Illusion der Warengesellschaft gegenüber der Kunst war. Diese Luxusware unterschied sich von den übrigen Waren allein dadurch, daß sie nicht nur den Käufer, sondern auch den Produzenten allmählich entnervt und ihn für jeden Arbeitsauftrag unfähig gemacht hat, so daß er den Anforderungen einer neuen Gesellschaft disziplin- und hilflos gegenübersteht, während er die alte verachtet. Die Kunst und der Künstler wurden auf ein Maximum an Unsicherheit, auf ein Minimum an Wirkungsmöglichkeit gebracht – zugunsten einer Horde von Mitläufern und Nachtretern, die, weil sie keinerlei eigene Substanz besitzen, jede Konjunktur ausnutzen können, und zugunsten des Kunsthandels, der mit den niedrigsten Instinkten des Publikums zu spekulieren versteht.

Um diese Tatsachen und ihren Wandel ganz zu verstehen, müssen wir uns den Abnehmer genauer ansehen, der den Wesenszügen des Hochkapitalismus nicht weniger unterlegen ist als der Künstler. Der Empfänger ist weder der gläubige Mensch des Mittelalters, dem alles auf den religiösen Gehalt ankam, welcher ihm durch die Kunst sichtbar gemacht wurde, noch die geistige Eliteschicht, der Bildungsadel der Renaissance, der sich fast ausschließlich für die formale Darstellung interessierte und den Gegenstand als einen zusätzlichen Bildungskitzel mitgehen ließ, sondern die Masse der öffentlichen Meinung, wie sie sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zu bilden begonnen hatte. Die bürgerliche Literaturwissenschaft hat diese Tatsache seit langem festgestellt. So schrieb Émile Faguet: «Vor 1789 wandte sich der Autor an ein sehr kleines und ihm selbst gut bekanntes Publikum, denn dieses wurde von fünf oder sechs literarischen Salons in Paris zumindest ausreichend und genau vertreten. Der Autor richtete sich also beim Verfassen seines Werkes an ihm genau bekannte Personen, die er vor Augen sah, während er schrieb. Die Literatur vor 1789 ist im großen und ganzen eine

Gesellschaftsliteratur. Seit 1815 ist das *Publikum* eine ganze Nation, die natürlich etwas weniger groß ist als die französische Nation selbst, aber es ist ein ganz beträchtliches, weitverbreitetes, großes und vor allem nicht hierarchisch gegliedertes, nicht diszipliniertes Volk, das nicht mehr bereit ist, von irgendwelchen Pariser Literaturkomitees Befehle entgegenzunehmen.» Charles M. des Granges fügt hinzu: «Daraus folgt die stufenweise Veränderung und das allmähliche Verschwinden dessen, was die vorausgegangenen Jahrhunderte *Geschmack* genannt hatten und was stets beim Publikum die Suche und den Wunsch nach einer determinierten Befriedigung durch Prinzipien und Erziehung und bei den Autoren die Notwendigkeit, eine mittelmäßige Ästhetik zu erreichen, aber niemals über diese hinauszugehen, voraussetzt. Nachdem das Publikum nun bereit ist, alles zu akzeptieren und aus einer unstillbaren Neugier heraus unaufhörlich nach neuen Sensationen verlangt, befreien sich die Schriftsteller von jedem Vorurteil.»

Wir wollen hinzufügen: Diese Vermassung des Publikums bedeutet zugleich Ausscheiden oder Ausgeschlossenwerden der beiden im Wirtschaftsprozeß am stärksten aktiven Klassen, von deren Kampf die materiellen und sozialen Grundlagen der künftigen Kultur, ja diese selbst abhängen: der eigentlichen Kapitalisten und der wirklich produzierenden Arbeiter. Der Kapitalist wird als Mensch durch seinen «faustischen» Erwerbsdrang aufgefressen, ohne den sein Unternehmen zusammenbricht, und der Arbeiter durch den Kapitalisten. Die Kunst, die ein produktiver Akt ist und eine produktive Funktion auslösen will, muß sich also in der kapitalistischen Gesellschaft an die unproduktive Mittelklasse wenden. Dieser Widerspruch zwischen dem Wesen und dem Empfänger der Kunst wird nun dadurch verstärkt, daß diese Mittelklasse aus zwei heterogenen Schichten besteht, die ganz verschiedene geistige Bedürfnisse haben. Die eine Schicht stammt aus Handwerkern, Kleinhändlern und Rentiers mit selbsterarbeiteten Vermögen und ist traditionsgebunden. Die andere Schicht setzt sich zusammen aus den Abenteurern des Kapitalismus, den nouveaux riches, den Nutznießern der Krisen, den Rentiers aus unverdienten Vermögen, die neuerungssüchtig sind und international. So erklären sich das früher unbekannte Zusammenbestehen von einer großen Masse rein traditionsgebundenen, akademischen Kitsches mit dem schnellsten Tempo im Richtungswechsel der Mode und die Feindseligkeit, gegen die sich die modernen Künstler durchzusetzen hatten, da der traditionsgebundene Teil der Mittelklasse naturgemäß größer war als der traditionslose.

Ein so zusammengesetztes Publikum hat die ihm entsprechenden Vermittler zwischen sich und der Kunst: die Museumsdirektoren, das heißt Funktionäre, die nicht funktionieren, nicht den Mut zum Ankauf moderner Kunst hatten (zum Beispiel der Louvre im 19. Jahrhundert). So mußte die Kunst zwangsläufig ihre eigentliche soziale Wirkung, welche in der Freilegung der schöpferischen Kräfte im Einzelmenschen und in der menschlichen Gesellschaft besteht, an Ersatzfunktionen verlieren, zumal sie als Luxusware nur von dem gekauft werden konnte, der sie zu bezahlen vermochte, und das war in den seltensten Fällen der, der sie noch in ihrer wesenhaften Funktion zu erleben imstande war. So entstand eine Spannung und ein Widerstreit, in dem häufig das Publikum den Künstler in den Abgrund der Banalität riß und selten der Künstler das Publikum in die luftdünnen Schichten einer sublimierten ästhetischen Existenz hob.

Das Gesamtergebnis ist so offensichtlich, daß es selbst in Schullehrbüchern den Gymnasiasten nicht mehr verheimlicht wird. So heißt es bei des Granges: «Während der Schriftsteller in der ersten Hälfte des Jahrhunderts eifersüchtig auf seine Person bedacht war und sich seinem Publikum stolz auferlegte, hat er vor allem in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts oft das hervorgebracht, was Sainte-Beuve zutreffend *industrielle Literatur* genannt hat. In früheren Zeiten ernährten Theaterstücke oder Bücher ihren Autor nicht. Voltaire ist nicht durch seine Werke reich geworden, sondern durch Geldgeschäfte. Man hat wohl daran getan, Gesetze zu schaffen, die das literarische Eigentum schützen und dem Autor ebenso wie Schauspielern und Buchhändlern Gewinn zugestehen. Jedoch wurde von dem Tage an Schreiben mehr denn je ein Handwerk. Kann man denn sagen, daß es ehrenwerter sei, vom Verkehr seiner Werke als von einer offiziellen Pension zu leben, die einem jede Freiheit nimmt? Gewiß. Aber auch das Publikum ist ein Tyrann, das euer Buch nur kauft, wenn es ihm gefällt; und da es selten vorkommt, daß der Mehrheit gefällt, was schön, selbstlos und moralisch ist, wird der Schriftsteller Sklave des frivolsten und niedrigsten Geschmackes sein. Man muß gestehen, daß es im 19. Jahrhundert nur wenige große Schriftsteller gab, die den Mut besaßen, sich nicht diesem tausendköpfigen Idol, dem neuen Publikum, zu opfern und der Versuchung zu widerstehen, reich zu werden. Es ist schon so weit gekommen, daß man die Schriftsteller nach ihrem Einkommen beurteilt. Und wie viele haben auf ihre Originalität verzichtet, die sich erst dreißig Jahre später durchgesetzt hätte, um im modischen Genre zu arbeiten und Geld zu verdienen?»

Es bleibt nur die Frage nach dem finanziellen Resultat dieses «Auseinandertretens von Bedarfsdeckung und Erwerbszweck». Die Liste der hungernden, verzweifelnden, Selbstmord begehenden oder in Wahnsinn verfallenden Künstler ist zu oft aufgestellt worden, als daß ich sie wiederholen möchte. Aber Tatsachen wie die, daß man den alten Daumier, diesen unermüdlichsten und einfallreichsten Arbeiter, auf die Straße setzen wollte, weil er seine Miete nicht bezahlen konnte, oder daß die Bilder des kinderreichen Pissarro nach seinem Tode zum hundertfachen Preis dessen, den man ihm gezahlt hatte, durch den Kunsthandel gingen – sie empören immer von neuem durch ihren Widersinn. Alfred de Vigny gab als Thema seines «Chatterton» an: «Ich wollte den von einer materialistischen Gesellschaft erdrückten geistvollen Menschen darstellen, dessen Intelligenz und Arbeit von den geizigen Rechnern ausgebeutet wird.» Und fast hundert Jahre später konnte man die nachfolgende Illustration in den «Nouvelles littéraires» lesen: «Zur Unterstützung der Künstler hat der Stadtrat einen Kredit von 40 Millionen bewilligt, den der Staatsrat auf 10 gekürzt hat. Von diesen 10 Millionen wird nur ein Viertel den Künstlern und Handwerkern zugute kommen. Die wahren Profiteure werden die Industriellen sein, die als erste sich um Aufträge der Stadt Paris bemüht haben, indem sie dabei vorgaben, ihren Lohnarbeitern eine berufliche Sicherheit bieten zu müssen.» Unter diesen Umständen ist es natürlich, daß – abgesehen von einigen Vermögen, die aus der Zeit der letzten Hausse stammen – eine große Anzahl Künstler von der Arbeit liebender Frauen, von privaten Mäzenen und öffentlicher Armenunterstützung lebt. Alle Mittel der Selbsthilfe (Bilder zu einem niedrigen prix-fixe zu verkaufen, gegen Gebrauchsgegenstände einzutauschen usw.) haben nur einen sehr bescheidenen Erfolg gehabt. Der Künstler ist zum «paria intelligent» einer Gesellschaft geworden, die dem Kunsthändler das Recht gibt, die in seiner Hand befindlichen Kunstwerke dem Publikum vorzuenthalten, bis der günstigste Moment für die Spekulation gekommen ist. Das Kunstwerk ist Gegenstand eines unbestimmten Terminhandels zum Nutzen des Kunsthändlers und zum materiellen und ideellen Schaden des Künstlers geworden, und daran kann nichts Entscheidendes durch eine bessere Erziehung des Publikums oder größere Charakterfestigkeit der Künstler geändert werden, solange die kapitalistische Wirtschaftsform bestehen bleibt.

ad VII. Entsprechend seiner Tendenz, die fundamentale Zwi-spältigkeit des Kapitalismus unter versöhnenden Ausdrücken

(Paarung, Verbundenheit auf dem Markte) zu verbergen und alle ihre Kennzeichen (Krisen, Klassenkämpfe, Kriege und Bürgerkriege) als nur akzidentiell zu erklären, gibt uns Sombart in seinem letzten Merkmal diejenigen beiden Tatsachen, welche nach seiner Meinung die Gegensätze dauernd vermitteln: den Vertrag und das Geld. Nachdem wir die Auswirkung der wirklichen Widersprüche des Kapitalismus in der Kunst hinreichend dargestellt haben, bleibt uns die Aufgabe, die Widerspiegelung der Vermittlungssillusion zu charakterisieren.

1. Ich hatte bereits auf das ästhetische Gefühl des Chics, auf die Rolle der Akademie als Schiedsrichterin über die Moderne und als Lieferantin von Kunstopiaten, auf die Modernisierung der Akademie durch die Assimilierung der ursprünglich bekämpften «revolutionären» Kunst durch die folgende Generation der Akademiker, auf die sich ständig beschleunigende Verakademisierung der allerneuesten Richtungen hingewiesen; eine Kunstgeschichte des Kapitalismus wäre ohne Entwicklungsgeschichte der Akademie und ihres Verhältnisses zur zeitgenössischen Kunst unvollständig. Aber die eigentliche Vermittlung wurde nicht von dieser offiziellen oder inoffiziellen Akademie besorgt, sondern war die eigentümliche Funktion derer, die die verschiedenen und gleichzeitigen Tendenzen der bürgerlichen Kunst, von denen wir anfänglich gesprochen haben, mit Hilfe historischer Reminiszenzen oder einer Privatmythologie zu verschmelzen wußten. Puvis de Chavannes löste diese Aufgabe nicht ohne Größe, und es ist bezeichnend, daß er lange Zeit von der Akademie mit scheelen Augen angesehen wurde – mit gutem Recht, denn er war mehr als die moderne Kunst ihr eigentlicher Konkurrent, weil diese scheinmoderne und scheintraditionelle Eklektik den zwieschlächtigen Charakter der Staatsformen am besten verbarg und darum repräsentierte, durch die der Kapitalismus seine Interessen gegenüber der Nation wahrnehmen ließ.

Besonders seitdem die konstitutionelle Monarchie durch die demokratische Republik ersetzt war, waren solche Eklektiker am ehesten imstande, das abstrakte Verhältnis des Bürgers zum kapitalistischen Staat in abstrakten Symbolen darzustellen: *die Tugenden, den Handel, die Freiheit, die Wohltaten der Republik* usw., oder das Palais de Justice, die Chambre de Commerce, die Mairie usw. zu schaffen. Diese Architektur und ihr Schmuck sind die deutlichsten und zahlreichsten Beweise für die Behauptung, daß der Kapitalismus der Kunst nicht günstig ist; an ihnen begreift man das Wort Clemenceaus, daß Cézanne – die vollkommenste Synthese der Tradition seines Landes mit

der Wirklichkeit seiner Klasse – nicht die dritte Republik re-präsentiere!

Diese «Versöhnerei» in der Kunst hängt aufs engste zusammen mit der juristischen Tatsache des Vertrages, dessen entscheidender Wert in dem psychischen Phänomen der Vertragstreue liegt. Denn müßte der Kapitalist bei jeder seiner Wirtschaftshandlungen befürchten, er könne den Vertrag nur mit Staatshilfe, das heißt durch Klage oder Krieg zur Erfüllung bringen, so könnte die kapitalistische Wirtschaft nicht mehr funktionieren. Wir stehen hier vor dem bemerkenswerten Widerspruch, daß diejenige Wirtschaftsweise, welche den Menschen unausweichlich zur Ware degradiert, sich an den verbleibenden Rest menschlichen Gewissens klammern muß, um existieren zu können. Die letzten Jahre haben dieses Phänomen bis zu der Behauptung bürgerlicher Ökonomen gesteigert, die Wirtschaftskrise sei eine Vertrauenskrise und daher nur durch wiederkehrendes Vertrauen zu beseitigen. Aber da der moderne bürgerlich-kapitalistische Pflichtbegriff «auf einer aus Parvenü-Ressentiment und Gewissensbeschwichtigungsbestreben gebildeten Grundlage» beruht, die «in einer Betonung der Leistungswerte, einer Überschätzung der Arbeit als solcher und ihrer Anerkennung als einziger Quelle irdischen Wohlergehens» besteht (Sombart), so ist der Appell nur möglich, wenn die letzten Trümmer der Seele und des Geistes, während sie durch den Kapitalismus unterminiert werden, durch die Religion oder irgendwelche ihrer Ersatzformen (Mystik, Mythologie, idealistische Philosophie, Astrologie usw.) gleichsam von oben her wunderbar wieder aufgerichtet werden. Daher erklärt sich die angebliche Unabhängigkeit der Geisteswissenschaften von der Wirtschaft, ihre schnelle Verwandlung aus dem Exakten ins Idealistisch-Pfäffische (zum Beispiel die Psychoanalyse durch Jung) und die Rolle der eklektischen Kunst.

Aber gerade gegen ihre «Vertrags»haftigkeit waren alle fruchtbaren Bewegungen der Kunst des 19. Jahrhunderts gerichtet: von der Romantik und dem Realismus bis zur abstrakten Kunst und dem Surrealismus. Freilich jede dieser Rebellionen unterlag – wegen ihrer Fragmentarität und wegen ihrer unüberbrückten Widersprüche – entweder der Versöhnung mit dem Klassizismus oder ihrer eigenen Akademisierung: Es war vielleicht die Furcht vor dem negativen Effekt dieses Vertragseklektizismus, welche die Künstler zum Ausbrechen aus ihrer Kunstgattung veranlaßte in die Literatur, ins Dada oder anderswohin. Sie opferten sich damit selbst, noch ehe die Gesellschaft sie geopfert hatte.

2. Was die zweite «Vermittlung», das Geld, betrifft, so erinnern wir an den von Simmel beschriebenen Prozeß seiner Entmaterialisierung: zunächst ein Gegenstand, eine Substanz, wie jedes andere Ding, dann eine Ware wie jede andere Ware, dann das allgemeine Tauschmittel für alle Waren, obwohl selbst nur eine spezielle Ware, dann eine durch Gold gedeckte Anweisung auf Geld (ein Papierzeichen, das sich von der Gold- und Geldware distanziert hatte, um den Tausch zu erleichtern) und schließlich das ungedeckte Wertzeichen mit dem Zwiespalt zwischen seiner nationalen Funktion und seiner internationalen Wertlosigkeit. Das Geld hat diesen Prozeß ins Abstrakte in derselben Zeit durchlaufen, in der der Mensch und die menschlichen Beziehungen den Weg zur Verdinglichung und Versachlichung gegangen sind. Da nun das Geld in seiner Form als Kapital das bestimmende Moment der kapitalistischen Wirtschaft ist, so war die an ihm zur Auswirkung kommende Spannung zwischen Materialität und Abstraktion von dem größten Einfluß auf die Kunst. Im frühen Klassizismus, als das Abstrakte dem Materialismus noch nicht als etwas Selbständiges gegenübergetreten war, konnte diese Spannung sich wegen spezifischer politischer und gesellschaftlicher Bedingungen in der fremden und erborgten Gestalt römischer Antike darstellen. In der letzten Phase des Klassizismus, die sich als abstrakte Kunst darstellt, ist dagegen alle materielle Wirklichkeit der Dinge durch die abstrakte Realität der geometrischen Figuren aufgezehrt. Aber auch dieser höchste Grad der Abstraktion kann sich nicht entäußern, ohne daß ihn die Stofflichkeit der künstlerischen Darstellungsmittel stufenweise in einen immer größeren Materialismus hinabreißt (die Farbe mehr als das Licht, die Stereometrie des Körpers mehr als die Ebene und der Raum mehr als der Körper), so daß die Abstraktion in Widerspruch mit sich selbst gerät, sich selbst aufhebt an den Materialien, auf welche die Kunst nicht verzichten kann. Die abstrakte Kunst ist also mit dem Gelde und wie dieses mit allen Widersprüchen des Kapitalismus aufs engste verbunden, dessen «Geist» sie durch die Flucht in mathematisch-pseudowissenschaftliche Vereinseitigung auf ebenso reine wie fragmentarische Weise ausdrückt. Nachdem durch den produktiven Elan Picassos die Malerei der Erkenntnistheorie nahegerückt worden war, haben die abstrakten Maler die sterilen Theorien der Erkenntnistheoretiker auf ihrem eigenen Gebiete wiederholt, haben die Messer gewetzt, ohne etwas Wirkliches damit zu schneiden. Wenn sie glauben, mit dieser Laboratoriumsarbeit der Zukunft nützlich sein zu können, so vergessen sie, daß es Formen und Methoden und selbst Techni-

ken a priori nicht gibt, sondern daß Form und Inhalt miteinander entstehen müssen, und die Methoden und Techniken sich aus den materiellen und sozialen Produktionsweisen entwickeln. Alle diese Experimente erschöpfen ihre Bedeutung in sich selbst und verfallen mit der Kleinbürgerschicht, die sie hervorgebracht hat, dem alten Eisen.

Man könnte nun meinen, daß der Rationalismus der kapitalistischen Epoche, wenn nicht den ästhetischen Gefühlen und der künstlerischen Gestaltung, so doch wenigstens der theoretischen Kunstbetrachtung günstig war. In der Tat, niemals hat es eine so umfangreiche Kunstschriftstellerei gegeben wie seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, das heißt seit dem Beginn des Hochkapitalismus. Eine nähere Prüfung läßt erkennen, daß man das eigentliche Objekt fast ausnahmslos verfehlt, es nur selten an der Oberfläche gestreift hat. Anstatt eine empirische Kunsttheorie zu entwickeln, hat man die Aufgabe bald mit metaphysischen Spekulationen verknüpft, bald in die Psychologie des Genusses oder der Begleitempfindungen des Schaffenden umgebogen, bald in Stilgeschichte travestiert. Man spricht bald von einer Inhalts-, bald von einer Formästhetik, bald von der Ikonographie, bald von der Technik, aber nie von dem Entscheidenden: der Art, wie der Inhalt als Gehalt seine Form und die Form als Anschauung ihre Realisierung findet. Diese jeweils besondere Methode des künstlerischen Schaffens ist gar nicht in das Blickfeld der Problemstellung der Kunsttheoretiker gefallen. Denn mit der allgemeinen Behauptung, daß Inhalt und Form eines sein müssen, ist nichts geholfen, weil ohne die konkreteste Präzisierung, wie jedes Mal diese Einheit zustande gekommen ist, ein Spielraum für die Meinung Proudhons bleibt, daß zwar der Inhalt rationell und einer philosophischen Kritik unterworfen sei, die Darstellung dagegen nur von dem Geschmack und den Fähigkeiten des Künstlers abhängen, also nicht mit derselben Sicherheit behandelt werden könne, denn: *de gustibus et coloribus non est disputandum*. Nach etwa 200 Jahren Arbeit gibt es keine Kunstwissenschaft, weil jede wirkliche Aufklärung des schöpferischen Prozesses der herrschenden Klasse ein Opium rauben würde, sie ihn daher für irrational erklären muß.

Vom Klassizismus zur abstrakten Kunst, von der Romantik zum Surrealismus, von der Entstehung des Realismus bis zu seinem Verschwinden hat eine Entwicklung innerhalb der bürgerlichen Kunst stattgefunden, die durch die Fülle der Erscheinungen, durch die Größe der künstlerischen Kräfte und die Vollendung einzelner Werke aufs höchste imponiert, die aber durch die bürgerliche Wirtschafts- und Gesellschaftsform nicht

gefördert worden ist. Die Kunst wird in sich selbst um so geringfügiger, je reiner sie den Geist des Bürgertums verkörpert, was die Ungunst des Kapitalismus für das künstlerische Schaffen bestätigt. Wir haben dies allein durch die Analyse der Abhängigkeit der Kunst von der Wirtschaft bewiesen, ohne damit die Vermittlungsglieder für nicht vorhanden oder für unwesentlich zu halten oder ein automatisches Funktionieren der Beziehung behaupten zu wollen. Ich habe mich mit der ökonomischen Begründung begnügt, weil die bürgerlichen Soziologen sie nicht geben und weil nur ein wissenschaftlicher Dilettant hoffen kann, bei dem heutigen Stand der Forschung das Problem in seiner Totalität allein zu lösen. Die Einschaltung aller vermittelnden Glieder, die uns unerläßlich scheint, würde aber auch nach Sombartscher Auffassung in unserem Resultat nichts ändern. «Der Kapitalismus», sagt er (I, 836), «ist das Werk einzelner hervorragender Männer . . . Unternehmernaturen sind Menschen mit einer ausgesprochen intellektuell-voluntaristischen Begabung, die, wenn sie als Begründer der kapitalistischen Wirtschaft auftreten, einen starken Sinn für die materiellen Werte, für die Bewahrung des Menschen in irdischen Werken besitzen und <praktisch-tatkräftig> sind, wie wir ganz landläufig sagen können, allem beschaulichen Wesen sowohl des Homo religiosus wie des Künstlers ebenso abhold wie aller handwerklichen Selbstgenügsamkeit und genießerischen Bequemlichkeit.» An einer späteren Stelle heißt es kategorischer: «Deshalb aber, weil wir so viel mehr wissen als die Früheren, können wir auch nicht an die schöpferische Kraft des Kapitalismus glauben, wie es Marx konnte, der am Anfang des Weges stand. Wir wissen, daß bei dem ganzen, lauten Gebaren nichts von irgendwelchem Kulturbelange herausgekommen ist und daß auch in aller Zukunft nichts dabei herauskommen wird.»²⁷ Wir haben eine andere und höhere Meinung von der Leistung der bürgerlichen Künstler. Wir bewundern nicht nur den hohen Freiheitsgrad, den diese sich errungen haben, um in so vielfacher Weise auf die ihnen ungünstige ökonomische und gesellschaftliche Basis schöpferisch zu reagieren, sondern wir sehen auch die nützlichen Ansätze, die sie für die Zukunft entwickelt haben: den noch dogmatischen Materialismus Courbets und die noch idealistische Dialektik Cézannes. Daß diese beiden Ansätze ihre Synthese in der bürgerlichen Kunst nicht gefunden haben, ist zum Teil im individualistischen, dualistischen, abstrakten Wesen des Kapitalismus begründet, teils im Wesen der Kunst, die

27 Werner Sombart, Der moderne Kapitalismus, a. a. O., Bd. 3. I., S. XXI

nicht wie die Theorie aus der Kritik schöpferisch werden kann, sondern nur aus dem sozialen Dasein heraus. Wenn die Bewegung des klassenbewußten Proletariats bereits eine solche Wirkung hat, daß sie die jüngste Produktion der bürgerlichen Kunst bei ihrer Entstehung bereits veraltet erscheinen läßt, weil sich die fruchtbare Kraft der Geschichte schon auf der anderen Seite der Barrikade befindet, so ist sie noch nicht soziale Substanz und Gestalt geworden und konnte daher bis jetzt keine eigene, auf der Synthese von Materialismus und Dialektik beruhende Kunst schaffen.

Aber man würde in eine ausweglose Sackgasse geraten, wollte man die Wiedergeburt der Kunst auf einem anderen Wege suchen als auf dem, der zur Aufhebung der Selbstentfremdung und zu einer neuen Totalität des Menschlichen im Menschen und in der Gesellschaft führt. Wenn das Bürgertum umgekehrt den Willen zu einer Totalität für die Krisis der Kunst verantwortlich macht, so spottet es seiner eigenen Geschichte, wie zum Beispiel M. Benda (in den *Nouvelles littéraires*): «Ich gestehe: Ich glaube nicht an den Menschen, der sich aus Pflichtgefühl oder aus Resignation voll der Politik verschreibt, während sein verborgenstes Inneres Leidenschaft für Geistesdinge bergen soll; ich glaube nicht an jenen, der dreißig Jahre lang jeden Morgen eine Streitschrift gegen den Minister des Tages schreibt, während er, wäre er seinem Herzen gefolgt, sein Leben in einer Mansarde verbracht hätte, um an seinen Sonetten zu feilen oder Platon zu lesen. Die Leidenschaft für Geistesdinge ist alles beherrschend. Wer davon zu schmecken bekommen hat, wird vielleicht einen Augenblick seines Lebens der Politik widmen, aber er wird sich ihr nie ganz verschreiben. Da hält man mir entgegen, daß sich die größten Intellektuellen, ein Aristoteles, ein Spinoza, ein Kant ganz vordringlich mit Politik auseinandergesetzt haben. Aber dies ist nur Wortklauberei. Welch ein Zusammenhang besteht denn zwischen einem Leben innerhalb des politischen Kampfes, zwischen dem Einsatz des ganzen Wesens und aller Mittel, um diesen Minister zu stürzen und jenem zum Aufstieg zu verhelfen, und dem Bestreben, die politische Materie auf rein spekulativer Ebene und ohne damit ein unmittelbares Ziel zu verfolgen, als geistige Nahrung einzusetzen?» Diese Argumentation ist ebenso typisch wie kindisch. Denn selbstverständlich: Wenn man zuerst das ganze politische Leben auf den Sturz von Ministerien, das heißt auf Kammerintrigen ehrgeiziger Abgeordneter einer demokratischen Republik reduziert, die politische Praxis von der politischen Theorie trennt, dann ist es leicht, den Gegensatz von Macht und Geist zu verabsolutieren,

während man doch nur die Ausschaltung des Geistes aus der bürgerlichen Politik beweist. Aber wir wissen, daß Plato zweimal nach Sizilien gereist ist, um politische Theorie und Praxis in Einklang zu bringen, und daß er, belehrt durch seine Erfahrungen, nach der Utopie des «Staates» die wirklichkeitsnäheren «Gesetze» geschrieben hat. Und wir wissen, daß die geistige Potenz der bürgerlichen Klasse nie größer war denn zur Zeit, als ihre geistigen Heroen: Voltaire, Rousseau, Beaumarchais, die Enzyklopädisten usw. sich mit Politik beschäftigt haben, weil sie durch die Berührung mit der politischen Wirklichkeit den Geist nicht nur nicht in Gefahr gebracht, sondern ihm neue Kräfte zugeführt haben. Nicht «der» Geist ist in Gefahr, sondern der Geist der bürgerlichen Gesellschaftsklasse; die Kunst geht nicht zugrunde, weil die Beschäftigung mit Politik den Geist ruiniert, sondern weil sich der Geist mit der Politik einer anderen Gesellschaftsklasse beschäftigen müßte, zu deren Kampf um volle geschichtliche Wirklichkeit kein Fenster sich öffnet aus einer Mansarde, in welcher «der» Geist «Sonette feilt». Indem «der» Geist die dialektische Einheit von Kunst und Politik für ein «bloßes Spiel mit Worten» erklärt, verhindert er das Erwachsen des konkreten, das heißt des proletarischen Geistes; die vernünftige Gestaltung des sozialen und politischen Lebens, die Befreiung der Menschen von der Knechtschaft durch seine eigenen zur Ware gewordenen Produkte, die Aufhebung der Selbstentfremdung. «Erst wenn der wirkliche individuelle Mensch den abstrakten Staatsbürger in sich zurücknimmt und als individueller Mensch in seinem empirischen Leben, in seiner individuellen Arbeit, in seinen individuellen Verhältnissen Gattungswesen geworden ist, erst wenn der Mensch seine «forces propres» als gesellschaftliche Kräfte erkannt und organisiert hat und daher die gesellschaftliche Kraft nicht mehr in der Gestalt der politischen Kraft von sich trennt, erst dann ist die menschliche Emanzipation vollbracht.»²⁸

Prolegomena zu einer marxistischen Kunsttheorie

VI. Die allgemeinen Grundlagen

Nachdem wir uns in den ersten fünf Vorträgen mit konkreten Kunstströmungen oder Kunstwerken auseinanderzusetzen versucht haben, immer unter der Voraussetzung, daß der Proletarier einen eigenen Zugang zu den Problemen der Kunst hat auf Grund der materialistischen Dialektik, müssen wir nun in den letzten Vorträgen die allgemeine Frage behandeln: Gibt es überhaupt eine marxistische Kunsttheorie? Und wenn es sie noch nicht gibt, kann sie auf Grund des historischen Materialismus entwickelt werden? Es ist selbstverständlich, daß bürgerliche und erst recht vorbürgerliche Kunsttheoretiker beide Fragen verneinen und nicht ohne einen Schein von Recht. Denn in den 100 Jahren seiner Existenz hat der Marxismus wenig zur Entwicklung einer Wissenschaft von der Kunst geleistet. Marx und Engels wie später Lenin haben zur Sprache der Formen keine ursprüngliche Einstellung gehabt, und keine aktuelle Situation hat sie gezwungen, sich auf dieses von der materiellen Basis wohl am weitesten entfernte Geistesgebiet tiefer einzulassen, als sich unmittelbar aus der Theorie des historischen Materialismus ergab: die allgemeine Behauptung der Abhängigkeit der Kunst von den gesamtgeschichtlichen Bedingungen. Hätten sie darüber hinausgehen wollen, so würden sie sich vor der neuen Schwierigkeit befunden haben, daß es nicht – wie in der Ökonomie – eine bürgerliche Wissenschaft gab, die sie hätten kritisieren und entwickeln können. Denn die Ästhetik war ein unbrauchbares Gemisch aus metaphysischen Ableitungen und erfahrungsgemäßen Feststellungen, das nicht durch Sachzusammenhänge, sondern durch die jeweiligen Systembedürfnisse bedingt war; die Kunst- und Stilgeschichten dagegen sind noch heute entweder empirische Feststellungen ohne theoretische Basis oder willkürliche Theorien, die das historisch vorliegende Material vergewaltigen. Das eigentlich zu behandelnde Phänomen, die Kunst selbst, war nicht einmal ins Blickfeld der Problemstellung gerückt. Unter diesen

Umständen waren sich die Begründer des Marxismus des fragmentarischen Charakters ihrer Aussagen bewußt geblieben, wie aus einem Brief von Engels an Mehring deutlich hervorgeht: «Wir haben zunächst das Hauptgewicht auf die Ableitung der politischen, rechtlichen und sonstigen ideologischen Vorstellungen und durch diese Vorstellungen vermittelter Handlungen aus den ökonomischen Grundtatsachen gelegt und legen müssen. Dabei haben wir dann die formelle Seite über den inhaltlichen vernachlässigt: die Art und Weise, wie diese Vorstellungen zustande kommen.»²⁹

Die Marxepigonen haben diese Übergangssituation verewigt, indem sie sich entweder nur Aufgaben stellten, die in diesem Rahmen zu erfüllen waren (wie Mehring mit seiner «Lessing-Legende»), oder indem sie sich der Fiktion hingaben, die «Ableitung aus den ökonomischen Grundtatsachen» (die überdies meistens sehr dürftig und unzulänglich war) löse das ganze Problem. Diese Reduzierung der marxistischen Theorie ist deswegen besonders bedauerlich, weil die Kunst sich seit dem Verfall der Religion und der Zunahme der Naturbeherrschung um so eindeutiger zum Fluchtgebiet bürgerlicher Ideologie entwickelt hat, je größer die Diskrepanz zwischen der gesellschaftlichen Maschinenproduktion der materiellen Güter und der handwerklichen Einzelproduktion der Kunstwerke wurde. Die bürgerliche Kunsttheorie hat diese Entwicklung bestätigt und beschleunigt, indem sie ihre Beziehung zu den übrigen Geistesgebieten beschränkte und sich auf eine «immanente Kunstgeschichte» zurückzog, innerhalb deren nicht einmal die Scheidung von subjektiv-sinnlichem Erlebnis und objektiv-wissenschaftlicher Behandlung, von Beschreibung und Wertung des Gegenstandes eingehalten wurde. Man erklärte die Kunst – in Widerspruch zu einer Fülle bekannter Tatsachen und Aussagen von Künstlern – als Folge einer irrationalen Inspiration und tabuierte so die Erkenntnis sowohl der materiellen Grundlagen wie der geistigen Methoden, des künstlerischen Schaffens; bestärkt wurde dieses Klasseninteresse zur Verschleierung des künstlerischen Produktionsprozesses durch die Anhäufung von Kunstwerken aus allen Gegenden der Welt und aus allen Epochen der Geschichte, deren Einheit man in ihrer mythischen Bedingtheit glaubte erfassen zu können. Unter diesen Umständen hätte eine rationale Kunsttheorie eine Waffe im politischen Kampf gegen das Bürgertum sein können; statt dessen entwickelte sich die Kunst zur Angst-

29 Friedrich Engels, Brief an Mehring, 14. Juli 1893, in: MEW, Bd. 39, S. 96

neurose eines unsicher und darum dogmatisch gewordenen Marxismus.

Es ist eine unleugbare und sehr erregende Tatsache, daß der Marxismus – seit der Leistung von Marx selbst – auf der ganzen theoretischen Front keinerlei wesentliche Fortschritte gemacht hat, daß er – als wäre er eine bürgerliche Ideologie und nicht eine in der konkreten Geschichte wurzelnde, mit ihr sich umwälzende Theorie – zu einer Wiederkäuerangelegenheit geworden ist und schließlich (trotz des von Lenin gebotenen Einhaltes) unter jedes noch bezeichnbare Niveau gesunken ist. Die Ursachen liegen ebensosehr in dem Umstande, daß ein erheblicher Teil der west- und zentraleuropäischen Arbeiterschaft sich zum Reformismus, zum Arzt des Kapitalismus, zur Teilnahme an der bürgerlichen Kultur entwickelt hat, wie in der anderen, daß die erste proletarische Revolution in einem Lande stattgefunden hat, in dem das Analphabetentum ungewöhnlich ausgedehnt, die künstlerische Kultur dagegen auf einen sehr engen Kreis beschränkt und ohne tief wurzelnde Tradition war. Dies hat im Verlaufe der proletarischen Revolution einen Zwiespalt zwischen dem Tempo der ökonomischen, sozialen und politischen Entwicklung einerseits und dem der geistigen und kulturellen andererseits zur Folge gehabt; er ist in dem Projekt des Sowjetpalais zur allgemeinen Anschauung gebracht worden. Darüber hinaus hat man sich sehr wenig um die Warnung Lenins gekümmert: «Wenn jedoch jemand die Fragen des höheren Wissens durch den Hinweis auf das Abc abtun wollte, wenn jemand anfangen wollte, die unsicheren, zweifelhaften, «engen» Resultate dieses höheren Wissens (das einem sehr viel kleineren Personenkreis zugänglich ist, verglichen mit dem Kreis, der das Abc durchmacht) den dauerhaften, tiefen, breiten und soliden Resultaten der Elementarschule entgegenzustellen, so würde er eine unglaubliche Kurzsichtigkeit an den Tag legen. Er würde sogar dazu beitragen, den ganzen Sinn dieser großen Schule völlig zu entstellen, denn das Ignorieren der Fragen des höheren Wissens würde es nur den Scharlatanen, Demagogen und Reaktionären erleichtern, diejenigen zu verwirren, die lediglich das Abc erlernt haben.»³⁰ So stehen wir vor der Aufgabe, dem Marxismus neben seiner Funktion, Abc-Schützen zu schulen, die der Bewältigung des «höheren Wissens» zu sichern, und wir können dazu kaum etwas Besseres tun, als uns den Quellen selbst, den Tatsachen und Marx, zuzuwenden.

30 W. I. Lenin, Über die Verwechslung von Politik und Pädagogik, in: Werke, Bd. 8, Berlin 1958, S. 453

Die prinzipiellsten und am tiefsten greifenden Äußerungen von Marx über Kunst stehen auf den letzten Seiten der Einleitung «Zur Kritik der politischen Ökonomie» 1857³¹, wo seine ungewöhnliche Fähigkeit, historische und theoretische Probleme gleichzeitig und im Zusammenhang zu sehen, so klar zum Ausdruck kommt. Er spricht dort von der Mittlerrolle des Mythos beim Übergang vom wirtschaftlichen Unterbau zur Kunst, von der Disproportion zwischen wirtschaftlicher und geistiger Entwicklung und schließlich von der Frage, warum die griechische Kunst einen «ewigen Reiz» und einen normativen Charakter besitze, obwohl ihre wirtschaftlichen Grundlagen längst überwunden sind. Wäre der Marxismus das, wofür ihn seine Gegner so oft ausgeben (und seine Anhänger so oft behandeln): mechanischer Materialismus, so müßte er behaupten, daß die Kunst unmittelbar aus den ökonomischen Produktionsverhältnissen hervorgehe, daß die Entwicklungsepochen der materiellen und der geistigen Produktion parallel laufen und dieselbe Stufenhöhe zeigen und daß die Ideologien mit ihren wirtschaftlichen Bedingungen nicht nur entstehen, sondern auch untergehen. Alle diese Aussagen aber würden den Tatsachen widersprechen. Und Marx war gewillt, sich den Tatsachen und ihrer Analyse aufs peinlichste unterzuordnen in der vollkommenen Gewißheit, daß er sich in der materialistischen Dialektik eine Methode geschaffen hatte, die, mit der Wirklichkeit in Übereinstimmung, deren Wesen ganz zu enthüllen erlaubt.

Über die Erörterung dieser Marxstelle hinaus werden wir zu zeigen versuchen, daß die materialistische Dialektik, obgleich sie nur am Stoffgebiet der Geschichte und besonders der Wirtschaftsgeschichte entwickelt wurde und ihre Anwendung auf die Naturwissenschaften ungenügend geblieben ist, doch alle Mittel zum Aufbau einer marxistischen Kunsttheorie darbietet, vorausgesetzt, daß man sie richtig handhabt und nicht dadurch in ihr Gegenteil umschlagen läßt, daß sie «nicht als Leitfaden beim historischen Studium behandelt wird, sondern als fertige Schablone, wonach man sich die historischen Tatsachen zurechtschneidet . . .»³²

I. Der Analyse der einzelnen Probleme wollen wir einige Bemerkungen über die Methode einer marxistischen Kunstwissen-

31 Karl Marx, Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie, in: MEW, Bd. 13, S. 640 ff.

32 Friedrich Engels, Brief an Paul Ernst, 5. Juni 1890, in: MEW, Bd. 37, S. 411

schaft vorausschicken. Beginnen wir mit dem, worin man fälschlicherweise den ganzen Beitrag von Marx zur Lösung geistesgeschichtlicher Probleme sieht: mit dem Verhältnis von Unter- und Überbau. Es sind dann die folgenden drei Probleme zu erörtern: Die ökonomischen Verhältnisse sind das letzte, aber nicht das einzige Fundament für alle Ideologien; der ökonomische Unterbau ist mit der Kunst durch eine Reihe von Zwischengliedern vermittelt; und alle diese Glieder stehen in Wechselbeziehung «auf Grund der in letzter Instanz stets sich durchsetzenden ökonomischen Notwendigkeit» (Engels).

A) Die Fruchtbarkeit der ersten Behauptung liegt nicht in ihrer Allgemeinheit, sondern erschließt sich erst durch spezifizierende Analyse. «Um den Zusammenhang zwischen der geistigen Produktion und der materiellen zu betrachten, ist vor allem nötig, die letztere selbst nicht als allgemeine Kategorie, sondern in bestimmter historischer Form zu fassen. Also zum Beispiel der kapitalistischen Produktionsweise entspricht eine andere Art der geistigen Produktion als der mittelalterlichen Produktion. Wird die materielle Produktion selbst nicht in ihrer spezifischen historischen Form gefaßt, so ist es unmöglich, das Bestimmte an der ihr entsprechenden geistigen Produktion und die Wechselwirkung beider aufzufassen. Es bleibt sonst bei Fadaisen . . .»³³ Was Marx hier in bezug auf die Wirtschaft fordert, gilt nun aber in gleichem Maß von der Kunst; auch diese muß, falls man zu einer wissenschaftlich eindeutigen Zuordnung von Unter- und Überbau gelangen will, nach ihrer «spezifischen historischen Form» gefaßt werden. Es folgt dies schon aus einer der ersten Grundregeln aller wissenschaftlichen Arbeit, daß man nur von der Wirkung auf die Ursache schließen kann, wozu aber jene erst einmal bekannt und analysiert sein muß.

Es ergibt sich hieraus zweierlei: Jede geschichtliche Epoche hat ihre eigene Kunsttheorie (wobei es zunächst offenbleibt, ob es allgemeine, rein deskriptive Begriffe gibt, die für das Kunstwerk schlechthin gelten), und das sich begegnende geschichtliche und theoretische Problem müssen im engsten Zusammenhang miteinander gelöst werden. Ferner: Jede Analyse hat von zwei entgegengesetzten Punkten her zu beginnen: von dem des fertigen Kunstwerkes (und dem aller typisch verschiedenen Kunstwerke) und dem der gesamthistorischen Bedingungen. Mit anderen Worten der Kunstwissenschaftler hat einerseits die sich vollziehenden Veränderungen aus der Gesamtheit der in Wechselwirkung stehenden Bedingungen (aus dem «historischen Feld») abzuleiten,

33 Karl Marx, Theorien über den Mehrwert, in: MEW, Bd. 26.1., S. 256 f.

andererseits den Prozeß zu analysieren, der aus den zeitlichen Bedingungen in die überzeitliche Geltung hineinführt (von der Marx selbst spricht). Dies enthält konkreter die folgenden Momente: a) Feststellung des geschichtlichen Tatbestandes nach dem Umfang der jeweils ins Blickfeld der menschlichen Vermögen fallenden Tatsachen; hier wirkt sich vorwiegend die konkrete Geschichtssituation aus, das Verhältnis zwischen lebendigen, geschichtsbildenden und tragenden, die Entwicklung hemmenden Kräften, das Müssen einer bestimmten Epoche, dem selbst die jeweils herrschende Klasse und deren Interessen unterworfen bleiben. b) Auflösung des Daseins, der Gegebenheit dieser Tatsachen in den Prozeß ihrer Verarbeitung durch das menschliche Bewußtsein. In diesem Entmaterialisierungsvorgang kreuzen sich Klassenstandpunkt und individuelle Begabung, und es ergibt sich das Wollen einer Epoche, die Spiegelung der Tatsachen in einem von Interessen geleiteten und ihre formale Darstellung dirigierenden Bewußtsein. c) Neugestaltung der so von ihrer Verdinglichung befreiten und durch den geistigen Erkenntnisprozeß ins Fließen gebrachten Welt durch die spezifischen Mittel eines Bewußtseinsgebietes, die sich in dem Maße mitumgestalten, in dem a) und b) neue Inhalte geliefert haben. Dieser Vorgang kann mehr oder weniger vollkommen sein; in ihm gewinnt die individuelle Begabung, das Können des einzelnen, eine gewisse Überlegenheit über die geschichtlichen Bedingungen und den Klassenstandpunkt, ohne diese ganz zu überwinden. Vom Müssen über das Wollen zum Können erhöht sich der Freiheitsgrad der Gesellschaft zunehmend, aber es ist letztlich die Struktur des Müssens, welche die Grenzen des Könnens und damit der Freiheit mitbestimmt.

Diese drei Faktoren der gesamtgeschichtlichen Bedingungen, des vorherrschenden und zielsetzenden Klassenbewußtseins und des individuellen Talents, des Müssens, Wollens und Könnens sind unlösbar miteinander verwoben. Aber aus methodologischen Gründen muß ihre Analyse getrennt werden, und es ergibt sich die Frage nach dem methodisch richtigen Anfang. Ist von den gesamthistorischen Bedingungen auszugehen und von ihnen aus das Kunstwerk abzuleiten oder umgekehrt: Ist zuerst das Kunstwerk zu analysieren und dann mit der gesamthistorischen Situation in Verbindung zu setzen? Man könnte zugunsten der letzten Möglichkeit argumentieren, daß das Kunstwerk dem Betrachter die unmittelbarste und für die prähistorischen Zeitalter die fast einzige, hauptsächlichste dokumentarische Gegebenheit ist; daß man aus den gesamthistorischen Bedingungen nicht die Eigenart der Kunst gegenüber allen anderen Schaffensgebieten des Men-

schen ableiten kann; und schließlich daß die einzelne Zuordnung von Kunstwerk und historischer Situation immer vage und unbewiesen bleiben muß, solange man nicht das künstlerische Gebilde in seiner ganzen Konkretheit erfaßt hat. Umgekehrt freilich läßt sich argumentieren, daß ohne Kenntnis und Berücksichtigung der gesamthistorischen Bedingungen und der in ihnen wirksamen schöpferischen Methoden die Analyse des Kunstwerkes zu einem Formalismus wird, der seinerseits die Verbindung mit der Geistes- oder gar Gesellschafts- und Wirtschaftsgeschichte unmöglich macht. In der Tat ist die Alternative falsch und stellt sich nur für den dogmatisch degenerierten, nicht für den ursprünglichen, materialistisch-dialektischen Marxismus. Die Behauptung Mehrings: «Wenn man die Literaturgeschichte eines Zeitalters erzählen will, ohne die ökonomische und politische Geschichte des Zeitalters zu kennen, so verfällt man günstigstenfalls in eine ästhetisch-philosophische Kannegießerei»³⁴ ist vollkommen richtig auch in ihrer Umkehrung: Wenn man die Literaturgeschichte eines Zeitalters erzählen will, ohne die Literatur desselben Zeitalters, die ihr spezifischen künstlerischen Schaffensmethoden zu empfinden und zu verstehen, so verfällt man günstigenfalls in eine ökonomisch-politische Kannegießerei. Freilich beginnt man mit dem Kunstwerk – wozu man wegen des völligen Fehlens einer Kunstwissenschaft gezwungen ist –, dann darf man nicht außer acht lassen, daß sich in der Kunst selbst schon, da sie bisher immer eine Ideologie war, die Regeln der «Apriorisierung der spezifischen Grundlagen» und der «sozialpsychologischen Selbsttäuschung» durchgesetzt haben.

Unter der ersten dieser Regeln ist folgendes zu verstehen: Die ökonomische Situation mit der geschichtlich jeweils konkreten materiellen Produktion und Reproduktion des Lebens wirkt notwendig, aber nicht automatisch auf das geistige Schaffen. Es gibt in diesem Abhängigkeitsverhältnis keinen vollkommenen Determinismus, weil die Menschen, wenn auch «in einem gegebenen, sie bedingenden Milieu, auf Grundlage vorgefundener, tatsächlicher Verhältnisse» (Engels) ihre Geschichte selbst machen. In diesem Wechselspiel von Gebundenheit und Spontanität, in dieser Entwicklung von der Unfreiheit zur Freiheit hin «brechen sich die bedingenden (ökonomischen) und die bedingten (sozialen, religiösen, künstlerischen) Tatsachen ähnlich wie die Strahlen im menschlichen Auge; sie gehen durch eine Sammellinse und stellen sich daher verkehrt auf dem Kopfe dar. Nur daß der Nerven-

34 Franz Mehring, Die Lessing-Legende, Stuttgart 1920, S. 200

apparat fehlt, der sie für die Vorstellung wieder auf die Füße stellt».³⁵ «So stellt sich im politischen Leben die ökonomische Bewegung nicht als Klassenkampf dar, sondern als Kampf um politische Prinzipien; und der Jurist bildet sich ein, mit apriorischen Rechtsätzen zu operieren, obwohl sie doch Reflektierungen der ökonomischen Machtverhältnisse sind. Die Ideologie ist ein Prozeß, der zwar mit Bewußtsein vom sogenannten Denker vollzogen wird, aber mit einem falschen Bewußtsein. Die eigentlichen Triebkräfte, die ihn bewegen, bleiben ihm unbekannt, sonst wäre es eben kein ideologischer Prozeß. Er imaginiert sich also falsche oder scheinbare Triebkräfte. Weil es ein Denkprozeß ist, leitet er seinen Inhalt wie seine Form aus dem reinen Denken ab, entweder seinem eigenen oder dem seiner Vorgänger. Er arbeitet mit bloßem Gedankenmaterial, das er unbesehen als durch Denken erzeugt hinnimmt und sonst nicht weiter auf einen entfernteren, vom Denken unabhängigen Prozeß untersucht, und zwar ist ihm dies selbstverständlich, da ihm alles Handeln, weil durchs Denken vermittelt, auch in letzter Instanz im Denken *begründet* erscheint.»³⁶ Seitdem und solange das Bewußtsein Ideologien produziert, verwandelt es die Einwirkungen der ökonomischen Produktions- und sozialen Eigentumsverhältnisse in ein Apriori spezifischer Gebiete geistigen Schaffens (zum Beispiel der Kunst), und je älter die Geschichte des Gebietes, um so größer der Abstand zwischen ihm und den materiellen Bedingungen, um so vollständiger und zwingender aber auch das System der Apriorisierungen. So erklärt sich nicht nur die Regel «der relativen Eigengesetzlichkeit» der Bewußtseinsgebiete (von der sofort zu sprechen sein wird), sondern vor allem die Tatsache, daß dieses System der Apriorisierungen selbst eine doppelte Wirkung herausfordert: eine rein imitatorische, indem es Nachahmungen erheischt, und eine rein funktionale als Inbegriff aller Gesetzmäßigkeiten und damit aller Vollkommenheiten, die auf diesem Gebiet durch produktive Akte erreichbar sind. Im letzten Falle erzwingt es weniger als Summe der Traditionsgüter denn als Inkarnation des Höchstmaßes an schöpferischer Kraft eine immer größere Entdinglichung und Totalisierung, Vertiefung und Erweiterung der ökonomisch-sozialen Grundlagen der Geschichte, ihre immer stärkere Unterwerfung unter die Gesetzmäßigkeiten des Sondergebietes, bis die völlig ausgehöhlten und leeren Katego-

35 Friedrich Engels, Brief an Conrad Schmidt, 27. Oktober 1890, in: MEW, Bd. 37, S. 488

36 Friedrich Engels, Brief an Mehring, 14. Juli 1893, in: MEW, Bd. 39, S. 97

rien zu den sich wandelnden geschichtlichen Bedingungen nicht mehr in Beziehung gesetzt werden können.

Die Umwandlung der ökonomischen Bedingungen in apriorische Grundlagen des Bewußtseinsgebietes fördert nun die «sozialpsychologische Täuschung», daß es nur *eine* Ideologie gäbe und daß diese ewig gültig sei. Dies zeigt sich ganz besonders stark in Epochen, in denen eine Wirtschafts- oder Gesellschaftsform in eine andere übergeht. «... Mit der Veränderung der ökonomischen Grundlage wälzt sich der ganze ungeheure Überbau langsamer oder rascher um. In der Betrachtung solcher Umwälzungen muß man stets unterscheiden zwischen der materiellen, naturwissenschaftlich treu zu konstatierenden Umwälzung in den ökonomischen Produktionsbedingungen und den juristischen, politischen, religiösen, künstlerischen oder philosophischen, kurz ideologischen Formen, worin sich die Menschen dieses Konflikts bewußt werden. Sowenig man das, was ein Individuum ist, nach dem beurteilt, was es sich selbst dünkt, ebensowenig kann man eine solche Umwälzungsepoche aus ihrem Bewußtsein beurteilen, sondern muß vielmehr dieses Bewußtsein aus den Widersprüchen des materiellen Lebens, aus dem vorhandenen Konflikt zwischen gesellschaftlichen Produktivkräften und Produktionsverhältnissen erklären».³⁷ Es ist also eine erstaunliche Naivität, wenn ein «Marxist», um das Entstehen des Bürgertums aus dem Absolutismus zu erklären, diesen mit dem bürgerlichen Maßstab wertet, während er den Bürger sieht, wie dieser sich während seines Befreiungskampfes gesehen hat, das heißt mit der Selbstgefälligkeit eines durch seine Interessen getäuschten Bewußtseins; man kommt so dazu, den Absolutismus zu unterschätzen, das Bürgertum zu überschätzen und beide mißzuverstehen. Denn wenn man seinen Standpunkt nicht im wirklichen Klassenkampf wählt, sondern in den Vorstellungen, die sich eine Partei von ihm macht, so zwingen diese dem Forscher nicht nur ihre Anschauungsweise, sondern – was entscheidender ist – die Methode oder Methodenlosigkeit ihrer eigenen Entstehung auf.³⁸

37 Karl Marx, Zur Kritik der politischen Ökonomie, Vorwort, in: MEW, Bd. 13, S. 9

38 Diese Kritik bezieht sich höchstwahrscheinlich auf das von Leo Balet und E. Gerhard (d. i. Eberhard Rebling) veröffentlichte Buch: «Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert», Leipzig, Straßburg, Zürich 1936 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Bd. 18). Neuausgabe: Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1972 (Hrsg. Gert Mattenklott, Ullstein-Bücher Nr. 2995)

Betrachtet man diese beiden Regeln der «Apriorisierung der spezifischen Grundlagen» und der «sozialpsychologischen Selbsttäuschung», so zeigt sich, daß der angeblich dem Marxismus inhärente und unlösbare Widerspruch nur eine – allerdings entscheidende – Schwierigkeit seiner «Anwendung» ist. Denn geht man einseitig von der ökonomischen Basis aus, so wird die Zuordnung des Überbaues leicht mechanistisch und willkürlich, weil man meistens nur die Tatsachen, aber nicht die (aus ihnen zu entwickelnde marxistische, das heißt auf dem Klassenkampf aufgebaute) Theorie besitzt, weil die vielen Vermittlungsglieder nicht nur parallel laufen, sondern auch diskrepant sein können, weil der komplexe Charakter jedes Vermittlungsgliedes eine verschiedene Zuordnung für die verschiedenen Faktoren (Form, Inhalt, Methode) möglich macht und schließlich weil man eine marxistische Theorie des Endgliedes (zum Beispiel der Kunst einer bestimmten Epoche) nicht vorfindet. Geht man dagegen umgekehrt von dem geistigen Schaffensgebiet und seinen Inhalten aus, so läuft man immer Gefahr, den bloß ideologischen von dem wirklichen Anteil falsch zu unterscheiden, das heißt die Tatsachen und Gesetze des beherrschten Sektors von den Spekulationen über den unbeherrschten, und so in eine Illusion zu verfallen. Diese Schwierigkeit läßt sich aber prinzipiell überwinden, wenn man auf Grund empirischer Analysen besitzt: a) neben der Geschichte der in Frage stehenden Wirtschaftsepoche ihre Theorie, wie ja auch Marx im «Kapital» beide Seiten im engsten Zusammenhang miteinander entwickelt hat; b) neben der Geschichte die Theorie des zu erklärenden Geistesgebietes in der bestimmten Epoche; c) Geschichte und Theorie aller übrigen vermittelnden Gebiete sowie die Art und Weise und die Ordnung, in der die Vermittlung in jeder bestimmten Periode vor sich geht.

Der marxistische Kunsttheoretiker gebraucht also nicht nur eine Geschichte, sondern zugleich eine (natürlich marxistische) Theorie sowohl des Unterbaues wie aller vermittelnden Gebiete. Und je weiter er vom Inhalt des Kunstwerkes zu dessen Formensprache oder gar Methode fortgeht, desto weniger wird er ohne die Theorie auskommen.

Es ist das Dogma einer Art von Vulgärmarxismus, daß jede direkte Ableitung eines Geistesgebietes (Kunst) aus der Wirtschaft Mechanismus sei, daß dagegen jede Einführung von vermittelnden Zwischengliedern die Dialektik sichere. Daß das erste nicht die Meinung von Marx war, geht aus seiner Behandlung des Disproportionsproblems hervor, wo er Wirtschaft und Kunst in einen direkten Zusammenhang bringt und nicht einmal auf den sehr naheliegenden Gedanken kommt, die Disproportion

könnte sich durch die Einschlebung eines Vermittlungsgliedes erklären oder beseitigen lassen. Im «Kapital» III, 2 findet sich die direkte Verknüpfung von Wirtschaft und Religion. Bei dem vollkommenen Mangel an zulänglichen Vorarbeiten wird es sogar unvermeidlich sein, bei dieser methodologisch notwendigen Isolierung vorübergehend stehenzubleiben; denn nur so kann man sich darüber Rechenschaft geben, ob und wie sich das unabhängige Glied des historischen «Feldes» in der Ideologie direkt durchsetzt. Der Mechanismus beginnt eben nicht erst mit diesem direkten Inbeziehungsetzen von Unter- und Überbau; er liegt schon in der sachlich ungenügenden und methodisch unzureichenden Analyse, sei es der Wirtschaft, sei es der Kunst allein; und wir weichen ihm nicht durch die Zahl der Zwischenglieder aus, sondern nur durch die Art, wie wir diese in sich selbst und ihre Beziehung zueinander auffassen. Die bloße Quantität, ja selbst Vollzähligkeit der vermittelnden Gebiete kann immer noch zu einer bloßen Anhäufung, zu einem Agglomerat führen. Den Mechanismus vermeidet man nur, wenn man ihn an der Wurzel ausschaltet, das heißt, wenn man jedes einzelne Gebiet, und besonders das jeweilige Anfangs- und Endglied, materialistisch-dialektisch analysiert, wenn man sie in der Selbstbewegung ihres spezifischen Prozesses zeigt, wenn man sie konstituiert, das heißt von ihrem Wesenselement zu ihrer Totalität begrifflich lückenlos aufbaut (wie die Biologie von der Zelle, die Physik vom Atom, die Geometrie vom Punkt aus). Versucht man, einmal von der Weberschen oder Sombartschen, das andere Mal von der Marxschen Charakteristik des Kapitalismus aus die Kunst der kapitalistischen Epoche zu erklären, so wird man sofort begreifen, welchen Unterschied für die Erkenntnis der Abhängigkeit es ausmacht, ob man eine bloß von außen her zerlegende oder eine den Prozeß in seiner Gesamtheit rekonstituierende Wissenschaft zum Ausgangspunkt nimmt. Die erstere droht immer, uns die mechanische Auffassung der Beziehung zwischen Wirtschaft und Kunst aufzuzwingen.

B) Damit soll die Bedeutung der Zwischenglieder, die den ökonomischen Unterbau mit der Kunst vermitteln, keineswegs geschwächt oder gar geleugnet werden. Eine marxistische Erkenntnis- und Kulturtheorie hat das System dieser Vermittlung in idealer Vollkommenheit aufzustellen als Grundlage für die jeweils unter konkreten historischen Bedingungen sich realisierende Vermittlungsfunktion. Geht man von den Produktivkräften der Wirtschaft aus, so folgt aus ihrem Niveau unmittelbar ein bestimmter Grad der Beherrschung der Natur und damit die eine Seite des Naturgefühls; die andere hängt mit dem unbe-

herrschten Sektor zusammen, welchen die Phantasie in der Religion formt, woraus deren grundlegende Bedeutung für die Erklärung jeder Ideologie sich ergibt. Während die historisch erreichte Stufe der Produktivkräfte sich in bestimmten Produktions- und Eigentumsverhältnissen, das heißt in Klassenkämpfen ausdrückt, die sich zur sozialen Gliederung der Gesellschaft, zum Staatswesen, zu Rechtsformen, zur Politik und den politischen Erscheinungsformen des Klassenkampfes entwickeln, spezifiziert sich das Naturgefühl zum Sexualgefühl einerseits, zum Ichgefühl und Persönlichkeitsbewußtsein andererseits und führt von hier zur Familie und allen intimen Sozialbeziehungen. Die Glieder beider Reihen – einzeln oder vereinigt – finden dann ihre Gestaltung in den verschiedenen Bewußtseinsgebieten (Moral, Kunst, Philosophie usw.), und diese wiederum spiegeln sich in den reinen Theorien, die man sich als (ideologische) Begründungen von ihnen formt. In diesem komplizierten Gewebe steht jedes Glied mit jedem anderen derart in Beziehung, daß die Veränderung an einer Stelle Veränderungen an anderen Stellen zur Folge hat auf kontinuierlichem oder diskontinuierlichem Wege, in proportionaler oder disproportionaler Weise.

Eine bloße Aneinanderreihung selbst aller Gebiete, ihre Beschreibung und die Beweisführung für ihr Einwirken auf die Kunst – alles dieses würde nur eine «synthetische» bürgerliche Geschichtswissenschaft ergeben, das heißt einen Synkretismus, der sich mit der Zusammenstellung von Resultaten begnügt, die aus andern als marxistischen Methoden gewonnen sind. Der Marxismus dagegen muß auf die geschichtlich konkrete und darum variable Methode hindrängen, unter der sich diese Vermittlung jeweils vollzieht, um sich den Klasseninterpretationen der festgestellten Tatsachen zu entziehen und um über das mechanische Spiel mit Einflüssen hinaus zu der lebendigen Wirklichkeit der Beziehungen zwischen den Elementen der einzelnen Gebiete vorzudringen. Es kann keines der wesentlichen Vermittlungsglieder weggelassen werden, weil dies die Kontinuität des dialektischen Zusammenspielens der Vermittlungen unterbrechen, dadurch die Erklärung fragmentarisch machen und die Entscheidung darüber verunmöglichen könnte, ob ein Parallelismus oder eine Diskrepanz in der Beziehung zwischen Unter- und Oberbau vorliegt. Andererseits aber darf man nicht die bloß äußere quantitative (Anzahl der Gebiete) mit der inneren und qualitativen Vollständigkeit gleichsetzen oder diesen Gegensatz auf den von Einzelwissenschaft und «synthetischer» Wissenschaft reduzieren. Denn namentlich solange diese letzte nur ein Agglomerat von Gebieten ist, hängt alles davon ab, ob in der Einzel-

wissenschaft selbst die empirischen Tatbestände erschöpfend oder fragmentarisch analysiert, nur nach äußeren Merkmalen beschrieben oder nach den konstituierenden Wesenselementen aufgebaut sind. Der dialektische Charakter und der wissenschaftliche Wert der vermittelnden Funktion hängen zuerst und vor allem davon ab, ob die einzelnen Tatsachen jedes vermittelnden Gebietes als Glieder einer (unter geschichtlichen Bedingungen) konstituierten Wissenschaft betrachtet worden sind und diese auf ihren konkreten historischen Unterbau zurückgeführt ist, der seinerseits nicht nur als eine Masse von Fakten, sondern als eine einheitliche, methodisch konstituierte Theorie verstanden sein muß.

Zu diesen Vermittlungsgliedern gehört nun die Geschichte des zu erklärenden Geistesgebietes, in unserem Falle der Kunst selbst. In diesem Faktor kommt ein Teil jenes «Idealismus» zum Ausdruck, der – nach Lenins Worten – etwas Berechtigtes in sich enthält. Engels hat diese relative Eigengesetzlichkeit der ideologischen Gebiete und besonders der «höher in der Luft schwebenden» (Religion, Philosophie) durch die Bemerkung gesichert, daß die Ökonomie sie nicht direkt von sich aus schaffe, sondern nur die Art der Abänderung und Fortbildung des vorgefundenen Gedankenstoffes «innerhalb der durch das einzelne Gebiet vorgeschriebenen Bedingungen», und auch dies nur indirekt, «indem es die politischen, juristischen und moralischen Reflexe sind, die die größte Wirkung auf die Philosophie ausüben», und ferner durch seinen Hinweis auf den Hang zur Systematisierung und zur Dogmatisierung des einzelnen Stoffgebietes: «Sowie die neue Arbeitsteilung nötig wird, die Berufsjuristen schafft, ist wieder ein neues selbständiges Gebiet eröffnet, was bei aller seiner allgemeinen Abhängigkeit von der Produktion und dem Handel doch auch eine besondere Reaktionsfähigkeit gegen diese Gebiete besitzt. Im modernen Staat muß das Recht nicht nur der allgemeinen ökonomischen Lage entsprechen, sondern auch ein in sich zusammenhängender Ausdruck sein, der sich nicht durch innere Widersprüche selbst ins Gesicht schlägt. Und um das fertigzubringen, geht die Treue der Abspiegelung der ökonomischen Verhältnisse mehr und mehr in die Brüche. Und dies um so mehr, je seltener es vorkommt, daß ein Gesetzbuch der schroffe, ungemilderte, unverfälschte Ausdruck der Herrschaft einer Klasse ist: Das wäre ja selbst schon gegen den «Rechtsbegriff» . . . So besteht der Gang der «Rechtsentwicklung» größtenteils nur darin, daß erst die aus unmittelbarer Übersetzung ökonomischer Verhältnisse in juristische Grundsätze sich ergebenden Widersprüche zu beseitigen und ein harmonisches Rechtssystem herzustellen gesucht wird,

und dann der Einfluß und der Zwang der ökonomischen Weiterentwicklung dies System immer wieder durchbricht und in neue Widersprüche verwickelt.»³⁹ Daraus folgt dann, daß man nicht «ohne Pedanterie» und «ohne sich lächerlich zu machen» (Engels) jede ideologische Tatsache ökonomisch erklären kann und daß neue Bewegungsphasen der Entwicklung entstehen, welche erlauben, «daß ökonomisch zurückgebliebene Länder in der Philosophie doch die erste Rolle spielen können» (Engels), woran wir uns bei dem «Disproportionsproblem» zu erinnern haben werden. Aber diese Abweichung hat ihre Grenzen: «Je weiter das Gebiet, das wir gerade untersuchen, sich vom Ökonomischen entfernt und sich dem reinen abstrakt Ideologischen nähert, desto mehr werden wir finden, daß es in seiner Entwicklung Zufälligkeiten aufweist, desto mehr im Zickzack verläuft seine Kurve. Zeichnen Sie aber die Durchschnittsachse der Kurve, so werden Sie finden, daß, je länger die betrachtete Periode und je größer das behandelte Gebiet ist, daß diese Achse der Achse der ökonomischen Entwicklung um so mehr annähernd parallel läuft.»⁴⁰

C) Nachdem wir vom Unterbau und den Vermittlungsgliedern gesprochen haben, kommen wir zum dritten Hauptthema der materialistisch-dialektischen Geschichts- und Kulturtheorie: zur Wechselwirkung der einzelnen Bewußtseinsgebiete untereinander und zur Rückwirkung jedes einzelnen oder ihrer Gesamtheit auf die ökonomische Basis. «Es ist Wechselwirkung zweier ungleicher Kräfte, der ökonomischen Bewegung auf der einen, der nach möglichster Selbständigkeit strebenden und weil einmal eingesetzten, auch mit einer Eigenbewegung begabten politischen Macht»⁴¹ auf der anderen Seite. «Die politische, rechtliche, religiöse, literarische, künstlerische usw. Entwicklung beruht auf der ökonomischen. Aber sie alle reagieren auch aufeinander und auf die ökonomische Basis. Es ist nicht, daß die ökonomische Lage Ursache, allein aktiv ist und alles andere nur passive Wirkung. Sondern es ist die Wechselwirkung auf Grundlage der in letzter Instanz stets sich durchsetzenden ökonomischen Notwendig-

39 Friedrich Engels, Brief an Conrad Schmidt, 27. Oktober 1890, a. a. O., S. 491

40 Friedrich Engels, Brief an W. Borgius, 25. Januar 1894, in: MEW, Bd. 39, S. 207

Als Adressat wurde bisher, auch von Raphael, Heinz Starkenburg angegeben, der diesen Brief als erster in: «Der sozialistische Akademiker», Nr. 20, 1895 ohne Angabe des Empfängers veröffentlicht hat

41 Friedrich Engels, Brief an Conrad Schmidt, 27. Oktober 1890, a. a. O., S. 490

keit». ⁴² Die Ideologien haben zwar keine selbständige geschichtliche Entwicklung, aber sehr wohl eine historische Wirksamkeit, und diese kann dreierlei Art sein: «sie kann in derselben Richtung vorgehen (wie die ökonomische Entwicklung) . . . sie kann dagegen angehen, dann geht sie heutzutage auf die Dauer in jedem großen Volk kaputt, oder sie kann der ökonomischen Entwicklung bestimmte Richtungen abschneiden und andere vorschreiben». ⁴³ Erst diese Wechsel- und Rückwirkung beseitigt vollends «die ordinäre Vorstellung von Ursache und Wirkung als starr einander entgegengesetzter Pole». ⁴⁴

Diese Engelssche Interpretation könnte zur Versuchung führen, die Wechselwirkung als eine naturwissenschaftlich-mathematische Funktionsbeziehung aufzufassen und von einem historischen Feld in demselben Sinne zu sprechen wie von einem Gravitations- oder Wärmefeld. Dies wäre ein Irrtum, welcher der Vernichtung der materialistischen Dialektik gleichkäme. Denn wenn Engels die «ordinäre» Auffassung der Kausalität ausschaltet – teils wegen ihres metaphysischen Ursprungs in der antiken Philosophie, teils wegen ihrer rein deterministischen Verwendung in der Naturwissenschaft des 19. Jahrhunderts –, so ist er doch so weit wie möglich davon entfernt, in der Wirtschaft nur ein Gebiet zu sehen, das keine anderen Funktionen hat als alle übrigen. Sie bleibt vielmehr die Grundlage für alle Wechselwirkungen, das heißt, sie ist immer eine, und zwar die erste Bedingung eines jeden in die Wechselwirkung eintretenden Gebietes und setzt sich zugleich in deren Gesamtheit in letzter Instanz durch. Die wirtschaftliche Produktion sichert als die Grundbedingung zugleich die Notwendigkeit; die vermittelnden Gebiete schaffen dadurch, daß sie sich mit ihrer Wechsel- und Rückwirkung in den Prozeß zwischen Ursache und Wirkung einschieben, eine relative Unabhängigkeit der letzteren von der ersteren, einen gewissen Freiheitsgrad. Ursache und Wechselwirkung schließen sich im historischen Materialismus ebensowenig aus wie Notwendigkeit und Freiheit, welche letztere ja nach Engels die Einsicht in die Notwendigkeit ist und die Fähigkeit, entsprechend dieser Einsicht zu handeln. Während die physikalische Feldtheorie darauf beruht, daß man die wirkende Ursache nicht an sich, nach ihrer Eigenqualität kennt, sondern nur aus den Beziehungen, die sie schafft – das ist der erkenntnistheoretische

42 Friedrich Engels, Brief an W. Borgius, 25. Januar 1894, a. a. O., S. 205

43 Friedrich Engels, Brief an Conrad Schmidt, 27. Oktober 1890, a. a. O., S. 490 f.

44 Friedrich Engels, Brief an Mehring, 14. Juli 1893, a. a. O., S. 98

Sinn des Newtonschen «Hypotheses non fingo» – , geht umgekehrt der Marxismus gerade davon aus, daß die Grundbedingung am unmittelbarsten analysierbar ist (in der Wirtschaft). Die Beziehung zwischen der naturwissenschaftlichen Feld- und der marxistischen Geschichtstheorie besteht im wesentlichen in dem Bemühen, die Totalität der wirksamen Kräfte, die Allseitigkeit ihrer Beziehungen und Abhängigkeiten und die Kontinuität der Abläufe zu beobachten. Dabei ist der diskontinuierliche Faktor der Revolution ein inhärenter Bestandteil der materialistischen Geschichtsauffassung, während die moderne Naturwissenschaft noch nicht vermocht hat, ihre Kontinuitäts- und Diskontinuitätstheorien notwendig miteinander zu verbinden. Man kann also nur unter sehr großen und entscheidenden Vorbehalten den Marxismus eine «historische Feldtheorie» nennen, weil er eine Theorie der gesamthistorischen Bedingungen für Ideologien ist.

Halten wir fest, daß sich unter den gesamthistorischen Bedingungen die Wirtschaft (und die aus ihren Eigentumsverhältnissen folgenden Klassenkämpfe) immer als die erste durchsetzen muß und daß – nach Marx – keine einzige Kunst bis zum Ende des 18. Jahrhunderts ohne Vermittlung einer Mythologie geschaffen wurde – mag diese Magie, Totenkult, Götterglaube, Polytheismus, Monotheismus, Pantheismus oder sonst irgendeine Form spekulativer Metaphysik gewesen sein, dann kommen wir zu einer Bestimmung der Funktion der Kunst im Ganzen der Kulturgebiete. Die Wirtschaft und die aus ihr erwachsenden Ordnungen gesellschaftlicher und politischer Art geben uns den beherrschten Sektor der Welt, die religiösen und philosophischen Spekulationen sichern den unbeherrschten in der Vorstellung, so daß er viel von seinen Schrecken verliert. Die Kunst sucht nun die Synthese des wirklich beherrschten mit dem nur metaphysisch gesicherten Sektor, sie schafft das sinnliche Abbild der Einheit beider. Dies ist für das Bestehen einer Kultur um so wichtiger, als der beherrschte Sektor sich auf Grund der täglichen, massenhaften Reproduktionen dauernd verändert, der unbeherrschte in demselben Maße sich durch die Gewohnheit abnutzt, das heißt, als die beiden gegensätzlichen Teile die wachsende Tendenz haben, auseinanderzuklaffen, je mehr in dem einen die lebendigen, in dem anderen die Trägheitskräfte sich steigern. Die Kunst als ein schöpferischer Akt sucht diese Tendenz dadurch auszugleichen, daß sie beide Seiten immer von neuem auf dasselbe Niveau hebt, und zwar weniger dadurch, daß sie den alten Mythen immer neue Erscheinungsformen gibt, als dadurch, daß sie die sichernden Spekulationen den unteren, bildungslosen Schich-

ten der Gesellschaft sichtbar und zugänglich macht, diese dadurch an dem geistigen Leben der höheren, das heißt herrschenden oder von der Herrschaft profitierenden Schichten teilnehmen läßt und somit Kultur und Traditionsbildung fördert. Wir haben bereits im ersten Vortrag darauf hingewiesen, daß das Verhältnis des beherrschten zum unbeherrschten Sektor sich so umkehren kann, daß Kunst überhaupt unmöglich wird. In geringem Ausmaß ist die Möglichkeit der Kunst in Frage gestellt jedesmal, wenn die Ordnungen des beherrschten Sektors zerbrechen und die Sicherungen des unbeherrschten Sektors ihre gesellschaftliche Wirksamkeit verlieren; dann sinkt das Niveau des künstlerischen Schaffens, wie es zum Beispiel im 14. Jahrhundert der Fall war, als die feudale Gesellschaft sich zersetzte und die frühkapitalistisch-bürgerliche sich zu bilden begann.

Brechen wir hier die Analyse von Unter- und Oberbau ab, deren wechselnder Zusammenhang wenn nicht durch die Kunst geschaffen, so in dieser klar zur Erscheinung kommt, und blicken wir zurück. Es zeigt sich dann, daß dieser Teil des historischen Materialismus nicht – wie idealistische Theoretiker behaupten – die Erklärung der Kunst unmöglich macht, sondern eine Reihe von Problemen stellt, deren Lösung eine empirische Kunstwissenschaft überhaupt erst ermöglicht. So ist die Ursache der Unfruchtbarkeit sowohl der immanenten Kunstgeschichte wie der allgemeinen ästhetischen Spekulationen erkannt worden: Keine Ideologie kann eine eigene, autonome Geschichte haben, und jede Geschichtsepoche hat – wie ihre eigene Kunst – auch ihre eigene Kunsttheorie. Ferner ist der Unterschied zwischen der sogenannten «synthetischen» und der materialistisch-dialektischen Geschichtsauffassung aufgezeigt und jene als ein bloßes Agglomerat von Ergebnissen verschiedener Wissenschaften erkannt worden, während eine einheitliche Wissenschaft der Geschichte nur möglich ist auf Grund durch Begriffe konstituierter Wissenschaften aller einzelnen Gebiete, weil nur so ein wechselseitiges Zusammenspiel aller und damit der wirkliche Zusammenhang von Unter- und Überbau beziehungsweise eine wirkliche Erklärung der Kunst einer Epoche geschaffen werden kann. Kunstwissenschaft ist also nur möglich in der Weise, daß man zeigt, wie sich die gesamtgeschichtlichen Bedingungen einer bestimmten Epoche, speziell die wirtschaftlichen oder präziser: das Verhältnis der wirtschaftlichen zu den mythologischen sich in Kunst umsetzt.

Dies aber meint nicht: wie wiederholt oder spiegelt der Künstler mechanisch die Inhalte und Interessen der herrschenden Weltanschauung oder der realen Klassenkämpfe, sondern wie

übersetzt er sie aus ihrer eigenen Sprache des Geldes, der Begriffe usw. in die anschaulich-künstlerischer Formen? Und darüber hinaus: Welche allgemeine Geltung haben die Umsetzungen bestimmter Epochen? – allgemein zunächst in dem Sinne, daß die verschiedenen Klassen dieser Epoche sie für sich verbindlich finden, dann in dem höheren Sinne, daß sie für andere Epochen Geltung behalten. Marx hat in der Einleitung «Zur Kritik der politischen Ökonomie» die Berechtigung dieses Problems nicht nur anerkannt, sondern in ihm das zentrale Problem gesehen: . . . «die Schwierigkeit liegt nicht darin, daß griechische Kunst und Epos an gewisse gesellschaftliche Entwicklungsformen geknüpft sind. Die Schwierigkeit ist, daß sie uns noch Kunstgenuß gewähren und in gewisser Beziehung als Norm und unerreichbare Muster gelten»⁴⁵, das heißt, daß sie trotz der geschichtlichen und materiellen Bedingungen, aus denen sie hervorgegangen und die längst verschwunden sind, einen diese zeitlichen Grenzen überwindenden Wert errungen haben und einen «ewigen Reiz» ausüben. Damit ist jede mechanische Auffassung des Zusammenhanges von Unterbau und Überbau prinzipiell verunmöglicht, und die Frage ist nicht mehr, ob ein solcher Zusammenhang vorhanden, sondern wie er tatsächlich hergestellt wird, und zwar so, daß die zeitlichen Bedingungen überzeitliche Geltung erhalten. Die Antwort liegt nicht in der dogmatischen Wiederholung, daß das Abhängigkeitsverhältnis besteht, sondern in der Aufzeigung des methodischen Weges, auf dem es sich realisiert und in der Verwirklichung selbst überwindet. Enthielte der historische Materialismus nichts als die Behauptung, der ideologische Oberbau habe ein materielles Fundament, dann müßte man darauf verzichten, die von Marx selbst gesehene «Schwierigkeit» zu lösen, wie er sie ungelöst liegen ließ. Aber der Marxismus enthält etwas anderes: die Methode der materialistischen Dialektik, und es fragt sich, ob diese zur Begründung einer Kunstwissenschaft genügt.

Die idealistisch vorgehende Spekulation hat eine Fülle von Möglichkeiten zur Erfindung von Methoden, da sie ihr Augenmerk bald auf die Inhalte, bald auf die Formen richten kann; und selbst wenn sie nach der Methode sucht, die Inhalt und Form eint, läßt sie beide nur aus Empfindungen oder aus Kategorien a priori der rationalen Vernunft entstehen. Eine historisch-materialistisch vorgehende Kunstwissenschaft unterliegt aber drei strengen Sachforderungen, die jede Mannigfaltigkeit von Theo-

45 Karl Marx, Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie, a. a. O., S. 641

rien ausschließen: Es gibt nur eine oder keine. Es genügt also nicht, darauf hinzuweisen, daß sich unter den Merkmalen, die Marx, Engels und Lenin für die materialistische Dialektik aufgestellt haben, solche befinden, die die subjektive und formale Seite zu ihrem Recht kommen lassen. Das Entscheidende ist vielmehr, daß diese subjektive Seite nur eine andere Erscheinungsform der objektiven sein darf, daß beide – trotz ihrer großen und unverwischbaren Verschiedenheit als Methode des Daseins und Methode des Bewußtseins doch prinzipiell einander adäquat sein müssen. Die Methode einer marxistischen Kunstwissenschaft hat also drei Tatsachen zu genügen:

- I. daß die geschichtsbildenden Akte der Gesellschaft und der einzelne Akt des menschlich-geistigen Schaffens – dieser nicht in seiner psychologischen Zufälligkeit, sondern in seiner (logischen) Wesensstruktur genommen – trotz aller Unterschiede homolog sind;
- II. daß die Bewußtseinsgebiete trotz ihrer Verschiedenheit (als Kunst, Wissenschaft usw.) in der materialistischen Dialektik eine und dieselbe Methode besitzen, so daß wir unsere empirischen Analysen zur Feststellung der spezifischen Gebietsmerkmale hinreichend an einer allgemeinen Schaffenstheorie orientieren können, um uns nicht in eine «Induktionseselei» zu verlieren;
- III. daß unter der Leitung einer solchen materialistisch-dialektischen Schaffenstheorie eine konkrete Analyse der Gesamtheit der vorliegenden Probleme durchführbar ist.

ad I. Erforderte für Marx – wie die Analyse der Methode des «Kapitals» erweist – jede geistige Formung der Tatbestände eine sehr enge Wechselwirkung zwischen geschichtlich bedingter Erkenntnistheorie und erkenntnistheoretisch bedingter Geschichtswissenschaft, so ist damit schon gesagt, daß die Geschichte als schöpferischer Prozeß aufgefaßt werden muß, der einzelne Schaffensakt aber als nur scheinbar individuell, in Wirklichkeit als gesellschaftlich bedingt. Historisch gesehen bestand die Aufgabe von Marx darin, das Hegelsche Verhältnis von Logik und Geschichte für den dialektischen Materialismus neu zu gestalten. Hegel hatte in der Einleitung zu seinen «Vorlesungen zur Geschichte der Philosophie» gesagt, daß «die Aufeinanderfolge der Systeme der Philosophie in der Geschichte dieselbe ist, als die Aufeinanderfolge der logischen Ableitung der Begriffsbestimmungen der Idee. Ich behaupte, daß wenn man die Grundbegriffe der in der Geschichte der Philosophie erschienenen Systeme rein dessen entkleidet, was ihre äußerliche Gestaltung, ihre An-

wendung auf das Besondere und dergleichen betrifft: so erhält man die verschiedenen Stufen der Bestimmung der Idee selbst in ihrem logischen Begriffe . . . Umgekehrt den logischen Fortgang für sich genommen, so hat man darin nach seinen Hauptmomenten den Fortgang der geschichtlichen Erscheinungen, – aber man muß freilich diese reinen Begriffe in dem zu erkennen wissen, was die geschichtliche Gestalt enthält.»

Dem Marxismus fehlen vollkommen die (ihrerseits geschichtlich bedingten) Voraussetzungen für eine solche Identifizierung der Logik und der Geschichte: die Entwicklung des absoluten Logos in Begriffe (Kategorien), die in der Geschichte eine äußere, abziehbare Gestalt annehmen. Für ihn gibt es nur die geschichtliche Entwicklung, in der die Kategorien, als sich entwickelnde, ihr einziges und ganzes Leben haben. Die Hegelsche Identifizierung zieht den Logos in die Geschichte und beendet dadurch die Dialektik nicht nur für das Verhältnis von Logik und Geschichte, sondern auch für das Verhältnis von Denken und Sein; es ist also durchaus konsequent, daß das System des sich zur Freiheit entwickelnden Logos die Reaktion seiner Zeit legitimiert. Marx dagegen hält die dialektische Verbindung zwischen logischem und geschichtlichem Akt aufrecht und vermeidet dadurch sowohl den einseitigen Dogmatismus wie den einseitigen Relativismus. Hegel machte die Geschichte logisch und vernichtete dabei ihre Eigenart; Marx machte die Logik geschichtlich und bewahrte trotzdem die Geschichte vor dem Historismus und die Logik vor dem Psychologismus. Er hat beide in einer geeinten Gestalt einer neuen Gesellschaftsklasse übergeben, während die alte zwischen dem Relativismus, der ihrer Erkenntnis der Welt, und dem Dogmatismus, der ihrer Flucht aus der Welt in immer schalere Metaphysiken entspricht, hoffnungslos hin- und herpendelt. Durch dieses enge Wechselverhältnis von Geschichte und Erkenntnistheorie sicherte sich Marx die prinzipielle Einheit von gesellschaftlicher Produktion des geschichtlichen Lebens und individueller Produktion der Kunst: Beide erreichen Ergebnisse, die zugleich relativ und absolut sind.

ad II. Die allgemeine Schaffenstheorie habe ich in meiner «Theorie des geistigen Schaffens auf marxistischer Grundlage»⁴⁶ zu entwickeln versucht; da ohne sie das von Marx aufgeworfene Problem nicht lösbar ist, warum die griechische Kunst einen «ewigen Reiz», einen normativen Charakter besitzt – ein Pro-

46 Vgl. zum folgenden: Max Raphael, Theorie des geistigen Schaffens auf marxistischer Grundlage, a. a. O.

blem, das seinerseits nur eine spezielle Fassung des wesentlichen und zentralen Problems der Kunstwissenschaft ist, warum geschichtlich bedingte Erscheinungen des Oberbaues der Kunst eine übergeschichtliche Geltung gewinnen können –, sind ihre Grundzüge hier anzugeben. Es wird ausgegangen von der Selbstbewegung und Totalität des Erkennens (Schaffens). Die Selbstbewegung beruht auf dem Mächtigkeitsunterschied zwischen Sein und Denken, der unaufhebbar ist (also einen unendlichen Prozeß zur Folge hat), weil das Denken nur eine begrenzte Erscheinung innerhalb des Daseins ist, weil das menschlich-geistige Schaffenkönnen von seinem Geschaffensein, dem schöpferischen Tun der Natur (und Geschichte) abhängig bleibt. Die Totalität beruht auf der Vielheit der menschlichen Erkenntnisvermögen: körperliches Tun, sinnliches Erleben, Beziehungsdenken des Verstandes, Vernunftsspekulation, von denen jedes eine andere Seite und einen anderen Umfang der Sachwelt betrachtet. Die ersten drei sind konkrete Erkenntnisvermögen; jedes einzelne von ihnen durchläuft in sich selbst einen dialektischen Prozeß, und zugleich stehen alle untereinander in einem dialektischen Verhältnis, in dem der Verstand die Synthese von körperlichem Tun und sinnlichem Erleben ist. Zusammen stehen die drei konkreten Erkenntnisvermögen der spekulativen Vernunft gegenüber derart, daß im Laufe der Geschichte eine immer größere Integrierung zwischen ihnen stattgefunden hat. Die Wahrheit (oder allgemein: Vollkommenheit des schöpferischen Aktes) ergibt sich aus dem Ganzen dieses Prozesses, welches dadurch zustande kommt, daß sich die Wahrheit jedes einzelnen Vermögens an der des anderen relativiert und der Ablauf des einen in den des anderen übergeht, weil jeder durch sich selbst und durch den ihm folgenden aufgelöst wird, also von innen durch seine immanenten Grenzen und von außen durch die von ihm selbst herausgeforderte Ergänzung. Je nach dem Grad der Annäherung an die objektive und subjektive Totalität, das heißt der Vollständigkeit der Beziehung zwischen dem menschlichen Geist und der Welt, lassen sich Stufen der Wahrheit unterscheiden, die dann in ihrer geschichtlichen Abfolge eine fortschreitende Entwicklung bilden, so daß man jeweils aus zwei Gründen von «einer zugleich absoluten und relativen Wahrheit» sprechen kann.

Gehen wir nun ins einzelne, so ist das *körperliche Tun* als Erkenntnis- und Schaffensvorgang die Auseinandersetzung zweier daseiender Körper in ihrer Mächtigkeit gegeneinander, so daß aus dem Akt des Aufeinanderwirkens (Arbeitsvorgang, Geschlechtsverkehr, Kampfhandlung), in welchem Dasein und Mächtigkeit ihre Einheit finden, als Resultat die Wahrheit oder

das Geschöpf entspringt. In dieser Dialektik des Gebens und Nehmens, des Angriffs, der Verteidigung und des Verzehrens (Vereinigung), die den Einzelakt beherrscht, läßt sich eine geschichtliche Entwicklung von den Trieben (Reflexen und Instinkten) zu den Instrumenten und Maschinen verfolgen und eine andere vom Vernichten zum Aufbewahren und zum Tausch(handel). Die materiell-physischen Bedürfnisse des Menschen, welche das körperliche Tun ausgelöst hatten, werden durch dieses zwar befriedigt, aber zugleich auf einer erweiterten Stufe erneuert: Dies schafft und vergrößert das Bewußtsein von der Unendlichkeit der Bedürfnisse, wodurch die Endlichkeit des dem Körper verhafteten Erkennens durchschaut und das körperliche Tun aufgelöst wird.

Das *sinnliche Erleben* knüpft an die durch das körperliche Tun gesicherte Dingwelt an, um sie aus der Distanz der Betrachtung als bildhaft zu fixieren. Die Teilakte des Aufnehmens (Feststellung), der Verarbeitung (Auseinandersetzung) und der Entäußerung (Bildung und Projizierung einer Einheit), die sich nicht mehr zwischen dem Körper des Menschen und den Körpern seiner Umwelt vollziehen, treten jetzt auseinander, und jeder zeigt seinen eigenen und aufzuhebenden Gegensatz in sich selbst: das Aufnehmen zwischen raum-körperhafter Außenwelt und spezifischen Sinnesqualitäten, die sich unter dem wechselseitigen Druck zwischen der Mannigfaltigkeit der Dinge und der menschlichen Bedürfnisse geschichtlich allmählich aus dem ursprünglich *einen* Sinn heraus differenziert haben. Das Verarbeiten zeigt die doppelte Richtung von außen nach innen (Empfindungsweg) und von innen nach außen (Visionsweg) und den Gegensatz zwischen Sinnes- und Gestaltqualitäten, die sich im Akt der Auseinandersetzung einander annähern und durchdringen. Die Entäußerung geht in den Ausdrucksbewegungen der Mimik, Sprache und Schrift vor sich. Darüber hinaus bilden die drei Etappen zusammen einen dialektischen Prozeß, und zwar einerseits formal, weil im Entäußern alle vorangehenden Widersprüche ihre vorläufige Einheit und relative Selbständigkeit finden, und andererseits inhaltlich, weil die Gegensätze der ungeschiedenen Einheit und des individuell Bestimmten, des Vagen und des Einmaligen in ein Hier-, Jetzt- und Sosein der sinnlichen Empfindung zusammengefaßt sind. Alle diese Gegensätze nähern sich im Akt des Erlebens einander an und durchdringen sich in einem verschieden starken Maße, je nachdem der Gesamtzustand des Subjekts (als Ergebnis aller vorangehenden Erlebnisse) und die jeweils sich anbietende Objektwelt aufeinander abgestimmt sind oder nicht; es besteht jedoch immer die Tendenz, im vollkommenen Erleb-

nis die Einheit der Gegensätze zu finden. Der Weg dahin ist unendlich, weil der objektive Gegensatz zwischen dem Umfang des Lebensprozesses der ganzen Natur und der Erlebnisfähigkeit des einzelnen Menschen jede einmal erreichte Synthese wieder auflöst und entweder auf eine höhere Stufe der Vollkommenheit oder auf ein anderes Erlebnisfeld drängt, das sich über gelegentliche Verengungen hinweg im Laufe des menschlichen Lebens erweitert. Auf zwei Wegen also: dem biologischen und dem schöpferischen vermag sich das Erleben seiner Vollkommenheit in unterschiedlichen Graden anzunähern.

Das *verstandesmäßige Denken* hat wiederum eine neue Aufgabe: die Beziehungen zwischen den Dingen und in den Vorgängen der Außen- und Innenwelt nach ihrer alle individuellen Fälle beherrschenden quantitativen Gesetzmäßigkeit zu erkennen und sie durch besondere, vom Menschen auf Grund dieser Erkenntnis konstruierte Körper (Instrumente, Maschinen usw.) zu beherrschen. Die Analyse der formalen (und dialektischen) Seite seines Prozesses: Aufnehmen, Verarbeiten, Entäußern, läßt mit besonderer Deutlichkeit die Bewegung innerhalb der ersten dieser drei Etappen erkennen; sie führt von der Zersetzung des seiner Selbstauflösung verfallenden, sinnlichen Erlebnisses zur Rekursion auf die außenweltliche Wirklichkeit, die dann durch die spezifischen Kategorien des Denkens (Quantität – Relation – Allgemeinheit in beziehungsvollem Gegensatz zur Einheit – Einzelheit – Qualität des sinnlichen Erlebens) als ein neuer Gegenstand aufgebaut wird. Die Dialektik dieses Aufbaus zeigt sich im Akt des Verarbeitens in doppelter Weise: erstens in der Gesamtheit seines Verlaufes, der von der Abgrenzung der Gegenstandsgebiete gegeneinander zur (wiederum historisch bedingten) Integrierung der Theorien und Gebiete führt. Zwischen diesen beiden Etappen liegt die Ausbildung der Methode, nach der sich jeweils in den einzelnen Gebieten Sein und Denken durchdringen, wobei es sich um die Differenzierung einer ursprünglich einheitlichen Methode in Anpassung an die besondere Gegenstandswelt handelt. Innerhalb dieser mittleren Etappe zeigt sich die dialektische Selbstbewegung darin, daß zunächst die Induktion die wesentlichen Komponenten eines Objektes und ihre quantitativen Beziehungen feststellt, den Idealgegenstand konstituiert und das ihn beherrschende Gesetz findet; dann wird diese Erfahrung auf eine Theorie abgebildet und schließlich aus dieser Theorie die Wirklichkeit deduziert. Es ist offenbar, daß die Induktion ein rein theoretisches, die Deduktion ein rein empirisches Moment enthält, das heißt, daß die Entwicklung ins Gegenteil dialektisch ist und ihre Synthese in der Entäußerung

findet. Diese enthält die rein mathematische Formulierung, das Experiment und das selbstwirksame Werk; es bedeutet dies eine Entwicklung von der abstrakten Notwendigkeit im Bereich des Gedankens zum konkreten Dasein des realisierten Werkes (Kunstwerk, Maschine usw.) innerhalb der psycho-physischen Außenwelt.

Es folgt aus dieser zusammengedrängten Analyse, daß das verstandesmäßige Denken nicht immer dieselbe Vollkommenheit zu erreichen braucht; der jeweilige Vollkommenheitsgrad (Wert, Wahrheit usw.) hängt von mindestens vier Faktoren ab: von dem Umfang und der Wesenstiefe, mit denen die Außenwelt in die Denkkakte eingegangen ist; von dem Grad der Durchdringung von Außenwelt und Verstand beziehungsweise der Notwendigkeit ihrer Einheit in der Theorie; von der Widerspruchslosigkeit und der Vollständigkeit der das Werkresultat beherrschenden Logik, das heißt dem Grad seiner vom Denken wie vom Sein unabhängig gewordenen, selbstgenügsamen Funktionsfähigkeit; und schließlich von der Erstmaligkeit und ihrem (äußeren und inneren) Umfang, was man auch als historische Originalität in dem Doppelsinne des Hinausgehens über die schon vorhandenen und des Vorbereitens neuer Gedanken bezeichnen kann.

Diese drei Vermögen des körperlichen Tuns, des sinnlichen Erlebens und des verstandesmäßigen Denkens haben in ihren drei Teilansichten der Welt zusammen nur einen Bruchteil von ihr erkennen und beherrschen können. Der anfänglich sehr viel umfangreichere und quälendere Sektor des Unerkannten und Unbeherrschten erforderte daher ein anderes Vermögen, das sich den drei übrigen in ihrer Gesamtheit mit einem neuen Anspruch entgegenstellte: die gesichteten der ungelösten Probleme auf rein imaginärem Wege zu lösen. Es ist dies die *spekulative Vernunft*. Ihre Aufgabe ist: aus *einem* Ansatz nach *einer* Methode ein System zu finden, das alle Welträtsel eindeutig «erklärt». Diesem Anspruch auf absolute Geltung steht nun die geschichtliche Tatsache gegenüber, daß die Vernunft zu verschiedenartigen und einander widersprechenden Realisationen geführt hat und notwendig führen mußte, weil ihre Probleme und Methoden sich aus der Abhängigkeit von den sich entwickelnden empirischen Vermögen und ihren Resultaten ergeben. In dem Maße, in dem diese aus gesamtgeschichtlichen, insbesondere wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Gründen immer weitere Gebiete erobern, verringert sich der unbeherrschte Sektor, und damit wiederum ändern sich Form und Inhalt der spekulativen Vernunft: zuerst Religion, dann Metaphysik und schließlich autonome, sich selbst

begründende Philosophie; sie nähert sich immer mehr den Wissenschaften an, das heißt, sie behält keinen anderen Inhalt als deren allgemeine Methode: Sie wird Erkenntnistheorie. Wie die Geschichte der spekulativen Vernunft eine durch den sich stets erneuernden Widerspruch zwischen beherrschtem und unbeherrschtem Sektor bedingte Selbstbewegung ist, die zunächst jede einzelne imaginäre Lösung, dann ihren spekulativen Charakter selbst aufhebt, so auch der einzelne Gestaltungsprozeß der Vernunft selbst. Seine Verarbeitung ist laut Definition der Vernunft in jedem originalen System verschieden; es besteht also ein offenes System von Logiken, von denen wir heute nur einen kleinen Teil erkannt und formuliert haben. Es läßt sich aber bereits erkennen, daß die Mannigfaltigkeit von Logiken drei Gruppen bildet (Seins-, Beziehungs- und Werdenslogiken), deren umfassendste Form die dialektische Logik ist; und ferner, daß sich jede Logik auf drei Axiome reduzieren läßt, deren erstes jedesmal ein Zuordnungssatz, das zweite ein Bestimmungssatz, das dritte ein Begrenzungssatz ist, die also einen Prozeß zunehmender Konkretisierung bilden, der in sich selbst wieder dialektisch ist, indem er nicht nur vom Unbestimmten zum Bestimmten, sondern zugleich vom Einfach-Allgemeinen zum Unendlichen in der Begrenzung geht. Und schließlich ist jede Logik bereits die Synthese der vier (verschiedenen und gegensätzlichen) Koordinaten unseres bewegten Denkraumes: Ich–Nichtich, Unbewußtes–Bewußtes, Inhalt–Form, Absolutes–Bedingtes (Eines–Vieles). Aus dieser Analyse der spekulativen Vernunft ergibt sich aber nicht nur der dialektische Grundcharakter ihres Einzelaktes und ihrer Geschichte, sondern auch der Umstand, daß die einzelnen Systeme eine verschiedene Vollkommenheit aufweisen können, ja müssen.

ad III. Benutzen wir die Grundzüge einer materialistisch-dialektischen Erkenntnis- beziehungsweise Schaffenstheorie als «Leitfaden» für die empirische Untersuchung der Kunst, so ergeben sich drei Gruppen von Problemen: das des Kunstwerkes seiner Struktur und seinem Wesen nach, das der Kritik oder des Wertes des Kunstwerkes und das der Kunstgeschichte. Diese drei Momente: Struktur, Wert, Geschichte (Beschaffenheit, Gestaltungsgrad, Bedingungen) gehören aufs engste zusammen, stehen in ständiger Wechselwirkung, und nur Gründe der Forschungs- und Darstellungsmethode zwingen uns zu einer Trennung. Es bleibt in Geltung, daß kein kunstgeschichtliches Problem ohne die Theorie der Kunst dieser Epoche zu lösen ist und umgekehrt kein kunsttheoretisches Problem ohne die vollständige Kenntnis der kunst- und gesamtgeschichtlichen Tatsachen.

1. Liefert der Marxismus einen Gesichtspunkt, der von den Grenzen der verschiedenen Disziplinen der bürgerlichen Kunst-erkenntnis befreit ist? Diese ist – soweit sie sich überhaupt gegen subjektives Erleben klar abgrenzt – aus Klasseninteresse gezwungen, den Prozeß der geistigen Produktion zu mystifizieren und die Kunst entweder auf eine Funktion in einem metaphysischen System zu reduzieren oder auf die äußerlichsten Erscheinungen, die dann unter dem Begriff des Stiles verallgemeinert werden; sie erklärt – paradoxerweise –, daß die Kunst als Produkt des menschlichen Bewußtseins konkreter, als Produkt des schöpferischen Logos irrationaler, als Produkt des einzelnen komplizierter sein soll als die Gegenstände der Natur, und entzieht damit das ganze Gebiet der konstitutiven Methode und der aus dieser erwachsenden mathematischen Formulierung. Der neue Gesichtspunkt des Marxismus kann nur der aus der Einheit aller Wissenschaften sich ergebende sein: die im Objekt selbst liegende (dialektische) Selbstbewegung, welche die exakten Wissenschaften von dem äußeren Vergleich der Erscheinung befreit und sie zum Aufbau ihres Gegenstandes aus seinen begrifflich formulierten Wesensbestandteilen geführt hat, auch auf die Kunst anzuwenden. Dies meint: von dem Dasein des Kunstwerkes zurückzugehen auf den Prozeß seiner Entstehung – nicht auf die psychischen Begleiterscheinungen oder physischen Manipulationen des Künstlers, sondern auf die logischen Grundfaktoren –, diese in Begriffe zu übersetzen und dann den ganzen Prozeß aus solchen Begriffen zu rekonstruieren. Die Kunstwissenschaft würde so die Selbstbewegung ihres Objektes in Begriffen widerspiegeln in völliger Analogie zu den exaktesten Naturwissenschaften.

Diese Behauptung, daß eine und dieselbe Methode die Objekte der Kunst und die der Natur wissenschaftlich erkennbar macht, scheint unserer früheren Behauptung zu widersprechen, daß jede Epoche ihre eigene Kunsttheorie hat; mit anderen Worten der Gegenstand der Natur kann schlechthin verallgemeinert werden, der der Kunst dagegen scheinbar nur in geschichtlichen Grenzen. Dieser Widerspruch ist nicht real aus folgenden Gründen: Da die Ideologien keine eigene Geschichte haben, ist die Tatsache, daß jede geschichtliche Epoche nicht nur ihre eigene Kunst, sondern auch ihre eigene Kunsttheorie hat, nicht aus dem Wesen der Kunst, sondern aus dem Wesen der Geschichte bedingt. Je mehr wir uns dem Unterbau annähern, desto enger ist die Verknüpfung von Wesenheit und Geschichte, desto weniger kann man die verschiedenen geschichtlichen Erscheinungsformen eines Gebietes unter einen Oberbegriff zusammenfassen,

ohne daß dieser jede konstitutive Funktion verliert; je mehr man sich dagegen vom Unterbau in die Ideologie entfernt, desto lockerer wird der Zusammenhang von Wesenheit und Geschichte, weil die Reaktion des Menschen auf die Bedingungen mannigfaltiger und größer, das heißt freier wird. Ferner: Die Nachzeichnung der Selbstbewegung des Objektes Kunstwerk ist nicht identisch mit einer statischen Definition der Wesenheit Kunst, sondern schließt diese geradezu aus, sobald es gelingt, dialektische Begriffe zu finden, das heißt solche, die in sich komposit sind und die Variabilität ihrer Elemente erlauben, die dann realisiert wird durch die jeweiligen historischen Gesamtbedingungen (zu denen auch das Individuum gehört). Was hier zu geben versucht wird, ist nicht eine allgemeine Kunsttheorie, sondern die allgemeinste Form der konstitutiven Beschreibung, das heißt die Induktions-, nicht die Deduktionsseite der Kunstwissenschaft. Die Geschichte erklärt nicht das Wesen der Kunst, sondern nur ihre konkreten Erscheinungsformen; wir setzen hier nicht voraus, daß es eine von diesen konkreten Erscheinungsformen unabhängige Wesenheit der Kunst gibt, sondern umgekehrt, daß allen konkreten Erscheinungsformen gewisse – sehr allgemeine – Eigentümlichkeiten gemeinsam sind, die so formuliert werden können, daß diese abstrakten Konstanten sich in den historischen Varianten erst zu vollem Leben konkretisieren.

Gegenstand der empirischen Kunstwissenschaft ist dann die Weltkunst, das heißt die Werke aller Zeiten und aller Völker. Indem der Kunstwissenschaftler durch deren Vergleichung das sucht, was ihnen allen in bezug auf den Prozeß ihrer Konstituierung gemeinsam ist, bildet er die Vorstellung des Idealgegenstandes «Kunstwerk». Entsprechend den in jeder Wissenschaft sich durchsetzenden Kategorien des Elementes, der Beziehung, der Totalität und der Entäußerung (Konkretisierung) findet er die künstlerische Einzelform, den Zusammenhang dieser Formen untereinander (Komposition), die Werkgestalt und die Realisierung dieser drei Faktoren in allen raumzeitlichen Elementen (Kleidung, Körperbau, Psychologie, Raum, Bewegung usw.). In dem Idealgegenstand «Kunstwerk» steckt also die Idealmethode «künstlerisches Schaffen», und beide werden gleichzeitig miteinander entwickelt. Die nachfolgenden allgemeinen Bemerkungen werden durch den ersten Vortrag über Corot anschaulicher gemacht.

Jede künstlerische Einzelform wird material- und ausdehnungsmäßig (körperlich-räumlich und raum-zeitlich) konstituiert. Die materielle Konstituierung meint, daß jedes künstlerische Schaffen zunächst irgendeinen materialen oder formalen Gehalt

(Weltanschauung) in bestimmte Darstellungstoffe (Holz, Stein, Eisen, Bronze, Glas, Mosaik usw.) überträgt. Diese wechseln aus verschiedenen Gründen, die zum Teil von der materiellen Produktion, zum Teil von dem «Zeitgeist», den Ideen der herrschenden Klasse einer Epoche abhängen. Es zeigt sich, daß man einerseits mit einem bestimmten Material nicht jeden beliebigen Gehalt rein und klar ausdrücken kann, weil es als Material oder Technik an eine bestimmte Stufe der materiellen und geistigen Produktivkräfte gebunden ist, und daß andererseits kein Material die Formensprache eindeutig bestimmt. Das Material läßt also dem Geist einen gewissen Spielraum, das natürliche mehr als das künstliche, während umgekehrt der Geist sucht, sich eindeutig im Material und an seiner Oberfläche auszudrücken. Er muß aber durch eine Methode, die nicht nur Technik ist, die Materialitätsart bestimmen, in der die Eigenstofflichkeit, zum Beispiel des Steines, mit der bestimmten geistigen Artung (der dorischen oder der gotischen), das heißt die materielle mit der geistigen Stofflichkeit zur Koinzidenz kommt. Die Notwendigkeit einer Methode wird um so klarer, je komplexer wir das Problem fassen, zum Beispiel wenn wir die gleichzeitige Mannigfaltigkeit von Rohstoffen berücksichtigen (Glas und Stein) oder die Eigenstofflichkeit des darstellenden Gegenstandes (wie in der Skulptur die des menschlichen Körpers oder in der Malerei die einer Frucht).

Diese Mannigfaltigkeit von Stoffcharakteren kann vom Künstler methodisch geeint werden, unter anderem weil er sie in Zusammenhang mit den Darstellungsmitteln betrachtet, die für ihn eine gewisse Priorität besitzen. Es sind dies für die bildende Kunst: Farbe, Licht und Grenze (Linie). Aufgabe ist, für ihre ganz verschiedenen Charaktere und Funktionen eine Einheit zu finden, mag unter Einheit verstanden werden ihre Durchdringung zu einer Synthese, ihre Kontrastierung zu einem Dualismus, Einfachheit im Sinne der Unterdrückung oder Unterordnung zweier von ihnen zugunsten der vorherrschenden dritten usw. In allen Fällen muß der Künstler eine bestimmte Methode besitzen, welche Einheit und Mannigfaltigkeit der Darstellungsmittel untereinander verbindet und in ein beziehungsweise in mehrere Materialien inkorporiert. Die methodische Verbindung von Darstellungsmaterial (mit den drei verschiedenen Stoffcharakteren) und Darstellungsmitteln ergibt dann den eigentlichen Werkstoff, aus dem die Einzelform wie das ganze Kunstwerk gebildet wird.

Der die Einzelform erstellende Prozeß hat aber nun noch eine zweite Seite: die Modellierung, durch welche jene erst ihre pla-

stische Gestalt erhält. Wir verstehen unter Modellierung die geordnete Verbindung des (zur Einheit geschaffenen) Werkstoffes mit den Grundfaktoren der raum-zeitlichen Ausdehnung: deren innerer Struktur aus Dimensionen und Richtungen einerseits, deren äußerer Grenze andererseits. Es gibt sehr verschiedene Arten der Modellierung. So ist zum Beispiel die eine ausschließlich an die Verschiedenheit der raum-funktionalen Werte der einzelnen Farben, der einzelnen Töne der Hell-Dunkel- oder der Warm-Kalt-Skala gebunden, die andere an die Erstellung planparalleler Ebenen, die sich diskontinuierlich in die Tiefenrichtung folgen und durch schräggestellte (geneigte oder gedrehte) Ebenen und durch Zentrierung auf eine Achsenebene verbunden werden. Es gibt Modellierung innerhalb eines räumlichen Perspektivsystems (Linien- und Luftperspektive) und Modellierung ohne ein solches oder mit gegenperspektivischen Mitteln verbunden. Prinzipiell kann die Plantiefe groß oder klein sein, die Planabstände weit oder eng, ebenso die Einzelform scharf umrissen (Glasfenster) oder ganz offen, und zwischen diesen Extremen gibt es unzählige Übergänge und Zwischenstufen. Die einzelnen Gattungen der bildenden Künste gehen von verschiedenen räumlichen Gebilden aus, zum Beispiel die Malerei von der Ebene, die Skulptur vom stereometrischen Körper, aber in allen Fällen handelt es sich um die Aktivierung der Dimensionen und Richtungen, um die Auseinandersetzung der Tiefe mit der Ebene, um die Schaffung von Grenzen und die Beziehung von Randform und Binnenform. Von den vielen möglichen Arten der Modellierung kann der Künstler in jedem Werk nur eine realisieren, und er hat durch sie sowohl das Ganze wie jeden Fall nach seinem Stellenwert im Ganzen zu bestimmen, das heißt die Modellierung zu modulieren, was wiederum ganz verschiedene Erscheinungsweisen annehmen kann; die Differenzierungen können alle in derselben Fläche oder selbst Ebene liegen, also rein intensiver Natur sein, oder sie können Gegensätze von Vorsprüngen und Höhlungen, von konkaven und konvexen Flächen usw. aufreißen; sie können offen im Ganzen schwingen oder jede Stelle des Ganzen an einen Ort fixieren. Immer ist die Modellierung eine Methode, welche die entgegengesetzten Momente des Raumganzen und der Einzelform, der Öffnung und Begrenzung, des Eigenseins und des Funktionsseins miteinander verbindet.

Der Prozeß der Formbildung ist nicht abstrakter Natur; er ist gebunden und abhängig einerseits von den Darstellungsstoffen und Darstellungsmitteln beziehungsweise von der Methode ihrer Vereinigung zum (künstlerischen) Werkstoff, andererseits von

dem gesamten seelisch-weltanschaulichen Gehalt, der sich (mit oder ohne Bewußtsein des Künstlers) bereits in der Einzelform ausdrückt, die in jedem Teil das Ganze enthält, weshalb jedes beliebige kleine Fragment uns über Epoche und Künstler unterrichtet. Dieser Gehalt nun kann sich nur an einem bestimmten Sujet und Gegenstand darstellen, die so gewählt sein müssen, daß sie ihn adäquat ausdrücken; umgekehrt ist der zeitbedingte Inhalt dahin zu erweitern, daß er gewisse zeitlose, «ewige» Gehalte durchscheinen läßt, was wir seine symbolische Bedeutung nennen. In der Gestaltung des Inhaltes (welche dann in die der Form aufgeht) haben wir also eine Folge von Stufen zu unterscheiden, welche vom konkreten Gegenstand über das (soziologisch bedingte) Thema zum überzeitlichen Gehalt reichen. Dieser Gehalt nun ist solange rein literarisch und daher bildkünstlerisch nicht geformt, als er nicht in ein Motiv eingeht, das heißt in ein das Ganze beherrschendes Formenensemble, das die Grundkonzeption anschaulich ausdrückt (und sehr oft, aber nicht immer und nicht ausschließlich geometrischer Natur ist). Form und Inhalt erscheinen dem Künstler nicht als Begriff, sondern als Gefühl, und die konkrete Gestalt dieser Gefühle, ihr Inhalt, ihre Bewußtseinshöhe oder -tiefe sind bestimmt einmal durch die gesamthistorischen Bedingungen und dann durch die Fähigkeit des Künstlers, sie in das Ganze der menschlichen Fähigkeiten zu integrieren. Künstlerisches Gefühl ist also immer die Spannung zwischen Gehalt und Motiv, gleichsam das Umschlaggebiet des einen in das andere und darum niemals nur ein passiver Zustand, sondern eine aktive und methodische Bewegung. Denn sowohl die Gewinnung des Gehaltes wie erst recht ihr Erscheinenlassen im Motiv und in der Form sind nur auf Grund einer Methode möglich, und es ist offenbar, daß jeweils die Methode der Inhaltsgestaltung dieselbe sein muß wie die der Formgestaltung, wenn Form und Inhalt zur Koinzidenz kommen sollen; selbst wo die Absicht des Künstlers auf eine Kontrastierung beider gerichtet ist, muß noch eine gewisse Beziehung in ihrer Verschiedenheit erhalten bleiben, sollen die äußeren Erscheinungsweisen der künstlerischen Mittel nicht zu völlig außerkünstlerischen Zwecken religiöser oder politischer Propaganda gebraucht werden.

Dieser ganze methodische Prozeß der Inhalt- und Formgestaltung enthält also ein endliches und ein unendliches, ein materielles und ein geistiges Moment, die sich auf verschiedenartige Weise und in verschiedenen Graden verbinden, vereinigen, durchdringen können. Eben das macht die konkrete Bestimmung der Methode aus. Ihr Ziel ist eine Distanzierung sowohl vom

Subjekt des Künstlers, der als individueller Träger den über die Grenzen seiner Person hinausragenden Akt vollzieht, wie von den Gegenständen und Sujets (Natur und Geschichte), an denen er vollzogen wird: eine Verselbständigung der künstlerischen Seinsart gegenüber der außenweltlichen und innenweltlichen, als deren Synthese sie ihre relative Autonomie gewinnt. Wenn man vom «Schein» gesprochen hat, so bedeutet dieses Wort einmal eine Verminderung der konkreten Körperlichkeit der Dingwelt, ein anderes Mal Erhöhung und Verwesentlichung der bewußtseinshaften Seelenwelt und drückt nicht hinreichend deren Einheit in ihrem Eigensein aus. Der künstlerische «Schein» ist ein Sein sui generis als Synthese von gegensätzlichen Seinsarten.

Wir haben uns bei der Analyse der Einzelform darum so lange aufgehalten, weil ihre Auffassung als ein sich entwickelnder Konstituierungsprozeß, der zu einem bestimmten Dasein führt, uns erkennen läßt, daß die Problemstellung: Form *oder* Inhalt prinzipiell unzulänglich ist, während bei der Problemstellung: Form *und* Inhalt alles auf die konkrete Bestimmung der Methode ankommt (und weiterhin auf ein möglichst vollständiges System aller bisher aufgetretenen Grundmethoden und ihrer Variationen). Die marxistische Kunstwissenschaft ist also weder eine Form- noch eine Inhalts-, sondern eine Methoden«ästhetik», und die Funktion der Methode beschränkt sich nicht darauf, zu einem Inhalt die adäquate Form oder zu einer abstrakt vorgestellten Formenwelt die adäquaten Inhalte, Gegenstände und Materie zu finden, sondern sie umfaßt die Auseinandersetzung des Bewußtseins mit dem Sein, des Denkens (im weitesten Sinne) mit der Wirklichkeit. Dabei ist zu beachten, daß zwar die «ideale» Methode des künstlerischen Schaffens die materialistische Dialektik ist, daß diese sich aber in der historischen Wirklichkeit nur fragmentarisch (als undialektischer Materialismus oder als idealistische Dialektik) durchgesetzt hat. Die eigentliche Aufgabe der marxistischen Kunstwissenschaft besteht also darin, die in jeder Wirtschaftsepoche tatsächlich auftretenden Methoden in ihrer inhaltlichen und formalen Erfüllung festzustellen und mit Hilfe des historischen Materialismus zu erklären.

Wir hatten gesagt, daß wir innerhalb des Formbegriffes Einzelform, Gesamtform und Beziehung der Einzelformen zueinander unterscheiden müssen. Diese letzte ist abhängig einmal von der Methode, welche die Einzelform gestaltet hat, und ferner von der besonderen Art der Werkgestalt, die durch sie aufgebaut wird, die aber vor der Verwirklichung der Beziehungen als Möglichkeit und Anlage vorhanden und wirksam ist. Die (mit

einem sehr unzureichenden Wort so genannte) «Komposition» vermittelt also zwischen der Einzel- und Gesamtform, indem sie einerseits von einer Einzelform zur anderen eine notwendige Verbindung und Entwicklung schafft, ein Kausalverhältnis herstellt, und indem sie andererseits jede Einzelform nach ihrem Wirkungs- und Stellenwert im Ganzen, also als Mittel zum Zweck bestimmt. Wie die beiden Ordnungsbeziehungen zueinander stehen, ob sie neben- oder untergeordnet sind, ob sie gegeneinander kontrastieren oder sich zu einer Einheit durchdringen – dies ist das Ergebnis einer Methode, welche die Erweiterung und Entwicklung derjenigen sein muß, die bei der Gestaltung der Einzelform angewandt worden ist, soll das Kunstwerk nicht ein Agglomerat heterogener Prinzipien werden.

Das Wort «Komposition» ist darum so falsch, weil es einen inneren und äußeren Aufbau der Einzelformen gibt und weil der erstere vielmehr eine Auseinanderlegung unseres vierdimensionalen Denkraumes ist als eine Zusammenstellung von Einzelheiten. In der inneren Komposition werden die verschiedenen Dimensionen des geistigen Raumes den einzelnen Dimensionen und Richtungen des Bildraumes (beziehungsweise ihrer Kreuzung im Bildraum) zugeordnet, und zwar wechselt diese Zuordnung aus gesamtgeschichtlichen Gründen, so daß eine konstante Regel für sie nicht angegeben werden kann. Überwiegend besteht die Neigung, das Geschehen beziehungsweise die Spannung zwischen ruhendem Dasein und Geschehen sich auf der Waagerechten entwickeln zu lassen, weil wir Dinge und Geschehnisse auf der Waagerechten dank der Lage unserer Augen wahrnehmen; aber eine betont antihumanistische Kunst kann dies Verhältnis ändern. Für den Griechen lag auf der Senkrechten das Verhältnis von Schwere (Erde) und Bewußtsein (Denken), für den mittelalterlichen Christen das von Streben und Gnade. Seit der Frührenaissance sind wir gewohnt, das Verhältnis des Materiellen zum Immateriellen sich auf der Tiefenachse entwickeln zu sehen, und zwar von vorn nach hinten; in manchen buddhistischen Skulpturen entwickelt es sich von hinten nach vorn und in gewissen Barockbildern auf der Senkrechten, wobei dann die Umkehrung: Schwere über Leichtem zur Darstellung des Wunders dient. Die Künstler können die geistigen Dimensionen in Übereinstimmung mit oder im Gegensatz zum Bau des menschlichen Körpers entwickeln – je nach der Weltanschauung ihrer Zeit und ihrer Klasse; aber sie müssen in jedem Fall die mannigfaltigen Momente der inneren Komposition durch eine konkrete Methode bestimmen, die zwar von dem Prozeß der Bildung der Einzelform mitbedingt ist, aber ihn auch von sich aus bedingt. Wie es

Einzelformen gibt, die auf die Ausschließung der inneren Komposition hindrängen, so gewinnt umgekehrt erst durch die vollständige Ausbildung der inneren Komposition die Einzelform die volle Wirksamkeit bei geschlossener Ganzheit in sich selbst.

Die Elemente der äußeren Komposition sind sehr zahlreich: Statik und Dynamik, geometrische Figuren und metrisch-rhythmische Verhältnisse, Symmetrie und Asymmetrie, Achsenkonzentrierung und Reihenbildung, Variationen und Kombinationen, Transponierungen in eine andere Dimension, Umkehrung usw. Jeder Faktor hat sein Gegenstück, und dieser anfänglich nur äußere Widerspruch drängt auf ein In-Beziehung-Setzen, dessen Verbindungsgrade vom bloßen Nebeneinander bis zur inneren Durchdringung sehr vielfältig sein können. Ferner enthält jeder einzelne Faktor in sich selbst eine Mannigfaltigkeit und oft Gegensätzliches; so kann zum Beispiel die Statik um ein senkrecht auf der Ebene stehendes oder um ein diagonal im Raum gesenktes Achsensystem stattfinden; oder die geometrische Komposition kann bald aus gleichen, aber verschieden gerichteten Figuren bestehen, bald aus verschiedenartigen, die sich wiederum bloß übereinanderlagern oder durchdringen können. Außerdem kann zwischen den einzelnen Faktoren eine ganz verschiedenartige Verbindung hergestellt werden, zum Beispiel kann die geometrische Komposition von einer statischen abhängig gemacht werden, die über einem System verschieden langer Diagonalen (einer endlichen und einer unendlichen) ein System von Dreiecken und Kegeln aufbaut (Leonardos Anna Selbdritt): Oder es können figural zusammengefaßte Farb- und Gegenstandsgruppen nachträglich in Beziehung gesetzt werden. In allen Fällen ist die Mannigfaltigkeit und Gegensätzlichkeit so groß, daß man den Begriff der Komposition, selbst der äußeren allein, zu einem vollständigen Unsinn herabsetzt, wenn man ein einzelnes Moment isoliert (Hodlers Parallelismus) und ihm *schlechtbin* kunstbildende Wirkung zuschreibt, zum Beispiel dem Goldenen Schnitt oder der Symmetrie. In Wirklichkeit hängt Auswahl und Art der Verbindung zum Teil vom darzustellenden Inhalt, zum Teil von der angewandten Methode, zum Teil von der konkreten Form der Werkgestalt ab; und nur Wahl und Verbindung mehrerer und entgegengesetzter Faktoren sichern vor jenem Formalismus, der nur eine Abart des größten Naturalismus ist. Mit anderen Worten die äußere Komposition ist nicht ein a priori fertiges (mehr oder weniger vollständiges) Gefäß, in das man jeden beliebigen Inhalt hineintun kann, oder ein formaler Schematismus, dem man jeden beliebigen Inhalt aufzupropfen und dadurch in Kunst zu ver-

wandeln vermag; es ist vielmehr die Beziehungsgestalt, zu der sich einerseits ein Inhalt allmählich entwickelt und in die andererseits die Einzelform ihre immanenten Möglichkeiten entfaltet (oder die Gesamtform auseinanderlegt) – kurz das Ergebnis einer konkreten Methode.

Unnötig zu sagen, daß innere und äußere Komposition auf die verschiedenste Weise zusammenhängen können: Die eine kann die andere bis zur Ausschaltung unterdrücken, sie können gegeneinander kontrastieren, sie können sich in vielen Formen verbinden und bis zur völligen Einheit zusammenwachsen. Hier wie überall haben die verschiedenen Methoden verschiedene soziologische Quellen (im Sinne des historischen Materialismus) und sind daher für eine geschichtliche Betrachtung zunächst alle gleichwertig, also objektiv festzustellen. Dagegen kommt ihnen für eine kunstkritische Betrachtung ein verschiedener Wert zu: Er wächst mit dem Grad der Durchdringung der Gegensätze zur Einheit; er ist am höchsten, wenn das Maximum an Mannigfaltigkeit sich mit dem Optimum an Einheit verbindet – die jeweils verdinglichte Welt in ihrem größten Umfang beziehungsweise ihrer Tiefe erfaßt und in ihrer größten Freiheit gestaltet ist.

Nachdem so deutlich geworden sein dürfte, wie das sogenannte Formproblem für eine marxistische Kunsttheorie zu einem Inhalt und Form umfassenden und zusammenfassenden Methodenproblem wird, können wir uns in bezug auf das Werkgebilde damit begnügen, zu sagen, daß – wie bei der Einzelform – eine innere und äußere Gestalt zu unterscheiden ist. Die innere ist das Ergebnis der Methode als Quasi-Organismus (Poussin, Leonardo, Houdon usw.), Schematismus (Seurats spätere Werke, Hodler usw.), dekorative Ordnung usw. Die äußere Gestalt ist entweder eine Folge der inneren beziehungsweise ihres Fehlens, ihrer Verkümmernng, oder aber der Ausdruck einer besonderen religiösen Haltung wie des mittelalterlichen und barocken Christentums, wo nacheinander in den Glasfenstern des 13., den Flügelaltären des 15. und in den Deckengemälden des 17. und 18. Jahrhunderts der von der inneren Struktur des Bildes relativ unabhängige Rahmen geometrisch-ornamentaler Natur den christlichen Transzendenzgedanken, präziser das Spiel und die Kluft zwischen Immanenz und Transzendenz, ausdrückt.

Gegen den vulgärmarxistischen Einwurf, die Nennung der Realisation an letzter Stelle sei purer Idealismus, möchte ich bemerken, daß ich hier nicht von der Einwirkung der Welt auf den Menschen, sondern von der Rückwirkung des Menschen, und zwar des plastisch-schöpferischen, auf die Welt rede. Die Dar-

stellung der ersten gehört in denjenigen Teil der Kunstgeschichte, der von den objektiven gesamthistorischen Bedingungen des künstlerischen Schaffens in einer bestimmten Epoche handelt; hier in der Kunsttheorie ist diesen Bedingungen Rechnung getragen, indem die Gestaltung des Inhaltes einerseits und des Materials andererseits nicht von der Form abgetrennt, sondern zu ihrer Grundlage gemacht wurde. In der Kunst selbst erscheint die wirkliche Welt immer erst, nachdem sie durch die drei Formfaktoren (Einzelform, Gesamtform, Beziehungsform) hindurchgegangen ist; dabei sind sowohl die konkrete Gestalt dieses Formgewebes selbst wie die Methode, unter der das reale Dasein dasselbe passiert, durch die gesamtgeschichtlichen Bedingungen, durch die Klassenzugehörigkeit des Künstlers, durch die Rolle dieser Klasse in der geschichtlichen Entwicklung bedingt. Die im Kunstwerk erscheinende «Natur» ist nicht das Ergebnis einer Nachahmung – weder einer konkreten, vom Gegenstand bedingten noch einer abstrakten, vom Ideal (Wesenheit des Objektes) bedingten –, sondern eine Konstituierung auf Grund eines historisch bedingten Komplexes von Formvorstellungen, und das Eigentümliche dieser neu konstituierten Natur ist, daß sie eine methodisch gewonnene Einheit außen- und innenweltlicher, physischer und psychischer Faktoren ist, derart daß gegenstandsloser Spiritualismus und Rationalismus wie geistloser Empirismus und Naturalismus keine genügende Realisation darstellen. Es wird dadurch allerdings noch einmal dargetan, wie wenig ein Marxismus zur Lösung des Problems der Kunstwissenschaft getan hat, der sich damit benügt, die *Inhalte* zu begründen, was auch die Tainesche Milieu-Theorie unvollständig vermocht und vollbracht hat. Der echte, das heißt materialistisch-dialektische Marxismus hat zu zeigen, wie sich aus der Klasseneinstellung des Künstlers zu diesem Schaffensprozeß, den wir Geschichte nennen, die Methode ergibt, nach der der Vorstellungskomplex von Formen und Inhalten sich bildet, und wie ihre Wechselwirkung untereinander schließlich zu der Konstituierung der Gegenstände und Gefühle führt, die die Realisierung vollziehen. Die Realisation ist bedingt einerseits durch das gesamthistorische Feld, in dem die wirtschaftliche Produktion kausale Kraft behält, andererseits durch den Freiheitsgrad, den sich der Künstler durch Einsicht in diese Notwendigkeit hat erringen können und welcher in der Form und Inhalt umfassenden und zusammenfassenden Methode zum Ausdruck kommt – zwei Reihen, deren Schnittpunkt die Klarheit des Künstlers über seinen Klassenstandpunkt ist. Damit ist die Art und Weise und zugleich der Grad der Realisation bestimmt. Dieser wird zu einem

Wertmaßstab, wenn man ihn mit dem durch den Formungsprozeß erreichten Grad von Immaterialisation zusammenhält. Je immaterieller und konkreter zugleich, desto wertvoller.

Gehen wir nun auf die einzelnen Faktoren der Realisation ein, so zeigt sich wieder eine Mannigfaltigkeit, eine äußere und innere Gegensätzlichkeit. Wir haben zunächst die verschiedenen Dinge (Wasser, Wolke, Bäume, Berge, Früchte, Tiere, Menschen usw.) – verschieden als Produkte der Natur und der Gesellschaft; verschieden nach ihrem Bau, ihrer Oberfläche und der Beziehung zwischen beiden: verschieden in ihrer natürlichen Nacktheit und ihrer (modischen) Bekleidung und dem Verhältnis beider. Wir haben bei einigen von diesen Körpern eine seelische Seite, mit der Verschiedenheit der Temperamente, der Veranlagung in emotionaler, sensualistischer, intellektueller Richtung usw. Wir haben die Fülle von Möglichkeiten, Körper und Seele in Beziehung zu setzen; zwischen der einen Auffassung Rembrandts, nach welcher der Körper nur ein hauchdünner Schleier für die Seele ist, und derjenigen Courbets, nach welcher die Seele nur in der plastischen Kraft des Körpervolumens zum Ausdruck kommt, liegen unabzählbar viele Stufen und Übergänge (selbst bei ein und demselben Künstler). Wir haben Menschen verschiedener Gesellschaftsschichten und Klassen gesehen, wie sie sind oder wie sie einander erscheinen. Wir haben Gruppen von Menschen, von zweien und mehreren, das Verhältnis des Individuums zur Gruppe, der Gruppe zur Masse, das alle Beziehungsformen umfassen kann, welche die formale Soziologie herausgearbeitet hat. Wir haben den Raum vom Relief bis zur unendlichen Weite, den einfachen Raum oder die sich überschneidende Vielheit von Raumteilen, die Harmonie oder die Diskrepanz zwischen den Dimensionen, die Kontinuität oder Diskontinuität in den Plänen, das kastenartig fixierte Gehäuse oder den sich durch Aktivierung seiner Dimensionen und Richtungen selbst konstituierenden Raum usw. Wir haben die Beziehungen zwischen Körper und Raum, die zwischen den Extremen eines Aufbaues des Raumes durch den Körper (Raffael) und einer Deduktion der Körper aus dem Raum (Rembrandt) eine nie klassifizierte Mannigfaltigkeit zeigen, wie unter anderem das Durchscheinen des Raumes durch den Körper (Picasso), die Identität von Körper und Raum nach dem Maßstab des Körpers (Giorgione) oder nach dem Maßstab des Kosmos (Poussin) usw. Wir haben die Schwere des Raumes und der Körper oder ihre Leichtigkeit (Flugkraft) und deren Entwicklung, Überlagerung, Durchkreuzung, Kontrastierung; das Rechnen mit einem oder mit mehreren Schwerpunkten (Skulpturen des 14. Jahr-

hunderts in Gegensatz zu antiken) und die Umkehrung durch Verlagerung des Schwerpunktes nach oben, der Leichtigkeit nach unten, wenn das Sujet (zum Beispiel eine Wunderdarstellung) es erfordert. Wir haben die Bewegung als Gestus eines Körpers, als Ortsbewegung durch einen ruhenden Raum, als Rotieren des Raumganzen (Tintoretto). Wir haben die Isolierung von Raum und Bewegung und zwischen diesen Extremen einer rein statischen und einer rein dynamischen Auffassung der Wirklichkeit alle Formen ihrer Beziehung und Durchdringung.

Ich habe diese fragmentarische Aufzählung gemacht, um zu zeigen, vor welchem Chaos an Möglichkeiten ein Künstler stünde, der einen vollkommen freien Willen hätte, und wie unmöglich es ist, die Kunst als einen mechanischen Abklatsch einer natürlich-historischen Wirklichkeit aufzufassen. Dies wird besonders deutlich und für uns speziell wichtig an den Beziehungen zwischen den Formen, die einer reinen Formsoziologie entsprechen und die allein durch die Methode, welche das Zentrum der marxistischen Kunsttheorie ist, zu ihren ökonomischen, sozialen und politischen Grundlagen in das richtige Verhältnis und dadurch zur richtigen Ausdeutung gebracht werden können. Trennt man entweder das Sujet von den Formbeziehungen oder diese vom Sujet, das heißt, läßt man damit die Methode fallen, so kommt man zum Beispiel dahin, Rembrandt einen proletarischen Maler zu nennen, weil er Bettler dargestellt hat, als ob es zwischen Lumpenproletariat und Proletariat keinen Unterschied gäbe und als ob wir nicht mystische Darstellungen der Arbeit, heroisierende Darstellung des Proletariers (Meunier) erlebt haben, die nichts von proletarischer Gesinnung atmen; und umgekehrt dahin, diese Gesinnung zu leugnen, wenn sie am greifbarsten ist; zum Beispiel im letzten Bild von Louis Le Nain, weil die Bauern nicht bei der Arbeit, nicht in einem Gestus des Protestes und der Revolte gegen die Feudalherren dargestellt sind, sondern ruhig in ihrem Zimmer beim Essen, während doch die Farbe ihrer Kleider die Erde und damit indirekt die Arbeit ausdrücken wie die Haltung und Anordnung ihre Armut und ihre Kraft zugleich usw. Der revolutionäre oder reaktionäre Charakter einer Klasse drückt sich auch und sogar vor allem in ihren Formen aus, nicht nur in ihren Inhalten – gerade weil er hauptsächlich in ihrer Methode zur Erscheinung kommt (wie der Universalienstreit des 12. Jahrhunderts deutlich beweist).

2. Einer marxistisch orientierten, wissenschaftlichen Kunstkritik scheinen zwei sehr verschiedenartige Aufgaben gestellt zu sein. Die erste betrifft die Wertsetzungen, die jeweils Epochen der Kunstgeschichte an dem gesamten Material der Vergangen-

heit vornehmen, um diesem Teil einen normativen Charakter zu geben, weil man sich von seiner Rezeption und Reproduktion beim eigenen Schaffen leiten lassen muß. Die Ursachen solcher «Renaissancen» liegen natürlich in den betreffenden Epochen selbst und können bald mehr spezieller, bald mehr genereller Art sein, zum Beispiel die geschichtlich bedingte Unerfahrenheit aus Mangel an lebendiger Kunsttradition, die Grenzen, die eine bestimmte Religion, wie das Christentum, der Kunst setzt, die Ungunst einer Wirtschaftsform für das künstlerische Schaffen, das Bedürfnis einer zur Herrschaft strebenden Klasse, ihre beschränkten Interessen als die allgemeinen auszugeben usw. Wichtiger als die Feststellung, daß eine «Renaissance» vorliegt, ist natürlich die Erklärung, warum man jeweils gerade die Antike, das Mittelalter, den Barock einzeln oder alle zusammen wiedererstehen ließ, wie man sie umbildet, um sie mit dem Traditionsgut zu vereinen, und vor allem: welche neuen Inhalte unter der Maske einer Renaissance entstehen. Es liegt auf der Hand, daß es sich um Bewußtseinstäuschungen der Epoche über sich selbst handelt, wenn sie die von ihr benötigten Krücken als Norm ansieht.

Das eigentliche Problem einer marxistischen Kunstkritik aber besteht in dem Nachweis, daß die Anschauung von der zugleich absoluten und relativen Wahrheit auch in der Kunst gilt, das heißt, daß man objektiv-wissenschaftlich beweisen und begründen kann, daß die Kunstbeurteilung nicht die Sache des Geschmacks und der subjektiven Willkür ist, sondern daß in jedem Kunstwerk neben dem relativen, geschichtlichen, vergänglichen Faktor ein absoluter, objektiver steht, der von der Entwicklung nicht vernichtet, sondern «aufgehoben» wird, und daß man das Anteilverhältnis zwischen absolutem und relativem Moment wiederum auf Grund einer wissenschaftlichen Argumentation festlegen kann. Die hier wie in jeder anderen Wissenschaft möglichen Irrtümer werden um so größer sein, je mehr man aus Klasseninstinkten oder Klasseninteressen urteilt. Es überschneiden sich hier mindestens zwei verschiedene Urteilmotive, die man nur bis zu einem gewissen Grad voneinander trennen und gegeneinander verselbständigen kann. Mit anderen Worten: Das im Kunstwerk selbst in der Sprache der Formen ausgesagte Urteil ist wie eine wissenschaftliche Aussage zugleich absolut und relativ; im Akt der Beurteilung des Wertes des Kunstwerkes kann der Beurteilende – wie jeder Wissenschaftler – sich irren. Aber Künstler wie Kritiker haben dank ihrer Freiheit die Möglichkeit, den absoluten Anteil zu heben und den relativen zu verringern.

Bleibt man auf der Ebene der mehr oder weniger bewußten Klasseninteressen, so beurteilt man die soziale Wirkung der Kunst, diejenige, die sie wirklich hat oder diejenige, die sie haben soll; man politisiert oder moralisiert aus Anlaß der Kunst. Diese Art der Stellungnahme wird vorwiegend dann auftreten, wenn bereits zwei Klassen in annähernd gleicher Stärke neben- und gegeneinander leben und die aufsteigende Klasse bereits ihre Kultur Tendenzen durchzusetzen beginnt, während die noch herrschende Klasse schon so morsch ist, daß sie sich bei aller Brutalität ihrer Selbstbehauptung den Ideen der sie stürzenden Klasse nicht mehr zu entziehen vermag. Aber auch wenn die herrschenden Ideen ausschließlich die Ideen der herrschenden Klasse sind, stellen sich aus der Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft Fragen der Kritik: Auf welcher Niveauhöhe befriedigt die herrschende Klasse ihre ideologischen Interessen? Wie groß ist die Masse der Scheinkunst, die man als echte Kunst ausgibt, um die Unzufriedenheit der beherrschten Schichten von sozialpolitischen Zielen durch Vergiftung und Mystifizierung ihres Bewußtseins abzulenken? Mit welcher Schärfe oder Verschwommenheit werden (theoretisch und praktisch) die Grenzen zwischen Dilettantismus, Kitsch, Schulwiederholung usw. einerseits und echter Kunstproduktion andererseits gezogen? Diese und ähnliche Probleme werden ihre befriedigende Lösung erst dann erhalten können, wenn eine Wissenschaft der Kunstkritik die ihr allein eigentümliche und historisch-soziologisch nicht mehr restlos auflösbare Frage beantwortet hat: Welches sind die Kriterien der Wertunterscheidung zwischen den echten Kunstwerken, zwischen echten und scheinbaren Kunstwerken? Wie groß auch immer der Anteil der gesamthistorischen und besonders der ökonomisch-sozialen Bedingungen an der Beschaffenheit wie an dem Gestaltungsgrad eines Kunstwerks sein mag – und beides ist ja nicht zu trennen, da es eine und dieselbe Methode ist, die sowohl die Qualität wie die Intensität des schöpferischen Aktes bestimmt –, so müssen wir uns aus methodologischen Gründen eine reine Wissenschaft der Kritik konstituieren, welche die objektiven Werturteile über ein Kunstwerk zu ihrem idealen Gegenstand macht.

Die Mehrzahl der Grundlagen wie der Lösungen habe ich im Vorangehenden angegeben, teils dort, wo ich von einer materialistisch-dialektischen Schaffenstheorie, teils dort, wo ich von einer marxistisch orientierten empirischen Kunstwissenschaft sprach. Im ersten Fall habe ich gezeigt, wie jedes menschliche Vermögen verschiedene Stufen der Gestaltung, verschiedene Grade der Vollkommenheit erreichen kann. Es bleibt nur hinzuzufügen,

daß ihre Verbindung einen höheren Wert ergibt als das einzelne Vermögen. Dieser Satz gilt nicht bedingungslos (wie der analoge mathematische: daß das Ganze größer ist als die Teile), sondern nur dann, wenn die Verbindung hinreichend eng geworden, das heißt eine dialektische Durchdringung ist. Daß eine solche stattfinden kann, habe ich in der «Theorie des geistigen Schaffens auf marxistischer Grundlage» nachgewiesen: Ich habe dort auch gezeigt, daß sie den einzigen Beweis für die Existenz der Welt unabhängig von unserem Bewußtsein liefert. Denn da jede geistige Fähigkeit des Menschen eine andere Teilansicht gibt, können wir den subjektiven Faktor vom objektiven nicht hinreichend trennen, solange wir die Vorherrschaft oder Allgemeingültigkeit einer einzelnen von ihnen behaupten, woraus die Verabsolutierung des subjektiven Elementes folgt. Stellen wir diesem idealistischen Verfahren das materialistisch-dialektische gegenüber, so zeigt sich, daß die verschiedenen Aussagen der einzelnen Vermögen sich nur darum aufeinander beziehen können, weil ihnen allen ein und dasselbe Objekt zugrunde liegt, weil ihre Begrenztheit und Beschränktheit diesem gegenüber und umgekehrt die Totalität der Objekte, ihre größere Mächtigkeit den Vermögen gegenüber diese zwingt, sich gegenseitig zu ergänzen, auf dialektische Art ineinander überzugehen. So relativieren sich die verschiedenen Perspektiven, welche durch die einzelnen Vermögen geliefert werden, aneinander und nähern sich eben gerade dadurch gleichzeitig einerseits der Wirklichkeit des Objektes, andererseits der höchsten Wahrheit des Erkennens (Schaffens). Wirklichkeit und Wahrheit streben so (auf einem unendlichen Wege) ihrer Koinzidenz zu, so daß auf jeder Stufe Wirklichkeitsgrad und Wahrheitsgrad einander entsprechen.

Die Kunsttheorie hatte aufgezeigt, daß auf jeder Etappe des künstlerischen Schaffens (Einzelform, Komposition, Werkgebilde, Realisation) eine Reihe von Elementen sich vorfindet, die auf sehr verschiedenartige Weisen (aber innerhalb eines und desselben Kunstwerkes alle nur durch dieselbe Methode) zu verbinden sind, und daß diese Methoden gleichzeitig die Beschaffenheit wie den Grad (die Enge wie Intensität) der Verbindung ausdrücken – kurz, daß die Methoden sowohl ein System von Qualitäten wie eine Werthierarchie bilden. Die Kriterien für die Werte und damit die objektiven Prinzipien der Wertbeurteilung sind dieselben, ob wir sie aus der (historisch-konkreten) Kunst- oder aus der allgemeinen Schaffenstheorie entnehmen, zum Beispiel die Einheit in der Mannigfaltigkeit und Gegensätzlichkeit, die Gestalthaftigkeit des Geistigen, die Logik des Aufbaues, die Totalität der Vermögen und der Welt usw. Sie bilden weder ein

apriorisches noch ein axiomatisches System, sondern sie besagen nur, daß das Verhältnis des absoluten und des relativen Momentes, die in jedem geistigen Schaffensakt vorhanden sind, von Leistung zur Leistung variiert, daß diese Variationen eine empirisch feststellbare Stufenfolge bilden, die sich nach Art der Hierarchie ordnen lassen, weil jede Epoche auf Grund der Begrenztheit ihrer materiellen Produktion auch Schranken in ihrer geistigen Produktion hat und weil es das Wesen der Kunst (wie jedes schöpferischen Prozesses) ist, Subjekt und Objekt, Inhalt und Form, Absolutes und Relatives zur größten Annäherung zu bringen, das heißt einer höchsten Vollkommenheit zuzustreben.

Die gesamtgeschichtlichen Bedingungen setzen sich also auch im Gestaltungsgrad durch, aber immer nur im Zusammenhang mit dem Faktor der Freiheit eines Individuums und seiner Klasse. Die natürliche und gesellschaftliche Welt tritt dem Künstler als etwas Festes, Geronnenes, Verdinglichtes entgegen, er hat sie wieder aufzulösen, fließend und bewegt zu machen, um ihr dann eine neue, materiell begrenztere, inhaltlich umfassendere formal notwendigere Gestalt zu geben. Der erste Teil dieses Umschmelzungsprozesses vollzieht sich sowohl durch das Zurückgehen von der Wirkung auf die Ursachen (historischer Prozeß) als auch durch das Zurückgehen vom Dasein auf seine Elemente und ihren Konstitutionsprozeß. Wie die gegebene Welt selbst die Folge des gesamten gesellschaftlichen Geschichtsprozesses ist, so auch diese Entmaterialisierung. Aber die Bedingungen wirken nicht auf jede Klasse und auf jedes Individuum gleich zwingend; die herrschende Klasse ist herrschend, weil sie sich von diesen Bedingungen auf Grund gewisser materieller und geistiger Momente in stärkerem Maße hat befreien können als die beherrschte Klasse. Das Vorhandensein eines solchen relativen Freiheitsniveaus erlaubt dann wieder dem Individuum die Entfaltung seiner Kräfte zu einem höheren Freiheitsgrad innerhalb dieses Freiheitsniveaus durch und in dem Akt des Gestaltens, welcher jenen Klassenkampf auf einem geistigen Gebiet (auch gegen die herrschende Klasse) neu formt. In welchem Augenblick der Entwicklung ihrer sie bewegenden Klassenkämpfe die bestimmte Epoche ihren jeweils vollkommensten künstlerischen Ausdruck findet, ist eines der geschichtlichen Probleme der Kunstkritik.

3. Was nun schließlich die marxistisch orientierte Kunstgeschichte betrifft, so hatten wir bereits an zwei Stellen erörtert, daß die Aufgabe lösbar ist, sobald wir eine marxistische Kunsttheorie besitzen. Die Vorteile einer marxistischen vor einer bür-

gerlichen Kunstgeschichte sehe ich darin, daß sie dem historischen Querschnitt gegenüber dem Längsschnitt stärkere Eigen geltung verschafft; daß sie deswegen das «Feld» und die «Entwicklung» notwendiger zu verknüpfen vermag; daß sie erlaubt, den Längsschnitt auf seine wesentlichen Elemente zu reduzieren, und so von der erdrückenden Fülle des Materials und von der «Induktionseeselei» befreit; und schließlich daß sie durch die enge Verbindung des geschichtlichen und des theoretischen Momentes überhaupt erst eine Entscheidung über die Frage erlaubt, ob und in welchem Sinne es eine Geschichte der Kunst gibt. Zu jedem dieser vier Momente einige Bemerkungen:

4. Das Querschnittsproblem ist nichts anderes als die Abhängigkeit des Überbaues vom Unterbau auf Grund der Vermittlungen in einem gegebenen geschichtlichen Augenblick. Nach der früheren Erörterung der Prinzipien beschränken wir uns hier auf einige Details.

Sind die materiellen Produktionskräfte das erste Glied der Reihe, so ist neben der allgemeinen Beschaffenheit der Wirtschaftsweise (Feudalismus, Kapitalismus) und ihrer Entwicklungsstufe (Frühkapitalismus, Imperialismus) die Struktur der konkreten Etappe von Bedeutung: ob sie eine statische, kritische, dynamische ist, je nachdem das Verhältnis der Klassen, ihr Kampf latent oder aktuell ist. In kritischen Epochen wird zum Beispiel das Verhältnis von Massenkunst zur Herrenkunst, die soziale Stellungnahme der Künstler, die Funktion der Kunst eine ganz andere sein als in ruhigen und konstanten. Es handelt sich also hier um Unterscheidungen, die in allen Arten von materiellen Produktionsabläufen auftauchen können und durch vergleichende Analysen gewonnen werden.

Aus dem jeweiligen Produktionsniveau ergeben sich gewisse Stoffe. Diese sind bestimmten, schon bestehenden Kunstgattungen günstig oder ungünstig, vernichten alte, fördern neue; sie geben der Formbildung eine gewisse Richtung, begrenzen oder verhindern sie. Ferner enthalten die Produktionsverhältnisse gewisse formale Ordnungen, zum Beispiel eine bestimmte Beziehung zwischen materiellem Eroberungs- und formalem Organisationsdrang, und diese spiegeln sich in der Kunst als Stofferoberung und Formgewinnung, sie fordern gewisse Ordnungsverhältnisse der Künste, zum Beispiel ihre Vereinigung zu einem Einheitskunstwerk oder ihre konkrete Beziehungslosigkeit beziehungsweise ihre bloß abstrakte Verbindung in einer Kunsttheorie. – Den allgemeinen materiellen Produktions- und Konsumtionsverhältnissen sind solche der Kunstgüter zugeordnet: Dem Feudalismus entspricht die Bauhütte und die allgemeine Zu-

gänglichkeit des Kunstwerkes, dem Kapitalismus die individuelle Atelierarbeit, die sich auf dem von Spekulationsinteressen und Sensationslust erfüllten offenen Markt verkaufen kann, der Kunsthandel, der Privatbesitz, das Museumswesen, das heißt die krasse Scheidung von privaten und öffentlichen Kunstleichenhallen, und die unklare, verwaschene Verbindung von Idealismus und Geschäft.

Das nächste Glied sind die gesellschaftlichen Verhältnisse. Die Kunst kann sie zunächst in ihrer stofflichen Tatsächlichkeit abbilden: die einzelnen Stände, ihre Arbeit, ihre Kämpfe untereinander. Eine Soziologie der Kunst wird statistisch festzustellen haben, welche Stände und welche Beziehung der Stände zueinander sich einen bildlichen Ausdruck verschaffen konnten, wie die Künstler sie gesehen haben und wie sie wirklich waren. Aber darüber hinaus stehen die Klassen und Berufe, welche das Ganze der gesellschaftlichen Verhältnisse ausmachen, in einer gewissen Ordnung von bestimmter Artung und von bestimmten Graden zueinander, und diese können sich als formale Verhältnisse im Kunstwerk spiegeln: im Verhältnis von Einzelform zu Einzelform oder von Einzelform zum Ganzen der Werkgestalt und damit in der Struktur der Werkgestalt selbst. Diese dem Kunstwerk immanente Soziologie kann weniger und mehr als die soziale Wirklichkeit enthalten, indem sie vergangene oder phantastisch erdichtete Vergesellschaftungen von Menschen inhaltlich oder formal darstellt. Der Vergleich beider Reihen gibt uns einen Maßstab für das Verhältnis von Weltwirklichkeit und Weltflucht, sozialer Vernunft und sozialer Utopie in einer Epoche.

Von entscheidender Wichtigkeit als Vermittlungsglied ist das Naturgefühl, wie es sich in der bildenden Kunst an der Landschaft, an Genremotiven des täglichen Lebens, am nackten menschlichen Körper darstellt. Dies letzte Thema, besonders in der Zusammenstellung eines männlichen und eines weiblichen Körpers, ist aufschlußreich, weil es als einfachste Gruppe das Gesellschaftsempfinden erkennen läßt; weil es ferner das Naturgefühl über das Körpergefühl zum Sexualempfinden spezifiziert und durch diese Auseinandersetzung der Körper an die Quelle der Auseinandersetzung von Sein und Bewußtsein führt; diese wiederum läßt Grad und Art der Naturbeherrschung erkennen, die durch den Mythos als eines phantastischen Ausdrucks für den unbeherrschten Sektor ergänzt wird. Man vergleiche zum Beispiel die Entwicklung des Geschlechterpaares in der Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, und man wird als Etappen der frühkapitalistischen Gesellschaft durch-

laufen: ihren erobernden Naturalismus und dessen Verfall in die Konvention, ihre Normsetzungen für die Wirklichkeit und deren Auflösung; oder man betrachte speziell die persönliche Entwicklung Hans Baldung Griens, des Künstlers, der Luther mit dem Heiligenschein in Holz geschnitten hat, und dessen Adam-und-Eva-Darstellungen, die vom ersten revolutionären Auftreten Luthers bis zu seiner Stellungnahme gegen Thomas Müntzer und der Einsetzung der protestantischen Landeskirchen reichen, und man wird erstaunt sein, wie eng hier nicht nur Sexualempfinden und Stil zusammenhängen – denn es läßt sich eine sehr spezifische Sexualekomponente bei der Entstehung des Manierismus bloßlegen –, sondern auch Sexualempfinden und Mythologie.

Wir sind damit bereits zu der Stufe der Wechselwirkung der Ideologien gekommen. Will man hier nicht in einem wissenschaftlich höchst fragwürdigen Analogisieren steckenbleiben (zum Beispiel Rembrandt = Spinoza, Poussin = Descartes usw.), so wird man zwei ganz verschiedene Verfahren gleichzeitig anwenden müssen. Das eine besteht darin, komplexe Erscheinungen, wie den Stil eines Künstlers, in seine Elemente aufzulösen und die Kombinationsmöglichkeiten dieser zu zeigen; in Flauberts «Éducation sentimentale» treffen wir die Rotationskomposition von Degas, die Modellierung (Plandifferenzierung und -kontinuität) von Cézanne, den Wirklichkeitsillusionismus von Courbet und gewisse romantische Momente in introvertierter Form. Es wird immer ein seltener Fall bleiben, daß sich verschiedene Individuen auf verschiedenen Kunst- oder Geistesgebieten ganz entsprechen. Das zweite Verfahren ist das der Typenbildung: die Herausarbeitung gewisser Grundcharaktere oder vielmehr Hauptmethoden, zum Beispiel Unterscheidung von skeptischen, mystischen, dogmatischen, expressiven, normativen Typen usw. Es ist offenbar, daß zum Beispiel ein expressiver Maler anders und durch anderes bedingt wird als ein normativer und wieder anders und auf anderes zurückwirkt; insbesondere daß relativ einfache Typen sich bei dieser Wechselwirkung anders verhalten als komplexe. Daraus ergibt sich dann die allgemeine, nur durch vergleichende Geschichtswissenschaft zu lösende Frage, ob ein bestimmter Individualtypus immer dieselbe gesellschaftliche Funktion ausübt (relativ unabhängig von der Gesellschaftsformation), weil er nur an einer ganz bestimmten Stufe ihrer Entwicklung auftritt oder wirksam wird, ob er immer dieselbe Klasse oder denselben Fortschrittsgrad innerhalb einer Klasse vertritt oder wie sich diese Charaktertypen jeweils mit den sozialen Klassen und Schichten überschneiden und welche

Folgerungen sich daraus ergeben.⁴⁷ Neben dieser soziologischen Bedeutung hat die Typenbildung eine solche für die Klärung der Längsschnittgesetze. Denn da Inhalte, Formen und Methoden der künstlerischen Gestaltung neben den geschichtlichen Bedingungen ein individuelles Freiheitsmoment mitenthalten, so kommt man notgedrungen zu Einseitigkeiten und Irrtümern, wenn man einen Typus X als repräsentativ für 1500 mit einem Typus Y als repräsentativ für 1600 vergleicht; man gibt dann als stilgeschichtliche Verschiedenheit aus, was in Wirklichkeit nur ein individueller Unterschied ist (eine der vielen methodischen Unzulänglichkeiten der Wölfflinschen Theorie).

Unter den in Wechselwirkung tretenden und die Vermittlung herstellenden Gliedern befindet sich die Kunst selbst in allen ihren vorangegangenen Erscheinungen des eigenen Volkes oder fremder Völker. Es gehören also hierher das Problem der «Renaissancen» und das Problem der «Einflüsse» (auf das die bürgerliche Kunstgeschichte sich weitgehendst reduziert hat). Aber auch alle diejenigen Probleme, die sich aus der relativen Selbstständigkeit des Kunstgebietes ergeben, zum Beispiel die Gesellschaft der Schöpferischen, die unter verschiedenen Formen («Republik des Geistes») und in verschiedenen Epochen aufgetaucht ist; die soziale Stellung und Funktion des Künstlers, je nach der Werthöhe seines Gesamtœuvres, das heißt der Genies, der Talente, der Schüler, der unpersönlichen Gefolgschaft usw. Aber solche Probleme dürfen niemals isoliert behandelt werden, sondern nur in engstem Zusammenhang mit der historischen

47 «Wenn man feststellt, daß die protestantischen Landesfürsten Deutschlands und der Protestantismus als herrschende Ideologie Künstler bevorzugt haben, deren einseitige Expression in Manierismus endete (während der komplexe und normative Dürer nur gelegentlich herangezogen wurde); daß dagegen schon vorher italienische Stadtfürsten sich an einen Leonardo hielten – ist damit nicht der sporadische Charakter protestantischer und norddeutsch-landesfürstlicher Kunstverbundenheit gleich am Anfang vollständig bloßgelegt? Und wenn man feststellt, daß das Papsttum eben diesen skeptisch-mystischen, normativen komplexen Leonardo verschmähte, sich dagegen an den monomanen Michelangelo hielt, der von der Sache und der Norm zur Expression sich entwickelte, oder an den geschmäckerlich-schönen Raffael – ist damit nicht schon der Schein in der liberalen und weltfreudigen Geste des Medicers enthüllt, das wahre Kräfteverhältnis zwischen der Person des Papstes und der Institution der Kirche und der reaktionären Tendenz des Katholizismus?» (Anm. Raphaels erscheint bereits im Artikel: «Zur Kunsttheorie des dialektischen Materialismus», in: Philosophische Hefte, Bd. 3, 1932, S. 125 ff., S. 134)

Entwicklung des Künstlers selbst und mit den objektiven Gesellschaftsverhältnissen seiner Epoche.

Betrachten wir noch zum Schluß die Rückwirkung der Kunst auf ihre eigenen Bedingungen, so betrifft diese unter anderem das Naturempfinden, die gesellschaftlichen Verhältnisse und die ökonomische Basis. Was wir den Geschmack in der Herstellung oder Gruppierung von Gegenständen, Waren, Maschinen usw. nennen, ist ebenso sehr von der künstlerischen Produktion mitbedingt wie die Feinheit und Differenziertheit der Sitten und Gebräuche, die privaten Sozialbeziehungen usw. Nicht selten ist die Rückwirkung so weit gegangen, daß man heute als Kunstwerk nimmt, was als Geschäftspropaganda gemeint war (zum Beispiel einen großen Teil der griechischen Vasen) oder als Ware zur Befriedigung religiöser Bedürfnisse (zum Beispiel einen großen Teil der Bilder des 14. und 15. Jahrhunderts). Ein für den Marxismus besonders interessantes Problem bildet das Kunstgewerbe, das heißt die Gestaltung derjenigen Gegenstände, die uns bei der Befriedigung unserer primären Bedürfnisse: Essen, Trinken, Kleiden, Wohnen dienen. Setzt das Gestaltungsvermögen bei ihnen an, das heißt bei dem Notwendigsten des materiellen Lebens, oder ist ihre Gestaltung erst eine Rückwirkung von der Kunst her? Ist das Kunstgewerbe die erste oder die letzte Stufe oder wechselt die Ordnung, und was bedeutet das eine wie das andere für das Verhältnis von Wirtschaftsordnung und Kunst? Das Problem ist wesentlich allgemeiner, als es scheinen mag. Bemächtigte sich der künstlerische Gestaltungstrieb zuerst des Wohnhauses, allgemein des Gegenstandes der materiellen Bedürfnisbefriedigung, oder des Gotteshauses beziehungsweise des Gemeinschaftshauses? Die Geschichte scheint eine ziemlich eindeutige Antwort zu geben: daß das, was wir heute Kunstgewerbe nennen, eine sehr späte Differenzierung ist und daß die künstlerische Gestaltungsfähigkeit sich früher dessen bemächtigte, was mit der Gesellschaft beziehungsweise deren herrschender Klasse verbunden war und diese repräsentierte, als dessen, was nur einzelnen diente, und früher der ideologischen als der materiellen Bedürfnisse.

II. Da die bürgerliche Wissenschaft die Längsschnittachse zum dominierenden Problem gemacht und von dem gar nicht oder unvollständig analysierten Querschnitt getrennt hatte, so konnte sie die Veränderungen, die im Ablauf vor sich gingen, nur durch äußere Einflüsse oder immanente Entwicklung «erklären». Gegen die Verabsolutierung der Einflüsse zur *causa prima et unica* und die damit verbundene mechanische Auffassung der Ge-

schichte wird neuerdings von der bürgerlichen Wissenschaft hinreichend Einspruch erhoben, allerdings fast ausschließlich zugunsten einer rein immanenten Entwicklungstheorie, deren prinzipielle Schwächen mit dem Wort Idealismus vergeblich zu verschleiern gesucht werden: Man kann weder die Gründe noch die Formen der Entwicklung angeben; man verliert überhaupt die evolutionäre Kontinuität, indem man an das Gesetz des Umschlagens ins Gegenteil appelliert, da jede Epoche so kompliziert ist, daß sie prinzipiell viele Gegenteilmöglichkeiten hat und nicht bloß eine; man verzichtet auf jede notwendige Zuordnung der Kunst zu anderen Gebieten der geistigen und materiellen Produktion; und vor allem: man spricht überhaupt nicht von Kunst, sondern von Stilmerkmalen, die für eine ganze Epoche typisch sein sollen. Indem Marx den Querschnitt der Geschichte aus der Verkümmerng auf bloße politische Geschichte oder auf Koordination mehrerer Gebiete befreite und ersetzte durch die Wechselwirkung aller Gebiete mit kausaler Wirkungskraft der Wirtschaft, schuf er einen engen und nicht mechanischen Zusammenhang zwischen Querschnitt und Längsschnitt der Geschichte. Denn der Inbegriff aller Veränderungen, die in einem Querschnitt auf Grund von Reproduktionen, Gegensätzen usw. vor sich gehen, werden – wenn eine bestimmte Häufigungsgröße erreicht ist – zur Ursache dafür, daß die quantitative Veränderung eine qualitative wird, das heißt der alte Querschnitt beim Übergang zu einem neuen eine neue Etappe des Längsschnittes eröffnet. Daraus aber folgt, daß man eine echte *Kunstgeschichte* nur durch Rückgriff auf die in dauernder Veränderung befindlichen gesamthistorischen Bedingungen schreiben kann und daß alle immanente Kunstgeschichte nur die Geschichte der Schulen einiger großer Meister ist oder eine bloße Aufzählung der Abfolge von Stilen, die man aus den Kunstwerken abstrahiert hat nach der Art der Linnéschen Botanik, das heißt ohne konstitutiven Zusammenhang mit dem Gegenstand. Das Genie aber und mit ihm die Kunst als solche wird zwangsläufig «methodisch unzulänglich».

Die enge Verknüpfung von Querschnitt und Längsschnitt hat eine noch weiter reichende Folge. Die mechanische Interpretation der Natur hatte die Formulierung von Gesetzen ermöglicht, das heißt die Begründung einer Wissenschaft, während gegenüber dem historischen Geschehen das Gegenteil erreicht wurde: Alles blieb zufällig, und die Geschichte wurde nie eine Wissenschaft, am wenigsten die Kunstgeschichte. Die innere Verbindung von Querschnitt und Längsschnitt erlaubte zugleich mit der Ausschaltung der Mechanik die Einführung des Gesetzesbegriffs in die

Geschichte. Marx entdeckte das Ablaufgesetz der kapitalistischen Wirtschaft und gab die allgemeinen Prinzipien an, nach denen das Gesetz der Wirtschaftsgeschichte die Ideologien mitbedingt. Damit ist klargestellt, daß die Ideologien keine eigene Geschichte, also auch keine eigenen geschichtlichen Gesetze haben – alle Gesetze sind solche des künstlerischen Gestaltungsprozesses und der Verknüpfung der künstlerischen Schaffungsmethoden mit dem Unterbau. Alle immanenten Gesetze der Kunstgeschichte beruhen auf einer Illusion: Wie die Geschichte der Wirtschaft und Gesellschaft kennt auch die der Kunst evolutionäre, revolutionäre und stagnierende Perioden beziehungsweise Klassen innerhalb jeder Periode; und die Evolution (wie die Stagnation) erweckt zwar den Schein einer logischen Entwicklung aus einem Anfang und damit dem Glauben an immanente Gesetze, weil der revolutionäre Sprung fehlt und weil die Entwicklungsreihen der verschiedenen geistigen Gebiete oder zwischen den geistigen und materiellen Gebieten bald koinzidieren, bald auseinandertreten. Aber wie wenig dies die Autonomie der geschichtlichen Entwicklungsgesetze der Ideologien bedeutet, zeigt sich deutlich im Augenblick des revolutionären Sprunges, das heißt in den originalen Schöpfungen, die darum original sind, weil sie nicht Form aus Form schaffen, sondern auf die gewandelten gesamthistorischen Bedingungen zurückgehen und diese neu gestalten.

Die bürgerliche Kunstgeschichte konnte nicht nur nichts erklären, sondern nicht einmal die Stoffmasse ordnen. Es ist bereits erkannt worden, daß äußere und innere Chronologie nicht zusammenzufallen brauchen, das heißt, daß dem Wesen nach völlig Gleichartiges um Jahrhunderte, ja gelegentlich um Jahrtausende zeitlich differieren kann. Die politische Einteilung nach Staaten und Städten hat mit dem Wesen der zu gliedernden Materie noch weniger zu tun. Aus der Erkenntnis von Marx, daß die Ideologien keine eigene, sondern nur eine abgeleitete Geschichte haben, ergibt sich folgendes:

Die Hauptetappen der menschlichen Geschichte sind: Raubbau, Kultivierungswirtschaft, Handel und Werkzeugwirtschaft. Der Raubbau mit Töten der Tiere und Pflücken der Früchte tritt uns in prälithischer Zeit zum ersten Mal entgegen, begleitet von einer totemistischen Sozialorganisation und magischer Ideologie. Die Kultivierungswirtschaft mit Ackerbau und Viehzucht, begleitet von einem Totemglauben, der durch Götterglauben ersetzt wurde, als sich das feudalistische Königtum herausbildete, hat ihre reinste Form und längste Dauer in Ägypten erhalten. Die Handelswirtschaft ist nicht zuerst in Griechenland und Rom

aufgetreten, ist aber hier am besten durch künstlerische Schöpfungen belegt, die eine «Mensch-Maß»-Ideologie bezeugen, welche wir ebenso sehr Vergöttlichung des Menschen wie Vermenschlichung der Götter nennen können. Die Werkzeugwirtschaft entwickelt ihre höchste Form erst seit der industriellen Revolution, das heißt, seitdem der das Werkzeug machende und führende Handwerker ersetzt ist durch Naturkräfte, die als Triebkräfte von Maschinen zur Arbeitsleistung gebracht werden und dem entmenschten «freien» Arbeiter den Rhythmus der Arbeit diktieren.

Diese schematische Übersicht bedarf konkreter Ergänzungen, soll sie der wirklichen Geschichte nahekommen. Wir wissen, daß bereits zur Zeit des ersten Raubbaues der Mensch Handwerkszeuge aus Stein und Knochen formte, die nicht nur zum Töten der Tiere und Menschen, sondern zur praktischen Verwendung und kunstvollen Umwandlung von Rohstoffen dienten; ja wir haben vom Ende der alten Steinzeit erste Zeugen weit herkommender Handelsbeziehungen. Umgekehrt zeigen die Statistiken der entwickelten Industriewirtschaft manche Spuren des Raubbaues; sollen doch in dem führenden Industriestaat 50 bis 60 Prozent des Bodens durch Erosion unfruchtbar gemacht und wertvolle Rohstoffe bis auf kleine Restbestände aufgebraucht sein, während die Arbeitskraft eines Menschen mit seinem 40. Jahre als erschöpft gilt. Das Töten, das Machen, das Pflegen wie der Austausch sind Grundhaltungen jeder wirtschaftenden Menschengruppe; aber der Inhalt, den jede einzelne Fähigkeit enthält, wie ihr Verhältnis zu allen übrigen hängt von der allgemeinen Entwicklung, das heißt von dem Stand der Produktionsmittel ab. Ob auch im Ideologischen eine ähnliche Wechselbeziehung von Grundelementen besteht, soll hier nicht erörtert werden.

Jede dieser Grundepochen der menschlichen Geschichte durchläuft in sich selbst eine Entwicklung, deren vielfache Stufen eine einheitliche, in sich geschlossene Kultur bilden. Diese innere Einheit und äußere Geschlossenheit ist seit jeher ihren Trägern als göttlicher Auftrag, als metaphysische Sendung oder eingeborene Rassenbegabung erschienen, in Wirklichkeit aber sind sie bedingt durch die auf der jeweiligen Entwicklungsstufe erfindbaren Produktionsmittel zur Beherrschung der Natur und durch die ideologischen Hilfsmittel, welche die praktischen Grenzen der Beherrschung dadurch hinauszuschieben trachten, daß sie den unbeherrschten Sektor durch phantastische Mittel zugänglich machen und sichern. Die «individuelle Idee» jedes Kulturkreises formt sich also zunächst in der Auseinandersetzung des mensch-

lichen Geistes mit der Natur, indem dieser die ihm zur Verfügung stehenden Gesellschaftskräfte organisiert, um die in der Nähe befindlichen Materien am nützlichsten und gründlichsten umzuwandeln und um ihren Umfang ständig durch Erschließung neuer Räume zu erweitern. An der Grenze dieser intensiven und extensiven Tätigkeit wird dann ein meistens sehr kurzes Stadium des Gleichgewichtes zwischen Mitteln und Zweck erreicht. Und schließlich wendet sich der Mensch von der Auseinandersetzung mit der Natur zur Auseinandersetzung mit sich selbst und seiner Gesellschaft. Jede dieser drei Stufen hat einen anderen Charakter, aber sie sind zusammen die Entwicklungskonstanten aller Epochen. Nichts jedoch berechtigt zu der Annahme, daß in jeder einzelnen die Ablaufsform und Ablaufsdauer die gleiche ist; vielmehr lassen ihre verschiedenen Grundqualitäten vermuten, daß ein solch abstrakter, sich schematisch wiederholender Rhythmus nicht vorhanden sein kann. Es ergibt sich nun aus dieser Entwicklung jeder einzelnen Kultur von ihren sich selbst suchenden Anfängen zur Vollkommenheit und Erschöpfung der in ihr liegenden Möglichkeiten, daß das Ende der vorangehenden sehr viel komplizierter und raffinierter ist als der Anfang der folgenden, obwohl dieses auf einem prinzipiell höheren Niveau liegt; aber da dieses zunächst noch nicht realisiert ist, ist der Anfang der höheren Entwicklungsstufe primitiver in ihren Werken als das Ende der niederen Etappe. Wir haben das am Ende der Antike im Vergleich zum Beginn der christlichen Ära Europas im vollen Lichte der Geschichte gesehen; es gilt nicht weniger für das Ende der Altsteinzeit mit ihrer Raubbauwirtschaft und den Anfang des Neolithikums mit seiner Ackerbauwirtschaft. Die Entwicklung von einer Grundform der Kultur zu einer anderen wird zunächst immer mit dem fast völligen Verlust der erreichten Vollkommenheit bezahlt. Indem man diese Tatsache in eine gradlinig und ununterbrochen aufsteigende Entwicklung umdeutet, verfehlt man das Verständnis der ideologischen Schöpfungen der Geschichte und *verliert* den Mut zum Machen der Geschichte selbst.

Diese Isolierung der einzelnen Kulturepoche im Raum wird ergänzt und aufgehoben durch den Zusammenhang aller Kulturen in der Zeit. Wie die ersten Feldbebauer eine nomadische Jägertradition nicht nur hinter sich haben, sondern mit sich schleppen, so haben die ersten Handelsvölker nach dem nomadischen Stadium als Jäger oder Krieger das der ansässigen Ackerbauer und Hirten durchgemacht und sind nur im Kampf gegen diese allmählich eine vorwiegende Gesellschaft aus Seefahrern und Händlern geworden. Und die in Europa sich an-

siedelnden Völkerwanderungsstämme mußten in mehr als einhalb Jahrtausenden durch die Entwicklungsstufen der Raubbau-, der Kultur- und der Handelswirtschaft hindurchgehen, ehe sie schließlich diejenigen Erfindungen machen konnten, welche die industrielle Revolution ermöglicht haben. Die menschlichen Gesellschaftsgruppen müssen also zunächst die früheren Formen menschlichen Gesellschaftslebens durchlaufen, bevor sie ihren neuen, die Geschichte der Menschheit weiterführenden Beitrag zu schaffen vermögen.

Es ist klar, daß die letzte europäisch-christliche Form der Ackerbauwirtschaft verschieden ist von der ersten der Ägypter. Denn jene beruht nicht mehr allein auf der Tradition nomadischer Jäger und Krieger, sondern auf der zweier Ackerbauwirtschaften und einer Handelswirtschaft mitsamt ihren politisch-rechtlichen Institutionen und ideologischen Besitztümern. Etwas Analoges gilt von der Handelswirtschaft der Renaissance gegenüber der der Griechen und Römer. Es ergeben sich so historische Schichtungen, in denen dieselbe wirtschaftliche Grundform unter erschwerten Bedingungen und in erweitertem Umfang entwickelt wird.

Betrachten wir nun eine andere Seite desselben geschichtlichen Prozesses. Die westeuropäischen Jäger der Altsteinzeit sind zwar vom vollen Nomadentum zum Halbnomadentum übergegangen, waren aber unter den gegebenen natürlichen Bedingungen nicht imstande, die Landwirtschaft zu entwickeln. Die Jäger Ägyptens dagegen konnten es tun wegen des regelmäßigen Wechsels von Dürre und den Überschwemmungen des Nils, welche den Übergang von Brechen der Frucht zum Säen des Fruchtkerns und Bearbeiten des Keimes mit der Hacke erzwangen: Wohl alle frühen Landwirtschaften sind in Flußtälern mit periodischen Überflutungen entstanden. Die ägyptischen Landwirte ihrerseits haben Handel versucht: Landhandel wie Seehandel, aber sie haben ihn nicht zur vorherrschenden Lebensform machen können, weil die feudalistische Sklavenwirtschaft, in der sie Ackerbau und Viehzucht organisiert hatten, sowohl die Bedürfnisse wie die Austauschgüter zu stark beschränkte. Schließlich wurden die Griechen und Römer bei der Handelswirtschaft angehalten, weil die billige Sklavenwirtschaft die Erfindung lohnsparender Maschinen unnötig machte. So liegen in jeder Kultur vorgegebene natürliche und selbstgeschaffene soziale Grenzen, auf Grund deren sie als eine individuell abgeschlossene und angeblich rassisch-nationale erscheint und die für den Beginn der nächsten Epoche eine Ortsverlegung erzwingen: in eine Landschaft, die der neuen Grundform günstiger ist, und zu Menschen, die durch

die alten sozialpolitischen Organisationen und Institutionen sowie durch die zum Hindernis gewordenen ideologischen Besitztümer noch nicht gebunden sind. Aber dies besagt keineswegs, daß die Entwicklung der Menschheit abbricht und die Vergangenheit ohne jede bildende Kraft für die Zukunft verloren ist.

Die vier Grundformen der geschichtsbildenden Wirtschaftproduktion beruhen ihrerseits auf zwei fundamental verschiedenen Reaktionen gegen die Natur: Der Mensch kann in dieser nomadisch oder ansässig leben. Ob er selbst sich bewegt, indem er im Norden den ihre Futterplätze wechselnden Herden nachzieht, oder ob seine Warenschiffe die Meere, seine Geldaustauschscheine den Weltraum durchmessen – immer geschieht die Haupternährungsweise losgelöst vom Boden, von der Enge der Heimat und unter dem Zwang, die Sitten fremder Völker gastfreundlich zu respektieren oder wirtschaftlich zu unterwerfen. Die ansässige Lebensweise war bisher immer nur Landwirtschaft, das heißt Gebundenheit an den kosmischen Prozeß der Jahreszeiten, an die vom Horizont umstellte Raumenge, an die Herrschaft über Boden und Menschen, die durch Vererbung gesichert wurde. Alle Ideologien zeigen einen entsprechenden Unterschied. Der an die Scholle gefesselte Hörige oder Herrscher läßt seine Gedanken und Gefühle alle Grenzen überschreiten und lebt in Furcht und Verehrung der Toten oder in Ehrfurcht und Demut vor Gott, das heißt in einer Welt, welche die irdische, von ihm bearbeitete transzendiert in eine jenseitige und erlöste. Der durch offene und unendliche Räume schweifende Nomade dagegen bindet seine Innenwelt an bestimmte Ziele und Mittel, mögen diese der Magie oder dem menschlichen Bewußtsein angehören. Darum geht seine Kunst auf den Gegenstand, das heißt einen Körper oder eine Zusammenstellung von Körpern: Tier, Mensch oder Raum haben das Geistige darzustellen, während die Kunst der Ansässigen sich entweder ganz von Körpern befreit oder auf das geht, was hinter ihnen liegt – als Kunst der Zeichen und der Symbole, mögen dies die prähistorischen Zeichen für Leben und Tod, für Sonne und Regen, oder das christliche Kreuz sein. Es ist selbstverständlich, daß keiner dieser beiden extremen Typen in der geschichtlichen Wirklichkeit mit idealer Reinheit auftritt, wie es zum Beispiel für unsere moderne Industriewirtschaft bezeichnend ist, daß sie soweit sie produziert, völlig standortgebunden ist, während ihr, soweit sie austauscht, der Erdräum zu klein geworden ist.

Beziehen wir nun die analysierten Tatsachen aufeinander, so ergibt sich folgendes Bild:

1. Eine bestimmte menschliche Gesellschaftsgruppe macht ihre Geschichte, indem sie innerhalb einer konkreten Natur, die dem geschichtlichen Stadium der Produktionsmittel besonders günstig ist, ein komplexes, aber begrenztes System von Reaktionen organisiert zur Befriedigung ihrer Bedürfnisse aus dieser Natur.

2. Diese werden allmählich den natürlichen Bedingungen adäquat, fixieren sich und werden schließlich in dem stets sich wiederholenden und erweiternden Reproduktionsprozeß inadäquat für die Bedürfnisse. Die unüberwindbar werdende Diskrepanz zwischen Produktionsmitteln und sozialer Organisation verunmöglicht den kontinuierlichen Übergang von einer Geschichtsepoche zur nächsten. Darum setzt sich die Entwicklung immer an anderen Orten mit günstigeren Naturbedingungen und geschmeidigerer Sozialorganisation, das heißt geringeren Schwierigkeiten fort, meistens an mehreren Stellen und in mehreren Varianten zugleich.

3. Jede folgende Etappe der Entwicklung ist eine höhere als die vorangehende aus zwei Gründen: Sie befriedigt eine größere Anzahl von Bedürfnissen für eine größere Anzahl von Menschen mit bisher unbekanntem, also neu erfundenen Produktionsmitteln; und vor allem: sie mußte durch eine größere Anzahl vorangegangener Etappen hindurchgehen und dabei ein umfassenderes traditionelles Erbgut assimilieren, ehe sie ihre eigentlich originale Schöpfung vollbringen kann. Auf diese Weise findet eine kontinuierliche Weiterentwicklung von Kultur zu Kultur trotz des Abbruches jeder einzelnen von ihnen statt, das heißt, es gibt ein Gesetz der Erhaltung in der Geschichte, das über jede Erschöpfung der Produktionskräfte einzelner Gesellschaftsgruppen, über alle Unterbrechungen durch Katastrophen und über alle Sprünge durch Revolutionen hinaus in Geltung bleibt.

4. Es ergeben sich so für alle weitere Forschung nach den Gesetzen der menschlichen Geschichte mehrere Arten vergleichender Geschichtswissenschaft. Die erste betrifft die Varianten derselben Grundform in der gleichen Geschichtsepoche, zum Beispiel der ersten Ackerbauwirtschaft in Ägypten und im Euphrat-Tigris-Gebiet oder des modernen Kapitalismus in England und Deutschland. Die zweite betrifft nicht Gleichzeitiges, sondern Ungleichzeitiges: Man setzt die gleichartigen wirtschaftlichen Grundformen auf verschiedenen Entwicklungsstufen in Beziehung, zum Beispiel den antiken Handel mit dem modernen seit der Renaissance, die ägyptisch-dynastische Landwirtschaft mit der frühgriechischen nach der dorischen Wanderung und der mittelalterlich-europäischen; in diesem Falle könnte man von den primären, sekundären und tertiären Erscheinungsweisen einer

Grundform sprechen; oder aber man vergleicht den Entwicklungsrhythmus der verschieden fundierten Kulturen in ihrer Gesamtheit. Der letzte und abstrakteste Vergleich betrifft die nomadischen und die ansässigen Kulturformen und ihr Ineinandergreifen.

Aus diesem Inhalt des Längsschnittes einer marxistisch gesehenen Kunstgeschichte geht von selbst hervor, daß die geschichtliche Bewegung weder ein geradliniger Fortschritt (oder Rückschritt) ist noch eine streng zu rhythmisierende «ewige Wiederkehr des Gleichen». Die erste Auffassung ist die Theorie eines seiner eigenen Entwicklungsgesetze sich noch nicht bewußten Bürgertums (beziehungsweise dessen pessimistisch protestierender Gegner), die zweite dagegen ist nahegelegt durch den sich wiederholenden Rhythmus von Krise und Aufschwung, also die Theorie des späten, gegen sich selbst skeptisch gewordenen Bürgertums. Für Marx war eine Veränderung ohne Entwicklung ebensowenig zu gebrauchen wie ein für alle Produktionsgebiete gleicher Fortschritt ohne inneres Gegengewicht und Hemmung. Indem er die geschichtliche Bewegung dialektisch auffaßte, sicherte er ihr sowohl die Entwicklung zu einer höheren Stufe wie die innere Trägheit, da ja die einmal errungene Synthese sich als Theses zu verfestigen, in den Beharrungszustand überzugehen neigt und sich nur durch eine neue Antithesis wieder in lebendige vorwärtstreibende Kraft verwandelt.

Der geschichtliche Schaffensprozeß menschlicher Gesellschaften läßt sich weder durch ein biologisches noch durch ein mechanisches Bild veranschaulichen. Die Metapher von Jugend, Reife und Niedergang beziehungsweise Tod einer Kultur besagt nichts über ihren Inhalt und ebensowenig über die Art und Weise ihres Ablaufes, selbst wenn man die «wiederholte Pubertät» und die «Kette der Generationen» hinzufügt. Die Analogie ist prinzipiell falsch, weil Wesen und Entwicklung der Gesellschaftsgruppe verschieden ist von denen der biologisch gesehenen Einzelmenschen und von ihrer Addition oder Folge. Das Bild des Flusses, der sich aus vielen Wassern allmählich zusammensetzt, dann kraftvoll dahinfließt und schließlich an der Meeeresküste versandet, ist nicht viel besser. Die einzig genügende bildliche Darstellung ist die Graphik einer räumlichen Spirale, die auf der untersten Schicht mit relativ kleinem Radius eine Kurve zeigt, die, ehe sie sich schließen kann, sich auf eine höhere Ebene verschiebt und hier eine nicht gleiche, sondern anders geformte Kurve beschreibt. Es ist dies das alte Bild Hegels, daß die Geschichte eine Spirale, also ein Kreis aus Kreisen sei, nur daß wir die Gleichförmigkeit der Kurven in den verschiedenen Lagen der

Spirale für eine der Geschichte durch eine überholte Form der Mathematik aufgezwungene Regelmäßigkeit halten.

Damit ist die Bewegung durch den geschichtlichen Längsschnitt nur ganz allgemein definiert; wegen des später zu erörternden Problems der Diskrepanz der verschiedenen materiellen und ideologischen Entwicklungsreihen ist es wichtig, zu wissen, ob es einen konkreten qualitativen Unterschied zwischen der Bewegung in Wirtschafts- und der Kunstgeschichte gibt. In der Wirtschaft ist die geschichtliche Bewegung erstens eine Entwicklung, wenn sich der Umfang der Produktionsmittel, der Produkte des Marktes usw. erweitert, wenn sie eine größere Anzahl von Rohstoffen zur Verfügung hat, wenn sie mehr und schneller produziert, wenn der Umlauf schneller und größer ist, wenn sie mehr Menschen ernährt. Zweitens enthält die Bewegung eine Vervollkommnung, wenn die Wirtschaft ihrem Zweck der Befriedigung aller Bedürfnisse der in dem Wirtschaftskreis lebenden Menschen besser genügt, wenn ihre verschiedenen Momente (Produktion, Handel, Konsumtion usw.) in ein harmonischeres Verhältnis kommen, wenn sich die Erfüllung ihrer Einzelfunktion in engstem Zusammenhang mit dem Ganzen des Menschen vollzieht usw. Gelegentlich ist bereits die Entwicklung auch eine Vervollkommnung (wie zum Beispiel der Übergang von der Handmaschine zur Kraftmaschine); zuweilen könnte sie es sein (wie zum Beispiel der größere Umfang der Marktbeherrschung); in anderer Hinsicht ist sie ihr Gegenteil (zum Beispiel in der Degradierung des Menschen zur Arbeitskraft Ware). Wenn sich nun auch die beiden Begriffe teilweise überschneiden, so haben sie prinzipiell in der Wirtschaft keinen inneren und notwendigen Zusammenhang; die Entwicklung der wirtschaftlichen Bewegung ist zwar oft durch die Forderung nach Vervollkommnung (oder Vollkommenheit) motiviert worden, sie mißt sich aber vorwiegend an der Umfangserweiterung und der Zuwachsgröße der produktiven über die trägen Kräfte.

Für die Kunst könnte man nun eine Entwicklung überhaupt zu leugnen versuchen. Denn ihre Aufgabe besteht darin, die jeweils geschichtlich gegebene Welt – in ihrem größten äußeren Umfang und in ihren tiefsten Kontrasten erfaßt – zum Sinnbild des konstant menschlichen Wesens und Strebens zu machen und in einer Form darzustellen, die diesen Gehalt logisch widerspruchlos und sinnlich vollkommen zur Anschauung bringt, das heißt die Methode zu finden, welche die größten Gegensätze zur größten Einheit führt. Damit ist eine in diesem Sinne vollendete Zeichnung der Höhlenbewohner ebenso vollkommen wie die «Belle Verrière» in Chartres als Produkt des Feudalismus des

Mittelalters, das Abendmahl Leonardos als Produkt der frühkapitalistischen Gesellschaft oder Poussins «Apollo und Daphne» als Produkt des französischen Merkantil-Despotismus des 17. Jahrhunderts usw. Diese Bewegung zur Vollkommenheit schließt eine Bewegung im Sinne der Entwicklung nicht aus; eine solche tritt uns entgegen im einzelnen Künstler wie innerhalb einer Geschichtsepoche. Der einzelne Künstler sucht erst seine Beziehung zur Welt, findet erst seine Mittel für ihren Ausdruck, und er entwickelt sich bis zu dem Augenblick, wo sein Darstellungsvermögen und seine Darstellungsmittel dem Stoff kongruent geworden sind; was sich entwickelt, sind seine persönlichen Vermögen, den historisch gegebenen Stoff in Kunst zu verwandeln. Die Entwicklung dient der Vervollkommnung, ist aber nicht mit dieser identisch: Die Mittel können sich verfeinern oder erweitern, ohne daß die Vollkommenheit wächst. Auch die Kunst einer einzelnen Wirtschaftsepoche entwickelt nur allmählich alle ihre Möglichkeiten. Vergleicht man ein Stilleben von Chardin mit einem solchen von Courbet und Braque, so sind in der Mitte die Mittel der Naturerkenntnis, am Ende die der räumlich-körperlichen Bildgestaltung erweitert und verfeinert; aber weder Braque noch Courbet konnten beanspruchen, die künstlerische Leistung, den Vollkommenheitsgrad Chardins übertroffen zu haben. Mit der Nichtidentität dieser beiden Arten von Bewegung hängt zusammen, daß das geschichtlich wirksamste Werk (oder Künstler) einer Epoche mit dem künstlerisch vollkommensten nicht zusammenzufallen braucht. So hat zum Beispiel von allen Renaissancekünstlern Michelangelo den unmittelbar fruchtbarsten Einfluß gehabt, indem er zum Barock weiterführte, Raffael den mittelbar umfangreichsten, indem er zum Vater aller Akademien wurde, aber der unvergleichlich größte Künstler war Leonardo, der nur eine sterile und beschränkte Schule hinterließ.

Damit kommen wir zu dem Ergebnis, daß es in beiden Gebieten, dem der Wirtschaft wie dem der Kunst, zwei verschiedenartige Bewegungen gibt, die zusammenfallen können, aber nicht müssen. Dabei ist die der Wirtschaft charakterisiert durch das Überwiegen dessen, was wir Entwicklung, die der Kunst dagegen durch das, was wir Vollkommenheit genannt haben. Daraus folgt, daß die Kunstwissenschaft ihre Maßstäbe nicht allein in der Wirtschaftsgeschichte finden kann. Dies wird besonders deutlich, wenn man distante Epochen vergleicht. Es ist keine Frage, daß sich die Wirtschaft von Homer bis Goethe und selbst von Shakespeare bis Goethe entwickelt und erweitert hat (wenn es auch diskutabel bleibt, ob sie deswegen das Ziel voll-

kommener erfüllt). In der Kunst hat sich Goethe selbst sowohl unter Shakespeare wie unter Homer gestellt, ja unter diesen noch tiefer als unter jenen; aber niemand kann leugnen, daß Goethe den zeitlichen wie den überzeitlichen Gehalt seiner Epoche vollkommener dargestellt hat als irgendein anderer Künstler. Er hat also wohl sagen wollen, daß er aus der Erweiterung und Komplizierung der Welt keinen Maßstab für die Größe seines künstlerischen Wertes ableite, sondern allein aus der verwirklichten Vereinheitlichung der am weitesten gespannten Gegensätze. Aus diesen Erörterungen ergibt sich nun:

1. In die Wirtschaftsgeschichte geht direkt das ein, was den Gegenstand des Wirtschaftens ausmacht, in die Kunstgeschichte dagegen nicht das, was ihr Wesen ausmacht: die Intensität der schöpferischen Gestaltung, sondern nur die Neuformung der Mittel, mit denen diese Gestaltung vollzogen wird. Darin spiegelt sich der Unterschied zwischen Unterbau und Überbau, das heißt die Tatsache, daß nur die Wirtschaft ihre eigene und selbständige, jedes Bewußtseinsgebiet aber eine abgeleitete und vermittelte Geschichte hat.

2. Die *Wirtschaftsgeschichte* kann nicht die Kunst erklären, selbst nicht in Zusammenhang mit der Geschichte der Gesellschaft, der Politik, der Religion usw. Wir gebrauchen neben der Bewegung und dem Umfang eine *Theorie* der Wirtschaft, die ihr eigentümliche Methode des wirtschaftlichen Produzierens und damit die Art und den Grad der Ordnungsformen, zu denen sie führt.

3. Die Kunstgeschichte kann immer nur ein Teil der Kunstwissenschaft sein; wir gebrauchen eine Kunsttheorie jeder geschichtlichen Epoche, die uns alle in ihr möglichen Methoden aufzuzeigen erlaubt, und eine Kunstkritik, die ermöglicht, die Vollkommenheit dieser Methoden aneinander oder an der von anderen Epochen bereits realisierten Vollkommenheit zu messen.

Wenn der Marxismus darauf verzichten muß, das Wesen der Kunst (und den Gegenstand der Kunsttheorie) unmittelbar und in seinem ganzen Umfang in die Kunstgeschichte einzuführen, so bleibt die marxistisch orientierte Kunstgeschichte ihm doch wesentlich näher als die bürgerliche. Denn soweit diese nicht überhaupt die Kunst eliminiert und sich auf eine Schilderung der politisch-gesellschaftlichen Zustände beschränkt (wie Grimm in seinem Michelangelo), ist sie entweder Geschichte der Ikonographie (als welche sie nur gewisse literarische Quellen der Kunstwerke aufzeigt) oder Geschichte der Stile. Welche Rolle haben Stilbegriff und Stilgeschichte in der marxistischen Kunstwissenschaft beziehungsweise -geschichte zu spielen?

· Noch ehe wir den Stilbegriff selbst analysieren, um zu zeigen, wie wenig er mit dem Phänomen der Kunst zu tun hat, müssen wir seinen rein sukzessiven Gebrauch in Frage stellen, als bestünde die Stilgeschichte, zum Beispiel seit der Entstehung des Kapitalismus im 15. Jahrhundert aus einer Folge heterogener Stile: Renaissance – Barock – Rokoko – Klassizismus – Romantik, Naturalismus – Impressionismus – Expressionismus – Kubismus – Surrealismus usw. Einmal besteht zwischen Renaissance, Klassizismus, Kubismus, abstrakter Kunst eine innere Verwandtschaft, und ebenso sind Barock, Romantik, Expressionismus, Surrealismus nur verschiedene Erscheinungsarten desselben Grundstiles; in beiden Fällen findet die Entwicklung weniger aus immanenten Gründen der Kunst als aus solchen der diese transzendierenden Wirtschaft und Gesellschaft statt. Zweitens existieren die heterogenen Stile nicht nur nacheinander, sondern nebeneinander, so die Renaissance und die sogenannte Spätgotik (die man mit Recht ein Vorbarock genannt hat), Barock und Klassizismus, Klassizismus, Romantik und Naturalismus, Kubismus und Expressionismus, Surrealismus und abstrakte Kunst. Man kann für die ganze Epoche des Kapitalismus drei Grund- oder Idealstile annehmen, die man als den dinghaften (Realismus, Naturalismus usw.), als den rationalistisch-dogmatischen (Renaissance, Klassizismus, Kubismus) und als den emotional-metaphysischen (Barock, Romantik, Surrealismus) bezeichnen könnte. Diese Grundstile realisieren sich verschieden unter den sich verändernden gesamtgeschichtlichen Bedingungen der kapitalistischen Wirtschaft und Gesellschaft, zum Beispiel sehr ähnlich am Anfang des 15. Jahrhunderts in Italien und den Niederlanden (Masaccio, van Eyck), als diese die fortgeschrittensten Länder waren: anders in Italien und Deutschland am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts, als der rückständigere Norden in der Reformation steckenblieb und die progressivere Bewegung der Renaissance nicht mitmachen konnte; sehr verschieden im 17. Jahrhundert in den Niederlanden und in Italien, als dieses Land aus dem Welthandel verdrängt wurde usw. Aber die drei Stile bestehen immer zugleich nebeneinander, wenn auch mit wechselnden Akzenten, und sie durchdringen sich auf verschiedene Weise untereinander, so daß jeder wirkliche Stil eine bestimmte Mischung der drei Grund- oder Idealstile ist. Dies gilt auch für den einzelnen Künstler, selbst für einen scheinbar so eindeutigen wie Courbet, der gelegentlich von romantischen, gelegentlich von klassizistischen Problemen heimgesucht wurde. Man kann sogar das L'art-pour-l'art-Prinzip wenigstens teilweise aus dem Bemühen der Künstler erklären, sich durch einen Akt der Synthese

jenseits dieser Stilunterschiede zu setzen und so *die Kunst* von zeitloser Werthöhe zu erreichen. Nur wenn man statt der einfachen Sukzession dauernd wechselnder Stile ihre Verwandtschaft in einigen wenigen Grundstilen anerkennt, ferner ihre Koexistenz zu gleichen Zeiten und schließlich ihre Mischung und Durchdringung, wird man ein Bild der wirklichen Tatsachen zeichnen können.

Es ist nicht möglich, diese Gleichzeitigkeit und Vermischung mannigfaltiger Stile auf die kapitalistische Epoche oder gar auf das 19. Jahrhundert zu beschränken. Es ist nicht so, als ob wir allein hier eine anarchische Stilfülle haben im Gegensatz zu der Stileinheit früherer Epochen, sondern gerade umgekehrt; der Begriff des Stiles hat künstlich eine Einheit hergestellt, die in Wirklichkeit nie bestand – weder für den einzelnen Künstler noch für die einzelne Epoche. Selbst schon in der Vorgeschichte können wir Stilmannigfaltigkeiten beobachten, deren teilweise Gleichzeitigkeit zwar nicht zu beweisen, wohl aber zu vermuten ist. Dies gilt im Paläolithikum nicht nur für die nordspanische (Altamira) und ostspanische Kunst, die wohl ganz verschiedenen, aber gleichzeitigen Kulturkreisen angehören, sondern auch innerhalb der franko-kantabrischen Kunst selbst, zum Beispiel für Altamira und Limeuil, die beide ans Ende des Magdalénien zu gehören scheinen. Es gilt ferner im Neolithikum Ägyptens für die «Ornament»stile der Tongefäße innerhalb der Amratiakultur, wo eine Abfolge zwar nicht ausgeschlossen, eine gewisse Gleichzeitigkeit zwischen einigen von ihnen aber höchst wahrscheinlich ist. Die Komplexität der Struktur der Gesellschaft bedingt die Mannigfaltigkeit gleichzeitiger «Stile» in der Kunst.

Aber in welcher Beziehung steht denn nun der Stilbegriff überhaupt zur Kunst? Ursprünglich (und in den Äußerungen der Künstler noch sehr lange) war «Stil» ein bestimmter Tatbestand eines einzelnen Kunstwerks ohne jeden geschichtlichen Nebensinn. Unter «Stil» verstand man die *persönliche* Anpassung der geschichtlich begrenzten Darstellungstoffe und -mittel an die gesellschaftlich vorgegebenen Inhalte und Gegenstände. Ein Werk hatte Stil, wenn es das Bekannte, Durchschnittliche, Banale neuartig, eindeutig und geordnet plastisch darstellte. Die Kunsthistoriker haben den Stilbegriff aus diesem Seinsumkreis in den ganz andersgearteten der Geschichte übertragen, indem sie unter Stil diejenigen Merkmale verstanden, die möglichst allen Kunstwerken einer Epoche zukommen in Gegensatz zur Gesamtheit derer einer anderen Epoche. Dieser neue, geschichtliche Stilbegriff war also entstanden:

1. durch Eliminierung aller äußeren Verschiedenheiten der Kunstwerke einer Periode (zum Beispiel der Renaissance) und durch Zusammenfassung aller äußeren Gemeinsamkeiten in ein typisches Kunstwerk, das sie alle repräsentiert, als wäre es ihr Idealgegenstand;

2. aus dem Vergleich zweier solcher Typen für zwei verschiedene Perioden unter Heraushebung dessen, was sie voneinander unterscheidet, und unter Vernachlässigung dessen, was sie gemeinsam haben.

In beiden Akten handelt es sich um Abstraktionen, die alles für die Kunst Wesentliche beseitigen. Der erste Akt kann nicht den echten Idealgegenstand eines Kunstwerkes erstellen; denn dann hätte er nicht auf die äußerlich übereinstimmenden Merkmale abstrahieren dürfen, sondern auf die innerlich den Gegenstand konstituierenden Elemente und ihre Beziehungen zurückgehen müssen. Der Typus ist ein Generalnenner des äußerlich Wahrnehmbaren, der Idealgegenstand repräsentiert die innere Konstitution des Objektes. Indem diese ausgeschaltet wird, verschwindet das Künstlerische zum ersten Male aus dem Typus der «Kunst einer Epoche». Der zweite Akt, die Vergleichung zweier Typen, welche verschiedene aufeinanderfolgende Epochen repräsentieren, hätte die Chance, dieses erste Ergebnis wieder aufzuheben, wenn er die beiden Typen auf das ihnen Gemeinsame hin betrachten würde: dann nämlich könnte er wieder auf die Kunst stoßen, nachdem er das «Stiltypische» gegeneinander relativiert hätte. Aber um zwei verschiedene Stile und eine Entwicklung zwischen ihnen zu konstatieren, kann man nur die Unterschiede zwischen den zwei Typen gebrauchen, wodurch dann die Ausmerzung alles dessen, was Kunst ist, vollständig wird. Die bürgerliche Stilgeschichte verläuft zwar im Sinne einer Annäherung an das Kunstphänomen, aber dies beruht nur auf einer persönlichen Sensibilität, die den Abstand zwischen Stil und Kunst als zu groß empfindet, und nicht auf einer prinzipiellen Aufhebung der abstrahierenden Methode; wissenschaftliche und sinnliche Qualitäten des Gelehrten treten in einen Konflikt, der sich durch die Einführung irrationaler Momente in die Kunstgeschichte (Nation, Rasse, Zeitgeist usw.) aufzulösen sucht. Der methodische Wert der heutigen «Kunst»geschichte ist etwa der der Botanik unter Linné.

Der Stilbegriff hat noch eine andere, mit der ersten zusammenhängende Grundlage: er beruht auf der Trennung von Inhalt und Form und auf dem Vergleich von Form mit Form; dabei kann der Formbegriff sehr Verschiedenes meinen: die Gestalt einer Falte oder eines Raumes, das Element oder die Komposi-

tion eines Kunstwerkes. Es ist offensichtlich, daß im ersten Fall nur Ergebnisse, im zweiten dagegen Momente des Prozesses der Gestaltung beschrieben werden. Immer handelt es sich um willkürlich herausgegriffene Teile des Ganzen, die – sollen sie zum historischen Stilbegriff führen – als etwas Fertiges, statisch Fixiertes behandelt werden müssen. Die Stilgeschichte muß so notwendig zu einem pseudowissenschaftlichen Formalismus führen, der, obwohl der Stilbegriff historisch gleichzeitige Erscheinungen der Kunst nach ihren Gemeinsamkeiten zusammenfassen sollte, den doppelten Fehler hatte, daß er nichts oder sehr wenig mit Kunst und nicht viel mehr mit Geschichte zu tun hat. Denn er unterdrückt selbst diejenige Mannigfaltigkeit, die in einem geschichtlichen Querschnitt auch dann noch vorhanden ist, wenn wir von den Individuen absehen: die der Klassen. Wegen seiner Uniformität erlaubt er nicht – wie jeder echte Begriff –, einen Zusammenhang zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen herzustellen, das heißt, er verunmöglicht jedes differenziertere In-Beziehung-Setzen der kunstgeschichtlichen Tatsachen zu den ökonomisch-sozialen Grundlagen, die Feststellung der Zugehörigkeit eines Künstlers zu einer Klasse beziehungsweise ihrer (fortschrittlichen oder rückschrittlichen) Bewegungstendenz. Was den Längsschnitt betrifft, so schaltet die Fixiertheit des Stilbegriffs gerade die Erforschung der Entwicklung von einem Stil zum anderen, die Auflösung des einen und die Entstehung des anderen aus, selbst dann wenn man zwischen die Idealgebilde der Höchststufe immer neue Zwischenstufen einschiebt. Der aus dem *Stilbegriff* ausgeschaltete Inhalt wird also auch durch die *Stilgeschichte* nicht wieder gewonnen; darum kann diese nie in eine Geistesgeschichte verwandelt, sondern nur ganz äußerlich und willkürlich mit ihr verbunden oder für eine Gesamtgeschichte nützlich gemacht werden. Die Frage von Richtig und Falsch kann sich in bezug auf solche Zuordnungen gar nicht stellen, weil ihre Quelle der Zufall ist, der bald vernünftige, bald unvernünftige Resultate ergibt.

Lehnt es der Marxismus ab, die konkrete Kunstgeschichte durch eine abstrakte Stilgeschichte zu ersetzen, so gebraucht auch er, da er die Kunst nicht unmittelbar in ihrer ganzen Fülle und Wesenheit in die *Kunstgeschichte* einführen kann, ein Prinzip, das erlaubt, die künstlerischen Erscheinungen einer Epoche zugleich nach ihrer Gemeinsamkeit zusammenzufassen wie nach ihrer Verschiedenheit zu gliedern. Aus allem, was wir in den Abschnitten über allgemeine Schaffens- und empirische Kunsttheorie gesagt haben, geht hervor, daß wir dieses Prinzip in dreifacher Brechung realisieren müssen: in methodischer, inhaltlicher

und formaler; mit anderen Worten, daß wir eine Methoden-, eine Problem- und eine Formgeschichte erstreben müssen. Wir werden für jeden dieser drei Gesichtspunkte die in einer Epoche vorhandenen Verschiedenheiten typologisch zusammenfassen – in Grundtypen und abgeleitete beziehungsweise kombinierte – und mit Hilfe von statistischen Verfahren deren Häufigkeit ordnen. Auf diese Weise kommen wir zu einem Typensystem, das einerseits durch die Anzahl und den Inhaltsreichtum seiner Glieder die soziale Zuordnung in einer Differenziertheit gestattet, welche den Ergebnissen der Analyse der wirklichen Wirtschafts- und Gesellschaftsgeschichte genügt: das andererseits in sich selbst labil ist und jede Verschiebung zu neuen Kombinationen, jede Herausbildung einer neuen Konstanz genau anzeigt, wodurch der Vorgang der Entwicklung nach der Art wie der Form seines Ablaufs exakt bestimmbar wird.

Die Vergleichbarkeit zwischen verschiedenen Epochen derselben Grundform der Kunstgeschichte oder zwischen verschiedenen Grundformen ergibt sich aus der Tatsache einer allgemeinen Schaffenstheorie beziehungsweise aus der Struktur der Begriffe einer konstituierten Kunstwissenschaft im Gegensatz zu denen einer willkürlich und äußerlich wählenden und durch Abstraktion fixierenden Stilgeschichte. Diese letzten gehorchen der Seinslogik; die von mir vorgeschlagenen Begriffe dagegen bestehen, obwohl jeder in sich selbst eine Einheit und Ganzheit ist, aus Elementen, die sich in dieser oder jener Art und mehr oder weniger eng verknüpfen können, so daß der sie zusammenfassende Begriff eine Fülle von Bedeutungen – weniger *enthält*, als in sich *entstehen* sieht. Damit ist die Dialektik in die Begriffsbildung selbst eingetreten; und da es sich nicht um eine abstrakte Kombination, sondern um konkret und historisch bestimmte Elemente handelt, die materialistische Dialektik. Nur mit solchen Begriffen werden wir hoffen dürfen, eine in sich dialektische Wirklichkeit getreu und wissenschaftlich abbilden zu können.

Fassen wir nun zusammen, was die hier in ihren Grundzügen angedeutete, allein auf den Grundlagen der materialistischen Dialektik entwickelte Kunstwissenschaft wesentlich von der bürgerlichen unterscheidet:

- I. Theorie und Geschichte der Kunst sind untereinander in den engsten Zusammenhang gebracht und beide wiederum mit einer allgemeinen (materialistisch-dialektischen) Schaffenstheorie wie mit der Gesamtgeschichte.
- II. Auf die Individualität des Kunstwerkes wird nicht verzichtet, sondern sie wird voll zur Analyse gebracht, und zwar mit einer konstitutiv-beschreibenden Methode (also unter

Ausschaltung der Erlebnissphäre des Künstlers wie des Betrachters, das heißt der Psychologie).

- III. Die Fülle der Individualitäten wird durch typologische und statistische Methoden zu einem Gesamtbild der Kunst einer Epoche geordnet. Der Wertbegriff verschwindet aus der Kunstgeschichte, und die Epochen werden untereinander gleichwertig.
- IV. Jede Epoche wird aus ihren gesamtgeschichtlichen Bedingungen erklärt, zu denen die Geschichte der Kunst selbst auch gehört, was den immanenten Anteil einer reinen Kunstgeschichte miteinzuschließen erlaubt.
- V. Es wird eine übersichtliche und in sich gegliederte Ordnung des gesamten Längsschnittes der Kunstgeschichte der Menschheit geschaffen, die von einer bloßen Anhäufung allein nach Geburtsurkunden geordneter Stoffmassen ebenso weit entfernt ist wie von willkürlichen und vergewaltigenden Theorien.
- VI. In das Zentrum der Kunstwissenschaft rückt der Begriff der Methode, welche erlaubt, die Formensprache in die Sprache von Begriffen zu übersetzen und dadurch die Zuordnung zu den anderen Gebieten der gesellschaftlichen Produktion eindeutig zu machen.

VII. Drei von Marx gestellte Probleme

1. Nach dieser Erörterung der Prinzipien wenden wir uns den drei speziellen Problemen zu, die Marx am Ende des Vorwortes «Zur Kritik der politischen Ökonomie»⁴⁸ aufgeworfen hat.

Zunächst scheinen sie völlig beziehungslos zueinander, denn was könnte die Mittlerrolle der Mythologie mit der Disproportion in der Entwicklung von Kunst und Wirtschaft zu tun haben und was diese mit dem «ewigen Reiz» der griechischen Kunst. Nicht der Inhalt verursacht ihr Zusammenstehen, sondern die Methode beziehungsweise die Funktion der Probleme für das richtige Verständnis und den richtigen Gebrauch der materialistischen Dialektik. Marx hatte behauptet, daß die Religion ein Opium für das Volk sei, und jetzt gibt er zu, daß keine bisherige Kunst ohne die Mittlerrolle der Mythologie, das heißt Religion, möglich gewesen wäre; Marx hatte behauptet, daß die Ideologien durch die Wirtschaft bedingt seien, was eine gleichartige

⁴⁸ Karl Marx, Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie, a. a. O., S. 639 ff.

und gleichmäßige Entwicklung einzuschließen scheint, und jetzt gibt er die Disproportion zwischen den Entwicklungen der Wirtschaft und der Kunst zu; Marx hatte schließlich behauptet, daß alle Ideologien als Oberbau ihre hinreichenden Fundamente im Unterbau finden, und jetzt gibt er zu, daß sie nicht zugleich mit diesem Unterbau verschwinden, sondern einen «ewigen Reiz» besitzen, das heißt aus den zeitlichen Bedingungen der Geschichte in die Überzeitlichkeit hineinragen. Bedeutet dies, daß Marx seine Methode der materialistischen Dialektik vor den Tatsachen zurückgezogen und einen Wandel zum Empirismus und Positivismus durchgemacht habe? Sein späteres Schaffen beweist das Gegenteil. Aber wie ernst der Konflikt war, vor den sich Marx gestellt fand, geht aus zwei Tatsachen hervor. In allen drei Fällen spricht Marx von Kunst und in allen drei Fällen nicht von moderner, sondern von griechischer Kunst. Wer die Funktion des Griechischen als Mythologie und Kunst – für die Verschleierung persönlicher und ungelöster oder unlösbarer Probleme kennt, wird vermuten, daß Marx sich hier unter einer Maske schlägt, weil er die Lösung nicht weiß. Ferner sind die Probleme so geordnet, daß die in ihnen liegende Schwierigkeit sich erhöht, für die Mythologie, die Marx hier ganz allgemein für jede Religion überhaupt setzt, konnte er auf den prinzipiellen Unterschied zwischen Vergangenheit und Gegenwart verweisen – begründet in der modernen Technik und der Existenz einer Klasse freier Lohnarbeiter, die beide ein absolutes Novum in der Geschichte darstellen. Zur Erklärung der Disproportion in der Entwicklung von Kunst und Wirtschaft hätte Marx die Vermittlungsglieder heranziehen können; er tut es nicht, offenbar weil es ihm auf die Unterstreichung der Tatsache der Disproportion ankam. Der «ewige Reiz» der Kunst, den Marx auf das griechische Epos (Homer) beschränkt, ganz im Gegensatz zu der Verallgemeinerung der Mythologie, sprengt selbst als einmalige Tatsache den notwendigen Zusammenhang zwischen Unter- und Überbau, weil er die Geschichte selbst als zureichende Ursache in Frage stellt. Wir sehen also, wie Marx das Problem schrittweise vertieft und steigert mit der ihm eigenen Furchtlosigkeit; es ist, als ob er sagte: lassen wir einen Augenblick die Theorie, und gehen wir zurück zu dem, was Meister auch der Theorien ist, zurück zu den Tatsachen. Und wenn die Tatsachen der Theorie widersprechen – um so schlimmer für die Theorie. Und Marx hat sich jede erdenkliche Mühe gegeben zu zeigen, daß alle drei Tatsachen *einer* Theorie widersprechen und in zunehmendem Maße widersprechen: der Theorie des mechanischen Materialismus. Hat er zeigen können, daß die materialistische Dialektik

die Tatsachen zu erklären vermag? Die antike Einkleidung der Probleme, der Wechsel von Verallgemeinerung ins Vage und Zuspitzung ins Konkrete erwecken einen Verdacht; und dieser sollte uns von vornherein zwingen, zwischen den Thesen und der Beweisführung zu unterscheiden. Sollten sich die Argumente von Marx als unzureichend erweisen, so bleibt immer noch die Frage offen: Hat Marx die Tatsachen selbst richtig gesehen, und kann die materialistische Dialektik – die nicht mechanisiert und nicht dogmatisiert ist – sie mit anderen Argumenten erklären? Der Kampf von Marx an dieser Stelle seiner Entwicklung ist von der größten Bedeutung, denn der Fels, an dem er zu scheitern drohte, ist derselbe Fels, an dem der Pseudo-Marxismus tatsächlich gescheitert ist.

Das erste Problem betrifft die Mittlerrolle des Mythos für die Kunst. «Alle Mythologie überwindet, beherrscht und gestaltet die Naturkräfte in der Einbildung und durch die Einbildung, verschwindet also mit der wirklichen Herrschaft über diese. Die griechische Kunst setzt die griechische Mythologie voraus, das heißt die Natur und die gesellschaftliche Form, selbst schon in einer unbewußt künstlerischen Weise verarbeitet durch die Volksphantasie. Das ist ihr Material. Nicht jede beliebige Mythologie, auch nicht jede beliebige unbewußt künstlerische Verarbeitung der Natur. Hier ist darunter alles Gegenständliche, also (auch) die Gesellschaft, eingeschlossen. Ägyptische Mythologie konnte nie der Boden oder der Mutterschoß griechischer Kunst sein. Aber jedenfalls (mußte es) eine Mythologie (sein). Also keinesfalls (konnte) eine Gesellschaftsentwicklung (den Boden der griechischen Kunst bilden), die alles mythologische Verhältnis zur Natur ausschließt, alles mythologisierende Verhältnis zu ihr, also vom Künstler eine von Mythologie unabhängige Phantasie verlangt.» (S. 641)

Marx äußert hier eine Anschauung, welche an die Formen der bürgerlichen Ästhetik von der Art Wagners, Böcklins und Gauguins anzuklingen scheint. Aber die Unterschiede sind beträchtlich und wesentlich:

Für Marx konnte nur eine autochthone Mythologie die Vermittlung zur Kunst bilden, das heißt eine Mythologie, die demselben Boden, demselben Volke, demselben Kulturkreis, derselben Wirtschaftsordnung entstammte wie die Kunst selbst, während man im 19. (und 20.) Jahrhundert diese Funktion jeder beliebigen, ja gerade der zeitlich fernsten oder der fremdartigsten Mythologie glaubte zuschreiben zu können.

Für Marx war die Mythologie ein Volksprodukt, für die Künstler und Ästhetiker des 20. Jahrhunderts lag der Reiz ge-

rade in der persönlichen Umformung des Inhalts, so daß schließlich der unsinnige Begriff einer privaten Mythologie wahre Triumphe feierte.

Die bürgerlich-reaktionären Künstler suchten in der Mythologie notwendig – weil sie den Tatsachen ihrer eigenen Zeit und Welt entflohen – das Idealistisch-Metaphysische, das Symbolische, um darin ihre eigene Unfähigkeit zur Gestaltung zu verstecken. Marx dagegen betont, daß der Künstler den unbewußten Anfang einer Gemeinschaftsformung zu vollenden habe.

Marx erklärte die Vermittlungsfunktion der Mythologie als historisch bedingt durch den Mangel an Naturbeherrschung; die bürgerlich-reaktionären Künstler begannen den Zusammenhang zwischen Mythologie und Kunst hervorzuheben und dann zu verabsolutieren, als die gesamtgeschichtliche Entwicklung ihn zerrissen hatte. Goethe hat die Gefahr der künstlerischen Restauration gesehen und ausgesprochen (Jubiläumsausgabe Bd. XXXIV, S. 348), obgleich er selbst sich aller möglichen Mythologien bediente, weil er wie die anderen – man denke an Schillers Gedicht: «Die Götter Griechenlands» – der Nichtbeherrschung des gesellschaftlichen Lebens, dem Fehlen einer allgemein anerkannten Weltanschauung und der Selbstentfremdung des Menschen entgegen wollte durch importierte und privatisierte Mythologien! Der Marxist wird die Kunstgeschichte seit etwa 1750 in eine mythologisch und eine unmythologisch orientierte einteilen und in ihrem Verhältnis die Spannweite zwischen der reaktionären Form des Idealismus und der evolutionären Form des Materialismus beobachten.

An diese historisch bedingte und begrenzte Anerkennung der Mythologie als Mittler zwischen ökonomischer Basis und Kunst läßt sich eine Reihe weiterer Probleme knüpfen, die aufzuwerfen oder gar zu lösen für Marx außerhalb aller Absichten lag, deren Behandlung aber für einen Ausbau der marxistischen Kunsttheorie wichtig ist. Ich will nur auf drei näher eingehen:

- A) Ist das Verhältnis der Mythologie zur Kunst in verschiedenen Zeiten und bei den verschiedenen Völkern, das heißt bei den verschiedenen Mythologien dasselbe?
- B) Gibt es außer der Einwirkung der Mythologie auf die Kunst auch eine Rückwirkung der Kunst auf die Mythologie?
- C) Wie wirkt sich der Unterschied von autochthoner und importierter Mythologie auf die Kunst aus?

Es ist selbstverständlich, daß diese Aufgaben nur empirisch und historisch, das heißt mit Hilfe einer universellen Kunstgeschichte

gelöst werden können. Die hier ausgesprochenen Resultate sind, zum Teil nachträglich, durch rein theoretisierende Überlegungen plausibel gemacht.

ad A) Zunächst verändern sich die Mythologien mit der Zeit: Sie haben ihren Anfang, ihr Ende, ihre kritischen Wendepunkte. Damit ändert sich aber auch – und das ist für eine marxistische Kunsttheorie das Wichtigste – die Art der Vermittlung. Die Mittlerrolle kann nichts Starres sein, auch sie muß ihre Geschichte haben. Nehmen wir zum Beispiel das Abendmahl der christlichen Religion. Die Einsetzung dieses Sakraments ist im Text der Evangelien mit mannigfachen Inhalten verbunden: der Feier des Passahmahles, der Verratsankündigung und dem mystischen Verhältnis von Wein und Brot zum Blut und Leib Christi (dem eigentlichen Abendmahl). Die verschiedenen Epochen haben die verschiedenen Seiten dieses Inhalts herausgehoben oder vernachlässigt (bis zur völligen Umkehrung des in der Bibel Gemeinten, indem zum Beispiel Riemenschneider Judas zur Hauptfigur und damit die Verneinung des Abendmahles zum Inhalt seines Rothenburger Altars machte). Aber sie haben es auch verschieden dargestellt, zum Beispiel symbolisch im frühen Christentum, als ideelle Realität im frühen Mittelalter (Reichenauer Handschrift um 1000), als abstrakten Idealismus (Leonardo) und naturalistische Genreszene in der Renaissance (Nürnberg etwa 1500) oder als mystischen Übergang vom Körperlich-Plastischen in ein reines Lichtphänomen (Akt der Transsubstantiation) im italienischen Barock (Tintoretto). Selbstverständlich hatte die Vermittlungsfunktion im Laufe einer solchen geschichtlichen Entwicklung des Inhaltes und der Form andere soziologische Voraussetzungen. Eine symbolische Darstellung kann sich nur an einen verhältnismäßig kleinen Kreis Eingeweihter wenden, der sich selbst nach außen abschließt: Die Vermittlung ist ein Sprung von dem, was man sieht, zu dem, was als Verborgenes, als Geheimnis gemeint ist. Der ideelle Realismus des Mittelalters wendet sich an die ganze christliche Gemeinde, nicht wie sie in ihrer irdischen Wirklichkeit ist, sondern wie sie als theologische Realität sein soll: Er hebt die subjektive Sinnlichkeit des einzelnen über die objektive Wirklichkeit der Gemeinde in das metaphysische Sein des Mythos, ohne daß der einzelne an diesem Akt der Transformation tätig beteiligt ist. Die Renaissance bringt eine Wendung ins irdisch Menschliche und damit eine Spaltung ins Aristokratische des Genies und ins Plebejische der Masse. Der Mythos wird zur Tragödie des Genies und zur Komödie des «Volkes», das heißt die Mittlerrolle ist bald an das

abstrakte Bewußtsein des einzelnen, bald an die sinnliche Körperlichkeit der untersten Schichten geknüpft, ohne daß Naturalismus und Idealismus eine Einheit finden. Tintoretto dagegen kann im Transsubstantiationsakt den bewußten Atem des Weltlogos und die unbewußte Triebkraft des einzelnen zusammenfallen und in diese Einheit den historisch einmaligen Akt Christi wie das objektive Sein des Mythos eingehen lassen, weil das Mysterium sich von der Religion abgelöst und Erlebnisgut einer alles umfassenden Gesellschaftsseele geworden ist. Im 19. Jahrhundert, wie etwa bei Gebhardt, hat der Mythos keinen schöpferischen Einfluß mehr auf die Kunst, weil die kapitalistische Gesellschaft die himmlische Mythologie durch eine irdische Ideologie (Menschenrechte) ersetzt hat, deren eigener mythischer Charakter seinerseits von innen zersetzt und von außen zerstört wird dank Technik und Proletariat, so daß die Mythologie als Mittlerrolle nur Überbleibsel überlebter Gesellschaftsformen ist und ausschließlich reaktionären Bedürfnissen dient.

Ferner zeigt eine geschichtliche Betrachtung, daß die griechische Kunst von der griechischen Mythologie, die ägyptische von der ägyptischen usw. abhängig ist; daß aber zum Beispiel die Vermittlungsfunktion der griechischen Mythologie der christlichen nicht gleichartig ist. Die griechische Mythologie hat unter anderem folgende charakteristische Merkmale:

a) Sie ist – wie Marx richtig betont – ein Produkt der Volkphantasie, oder anders ausgedrückt: Es gab in Griechenland nicht wie in Ägypten eine Priesterkaste, die die Mythologien machte. Im Christentum streben die beiden Tendenzen: das naturwüchsig-volkstümliche Wachsen und die priesterliche Organisation zusammen.

b) Die mythologische Produktion bleibt in den Grenzen des Menschlichen, der Mensch ist das Maß aller religiösen Vorstellungen.

Im Gegensatz zum Christentum kennt der Grieche keinen wirklich transzendenten Mythos; Götterwelt ist erhöhte Menschenwelt. Nur an der äußersten Grenze steht als unanschauliches Urprinzip die *ἀνάγκη*, welche die Götterwelt relativiert, aber gerade dadurch wieder den Menschen näher rückt. Im Christentum dagegen haben wir einerseits den Mythos der Trinität, dem alle menschliche Phantasie wesenhaft unangemessen ist, so daß nur per analogiam von ihm gesprochen werden kann; und andererseits die Fülle von Heiligen, den Muttergotteskult usw., die einer anderen Seinsart angehören als das Trinitätsdogma. Mehr als das durch die Heiligen vermittelte Streben des Menschen macht der Akt der Gnade von seiten Gottes das Wesen

der Religion aus. Eben dieser für das Christentum zentrale Begriff der Gnade fehlt dem griechischen Heidentum ganz. Daraus folgt: Die griechische Mythologie ist selbst als Vorstellungswelt eine Vorstellung von Konkretem, Anschaulichem: ihr Inhalt, so ideell er sein mag, ist sinnhaft, der künstlerischen Phantasie adäquat. Die Vermittlung ist also zuerst und zunächst eine unmittelbar fördernde. Die christliche Mythologie dagegen ist ihrem Wesen nach unsinnlich, unanschaulich, ein Zeichen für etwas, was direkt weder erkannt noch dargestellt werden kann. Darum stellt sie die Kunst geradezu in Frage, sucht sie in ihrem Eigensten und Wesentlichsten zu zerbrechen, ihre Funktionsrolle ist eine unmittelbar hemmende. Zugespitzt: Zwischen griechischer Mythologie und Kunst existiert eine natürliche Freundschaft, zwischen christlicher Mythologie und Kunst eine natürliche Feindschaft. Die griechische Kunst existiert wegen, die christliche trotz ihrer Mythologie.

Die Darstellung bliebe einseitig, wenn man nicht hervorheben würde, inwiefern auch in der griechischen Mythologie Momente lagen, die den Künstler hemmten, und umgekehrt in der christlichen solche, die ihn förderten. Erst dann werden wir uns eine ganze Reihe sehr verschiedenartiger Tatsachen der Kunst- und der Geistesgeschichte klarmachen können.

Ganz allgemein ist der Mythos eine Erlösung, die sich die Gesellschaft selbst schafft, indem sie seinen Ursprung aus sich heraus verlegt. Die Gesellschaft verlangt vom Künstler, daß er den Mythos sinnlich anschaulich macht, die Vorstellung verkörpert, unabhängig von jedem Einzelwesen vergegenwärtigt, ihm objektive Realität gibt, das heißt die innere Funktion des Mythenschaffens (Glaubens) zum Gegenstand eines Götzendienstes macht. Für den Künstler ist der Mythos zunächst ein «bedeutender», allgemein verstandener Stoff und als solcher fertig. Aber gerade als fertigen kann ihn der Künstler nicht gebrauchen, sondern nur in Zusammenhang mit der natürlichen und menschlichen Quelle, aus der er entstanden ist. Mit anderen Worten: Der Künstler will gerade die von der Gesellschaft ihm abverlangte Hilfe zum Götzdienst nicht; er will die objektivierte Selbstentfremdung nicht vergrößern, sondern aufheben; er will mit seiner Gestaltung und Darstellung den Menschen den Weg zeigen, der offenbleibt, um den versachlichten Mythos in eine selbst zu schaffende Erlösung umzuwandeln. Je abgeschlossener und plastischer nun die Mythologie ist, je mehr spezifisch Künstlerisches bereits in die Formung des Mythos selbst eingegangen ist, um so mehr fordert der Mythos nur zur Nachahmung und nicht zur Selbstgestaltung auf. Diese Abschwächung der Spannung ist

nun der griechischen Mythologie eigen; sie hat verschiedenartige Reaktionen herausgefordert, zum Beispiel die Schaffung einer orphisch-dionysischen Mythologie im Gegensatz zur olympisch-apolloinischen oder Platos Anklage gegen die Fülle der einzelnen Züge von Ohnmacht, Unsittlichkeit der griechischen Götterwelt, die der Philosoph nicht der Volksphantasie, sondern der künstlerischen Erfindung zu Lasten schrieb, so daß er die Kunst nicht nur theoretisch degradierte zur Abbildung eines bloßen Scheines (eine Kunst, die 2 000 Jahre nach Osten und Westen hin normativ geblieben ist!), sondern sie auch praktisch aus seinem Staate verbannte mitsamt Homer, dem «Erzieher Griechenlands». Und schließlich dürfte in bewußter Opposition zur abgeschlossenen Seinswelt der Mythologie das Hauptthema der großen griechischen Kunstwerke, der Odyssee und der Orestie (und, falls sie einheitlich ist, selbst der Ilias) entstanden sein: das Irren und die Läuterung der Menschen in dem Sinne, daß sie sich ihre Erlösung selbst schaffen, indem sie eine gesellschaftliche Unordnung tilgen, für deren Entstehung sie selbst nicht die Verantwortung tragen, und eine gesellschaftliche Gerechtigkeit herstellen, welche die Götter vergeblich zu erreichen versucht haben.

Und umgekehrt lag in der christlichen Mythologie ein das künstlerische Schaffen förderndes Moment. Der Künstler war durch die prinzipielle Unanschaulichkeit der religiösen Vorstellungen gezwungen, die Grenzen der künstlerischen Gestaltung so weit wie nur irgend möglich hinauszuschieben, um auch das Geistige körperhaft und sinnlich wahrnehmbar machen zu können. Dies erklärt den großen Reichtum und die Fülle der künstlerischen Erscheinungen, das häufige Auftreten schematischer Stilisierungen, die ein ganz individuelles Erleben verdecken (zum Beispiel am Kruzifixus in Braunschweig), eine der griechischen Kunst unbekannte Diskrepanz; die häufigen Renaissancen der Antike (über die später ausführlich zu reden sein wird) und schließlich das Ablaufgesetz der christlichen Kunst, ihrer Ikonographie wie ihrer Darstellungsmittel (wie ich es oben am Abendmahlbeispiel angedeutet habe), das darin besteht, daß man allmählich lernte, das Spirituelle nicht mehr als Hinweis auf ein Sein in einer (sich immer mehr verkörperlichenden) Materie zu gestalten, sondern als sinnlichen Vorgang des immateriellen Lichtes.

Ist damit bewiesen, daß die Vermittlungsfunktion der Mythologie eine ganz andere für das heidnische Griechenland war wie für das christliche Europa, so bleibt noch zu untersuchen, ob die Art der Mythologie beziehungsweise ihrer Vermittlung eine bestimmte Kunstgattung bevorzugt, so etwa die griechische die

Plastik und die christliche die Malerei; ferner welche Bedeutung die kultische Seite der Mythologien für die Architektur, das heißt für deren Grundrißplanung, Aufriß- und Querschnittsgestaltung und schließlich für den Werktypus des Kunstwerkes hat. Im Wesen der griechischen Mythologie liegt es begründet – nicht nur, daß der Innenraum des Tempels eine ganz andere Rolle spielt als in der christlichen Kirche, wofür natürlich viele andere Gründe maßgebend waren, sondern daß der griechische Tempel als ganzer ein abgeschlossener Bau war, der nicht erweitert werden konnte, eine eigene Realität über alle religiöse Funktion hinaus, so daß veränderte religiöse Bedürfnisse ihn nicht antasten konnten. Dem Wesen der christlichen Religion dagegen entsprach es, daß man die christliche Kirche nach allen Seiten hin und in den verschiedensten Stilen erweitern und verändern konnte; denn sie hatte keine Eigenbedeutung als ästhetische Realität, sie war nur das Schiff, auf dem die Gemeinde zur Erlösung streben konnte, ein Zeichen für und zu einer überirdischen Welt, der gegenüber auch das Kunstwerk nur ein Mittel zum Zweck war. Hier zeigt es sich denn, daß – wie auch immer die Vermittlungsfunktion der Mythologie geartet sein mag – in Kunst und Mythologie eine gleichartige Phantasie waltet und daß auf dieser Gleichartigkeit die Vermittlungsfunktion beruht. Darum kann die Assimilierung einer oder mehrerer nicht aus den gleichen Voraussetzungen entstandener Mythologien der künstlerischen Produktion nicht das geringste helfen, weil ein solcher Versuch bereits Zeichen des Verfalls oder der Reaktion ist, deren Ursachen außerhalb der Mythologie und Kunst in den ökonomischen und gesellschaftlichen Grundlagen gesucht werden müssen.

ad B) Der historische Materialist kann nicht von einer Vermittlungsfunktion der Mythologie zwischen der ökonomischen Basis und der Ideologie der Kunst sprechen, ohne zugleich die Frage nach der Rückwirkung der Kunst auf die Mythologie zu stellen (womit selbstverständlich diese Wechselwirkung in keiner Weise als etwas von dem materiellen Fundament Isoliertes angesehen werden soll).

Es ist von der bürgerlichen Wissenschaft oft und wohl mit Recht hervorgehoben worden, daß erst das Homerische Epos aus den vielen Lokalmythen eine für das ganze Griechenland verbindliche und einheitliche Mythologie geschaffen hat. Dabei wurden einige Lokalmythen ausgeschaltet, andere umgestaltet – kurz es wurde ein Auswahl- und Veränderungsprozeß vorgenommen, bei dem von konstitutiver Bedeutung nicht mythische, sondern künstlerische (und wahrscheinlich politische) Bedürfnisse

waren. Die Kunst drückte der Mythologie ihren Stempel auf, sie verwandelte den ursprünglich sehr erdhaften, sehr angstvollen, sehr quälenden Ernst in einen Befreiungskampf des Menschen, in heiteres Spiel und selbst in Frivolität. Die christliche (und ägyptische) Kunst konnte eine ähnliche Bedeutung nicht haben. Im Gegenteil. Indem sie den Mythos veranschaulichte, nahm sie ihm mit der Zeit einen Teil seiner Wirkung, und sie war daher gezwungen, ihm immer neue Seiten abzugewinnen oder weitere Stoffe von der Mythologie selbst in Empfang zu nehmen. Während also die griechische Kunst auf die griechische Mythologie im Sinne einer stofflichen Vereinfachung und formalen Durchgestaltung zurückwirkte (im Sinne einer Assimilierung der Mythologie an die Kunst), wirkte die christliche Kunst im Sinne einer Zerstörung der Form gewordenen Mythologie und im Sinne ihrer stofflichen Erweiterung, so daß jede Epoche zum Teil eine eigene Mythologie hatte, zum Teil eine eigene Ikonographie der alten. Die christliche Kunst bestärkte die Geschichtlichkeit eines Teiles der Mythologie und die Geschichtlichkeit der Auffassung der gesamten Mythologie; die griechische Kunst dagegen hob die Mythologie aus der Geschichtlichkeit ihrer Entstehung heraus. Es wiederholte sich also in der christlichen Geistesgeschichte in einer spirituelleren Form dasselbe, was wir bei den primitiven Völkern erleben. Man zerschlug zwar nicht das Heiligenbild, dessen magische Kräfte erschöpft waren, man ersetzte es durch ein inhaltlich anderes oder wenigstens durch eine andere Bilderschrift. In Ausnahmefällen mag es auch in der christlichen Geistesgeschichte vorgekommen sein, daß die Kunst Vorstellungen entwickelt hat, die erst nachträglich von der Kirche offiziell sanktioniert wurden, wobei dann allerdings die Kunst nicht frei erfunden, sondern an Volksvorstellungen, zum Teil heidnische, angeknüpft haben dürfte.

Diese ganz verschiedenartige Rückwirkung der Kunst auf die Mythologie war nun mitbestimmend (nicht als letzte Ursache) für die Dauer dieses Wechselverhältnisses. Denn die Assimilierung der Mythologie an die Kunst konnte nur ein endlicher Prozeß sein. Die zeitlichen Grenzen waren um so enger, je stärker die Kunst zum Beispiel in Griechenland der Mythologie gegenüber als Auswahlprinzip aufgetreten war. Je mehr sie sich auf das Apollinische dieser Mythologie beschränkt hatte, um so geringer wurden ihre Fähigkeiten, die orphisch-dionysischen Tendenzen zu gestalten. Umgekehrt forderte die christliche Kunst zu neuer Mythenbildung oder zur Umbildung der alten geradezu heraus, so daß diese Prozesse nur an den materiellen Grundlagen der Religion selbst ein Ende fanden.

Aber die Geschichte zeigt nun eine sehr merkwürdige Umkehrung dieses ursprünglichen Resultates. In demselben Maße, in dem die griechische Kunst dazu beitrug, die Geltungsdauer der griechischen Mythologie innerhalb des antiken Griechenlands zu verkürzen, in demselben Maße hat sie ihr eine überzeitliche und übernationale Geltung verschafft. Wir werden später die Frage zu erörtern haben, worauf der «ewige Reiz» und die «Norm» der griechischen Kunst beruht; hier ist zu sagen, daß der «ewige Reiz» der griechischen Mythologie zum großen Teil abhängig ist von der Rückwirkung der Kunst auf sie (natürlich neben vielen anderen Gründen); daß dagegen die christliche Mythologie einen solchen Reiz gerade wegen der Eigenart der Rückwirkung der Kunst auf sie nicht haben wird (ebensowenig wie die ägyptische, indische usw.). Dies ist um so eigentümlicher, als die Griechen sich des nationalen Charakters ihrer Mythologie immer bewußt waren, während die Christen nie aufgehört haben, für die ihre eine raum- und zeitlose Geltung in Anspruch zu nehmen.

Es hängt mit dieser Verschiedenartigkeit der Rückwirkung der Kunst auf die Mythologie zusammen, daß die griechische Kunst sich eine fremde Mythologie nicht assimilieren konnte, selbst dann nicht, wenn diese im Volksleben schon eine große Rolle spielte. Diejenigen Tempel, die wohl sicher demetrischen oder dionysischen Kulturen gewidmet haben, unterscheiden sich nicht wesentlich, sondern nur durch sekundäre, rein akzidentielle Momente von den anderen. Dagegen konnte die christliche Kunst sich eine so völlig fremde Mythologie wie die griechische aneignen, von einer zur anderen übergehen, beide nebeneinander darstellen. Sooft die christliche Mythologie durch Ursachen, die in der materiellen Basis lagen, eine Erschütterung erlitt, konnte sich die christliche Kunst der griechischen Mythologie zuwenden, um dann auf diesem Weg zur christlichen Mythologie zurückzukehren, die indessen eine theologische Umbildung und Erweiterung durchgemacht hatte. Auf diese Weise wirkte die griechische Mythologie im Augenblick ihrer Rezeption scheinbar revolutionär, indem sie bestimmte Kräfte für die Eroberung des Wirklichen freimachte, auf die Dauer aber reaktionär, indem sie indirekt zur Erhaltung der christlichen Mythologie beitrug. In diesem Sinne lebte die christliche Religion noch bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts von der Hilfe der griechischen Kunst beziehungsweise von der Täuschung, die man sich über die soziale Tragweite der jeweiligen Renaissance gemacht hatte.

Sieht man von einem Teil der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts ab, so hat erst das 19. in breitem Ausmaß eine unmythologische Kunst geschaffen, und zwar in dem prinzipiellen

Sinne, daß Mythologie und Kunst einander völlig inadäquat geworden waren. An diesem Faktum stieß sich die katholische Kirche, die Trägerin der für die europäische Kunst fruchtbarsten Mythologie, alle ihre Bemühungen zu einer gegenwartsnahen religiösen Architektur zu kommen, mußten notwendig scheitern. Allen katholischen Kunstschöpfungen gemeinsam ist die Tatsache des Einheitskunstwerkes aus *einem* – mit dem besonderen Zeitgeist in Einklang gebrachten – transzendenten Formprinzip, das die Differenzierung in die drei bildenden Künste bedingte. Die Architektur, ihr Material und ihre Konstruktion, bestimmte die Funktion, die Technik und den Werkstoff der beiden anderen (Plastik und Malerei), die ihrerseits erst die Raumgestaltung und den Baukörper vollendeten, so daß ohne das dreieinige Leben dieser Künste das jeweilige fundamentale Formprinzip niemals Gestalt, die Gestalt niemals hätte Geist werden können. Daraus folgt aber ohne weiteres, daß mit der von bürgerlich-katholischen Kreisen propagierten Ablehnung historischer Stile nur ein erster Schritt getan war, die Konsequenz wäre gewesen, auch die alten Materialien und Techniken in Malerei und Plastik zurückzuweisen. Denn vom katholischen Standpunkt aus sind Malerei und Plastik ja nicht «anhängende» Künste; das wurden sie erst im 19. und 20. Jahrhundert, als an die Stelle des konkreten lebendigen Zusammenhanges, der Wechselwirkung der Künste im Einheitskunstwerk, der abstrakte Zusammenhang in ästhetischen Theorien getreten war und man aus der Zersplitterung, das heißt vom Staffeleibild und der Freiplastik her wieder künstlich und romantisch, ohne Verwurzelung im katholischen Glauben eine bloß dekorative Effekteinheit herstellen wollte. Den Historismus der Stilwiederholungen abzulehnen, den der Materialwiederholungen und Techniken dagegen beizubehalten, heißt die Lösung der gestellten Aufgabe unmöglich machen. Aber sie wird erst recht unmöglich, wenn man mit moderner Technik und Materialien Kirchen bauen will. Wie jede Kunst an handwerkliche Arbeit gebunden war, so besonders die katholische, weil sie nicht Geist schlechthin, sondern den göttlichen transzendenten Geist im Material wiederaufleben lassen will. Wie soll eine Maschine diesen Realisierungsprozeß leisten können? Nun hat sich aber die Gegenwart zum Ausdruck ihres Lebensgefühl in der Architektur Materialien geschaffen, die rein maschinell hergestellt und verwandt werden. Darum machen alle aus den neuen Baustoffen hergestellten katholischen Kirchen einen unkatholischen, widerreligiösen, atheistischen Eindruck. Das würde wohl auch dem (künstlerischen) Laien und vor allem den Priestern offenbar werden, sobald man sich nicht mehr mit Baumeistern zufrieden-

geben würde, die überhaupt keinen eigenen Geist haben, weder einen der Gegenwart noch einen der Vergangenheit zugehörigen, und die darum ebenso gut, das heißt ebenso schlecht, scheinmodern wie historisch bauen können. Der katholische Versuch ist zwangsläufig in einen Widerspruch geraten: Auf der einen Seite hat man unkritisch moderne Baustoffe übernommen, die ihrem maschinellen Wesen nach widerkatholisch sind; auf der anderen Seite hat man ebenso unkritisch traditionelle Werkstoffe und Techniken wieder angewandt, die nur künstlich zu modernisieren sind. Aus diesen beiden in sich gegensätzlichen Bestandteilen hat man ein Kompromiß gemacht, machen müssen. Denn auf der einen Seite drängt die Gemeinde, die den aus dem modernen Baustoff hergestellten Kirchenraum mit Recht als unchristlich empfindet, instinktiv auf Ausschmückung (wobei aber Ausschmückung schon ein unkatholischer Begriff ist); auf der anderen Seite lehnt die führende Geistlichkeit die stärksten Künstlerpersönlichkeiten ab, weil sie das Widerkatholische im Zwiespalt zwischen der geforderten Geistlichkeit und den angewandten Materialien offenbar machen würden. Dieses Kompromiß trägt daher den Stempel der Charakterlosigkeit sowohl vom Standpunkt der Kunst wie vom Standpunkt des Glaubens an sich. Die Unlösbarkeit der Materialfrage im katholischen Sinne zeigt, daß für den modernen Geist die Hypothese Gottes unfruchtbar geworden ist. Es ist nicht mehr möglich, die Gegenwart – die in ihren produktiven Kräften atheistisch ist – durch die Prinzipien des Katholizismus zu formen. Der Weg läuft in genau entgegengesetzter Richtung: zur Revolutionierung der letzten Phase der Geschichte, zur Fortentwicklung der modernen Materialien auf Grund der materialistischen Dialektik.

ad C) Die Frage nach dem Unterschied der Auswirkung einer autochthonen und einer importierten Mythologie in der Kunst ist für das Verständnis der ganzen neueren, das heißt bürgerlich-kapitalistischen Kunstgeschichte von größter Bedeutung. Nicht als ob die sogenannte Renaissance die erste Usurpierung einer fremden Mythologie und Formensprache zeigt. Die Römer haben sehr verschiedene asiatische und ägyptische Mythologien eingeführt, aber hier handelt es sich um ein Volk im Verfall, das kaum je eine eigene Kunst (außer dem Porträt) entwickelt hat; die Griechen haben zu verschiedenen Malen in der vorklassischen Zeit vorderasiatische und ägyptische Formensprache und Mythologien importiert, aber sie waren am Anfang der Entwicklung und haben sie gänzlich verarbeitet und überwunden. Im 15. Jahrhundert aber haben wir ein Phänomen eigener Art: Nachdem

sich aus dem Geiste des neuen Handelskapitalismus ein (realistischer) Gegenstandsstil entwickelt hatte (Masaccio, van Eyck), setzte eine doppelte Gegenbewegung ein: eine irrational-metaphysische, christliche (die man mit gleich gutem Recht spätgotisch oder vorbarock genannt hat) und eine rational-antikisierende (der Klassizismus der Renaissance). Während die eine Strömung die alte christliche Mythologie weiterentwickelt (besonders mit Hilfe des Jesuitenordens), führt die andere eine fremde Mythologie zugleich mit einem fremden Formideal ein. Über die geschichtlichen Ursachen dieser Renaissance wird später gesprochen werden; hier steht nur zur Erörterung die Frage: ob die antike Mythologie selbst bei dieser Usurpierung umgebildet wird und wie die importierte Mythologie im Gegensatz zur autochthonen die Kunst selbst beeinflußt.

Auffallend ist zunächst, daß die meisten Künstler der Renaissance (Raffael, Tizian) die christliche wie die griechische Mythologie gleichzeitig nebeneinander verwenden. Dies läßt sich entweder dadurch erklären, daß tatsächlich zwei Seelen in ihrer Brust gewohnt haben und daß sie jeder getrennt von der anderen einen Gestaltungsweg schufen; oder aber dadurch, daß keine der beiden Mythologien für sie irgend etwas Verpflichtendes hatte, weil weder sie selbst noch ihre Gesellschaft oder Klasse an sie glaubten. Die Wirklichkeit zeigt, daß kaum ein Künstler die Trennung durchhalten konnte: Raffael begnügte sich mit *einem* Stil für beide Mythologien, Michelangelo kapitulierte vor dem Kreuz wie vor ihm Botticelli vor Savonarola, Giorgione wurde ganz Heide, und Leonardo suchte eine Synthese, die man als erste Form des L'art-pour-l'art-Prinzips ansehen kann, wie Raffaels Stil als die erste Akademie. Es ergibt sich also schon aus der flüchtigsten Übersicht, daß die Importierung der antiken Mythologie und Kunst allein auf italienischem Boden so verschiedene Auswirkungen hatte, daß wir eine Kunstgeschichte der Renaissance vortragen müßten, um die gestellte Frage zu beantworten – und das ist selbstverständlich, da die «Renaissance» nicht auf persönlicher Willkür, sondern auf gesellschaftsgeschichtlicher Notwendigkeit beruhte.

Gibt es trotzdem etwas Gemeinsames für die heidnische Reaktion Giorgiones wie die christliche des späten Michelangelo, für die gefühlrationalistische Raffaels wie die synthetische Leonardos? Es ist dies eine Spannung zwischen Inhalt und Form, die gelegentlich der Einheit sich annähert (wie bei Giorgione und Leonardo), gelegentlich in einem völligen Dualismus auseinanderbricht (wie bei Raffael und Michelangelo) und die in dieser Art in keiner Kunst vorhanden war, die ohne äußere Hilfe

aus ihren eigenen sozialökonomischen Bedingungen entstand. Es besagt dies, daß die Methode selbst zum Problem wird und darum die Praxis des Kunstschaffens nach der Theorie tastet, oder mit anderen Worten, daß das künstlerische Schaffen sich selbst problematisch wird, der primäre geistige Akt zu einem Bildungsakt, in dem Wissen und Können auseinanderklaffen. Alle frühere Kunst wirkt im Verhältnis zu der der Renaissance instinktiv, selbst dort, wo größtes Wissen und Auseinandersetzung mit fremden Kulturen zugrunde liegen, weil Einheit von Inhalt und Form prinzipiell gesichert ist durch eine Methode, die in der ganzen Gesellschaft verwurzelt ist (beziehungsweise in einer Gesellschaft, deren herrschender und kunstbedingender Teil die ganze Gesellschaft repräsentiert), so daß zwischen Theorie und Praxis der Gesellschaft kein prinzipieller Unterschied besteht. Die Werke der Renaissance dagegen wirken selbst dort gewollt und berechnet, wo sie auf die methodische Erreichung der Einheit abzielen, weil sie Bewußtseinsakte gesellschaftlich isolierter Menschen sind beziehungsweise weil sie sich an eine Schicht wenden, die nicht mehr das Ganze der Gesellschaft repräsentiert und die in der Kunst nicht mehr eine Lebens-, sondern eine Luxusfunktion sieht. Die Kunst der Renaissance stammt aus einem transzendentalen Bewußtsein (statt aus einem transzendenten Sein), und zwar aus einem transzendentalen Bewußtsein, das sich selbst «kritisiert», das heißt sich selbst zum Inhalt hat (anstatt – wie in der klassischen Kunst Griechenlands – Bewußtsein und Sein zur Synthese zu bringen); und diesen leeren Kategorien gegenüber sind alle Inhalte relativ gleichwertig, sofern sie der Funktion dienen, nicht Formen zu realisieren, sondern Schemata anzufüllen oder Ideen auszudrücken.

Der Fall Michelangelo ist von ihm selbst aufgedeckt durch die *Pietà Rondanini*. Denn in dieser gänzlich unrealisierten Skizze sehen wir deutlich das Gefühl, das ihn bewegt und zum Schaffen getrieben hat; wir sehen aber auch an dem aus einer früheren Fassung stehengebliebenen Fuß, was geworden wäre, hätte Michelangelo das Gefühl verkörperlicht, die Skizze «vollendet»: das Gefühl wäre verschwunden und ersetzt worden durch eine Gruppe von nackten und bekleideten Körpern, die dieses Gefühl nicht gestaltet, sondern verdeckt hätten. Michelangelos Motiv war eine bewegte Silhouette, eine Umrisszeichnung oft von titanischem Leben; aber die Binnenformen hatte er aus anderen Quellen zu borgen, die mit der konkreten Konzeption nichts zu tun hatten: aus der Anatomie und Physiologie des menschlichen Körpers, aus fliegenden Haaren und wallen-

den Bärten, aus einer bizarren Mischung von Nacktheit und Bekleidung usw. Es lag dies natürlich an dem literarischen Charakter seiner Phantasie, die Visionen ohne Formen hervorbrachte und darum ohne Vision Formen suchen mußte. Wo immer später eine Kluft zwischen «individueller Idee» und «Motiv», zwischen Inhalt und Form sich auftat, wurde Michelangelo das Idol, weil er das ganze Vokabularium von formalen Ausreden enthält: Muskelschwellungen, Schattenlöcher, fliegende Gewänder und vor allem wallende Bärte und Haare (die er selbst nicht erfunden, sondern aus der Frührenaissance übernommen und gesteigert hat – auch ins technisch Absurde). Nur daß die Nachfahren nicht das Talent des Ahnherrn hatten: diejenige Mythologie zu finden, die die fragmentarische Formschaffenskraft am stärksten verdeckte.

Der Fall Raffael liegt insofern anders, als er nicht ein genialer Erfinder von Ersatzform und Ersatzkunst war, sondern ein genialer Borger, dessen zahlreiche Anleihen gedeckt waren durch seine große Gabe, jedem Sujet ein ästhetisches Gefühl abzugewinnen und dieses Fühlen selbst aus der reinen Zuständigkeit in äußerliche Gegensätzlichkeit zu entwickeln; durch diese doppelte Fähigkeit konnte er die Kluft zwischen dem Gefühl und seiner anschaulichen Verkörperlichung verbergen. Die Ursache für diese prinzipielle methodische Kluft lag natürlich in dem Wesen der Gefühle selbst. Nehmen wir als Beispiel die Bilder der «Stanza della Segnatura», so haben wir Zustandsgefühle vor uns, die weder einen Gegensatz noch eine Entwicklung zeigen, sondern ein mildes Erhobensein, gleichsam die goldene Mitte zwischen Erhabenheit und Banalität, variiert nach den Inhalten (dichterisches, philosophisches, religiöses Erhobensein) und nach den Kategorien des Agierens, Kontemplierens und Zuschauens. In all diesen Varianten fühlt der Mensch sich selbst und trägt sich nach außen (stellt sich selbst dar), das heißt, er ist nicht, sondern das menschliche Eigensein verschwindet zwischen Selbstfühlen und Selbstdarbieiten – eine Spaltung, die in zunehmendem Maße durch eine Theatralik des Gestus, durch eine immer effektvoller werdende Bühnenregie der Mythologien zu überbrücken versucht wird. Denn die Inhalts- und die Kompositionsgefühle bleiben weitgehend unabhängig voneinander. Die kompositionellen Mittel sind in allen drei Bildern – trotz der großen Verschiedenheit ihrer Inhalte – dieselben, entsprechend der Tatsache, daß alle Szenen nur Illustrationen zu Allegorien sind: eine Ortskurve für die aufzustellenden (oder auftretenden) Figuren, Achsierung und Symmetrie (mit gewissen Asymmetrien und Kontrapost), Gruppen- und Etagenbildung. Sie sind freilich nie-

mals als Schablone verwandt, sondern als ein disponierendes Schema, das dem Inhalt soweit angepaßt wird, daß es diesen adäquat reguliert, organisiert (ohne deswegen ein Motiv oder eine konstituierte Form zu bilden). Mit anderen Worten: obwohl die Mittel abstrakt und konstant sind, erlauben sie solche Variationen und Kombinationen, daß sie den Inhalt nicht vergewaltigen oder verflüchtigen, sondern zur Geltung bringen. Aber obwohl sie beanspruchen, *die* allgemeinen Kategorien der reinen Vorstellung von Körpern im Raum zu sein, sind sie doch nur Mittel äußerer Anordnung und Verteilung: Geschmackvolles und klares Arrangieren ersetzt die Transponierung von Inhalt in Form. So wurde Raffael der Abgott aller derer, die eine harte Wirklichkeit in eine geschmackvolle Leere zu verwandeln idealistische Kunst nannten; nur daß die Nachfahren selten das Talent des Ahnherren hatten: *ein* Gefühl auch in großen Szenen festzuhalten und die ganze Skala von Materialgefühlen über substanzlose Mittelstraßen- und Gegensatzgefühle zu abstrakten und idealen Intellektual- und effektvollen Emotionsgefühlen zu durchlaufen.

Die zweifache Form der Kluft zwischen Inhalt und Form – es gab in der Renaissance Dutzende – war eine schöpferische Grenze weniger der Künstler als der Zeit, das heißt der Epoche des Frühkapitalismus, und kommt darum in der Architektur als der öffentlichsten und gesellschaftsnächsten Kunst am reinsten zum Ausdruck. Es ist dies immer gesehen worden an der Beziehungslosigkeit von Innenraum und «Fassade», aber dieser Dualismus ist nur die äußerlich auffallendste Erscheinungsform eines Prinzips und einer Methode, die die Baukunst in ihren Wurzeln treffen. Architektur ist nicht *Raumgestaltung*, sondern Umgrenzung einer Leere durch Ebenen, die ihrerseits beseitigt werden durch geometrische Linien, die ein formales Spiel zwischen Rahmen und Achsen herstellen; wie der Raum seine Vollheit, so verliert die Ebene ihre kontemplative Qualität, und es bleibt nur ein anmutiges geschmackvolles Beziehungsspiel, das die abstrakte Leere des Raumes, die Qualitätslosigkeit seines Innern wie seiner Grenzen nur um so deutlicher hervortreten läßt. Es ist ein Raum ohne Orte und ohne Dimensionen. Diese werden voneinander getrennt, bis sie einander nur als Kompositionsstimmen ablösen und die auseinander gehaltenen Richtungen nur einsinnig durchlaufen ohne Gegenspiel. Es gibt keine Raumsituation um den einzelnen Körper (Säule, Pfeiler), also auch keine innere Beziehung zwischen den einzelnen Körpern oder zwischen den Körpern im Inneren des Raumes und den Raumgrenzen. Das Verhältnis von Körper und Leere ist weder das grie-

chische noch das christliche. Im dorischen Tempel ist die Öffnung zwischen zwei Säulen nie größer als der aufgerollte Umfang *einer* Säule, was – zusammen mit Modellierungs-Tiefenachse und Dynamik der Kannelierung – die Alternierung von Säule und Zwischenraum an eine ideelle Mauer bindet und den Gegensätzen eine Einheit schafft; in der Renaissance dagegen ist die Öffnung ein Vielfaches des Säulenumfanges, weil die Distanz zwischen zwei Trägern vergrößert, der Durchmesser der Säule dagegen verkleinert wird, um so die Träger von jeder Beziehung zur Wand zu lösen. Dieses allgemeine Prinzip setzt sich auch gegen das christliche Joch durch. Seine Aufgabe ist, Volles und Leeres zu verzahnen, dadurch daß jeder Pfeiler zu zwei Leeren und jede Leere zu zwei Pfeilern gehört, und eine aktive Raumsituation zu schaffen, indem ein einheitlicher Körper in eine Mehrheit von Kräften sich zerlegt, die in verschiedene Räume laufen und diese verbinden, weil sie sie auf einen Punkt konzentrieren, kristallisieren. Der Pfeiler der Renaissance dagegen ist eine Aufmauerung, die durch Pilaster, Ornamente, Bildwerke, Rahmungen, Durchbrechungen verdeckt wird, also eine zu schmückende Anzahl von Ebenen, die zusammen weder Körpervolumen noch Raum ergeben; dabei stehen verdeckte Grundmaße und verdeckendes Ornament in Widerspruch, insofern dieses – im Gegensatz zur Masse des Pfeilers – auf sehr kleinteiliges Licht-Schatten-Spiel gerichtet ist. Aber ob Pfeiler oder Säule, immer verschwindet der innere Zusammenhang zwischen Körper und Öffnung und ihre äußere Meßbarkeit aneinander. Die Renaissance gibt – statt der griechischen Alternation von Gegensätzen in einer eminenten Einheit und statt des christlichen Joches als Durchbrechung der Mauer eine Leere zwischen linearen Grenzen, die gerahmte, aber nicht die gestaltete Leere; diese sich durchsetzende Leere sucht man durch Grenzen, Bewegungen und Beziehungen zu fixieren, aber diese Mittel stehen in keinem inneren Zusammenhang. Das Neue ist also, daß der Raum nicht eine substantielle Fülle ist, sondern eine Leere, eine qualitätslose Qualität, die man durch Teilung durchschreiten, aber nicht gestalten kann.

Diese teilenden Glieder haben nun nicht nur ihre eigentliche Raumfunktion (als Kristallisationskerne einer mehrdimensionalen Raumsituation) verloren, sondern auch ihre Konstruktionsfunktion, das heißt ihre Funktion im Spiel der Kräfte. Obwohl sie dem Schein nach architektonische Formen sind (Säulen, Kapitäle, Architrave usw.), sollen sie den Eindruck erwecken, daß sie die Kräfte – mögen es Normal- oder Schubkräfte sein – auseinanderhalten und neutralisieren. Diese paradoxe Entlastung

von der Funktion erhöht weder das selbständige Dasein noch das Eigenleben der Form, sondern reduziert beide: zu einem Körper ohne Volumen, das heißt zu einer abstrakten Richtung beziehungsweise zu einer Dekoration. Das Spiel der Kräfte wird so ersetzt durch ein Spiel formaler Intellektualgefühle als Zeichen der Freiheit des Machenden, die dann oft durch Überladung die Freiheit des Gemachten erstickt.

Das Ideal dieser Architektur vollendet sich erst in der Anpassung des Bau-Rohstoffs an den Raum als Leere und an die Neutralisierung des Kräftespiels in scheinbar architektonischen Formen: Die Materie wird gewicht- und materiellos gemacht, zu einem abstrakten Stoff ohne Qualitäten, zu einem Blatt Papier, auf das man geometrische Figuren oder Ornamente ohne Sinn zeichnen kann (Kandelaber, Putten, Fruchtgehänge usw.) Selbst da, wo man die Mauer am Außenbau beibehält, kommt es mehr auf den Unterschied von rauh und glatt, von schwer und gewichtlos an und auf die Entwicklungsbewegung zwischen diesen Gegensätzen als auf die Schichtung. Michelozzo im Palazzo Medici gebraucht mehrere, geschichtlich gegensätzliche Prinzipien: das griechische der Fugenkonkordanz und das christliche der Verringerung der Steinhöhen (wie man die heterogenen Formwelten des Bogens und des Architravs darüber gleichzeitig benutzt). Alberti – oder die Ausführer seiner Pläne – machen aus der Mauer eine komplizierte Fugenzeichnung zwischen Pilasterrahmung, eine unübersichtliche, schlechte Unendlichkeit zwischen endlichen Grenzen.

Die Renaissance-Architektur ist weder eine autochthone noch eine in sich einheitliche Kunst, sondern ein Versuch, eine neue Wirtschafts- und Gesellschaftsform mit zwei externen und untereinander heterogenen Kunstsprachen durch deren Umbildung zu gestalten. Dabei wird versucht, die substantielle Leere eines analytischen Rationalismus dogmatisch durch die aristotelische Schullogik zu fixieren: daß a nur gleich a ist und daß es eine Vermittlung zwischen Gegensätzen nicht gibt. Es war dies die bisher seichteste Form des Aristotelismus, weil einerseits alles zu einem abstrakten a werden und weil die verschiedenen Abstrakta koordiniert werden konnten. Da unter solchen Umständen die Materie als irrational gilt, wird die Architektur zu einer Zeichnung auf dem Papier reduziert, und Alberti war nur mit sich selbst konsequent, wenn er sich weigerte, seine Pläne selbst auszuführen.

Die anderen Künste ändern dieses Bild nicht, sondern vergrößern die Kluft in der Gestaltungsmethode der Renaissance. Einige wenige aphoristische Hinweise mögen genügen. Der In-

halt wird entwertet oder verdeckt, antinomische Mythologien werden benutzt, weil aus ihrer geschichtlichen Realität eine Allegorie geworden ist, die ihrerseits illustriert werden muß durch Vorgänge, die nur angelesenes Bildungsgut sind, demgegenüber man keine andere Verpflichtung fühlt, als es dem «Gebildeten» kenntlich zu machen. Man schwankt so zwischen dem Individuellen, zu dem es kein Allgemeines gibt (besonders im Porträt), und unkonkreter Allgemeinheit, zwischen Einmaligkeit und Keimlichkeit, zwischen dem Einzig-Einzeln und dem Entmenschlicht-Leeren, dem Monomanen und dem Abstrakten; oder man mischt Christliches und Griechisches, weil keines mehr Bedeutung und Meinung hat, sondern nur noch Motiv für dekoratives Spiel ist. Entsprechend sind Haltungen, Gebärden, Stellungen nicht mehr der Ausdruck einer Weltanschauung (wie das hokkende Sitzen, die Schreitstellung usw.), sondern Vorwände für Faltenbildungen, die ihrerseits meistens Ersatz für echte Formen sind; so hat das Abspreizen des Unterschenkels gegen das Standbein nicht das geringste zu tun mit dem griechischen «Stand- und Spielbein», und Donatello kann die traditionelle Kniefalte sogar über das senkrecht stehende Bein legen, weil im Prinzip – das heißt im Durchschnitt der Renaissancekünstler, die nicht die gesamtgeschichtlichen Bedingungen in zeitlose Form und Wert umzubilden vermögen – ein Dualismus von Körper und Gewand besteht (schmäler Körper in weitem Gewand, strenger Körperbau in weichem Stoff usw.). Das Kunststück (aus virtuosem Können) tritt an die Stelle der Kunstform (aus originalem Können); die Form ist nicht mehr das Ganze im einzelnen, noch das aus Einzelem erwachsende Ganze; sie ist ein Fremdkörper das eine Mal als Schmuck, Anatomie usw., das andere Mal als formaler Kompositionsschematismus, der im Prinzip unabhängig ist nicht nur vom Inhalt, sondern den Einzelformen nicht mehr als Standorte bietet. Schmuck und Organisation sind sich komplementierende Surrogate für Form, Aufbau der Körper und Entwicklung der Inhalte, Dasein und Zeit fallen auseinander.

Ebenso werden Körper und Raum getrennt entweder durch unendliche Öffnung (Perspektive) mit Gegensatz von Vorder- und Hintergrund (bei fehlendem Mittelgrund) oder umgekehrt durch Ausschließen des Raumes mit Hilfe von Vorhängen oder durch Benutzung der Tiefenachse als Silhouettenebene. So wird bald der Inhalt aufgelöst in die Darstellungsmittel – sei es der Linie, sei es der Licht-Schatten-Skala –, bald umgekehrt die Darstellungsmittel herabgedrückt zum bloßen Werkzeug der Wiedergabe von Gefühlen, Allegorien usw. Immer bleibt eine Kluft,

die man zu überbrücken sucht durch Zurschaustellung; und diese Theatralisierung erreicht ihre höchsten Effekte, wenn es sich um einen Toten handelt, wo das Motiv des Vorhanges eine besondere Bedeutung gewinnt.

Es ist dieser Zwiespalt zwischen dem Inhalt und der Form, zwischen der Einzelform und der Gesamtform, welche die Künstler zu immer neuen Lösungen drängt und der Renaissance die Fülle der individuellen Erscheinungen gibt (deren Gegenstück die Monotonie der unzähligen Handwerker ist, die von Nachahmung leben). Aber es handelt sich nicht nur um einen Reichtum verschiedener Individuen, sondern um eine Mannigfaltigkeit in jedem Individuum, das dank dieser Spaltung immer auf der Suche und selten ein Sein ist und eben darum an die gesamtgeschichtlichen Bedingungen seiner Zeit gefesselt bleibt. Die universalen, die Zeitgrenzen überwindenden Persönlichkeiten sind selten, und darum fehlt der Kunst der Renaissance – als Epoche genommen – der normative Charakter. Aus ihr allein eine Kunsttheorie ableiten zu wollen führt notwendig dazu, den besten Teil der künstlerischen Überlieferung zu verurteilen und den anderen, namentlich die griechische Kunst, mißzuverstehen. Erst wenn die «Renaissance» in allen ihren historischen Wurzeln erkannt ist (die seit 1275 in dem weitgehend unbekanntem und ungedeuteten 14. Jahrhundert liegen), wird man die Täuschungen in den Werturteilen erkennen, die heute allgemeines «Bildungs»gut sind.

2. Das zweite von Marx gestellte Einzelproblem behandelt «das unegale Verhältnis der Entwicklung der materiellen Produktion . . . zur künstlerischen».⁴⁹ Marx stellt fest:

«Bei der Kunst [ist es] bekannt, daß bestimmte Blütezeiten derselben keineswegs im Verhältnis zur allgemeinen Entwicklung der Gesellschaft, also auch der materiellen Grundlage, gleichsam des Knochenbaues ihrer Organisation stehen. Zum Beispiel die Griechen verglichen mit den Modernen oder auch Shakespeare. Von gewissen Formen der Kunst, zum Beispiel dem Epos, ist es sogar anerkannt, daß sie in ihrer Weltepoche machenden klassischen Gestalt nie produziert werden können, sobald die Kunstproduktion als solche eintritt, also, daß innerhalb des Bereiches der Kunst selbst gewisse bedeutende Gestaltungen derselben nur auf einer unentwickelten Stufe der Kunstentwicklung möglich sind. Wenn dies im Verhältnis der verschiedenen Kunstarten innerhalb des Bereiches der Kunst selbst der Fall ist, ist es schon weniger auffallend, daß es im Ver-

49 Ebenda, S. 640

hältnis des ganzen Bereiches der Kunst zur allgemeinen Entwicklung der Gesellschaft der Fall ist.»⁵⁰

Gewisse ökonomische Verhältnisse fördern oder hemmen bestimmte geistige Produktionszweige. «Ist Achilles möglich mit Pulver und Blei? oder überhaupt die Iliade mit der Druckerpresse und der Druckmaschine? Hört das Singen und Sagen und die Muse mit dem Preßbengel nicht notwendig auf, also verschwinden nicht notwendige Bedingungen der Poesie?»⁵¹ Und allgemeiner: die kapitalistische Produktion ist der Kunst und Poesie nicht günstig. «Man kömmt sonst auf die Einbildung der Franzosen im 18. Jahrhundert, die Lessing so schön persifliert hat. Weil wir in der Mechanik usw. weiter sind als die Alten, warum sollten wir nicht auch ein Epos machen können? Und die Henriade für die Iliade!»⁵²

Trennen wir zunächst die Behauptungen von ihren Erklärungen. Marx spricht von drei verschiedenen Disproportionen der Entwicklung: einer kunstimmanenten und zwei die Kunst transzendierenden.

A) Die erste besteht darin, daß die klassische Gestalt gewisser Kunstformen nur möglich ist auf einer unentwickelten Stufe der Kunstentwicklung. Diese Disproportion gilt Marx zwar nicht als Beweis, sondern nur als Analogie und Bestätigung für die beiden anderen; sie verdient trotzdem eine aufmerksame Analyse.

Worin besteht der von Marx zugrunde gelegte Unterschied von Kunstentwicklung und Kunstvollkommenheit? Wenn Marx von «Blütezeiten» der Kunst spricht oder von der «klassischen Gestalt» einer Kunstform (Epos), so setzt er von vornherein die Existenz objektiver Normen für die geschichtliche Entwicklung einer Kunstepoche, für die Kunstgattungen und, wie wir zeigen werden, für die Kunstwerke voraus. Damit hat das Wort «Vollkommenheit» einen dreifachen Sinn: eine Kunstgattung ist vollkommen, wenn ihre spezifischen Merkmale am reinsten entwickelt sind, zum Beispiel das Epische im Gegensatz zum Lyrischen oder Dramatischen. Ein *Kunstwerk* ist vollkommen, wenn die größte Spannung zwischen den Gegensätzen zur höchsten Einheit gebracht ist. Eine *Kunstepoche* ist vollkommen, wenn sie den Geist der herrschenden Klasse mit den ihm adäquaten Mitteln gestaltet, und zwar durch eine möglichst große Anzahl von Künstlern und auf einem möglichst hohen künstlerischen Niveau.

⁵⁰ Ebenda, S. 640

⁵¹ Ebenda, S. 641

⁵² Karl Marx, Theorien über den Mehrwert, a. a. O., S. 257

Diese drei Faktoren: der puristische, der intensive und der historische können zusammenfallen, aber sie müssen es nicht – weder der Zeit noch dem Orte nach. Die Renaissance hat ihre historische Vollkommenheit in Florenz und Rom durch Michelangelo und Raffael erlebt; ihre größten Werke hat Leonardo geschaffen, der in Mailand und dann in Frankreich lebte, und ihre reinsten Maler sind die Venezianer Giorgione und Tizian gewesen. Oder wenn für die imperialistische Epoche des Kapitalismus Picasso der größte Künstler ist, so ist er im Sinne der Malerei viel weniger puristisch als Braque oder Matisse, und die historische Vollkommenheit hat die industriekapitalistische Kunst nicht in England, Deutschland oder Amerika gefunden, sondern in Frankreich. Die Gründe für die Möglichkeit solchen Auseinandergehens sind sehr kompliziert, weil sie in dem Wechselverhältnis der konkreten gesamthistorischen Bedingungen einer Epoche mit dem Wesen der Kunst liegen, so daß jeder einzelne Fall einer besonderen Erörterung bedarf. Da zum Beispiel der Kapitalismus der Kunst ungünstig ist und darum nicht von der herrschenden Klasse, sondern von dem in geschichtliche Passivität gedrängten Mittelstand getragen wurde, mußte auch dasjenige Land die Kunst dieser Epoche am stärksten ausbilden, das selbst nicht vollkommen durchkapitalisiert war, aber die Spannung zwischen kapitalistischer und vorkapitalistischer Wirtschaft hinreichend kannte. Und in diesem Lande wurde der größte Künstler ein Fremder (denn selbst Cézanne als Südfranzose ist ein Fremdling im französischen Industriegebiet, ein Fremdling für den Demokraten Clemenceau), während die puristische Vollkommenheit an die französische Tradition geknüpft blieb. Von der Seite der Kunst her gesehen, ist die historische Vollkommenheit zeit- und klassengebunden, die intensive Vollkommenheit wird gerade durch den Versuch erreicht, Inhalt wie Form innerhalb dieser Gebundenheit mit allen konstanten Faktoren des Menschen, mit der Menschheit im qualitativen Sinne des Wortes zu verbinden; die puristische Vollkommenheit ist überlieferbar und kann ohne jede künstlerische Vollkommenheit wiederholt werden, während diese letzte einmalig ist. Trotzdem kann die Vereinigung stattfinden: Im modernen Roman wie in der modernen Lyrik (bei Flaubert und bei Baudelaire) ist das intensiv vollkommenste Werk auch das puristisch und historisch vollkommenste.

Mit «unentwickelter Stufe der Kunstentwicklung» im Gegensatz zur Kunstvollkommenheit meint Marx offenbar eine der «Kunstproduktion» vorausgehende Stufe. Aber gab es je eine Volkskunst, haben die ursprünglichen Erzählungen, aus denen

die Ilias und Odyssee zusammengesetzt wurden, einer solchen angehört, und war bereits in ihnen die Vollkommenheit der Kunstgattung vorhanden, oder ist sie erst das Produkt des Zusammensetzers, also eines individuellen Künstlers am Hofe des Peisistratos? Diese letzte Frage ist für uns nicht mehr zu beantworten. Die Frage nach der Existenz oder Nichtexistenz der Volkspoesie ist für eine marxistische Kunsttheorie von allergrößter Wichtigkeit, weil sie die nach dem Ineinandergreifen von gemeinschaftlicher und individueller geistiger Produktion enthält, das zum Beispiel auch für die Architektur gewisser Perioden des Mittelalters von Bedeutung ist. Hier genügt es zu zeigen, daß die Hypothese der Volkspoesie innerhalb der bürgerlichen Ästhetik aus folgenden Voraussetzungen entstand: Man hatte von den ökonomischen und kulturellen Tatsachen der homerischen wie der vorhomerischen Zeit keine genügende Kenntnis, fingierte eine Primitivität und einen Tiefstand, die kaum vorhanden waren, setzte unbewußt eine Proportion zwischen materieller und geistiger Produktion voraus und sträubte sich, die hohe künstlerische Leistung einem einzelnen zuzuschreiben, da man selbst auf den allerhöchsten Spitzen der eigenen geistigen Produktion sie nicht erreichen konnte (Goethe begnügte sich damit, ein Homeride zu sein). So blieb entweder die Auflösung in die Leistung vieler einzelner an vorgefundenen Stoffen, aus denen dann ein späterer Reaktor eine Einheit machte – als ob künstlerische Komposition die Addition von Summanden wäre! – oder die Theorie der Volkspoesie. In ihr wurde die Gesellschaft direkt unter Ausschaltung des Individuums zum Träger der geistigen Produktion gemacht, womit die Gelehrten durch ihre Hilflosigkeit gegenüber dem Phänomen ihre eigene gesellschaftliche Voraussetzung: den Individualismus der kapitalistischen Wirtschaft aufzuheben gezwungen wurden. Indessen sind aber beide Wege auch von den bürgerlichen Literaturhistorikern und Philologen als fragwürdige Hypothesen erkannt worden. In den meisten nachprüfbaren Fällen ist Volkspoesie primitive Kunstpoesie und ohne diese nicht denkbar (wenn dann auch gelegentlich im Volk kursierende Stoffe oder Stile früherer Zeiten von Kunstdichtern assimiliert wurden). In dem besonderen Fall der Ilias handelt es sich um die Verherrlichung feudalistischer Kriegshelden, an der das Volk, selbst wenn es gedichtet hätte, kaum ein Interesse gehabt haben dürfte; schon der Inhalt also weist auf eine Hof- und Auftragspoesie, das heißt auf Kunstdichtung. Und was die Gattung betrifft, so könnte die Ilias sie rein darstellen, ohne als Norm zu gelten; denn die Gattungen entstehen und vergehen mit den

Wirtschaftsformen und bleiben uns überall dort gleichgültig, wo sie nicht mindestens mit der historischen und selbst mit der intensiven Vollkommenheit verbunden sind.

Es wäre nun denkbar, daß die von Marx behauptete kunstimmanente Disproportion aus ganz anderen Gründen besteht: als eine Diskrepanz zwischen sehr weit entwickelten Mitteln und sehr geringer Vollkommenheit des Zieles. Die Mittel der Poesie, zum Beispiel die Sprache, die Verse usw. können sehr differenziert sein und die Vollkommenheit des mit ihnen geschaffenen Kunstwerkes wesentlich geringer als die eines anderen, das mit weniger spezifizierten und komplizierten Mitteln geschaffen ist. Die Mittel sind das erstarrende Produkt einer historischen Entwicklung (an der auch die Kunst ihren Anteil hat neben der Gesellschaft), die immer neue Worte erfordert zur Bezeichnung neugeschaffener Gegenstände, Kräfte usw.; die Kunst dagegen ist das Produkt eines nicht das Neue, sondern das Vollkommene, nicht Bedürfnisse befriedigenden, sondern Werte suchenden Schaffens. Aber wenn die Kunst – und Literaturgeschichte beweisen, daß oft mit unentwickelten Mitteln große Kunstwerke geschaffen werden, so beweisen sie nicht, daß immer dort, wo uns die Mittel unentwickelt scheinen, sie es tatsächlich waren. Die These, daß Homer das Meer purpurfarben nennt, weil die Griechen seiner Zeit kein Wort für die blaue Farbe hatten oder gar diese nicht von anderen Farben hinreichend unterscheiden konnten, ist als schlechter Scherz von Stubengelehrten, die von der Fortschrittstheorie besessen waren, lange aufgegeben. Die Reduzierung der Mittel kann absichtlich sein, und zwar nicht – wie man heute vermuten möchte – zum Zwecke einer künstlichen Primitivität, sondern gerade umgekehrt, aus der Einsicht, daß die höchsten Wirkungen mit den wenigsten Mitteln zu erreichen sind. Die Palette des alten Poussin ist sehr begrenzt und der von Racine gebrauchte Wortschatz geringer als der eines halbwegs begabten Gymnasiasten. Die Ursache in diesem besonderen Falle ist leicht zu erkennen: Die Musik der Verse wird nicht mit Worten, sondern mit Vokalen und Konsonanten gemacht, und deren Anzahl bleibt die gleiche, ob das Vokabularium aus 500 oder 5 000 Worten besteht; die Mannigfaltigkeit der Worte lenkt nur von der reinen Musikalität ab zu den Gedanken.

Es ergibt sich, daß die Disproportion zwischen der «Stufe der Kunstentwicklung» und der «klassischen Gestalt gewisser Formen» nicht nur eine historische, sondern auch eine kunstschöpferische Ursache hat, so daß wir zwar bei unentwickelten Mitteln vollkommene und bei entwickelten Mitteln unvollkommene

Werke haben können, aber nicht müssen; auch das umgekehrte kann der Fall sein. Ferner kommt es bei dem historischen Faktor nicht darauf an, ob die Mittel unentwickelt sind im Verhältnis zu den unseren, sondern relativ zu den Erlebnis- und Ausdrucksbedürfnissen ihrer eigenen Zeit, denn sonst verfehlen wir aus Fortschrittswahn jede geschichtliche Beurteilungsmöglichkeit überhaupt. Da sich nun die Ausdrucksmittel unter den ihr eigenen Produktionsverhältnissen und ihren seelischen Folgen entwickeln, so kann es unentwickelte Mittel nur für eine entstehende Kultur geben; die Ilias aber zeigt uns eine seit langem bestehende, sehr reife Feudalwirtschaft und -herrschaft. Die griechische Kunst und Gesellschaft hatte also ausreichend Zeit gehabt, ihre Ausdrucksmittel so weit zu entwickeln, daß sie dem Dichter eher zu kompliziert als zu einfach schienen, um diejenige Vollkommenheit zu erreichen, die ihm vorschwebte.

B) Gehen wir nun von der kunstimmanenten Disproportion zu den zwei Formen der das Verhältnis von Kunst und Wirtschaft betreffenden über, so können wir die eine als einfache, die andere als komplexe bezeichnen.

a) Der erste Fall spricht von einer bestimmten Epoche und stellt innerhalb ihrer das jeweilige Verhältnis von Wirtschaft und Kunst als Disproportion fest. Für diese einfache Disproportion lassen sich zwei Fälle unterscheiden:

α) die Wirtschaft (W) ist unentwickelt, die Kunst(gattung) (K) ist vollkommen ($W < K$);

β) die Wirtschaft ist entwickelt, die Kunst(gattung) ist unvollkommen ($W > K$).

b Im zweiten Fall handelt es sich um zwei verschiedene Wirtschaftsformationen. In der einen besteht die Disproportion

α) ($W_1 < K_1$), in der anderen die umgekehrte von

β) ($W_2 > K_2$). Marx folgert nun daraus, daß $W_1:W_2$ und $K_1:K_2$ nicht im direkten, sondern im umgekehrten Verhältnis zueinander proportional sind ($W_1 = K_2$).

$$\frac{W_2}{K_1}$$

Um den konkreten Sinn der einfachen Disproportion festzustellen, haben wir vorerst den Inhalt der Begriffe «unentwickelt» und «entwickelt» in bezug auf die Wirtschaft zu analysieren und dann mit den Begriffen «entwickelt» und «vollkommen» für die Kunst zu vergleichen. Eine Wirtschaft ist in sich selbst entwickelt, das heißt nicht im Vergleich zu einer späteren oder früheren, wenn sie die in ihr liegenden Möglichkeiten zur maximalen Geltung gebracht, den größten Umfang in allen ihren Elementen oder in den für sie entscheidenden erreicht hat. In diesem Sinne können wir selbst die Wirtschaftsweise des paläolithischen

Raubbaus entwickelt nennen, obwohl sie den Handel überhaupt nicht kannte, ihre Produktionsmittel auf die Bearbeitung einer einzigen Steinart beschränken mußte und das Tier (neben dem Fruchtsammeln) das einzige Objekt der Bewirtschaftung war; denn die Methoden der Jagd und die der Bearbeitung des Felles, der Knochen usw. waren so ausgebildet, daß die Bedürfnisse der Gesellschaft befriedigt werden konnten. Wir müssen also neben die rein quantitative Auffassung des Entwickeltseins (Zahl der Produktionsmittel und der bewirtschafteten Objekte, Umfang der Handelsbeziehungen usw.) eine andere stellen, nach der die Wirtschaft entwickelt ist, wenn ihre einzelnen Faktoren in das größte ihnen mögliche Gleichgewicht gebracht sind. Es handelt sich hierbei nicht nur darum, daß jedes einzelne Gebiet (Rohstoffbeschaffung, Bearbeitung zur Herstellung von Gebrauchsgütern oder Waren, Distribution usw.) organisiert ist, sondern daß ihr Verhältnis zueinander so geordnet ist, daß Hemmungen weitgehend wegfallen und Anarchie unmöglich ist. Dies ist gleichsam die formale Seite des wirtschaftlichen Schaffens im Gegensatz zur materiellen. Diese beiden Faktoren der maximalen Leistung im Materiellen und der optimalen Ordnung im Formellen können zusammen- oder auseinanderfallen: Die ihrem Leistungsumfang nach entwickeltere Wirtschaft kann eine geringere Ordnungsleistung zeigen als eine weniger entwickelte Wirtschaft; ja, für bestimmte Wirtschaftsformen scheint die Disproportion zwischen diesen beiden Reihen eine in ihrem Wesen liegende oder wenigstens eine bestimmten Etappen ihrer Entwicklung notwendig zugehörige Eigenschaft zu sein. Wenn wir den Grad der Ordnungsleistung die Vollkommenheit einer Wirtschaft nennen im Gegensatz zur Quantität des Leistungsumfanges, der ihre Entwicklungsstufe angibt, dann haben wir zwischen dem wirtschaftlichen und dem künstlerischen Schaffen die größtmögliche Analogie der begrifflichen Formulierung der Tatbestände hergestellt.

Nach dieser Klärung der Begriffe zeigt sich, daß die Marxsche Formulierung der einfachen Disproportion: «bestimmte Blütezeiten» der Kunst stehen in Disproportion «zur allgemeinen Entwicklung der Gesellschaft» einen nicht analysierten Vollkommenheitsbegriff der Kunst mit einem nicht analysierten Entwicklungsbegriff der Gesellschaft vergleicht. Demnach fragt es sich: Besteht eine Disproportion zwischen Wirtschaftsentwicklung und Kunstentwicklung beziehungsweise zwischen Wirtschaftsvollkommenheit (Ordnungsleistung) und Kunstvollkommenheit (und welcher: der puristischen, intensiven oder historischen)? Oder ist die Disproportion nur das Ergebnis eines Ver-

gleiches zwischen prinzipiell verschiedenartigen Faktoren: der Wirtschaftsentwicklung (die nicht einmal in sich selbst, sondern in Vergleich zu späteren Wirtschaftsweisen betrachtet wird) und der Kunstvollkommenheit?

Keine dieser drei Fragen kann a priori und allgemein beantwortet werden und keine aus den beiden von Marx gegebenen Beispielen der Ilias und der Henriade. Denn für Homer wissen wir ja nicht einmal, welche Zeit Marx in Rechnung stellt: die der Entstehung der einzelnen Sagenkreise oder die der Zusammenfassung – eine Differenz von mehreren Jahrhunderten, in denen die städtische Handelswirtschaft den feudalen Ackerbau verdrängte. Nach unseren heutigen Kenntnissen dürfen wir nicht einmal die ältere Epoche, so wie sie sich in der Ilias spiegelt, unentwickelt nennen, vorausgesetzt, daß wir sie mit ihrer eigenen Vergangenheit vergleichen, da doch neben dem Ackerbau und der Viehzucht (mit deren Produkten bei den Opfern sehr verschwenderisch umgegangen wurde) die Schifffahrt ausgebildet war, durch die das Mittelmeer umfaßt und dem Handel zugänglich gemacht war – wenn nicht durch die Griechen selbst, so durch die Phönizier, die wahrscheinlich einen beträchtlichen Teil der in der Ilias genannten Güter geliefert haben. Nur diese differentielle Entwicklung war im Bewußtsein des Künstlers wirksam, und diese muß beträchtlich gewesen sein, da die Ilias eine starke Verherrlichung des Handwerks zeigt, das nicht die Lebensgrundlage der Fürsten war, und eine Farce auf den Feudalismus und seine Götter enthält (wie Shakespeare richtig erkannt hat), wenn beide auch der Zeit der Zusammenstellung entstammen und von dieser als politische Waffe des neuen Handelsbürgertums in die alten Heldenepen eingeführt sein könnten.

Unsere Kenntnisse sind reicher und sicherer für die 1723 entstandene Henriade Voltaires. Das moderne Bürgertum fing im 18. Jahrhundert an, sich ökonomisch, geistig und schließlich politisch aus den Fesseln des Despotismus und Merkantilismus zu befreien, befand sich also in seinem Anfangsstadium. Wenn der Leistungsumfang ihrer Gesamtwirtschaft größer war als der der Antike, so war doch die konkrete Etappe in sich selbst unentwickelt, indem sie sich erst von einer anderen Wirtschaftsweise loszuringen begann. Und auch hier kann die bedingende Kraft nur in dem differentiellen Faktor der geschichtlichen Entwicklung liegen, denn von ihm als dem Neuen geht der entscheidende Eindruck auf den Künstler aus. Daher hat die Henriade noch alle äußeren Merkmale eines Epos wie die Voltaireschen Dramen alle Merkzeichen eines klassischen Dramas; aber er vermag diese Kunstgattungen nicht mehr mit der alten intensiven

Vollkommenheit zu erfüllen, weil er den Klasseninhalt derselben bereits verneint. Denn der Kampf zwischen den Anhängern der Liga und dem künftigen König spiegelt schon den noch in seinen Anfängen steckenden, sich unter Masken verbergenden Kampf zwischen dem Ancien régime und dem Bürgertum. Dieses aber ist, wie die ganze spätere Entwicklung zeigt, dem Epos als Kunstgattung ungünstig. Man muß also schließen: Zwischen der unentwickelten Wirtschaftsetappe des bürgerlichen Kapitalismus und der Unvollkommenheit der Henriade besteht nicht nur nicht eine Disproportion, sondern im Gegenteil ein Zusammenhang, der so komplett ist, daß er sich auf alle drei Arten möglicher künstlerischer Vollkommenheit bezieht.

Es ist unmöglich, aus diesem einen Beispiel irgendeine allgemeine Folgerung zu ziehen. Dürfte man sich einer apriorischen Reflexion überlassen, so würde man argumentieren: Die *Entwicklung* der Kunst läuft der Wirtschaft parallel und folgt ihr um etwas nach, weil die Mittel an der sich immer mehr differenzierenden (wirtschaftlichen oder seelischen) Wirklichkeit der Gesellschaft sich herausbilden. Die *Vollkommenheit* der Kunst ist der Ordnungsleistung der Wirtschaft parallel und geht ihr etwas voran, weil sie das Ideal vorwegnimmt. Daraus würde dann eine Disproportion zwischen Vollkommenheit der Kunst und Entwicklung der Kunstmittel folgen (die ja oft genug bestätigt wird, insofern eine Inflation der Mittel da einsetzt, wo die Gestaltungskraft bereits versagt); aber eine (einfache) Disproportion zwischen Kunst und Wirtschaft würde sich daraus nur dann ergeben, wenn man annehmen dürfte, daß das Optimum der Ordnungsleistung der Wirtschaft zeitlich früher fällt als das Maximum ihres Leistungsumfanges; und sie würde in die Mitte der Entwicklung fallen.

Eine andere Reflexion führt zu einem gegensätzlichen Ergebnis. Sie geht davon aus, daß die Vollkommenheit der Kunst eine Adäquatheit der Mittel zum Werk, eine Identität von Form und Inhalt voraussetzt und daß eine solche Einheit weder bei der Entstehung noch während der Zersetzung der Epoche möglich ist – wobei die Zersetzung einer Epoche meistens die Entstehung der nächsten ist. Die Künstler der sich auflösenden Wirtschaft werden (zum Schutze der herrschenden Klasse) die alten Ideen festhalten und sich mit einer spielhaften Fortbildung der Mittel begnügen; die Künstler der sich bildenden Wirtschaft werden dagegen neue Ideen einsetzen, ohne für diese bereits neue Formen finden zu können. Daraus würde sich dann ergeben, daß am Anfang und Ende einer Epoche eine andere Proportion zwischen Wirtschaft und Kunst herrscht als in der

Mitte. Hier werden sich beide am stärksten annähern und eventuell koinzidieren, wie auch alle Elemente der Kunst selbst zur größten Einheit kommen; am Anfang und Ende dagegen würden Diskrepanzen eintreten, die aber in jedem einzelnen Falle mit den Diskrepanzen innerhalb der Kunst (Inhalt-Form-Mittel-Methode usw.) und nicht mit der Kunst als Gesamterscheinung verglichen werden müssen.

Nehmen wir einen in vollem Lichte der Geschichte liegenden Fall: den modernen französischen Roman. Seine klassische Form als Kunstgattung deckt sich mit seinem höchsten intensiven und geschichtlichen Wert, alle kunstimmanenten Disproportionen fallen weg. Dieser in jeder Hinsicht vollkommene Roman ist nun zwischen 1851 und 1880 entstanden, das heißt in der Zeit, wo der Industriekapitalismus in seiner liberalistischen Konkurrenzform sich seinem Höhepunkt zu entwickelte, das heißt gleichzeitig mit seinem steigenden Leistungsumfang, der etwas später sein Maximum erreichte, und gleichzeitig mit der Entwicklung seiner ihm immanenten Widersprüche, das heißt bei abnehmender Ordnungsleistung. Neben dieser Art von Disproportion, die allein durch das anarchische Wesen des Kapitalismus bedingt ist, finden wir bei Balzac, daß er in sehr wesentlichen Elementen seiner Formgestaltung den Naturalismus vorwegnimmt, obwohl er dem eigentlichen Industriekapitalismus vorausgeht, während er sehr oft in den Inhalten – als Verteidiger des Adels, der Kirche und des reaktionären Königtums – hinter der politischen Entwicklung zurückbleibt. Wir stoßen hier auf eine neue prinzipielle Schwierigkeit in der Anwendung der einfachen Disproportion: Wir setzen (neben der realen Einstimmigkeit über das vollkommenste Kunstwerk) die Möglichkeit einer eindeutigen Zuordnung zweier so komplexer Gebilde wie Kunst und moderne Wirtschaft (beziehungsweise Gesellschaft) in ihrer ungeschiedenen und unaufgelösten Ganzheit voraus. Diese Verlegenheit wird noch größer gegenüber der bildenden Kunst. Wenn Cézanne der größte Künstler des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts ist – woran zu seinen Lebzeiten nicht ein einziger Wissenschaftler gedacht haben dürfte –, war er es als Vertreter der bäuerlichen und handwerklichen Relikte der damaligen Wirtschaft oder als Vertreter des aufkommenden Monopolkapitalismus? Es wäre leicht, für beide Annahmen mehr als einen guten Grund anzugeben, je nach der Seite, die man im Schaffen Cézannes als die wesentlichste betont. Zwischen zwei komplexen Gebilden kann es eine völlige Identität nur auf Grund einer fragwürdigen Abstraktion geben. Wie man kaum in zwei verschiedenen Ideologien völlig identische Reaktionen auf

den gemeinsamen Unterbau findet (wie spielerische Gleichsetzungen in der Form: gotische Kathedrale und Thomas von Aquino glauben machen wollen), so kann man auch Wirtschaft und Kunst als ganze nicht in Proportion oder Disproportion setzen.

Daß aber unter bestimmten Umständen gewisse Disproportionen zwischen den Grundfaktoren der einen und der anderen Reihe bestehen können und müssen, läßt sich durch eine allgemeine Überlegung andeuten. Wenn die Natur auf eine Gesellschaft wirkt und diese gezwungen wird, zur Befriedigung ihrer Lebensbedürfnisse auf sie zurückzuwirken, so entstehen mit und durch diesen Produktionsprozeß der Lebensmittel seelische Bedürfnisse, weil er einen Sektor der Welt unbeherrscht läßt und damit eine Quelle für Furcht, Angst, Sorgen usw. schafft. Es wird dabei ein Punkt erreicht, wo der Teil der Gesellschaft, der die seelischen Bedürfnisse zu befriedigen vorgibt, den Rest zwingt, mit dem erreichten Grad der Befriedigung ihrer materiellen Bedürfnisse sich abzufinden. Es entsteht und wächst eine Disproportion in dem Maße, wie sich im Laufe der Entwicklung die eine Schicht als herrschende über die andere zu etablieren und zugleich mit den geistigen Bedürfnissen der Gesellschaft ihre eigenen materiellen Interessen zu befriedigen vermag. Jetzt wirft die menschliche Gesellschaft die ganze Intensität ihrer produktiven Kräfte auf die Befriedigung der seelischen Bedürfnisse, für die sie besondere Berufsschichten ausbildet, und so entsteht eine im Verhältnis zur wirtschaftlichen Basis hypertrophe Ideologie, mit anderen Worten große Leistungen auf dem Gebiet der Kunst, Philosophie usw. Dieser Prozeß ist natürlich begrenzt; er kann nur so lange dauern, bis der fiktive Charakter der Befriedigung der seelischen Bedürfnisse erkannt und die Macht der herrschenden Klasse gebrochen ist. Dies wird herbeigeführt dadurch, daß auf der anderen Seite der Stillstand der materiellen Produktion nur relativ ist, denn abgesehen davon, daß sie durch die Reproduktion sich erweitert oder verkümmert, schafft die ausgebildete Ideologie neue materielle Bedürfnisse. So wird die Ideologie durch diesen zunächst der Kontrolle des Bewußtseins entzogenen materiellen Entwicklungsprozeß aufgelöst, und die gesteigerten materiellen Bedürfnisse zwingen die menschliche Gesellschaft, ihre ganze Energie auf deren Befriedigung zu richten. Es entsteht jetzt allmählich eine Hypertrophie der wirtschaftlichen Produktion, eine Reduktion der Ideologie und auf diese Weise eine Disproportion zwischen dem Stand der wirtschaftlichen und der geistigen Produktion. Natürlich ist damit nicht ausgeschlossen, daß es in diesem dialektischen Wechselspiel Epochen des Gleichgewichts zwischen

materieller und geistiger Produktion gibt, und hier nun müßten ganz konkrete und sehr umfassende historische Einzelstudien einsetzen, um festzustellen, wie in den verschiedenen Wirtschaftsweisen proportionale und disproportionale Epochen aufeinander folgen und ob sich irgendwelche allgemeineren Gesetze aufstellen lassen.

Wie sehr auch die Analyse der einfachen Disproportion zu komplizierten Tatbeständen und deren Auflösung führt, so bleibt zwischen der einfachen und der komplexen Disproportion mehr als ein bloß quantitativer oder gradueller Unterschied; wir können diese nicht aus jener zusammensetzen. Darum hat Marx für die komplexe Disproportion die neue Erklärung gegeben, daß die verschiedenen Wirtschaftsweisen der Kunst verschieden günstig sind. Aber er präzisiert nicht, worin diese Gunst beziehungsweise Ungunst besteht; die Technik allein (Preßbengel und Druckmaschine) ist nicht genügend, obwohl sie eine große Rolle spielt; denn für die Wechselbeziehung zwischen Wirtschaft und Kunst kommt es vor allem auf die Intensität der Auseinandersetzung des wirtschaftenden Menschen mit der Natur an, und diese war sehr viel größer für den Menschen, welcher mit der Hand oder verhältnismäßig wenigen Handwerkszeugen arbeitete als für den, welcher mit der Maschine produziert; größer für den mit langsamen Verkehrsmitteln seine Handelswege Bewältigenden als für den, dem Eisenbahn, Automobil und Flugzeug zur Verfügung steht. Falls wir einmal so weit kommen könnten, daß die Maschinen nicht nur die Produkte und sich selbst herstellen, sondern auch ihre Tätigkeit regulieren, und daß sie die Produkte mit der Geschwindigkeit, die jede Lücke zwischen Bedürfnis und Befriedigung ausschaltet, an den Ort ihrer Konsumtion bringen können, dann würde aus der Intensität der materiellen Produktion überhaupt kein Anreiz mehr für die geistige Produktion kommen. Darum hat zunächst mit der Abnahme der Unmittelbarkeit und Intensität der materiellen Produktion auch die der geistigen Produktion gelitten.

Die Technik vermindert nicht nur die Intensität der wirtschaftlichen Auseinandersetzung der Gesellschaft mit der Natur (zugunsten eines zunehmenden Umfanges der bewirtschafteten Gegenstände und Räume), sondern sie hat auch die Tendenz, das Handwerk zu unterdrücken. Nun zeigt die Geschichte, daß die Kunst sich dann entwickelt, wenn das Handwerk zum selbständigen Stand wird. Dies gilt wohl bereits für die Vorgeschichte, wo zum Beispiel im Paläolithikum allein ein sehr intensiv das Rohmaterial bearbeitendes Handwerk die geringe Verschiedenartigkeit der Rohstoffe und die ungünstigen Folgen einer Raub-

bauwirtschaft an ihnen ausgeglichen haben kann; und dann im Neolithikum, wo die Herstellung von Tongefäßen zur Kunst wird in dem Maße, in dem sich das Handwerk verselbständigt. Etwas Ähnliches sehen wir auch im christlichen Mittelalter, wo der Feudalismus der Kunst sehr wenig günstig war, solange er sich allein auf eine landwirtschaftlich-soldatische Ökonomie stützte (etwa bis 1050), das heißt, solange die geschlossene Hofwirtschaft die Differenzierung der Berufe und die Verselbständigung des Handwerks verhinderte. Er wurde ihr aber sehr günstig, sobald sich Stadt und Bürgertum entwickelten und zur Landwirtschaft in Gegensatz traten (bis etwa 1275), das heißt, sobald das spezialisierte Handwerk autonom wurde. Und er wirkte schließlich wieder ungünstig, als auch die städtische Wirtschaft feudalisiert war und damit das Handwerk zu einer völligen Stagnation kam. Das Handwerk spielt bei der Vermittlung zwischen Unter- und Überbau eine ganz hervorragende Rolle, weil der Mensch die Substanz seiner Gefühle und Gedanken (im Gegensatz zu bloßen Beziehungen zwischen Größen) in einem Stoff nur dann wiedergeben und gestalten kann, wenn die Übertragung von der Hand beziehungsweise von einem Zusammenspiel von Hand und Auge geleistet wird. Verkümmert das Handwerk, so verkümmert die Kenntnis der Materialien und ihrer speziellen Techniken und damit die Anpassungsfähigkeit der sich (aus gesamtgeschichtlichen Bedingungen) wandelnden ästhetischen Gefühle an die ihr ädaquatesten Materien. Die mittelalterliche Kunst setzt immer wieder durch die Tatsache in Erstaunen, daß mit jedem Stilwandel der Architektur die Techniken in der Malerei wechseln, und zwar in genauer Übereinstimmung mit der Lichtkomposition der Gebäude, die ihrerseits mit der Konstruktion und der Raumgestaltung zusammenhängt: Mosaik, Glasmalerei, das monumentale Wandbild (Tempera) und der Teppich sind ebenso viele Techniken wie Wandlungen in Wirtschaft und Religion des Mittelalters. Erst mit der Herabdrückung des Handwerks zur Rolle von Modell-Aushilfsarbeit für die Maschinenindustrie konnte sich die romantische Idee einstellen, die Technik der Glasmalerei oder der Teppichweberei künstlich wieder zu erwecken: Das Verständnis für den engen, methodischen Zusammenhang zwischen der Technik und dem Geist einer Kultur war verlorengegangen.

Das eben zitierte Beispiel des Feudalismus zeigt, wie eine zunächst ungünstige Wirtschaftsweise günstig werden kann, wenn sie sich zu einem Kontrast differenziert, wenn sie zur Auseinandersetzung mit ihrem Gegenteil gezwungen wird. Man könnte schließen, daß eine Wirtschaftsweise das Kunstschaffen

hemmt, wenn sie keine Spannungen in sich enthält, daß sie es fördert, wenn diese auftreten. Diese Verallgemeinerung aber bedarf einer Präzisierung, wie ein kurzer Überblick über die Geschichte der bürgerlichen Kunst im christlichen Europa zeigen wird. Ihr erster Ansatz findet sich im 12. Jahrhundert (aquitanische Kuppelkirchen, Tristan und Isolde), kam aber nicht zur Entwicklung, wahrscheinlich weil sowohl die materiellen wie ideologischen Grundlagen zu schwach waren; erst in dem Maße der Durchdringung mit dem Feudalismus kam auch die bürgerliche Tendenz in der Kunst zur Entwicklung im christlichen Humanismus des 13. Jahrhunderts (Skulpturen in Chartres, Straßburg), das heißt als eine Strömung innerhalb der Gotik. In der zweiten Epoche der Geschichte des Bürgertums, die den Frühkapitalismus und Merkantilismus umfaßt, zeigt sich ein ähnlicher Rhythmus. Eine rein bürgerliche Kunst entwickelte sich anfänglich fast nur in Italien und einigen niederländischen und deutschen Städten (und auch dies mit Rückschlägen). Aber in dem Maße, in dem sich ein despotischer Absolutismus ausbildet, der den Adel niederzuhalten, die gewerbliche Wirtschaft zu fördern die Kraft hatte, erhält sich die bürgerliche Kunst neben und selbst in der gegenreformatorischen Gesellschaft. Erst in der dritten Epoche (seit etwa 1750 in Westeuropa) emanzipiert sich das Bürgertum allmählich von den Fesseln des Merkantil-Absolutismus. Wir können für Frankreich vier Etappen unterscheiden: Die erste liegt im 18. Jahrhundert und reicht bis zum Thermidor, die zweite bringt die Vorherrschaft des spekulativen Finanzkapitals und reicht bis etwa 1848, die dritte ist der industrielle Konkurrenzkapitalismus, der seit 1890 in zunehmendem Maße vom imperialistischen Monopolkapitalismus abgelöst wird. Innerhalb dieser vier Etappen gewinnen immer größere Massen des Bürgertums (und dann des Proletariats) ihr Klassenbewußtsein und damit die Möglichkeit zur Entwicklung ihrer Freiheit; diese Klassenfreiheit gibt dann wieder dem Künstler den Ausgangspunkt zur Entwicklung desjenigen Freiheitsgrades, der von seiner über den Durchschnitt der Klasse hinausragenden Begabung abhängt. Es ist nun offenbar, daß das bürgerliche Klassenbewußtsein bis etwa 1890 ständig gewachsen ist und insofern der Kunst günstig wurde, obwohl der Kapitalismus seinem Wesen nach ihr nicht förderlich ist. Eben gerade diese Reibung zwischen Wesen des Kapitalismus und Entwicklungsstufe des bürgerlichen Klassenbewußtseins erlaubte dem Künstler jene Steigerung seines Ich und seiner Freiheit, durch die er der Schwierigkeiten, die ihm die Wirtschaftsweise bereitete, mit einem großen Kraftaufwand und an den Grenzen der Kunst Herr wurde.

Er siegte gleichsam durch die Sublimierung der im Kapitalismus liegenden Tendenz zur Anarchie selbst – im Gegensatz zum Mittelalter, wo die Widerspenstigkeit der Wirtschaft und der christlichen Mythologie gegen die Kunst durch die Herstellung eines Leistungsoptimums, durch die Organisation der gesellschaftlichen Arbeit besiegt wurde. Als dann das bürgerliche Selbstbewußtsein durch die Krisen seiner Wirtschaft und durch den anwachsenden Gegenstoß des Proletariats immer stärker erschüttert wurde, wurde der Kapitalismus der Kunst ungünstiger, bis er diese auf ein Minimum an Inhalt und Form reduzierte (was dann immerhin erlaubte, diese übrigbleibenden Einzelzüge in abstrakter Reinheit zum Ausdruck zu bringen). Es ergibt sich hieraus, daß eine Wirtschaftsweise der Kunst ungünstig wird, wenn die in ihr liegenden Widersprüche zu groß werden (oder wenn sie gewaltsam unterdrückt werden). Man wird also sagen müssen: eine Wirtschaftsweise fördert – abgesehen von ihren Wesensmerkmalen – dann, wenn sie Gegensätze und Einheit in gleicher Weise entwickelt.

Die beiden Merkmale für das günstigste Verhältnis zwischen Wirtschaft und Kunst stehen offenbar in einem engen Zusammenhang: Die Spannweite zwischen den Widersprüchen einer Wirtschaftsweise wird offenbar durch die Intensität der wirtschaftlichen Auseinandersetzung mit der Natur überbrückt; solange beide in einem proportionalen Verhältnis stehen, ist die Wirtschaft der Kunst günstig – und dies speziell, wenn die Auseinandersetzung durch das Handwerk erfolgt. Diese Proportion kann nach zwei Richtungen hin aufgehoben werden: wenn die Widersprüche zu groß oder die Funktionen des Handwerks zu untergeordnet und geringfügig werden. Beides ist nun in der kapitalistischen Epoche eingetreten, und es hat sich – wie an einer anderen Stelle ausführlich erörtert wurde – das Verhältnis zwischen beherrschtem und unbeherrschtem Sektor umgekehrt: Der unbeherrschte Sektor ist prinzipiell beherrschbar geworden, wodurch alle Mythologien hinfällig wurden und damit ein anderes Vermittlungsglied zwischen Wirtschaft und Kunst; und der beherrschte Sektor ist immer mehr in Anarchie geraten, beziehungsweise das Chaos ist künstlich durch Organisation geregelt worden; und damit entfiel die Beziehung zur Wirklichkeit und zur Gesetzmäßigkeit überhaupt. Die für den Kunsthistoriker schlagendste Folge ist das Verschwinden des Einheitskunstwerkes und der Verlust der sozialen Funktion für die Kunst. Während im Mittelalter Architektur, Malerei, Plastik ein geordnetes Ganzes bildeten, dessen Teile sich gegenseitig bedingten unter Führung der Architektur, ist heute dieser Zusam-

manhang aufgelöst, die Teile haben sich so weit verselbständigt, daß sie überhaupt jede Funktionsmöglichkeit verloren haben (zum Beispiel die Plastik) oder in einen völligen Gegensatz zum Wesen der Kunst geraten sind (zum Beispiel die Kunst als Privatbesitz usw.). Die aus romantischer Sehnsucht nach dem Verlorenen geschaffene Effekteinheit des Musikdramas ist nur ein Ersatz, der die gesellschaftliche Unfähigkeit zur Schaffung des echten Einheitskunstwerkes bloßlegt.

Blicken wir auf unsere Erörterung des Disproportionsproblems zurück, so ist klar, daß seine drei verschiedenen Formen nicht eigentlich materiell zusammenhängen und daß Marx die ganze Frage nicht aufgeworfen hat, um konkrete Probleme zu lösen. Worauf es ihm ankam, war die Zurückweisung des mechanischen Zusammenhanges zwischen Unter- und Überbau; dieses theoretisch methodische Bedürfnis war so stark, daß die sachliche Begründung und formale Beweisführung fast ganz vernachlässigt wurde. Und als Warnung, die materialistische Dialektik nicht als Schablone, sondern als Wegweiser zu benutzen, nicht als Dogma, sondern als eine an ihrem Gegenstand spezifisch zu entwickelnde Methode, ist diese Stelle von Marx außerordentlich wichtig auch für den Kunsthistoriker, obwohl Marx kein kunsthistorisches Problem löst; er wirft es auf und stößt so die Wissenschaft über die Kunst auf eine neue Bahn.

3. Das dritte Einzelproblem stellte sich für Marx dadurch, daß die Grundthese des ökonomischen Materialismus: die wirtschaftliche Bedingtheit aller Ideologien mit der überzeitlichen Geltung der griechischen Kunst in Konflikt zu geraten schien. «Aber die Schwierigkeit liegt nicht darin, zu verstehen, daß griechische Kunst und Epos an gewisse geschichtliche Entwicklungsformen geknüpft sind. Die Schwierigkeit ist (zu verstehen), daß sie für uns noch Kunstgenuß gewähren und in gewisser Beziehung als Norm und unerreichbare Muster gelten.»⁵³ Die große und prinzipielle Wichtigkeit dieses Problems liegt darin, daß hier an einem konkreten Beispiel das relative Moment der Geschichtlichkeit und des Materialismus mit dem absoluten, allgemeingültigen Moment der Dialektik und Logik zusammenstößt.

Es sei zunächst kurz darauf hingewiesen, daß und warum Marx keines der ihm historisch zur Verfügung stehenden Hilfsmittel aufgegriffen hat, um dem Problem auszuweichen. Er hätte ganz allgemein mit Kant der Kunst im Gegensatz zur Philosophie und Ethik eine bloß subjektive Allgemeingültigkeit zu-

53 Karl Marx, Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie, a. a. O., S. 641

schreiben, das heißt letzten Endes die Kunst als Geschmacks-
sache behandeln können. Damit hätte er einen a priori gegeben-
en Wertunterschied zwischen den einzelnen Ideologien einge-
führt, was für ihn ganz untragbar war, weil es die Einheit ihrer
Schaffensmethode und ihre gemeinsame Abhängigkeit vom Un-
terbau in Frage stellt. Er hätte mit den Romantikern die grie-
chische Kunst an der christlichen, mit Herder an der Weltlitera-
tur relativieren können, indem er sie als ein geschichtliches Phä-
nomen wie viele andere auffaßte. Dazu war offensichtlich die
Nachwirkung seiner humanistischen Erziehung, der Tradition
der deutschen klassischen Dichtung und Hegels zu groß. Aller-
dings war auch die Theorie Hegels hier auf eine Schwierigkeit
gestoßen, die Marx hätte bedenklich machen können. Denn wird
die Entwicklung der Geschichte mit der der Logik identifiziert,
dann ist die griechische Kunst (wie die griechische Philosophie)
ein Moment in der Entwicklung der Kategorien des Weltlogos
und kann daher keine ausgezeichnete Stellung beanspruchen.
Und in der Tat mußte Hegel eine für die Grundkonzeption sei-
ner Philosophie nicht ungefährliche Ergänzungshypothese ein-
führen, die in Zusammenhang steht mit seiner Dreigliederung
der Kunstgeschichte in symbolische, klassische und romantische
und darüber hinaus mit seiner Definition des Schönen als dem
«Scheinen der Idee» oder der «Idee in der Anschauung». Die
schöne erscheinungshafte Form ist für Hegel eine Mitte – die
Mitte zwischen der sinnlichen Einzelheit und dem abstrakten
Begriff, «zwischen der bloß geistlosen Versenkung in die Natur
und der von ihr durchaus befreiten Geistigkeit». Diese «Schöne
Mitte» aber hat der Geist in seiner Entwicklung als Weltgeist
nur einmal durchschritten: im Griechentum. Die Griechen sind
das Volk der Mitte – der Mitte zwischen Natürlichkeit und Gei-
stigkeit, zwischen Unbewußtheit und Reflexion, Gebundenheit
und Freiheit, zwischen der furchtbaren Erhabenheit Gottes und
der geopfertem Menschlichkeit Gottes, zwischen orientalischer
Substantialität und moderner Subjektivität. So ist diesem einen
Volke in dem einen geschichtlichen Augenblick die vollendete
Form gelungen: das plastische Götterbild. «Schöneres kann es
nicht geben.»⁵⁴

54 Die Angabe des Verfassers: Kuhn, Archiv für Geschichte der Philo-
sophie, Bd. XI, Heft 1, S. 90 ff.: Hegels Ästhetik als System des Klassi-
zismus, erweist sich als falsch. Vgl. vielmehr: Georg Wilhelm Fried-
rich Hegel, Sämtliche Werke, Jubiläumsausgabe in 20 Bänden (Hrsg.
H. Glockner), Stuttgart 1953³, Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 12,
S. 160; Vorlesungen über die Philosophie der Religion, Bd. 15, S. 150;
Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie, Bd. 17, S. 190

Es ist selbstverständlich, daß für Marx diese Art der Erklärung unbrauchbar war. Was setzte er an die Stelle?

«Ein Mann kann nicht wieder zum Kinde werden, oder er wird kindisch. Aber freut ihn die Naivität des Kindes nicht, und muß er nicht selbst wieder auf einer höheren Stufe streben, seine Wahrheit zu reproduzieren, lebt in der Kindesnatur nicht in jeder Epoche ihr eigener Charakter in seiner Naturwahrheit auf? Warum sollte die gesellschaftliche Kindheit der Menschheit, wo sie am schönsten entfaltet (ist), nicht als eine nie wiederkehrende Stufe ewigen Reiz ausüben? Es gibt ungezogene Kinder und altkluge Kinder. Viele der alten Völker gehören in diese Kategorie. Normale Kinder waren die Griechen. Der Reiz ihrer Kunst für uns steht nicht im Widerspruch zu der unentwickelten Gesellschaftsstufe, worauf sie wuchs. Es ist vielmehr ihr Resultat, hängt vielmehr unzertrennlich damit zusammen, daß die unreifen gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen sie entstand und allein entstehen konnte, nie wiederkehren können.»⁵⁵

Es ist offensichtlich, daß diese Erklärung nicht aus dem Wesen des historischen Materialismus gewachsen ist, wie denn auch nur wenige Jahre später der bürgerliche Geschichtsschreiber Jacob Burckhardt die Griechen als die ewigen Jünglinge bezeichnet. Man kann überdies bezweifeln, ob die Griechen unter weltgeschichtlicher Perspektive so etwas darstellen wie die naive Kindesnatur der menschlichen Gesellschaft. Sie haben sehr alte Kulturen, diejenigen Ägyptens und Vorderasiens, in sich aufgenommen und verarbeitet; sie zeigen nicht nur in der vorklassischen Epoche ihrer Plastik (Figuren des Perserschuttes) ein Raffinement, das die Archäologen mit Recht von einem Rokoko reden ließ, sondern schon die alten Epen, Ilias und Odyssee, zeigen Elemente einer sehr alten und weit fortgeschrittenen, komplizierten Kultur. Legt man aber den Nachdruck der Erklärung auf das zweite Moment: daß die griechische Kunst als Norm wirke, weil sie eine normale Gestaltung sei, so ist ja das Entscheidende nicht gesagt: was denn eine normale Gestaltung ist. Hier greift die spezielle Fassung des Problems auf die allgemeine zurück, für die aber Marx nirgends eine konkrete Lösung gegeben hat.

Das Argument von Marx ist zu allgemein, als daß es haltbar sein könnte. Stellen wir aber die Frage konkret, so lautet sie: Warum konnte die griechische Kunst zu wiederholten Malen und

55 Karl Marx, Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie, a. a. O., S. 641 f.

in bestimmten Epochen während der christlich-europäischen Kunstgeschichte normative Bedeutung annehmen? Ich will hier nur hervorheben, was mir für alle nicht aufgezwungenen Renaissance des Griechentums typisch zu sein scheint, und zwar zunächst diejenigen Gründe, die im Wesen der europäischen Kunst und ihrer jeweiligen Entwicklungsstufe, dann diejenigen, die im Wesen der griechischen Kunst liegen.

Es scheint, als ob die christlich-europäischen Künstler sich immer dann der griechischen Mythologie (das heißt des Inhaltes der griechischen Kunst) bedient haben, wenn die Gesamtkultur – von der Wirtschaft bis zur christlichen Mythologie – in eine Krise geraten war. Diese äußerte sich immer darin, daß die bestehende Wirtschaft sich differenzierte und aus sich heraus städtisch-bürgerliche Elemente verselbständigte: das Handwerk im 11. und 12. Jahrhundert, den Manufakturkapitalismus seit dem 14. Jahrhundert. Im ersten Falle wurde aus dem Dorf oder Hof die Stadt, aus der Abhängigkeit vom Boden oder vom Bodenbesitzer die Stadtfreiheit; im letzten Falle wurde das ganze mittelalterliche Stadtbild mit seiner von der Umwallung und von der Wohnlage der einzelnen Zünfte und damit der Märkte bestimmten Struktur aufgelöst, weil die neuen Unternehmungen vor die Tore der Stadt verlegt werden mußten, da nur so die ihnen hinderlichen Zunftverordnungen umgangen werden konnten. Diese Umstellung auf neue Wirtschaftsweisen in Zusammenhang mit der Entstehung oder Umbildung der Städte förderte einen (der christlichen Religion gegensätzlichen) Rationalismus der Planung sowohl der Produktion wie des Absatzes, der für die kleineren Kreise der geschlossenen Haus- und Hofwirtschaft nicht nötig gewesen war; und dies wiederum begründete die ganze Moral stärker auf das eigene Denken als auf Glauben und Autorität. Die Auflösung des bisher gewohnten geschlossenen Lebensraumes reichte aber weiter als bis zur Stadt und zur Nation. Seit dem 12. Jahrhundert wurde die Welt nach Osten hin durch die Kreuzzüge erschlossen wie in der späteren Etappe nach Westen und Osten hin durch die Entdeckung der Seewege nach Amerika und Indien und nach dem Nordosten (Hansa). Diese räumliche Erweiterung der ökonomisch-gesellschaftlichen Verhältnisse erforderte die Aufnahme neuer und unbekannter Dinge, das heißt eine stärkere Auseinandersetzung mit einer erst noch zu bewältigenden Körperwelt. Die Folge war eine Betonung der irdischen statt der himmlischen Einstellung – eine realistisch orientierte Ideologie, wie denn fast alle Renaissance der Antike in einen körperhaften Stil führen. War nun schon an sich die christliche Mythologie ihrem Wesen nach formlos, so daß sich

der Künstler nur im Kampf gegen diese alle Sinnlichkeit ausschließende, alle Anschaulichkeit übersteigende Mythologie durchsetzen konnte, so ließ sie ihn erst recht im Stich in dem Augenblick, wo er einer neuen und ungewohnten, nur durch Kampf zu erobernden Dingwelt gegenüberstand. Er gebrauchte eine formale Hilfe, um die Sinnhaftigkeit, Gestalthaftigkeit der Kunst zu wahren. Und diese Hilfe konnte ihm nun die antike Kunst ihrem Wesen nach besser geben als jede andere. Alle anderen Künste, die uns bis jetzt bekannt geworden sind (mit Ausnahme vielleicht eines Teiles der chinesischen), gestalten immer etwas metaphysisch Einseitiges; sie sind dogmatisch, wie weit sie die Gestaltung ihres Stoffes auch treiben mögen. Die griechische Kunst ist die einzige, die in einem ganz radikalen Sinne undogmatisch ist. Zu jedem Inhalt, den sie aussagt, tritt sogleich das Gegenteil, oder mit anderen Worten: Indem sie den bestimmten Inhalt eines bestimmten Mythos künstlerisch formt, verwandelt sie eine stoffliche Begrenztheit so in Gehalt, daß dieser immer einen in sich gegensätzlichen Stoff mit aufnimmt. Was die Griechen so oft von der Ilias über die Orestie bis zur Pyrrhoneischen Skepsis geformt haben, das Bild von der Waage, deren Schalen im Gleichgewicht stehen, drückt gleichnishaft den Kern ihrer Phantasie aus: Aussage und Gegenaussage gleichgewichtig zu machen, um ihnen in der Form des Kunstwerks die Einheit zu geben (– eine Deutung, die von der oben zitierten Hegelschen nicht weit entfernt ist, nur daß sie rein als Beschaffenheits- und in keiner Weise als Wertmoment gemeint ist). Dadurch gewann das griechische Kunstwerk einen solchen Grad von allseitiger Unabhängigkeit und Eigenleben, daß es den Eindruck erweckte, es habe nie den Weg von einer vorgegebenen Mythologie (und objektiven Außenwelt) über das subjektive und sozial bedingte Gefühl des Künstlers durchlaufen müssen, um zu einer (autonomen) Werkgestalt zu gelangen. Diese Eigenart ermöglichte es dem christlichen Künstler, sich ohne Rücksicht auf die konkrete Methode des künstlerischen Schaffens direkt an das Resultat als solches zu halten, die feste, abgeschlossene, plastische Form zum Ideal zu erheben und den mythischen Inhalt als ihren Träger mit zu übernehmen.

Ist also der normative Charakter der griechischen Kunst eine geschichtliche Tatsache, die sich im allgemeinen zum Teil aus der Geschichte der christlichen Völker und aus dem Wesen der christlichen Kunst, zum Teil aus dem Wesen der griechischen Kunst erklärt, so wird man darüber hinaus durch eingehende Analyse festzustellen haben, welches jeweils die besonderen Bedingungen waren, die zu einer bestimmten Renaissance geführt

haben, welche speziellen Epochen und Faktoren diese sich dementsprechend aus der Geschichte der griechischen Kunst zum Vorbild genommen hat und welches jedes Mal die Methode und der Verlauf der Rezeption und der Grad der Assimilation gewesen ist. Denn niemals hat die ganze antike Kunst normativen Charakter gehabt. Als geschichtliche Tatsachen haben die Renaissancen selbst eine Geschichte, und diese stellt *nicht* einen stetigen Fortschritt im Verständnis des Griechentums dar. Der deutsche (und französische) Klassizismus um 1800 hat die griechische Kunst sicher viel oberflächlicher verstanden (und auch ganz andere Züge an ihr verstanden) als die italienische Renaissance um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert; und diese steht weit zurück hinter dem, was die gotische Kunst – obwohl sie wesentlich christlicher blieb als die sogenannte Renaissance – im 13. Jahrhundert für sich aus der griechischen herausgeholt hat. Jede «normative» Rezeption des Griechentums ist abhängig von der Epoche, in der diese Rezeption stattfindet. Eine historische Analyse müßte zeigen, wann der abstrakte Begriff einer einzigen und absoluten «Norm» des Griechentums entstanden ist. Es ist sehr wahrscheinlich, daß das 13. Jahrhundert, welches das tiefste Verständnis und die stärkste Assimilation der griechischen Kunst erreicht hat (zum Beispiel in der Synagoge am Südportal der Kathedrale von Straßburg), diesen Begriff nicht kannte, daß er vielmehr erst ein Produkt der Renaissance, das heißt des Frühkapitalismus, ist und daß er dann vom Klassizismus übernommen wurde, dessen Gegenspieler – die Romantiker – ihn aufzulösen suchten, indem sie das Griechentum wieder in historische Zusammenhänge einordneten. Marx ist auf diesem Wege nicht in dem vollen Ausmaße weitergegangen, das der Theorie des historischen Materialismus entsprochen hätte. Dies wird nur dadurch möglich, daß man die europäischen Renaissancen der Antike zunächst einmal untereinander vergleicht, dann mit der Rezeption der Antike bei anderen Völkern, zum Beispiel in Indien, und schließlich mit allen übrigen Renaissancen, sowohl denen der eigenen nationalen Kunst (Renaissance des Mittelalters, des Barocks, Renaissance der «Renaissance») wie denen der Künste anderer Völker (byzantinische, japanische, primitive Kunst), um so zu allgemeinen, empirisch begründeten Gesetzen über die soziologischen Bedingungen und den geschichtlichen Verlauf der Renaissance zu kommen.

Die bisher erörterte rein historische Frage: warum in bestimmten Augenblicken der europäischen Geschichte die griechische Kunst rezipiert und als «Norm» und «ewiger Reiz» gesetzt wurde, erschöpft das Problem nicht, das sich Marx gestellt

hat, denn er spricht nicht von einer vorübergehenden, geschichtlich bedingten und begrenzten Normierung, sondern von einem die geschichtlichen Bedingungen transzendierenden «ewigen Reiz», das heißt von einer schaffentheoretischen Tatsache. Dann aber fragt es sich, ob ein solcher überzeitlicher oder übergeschichtlicher Wert allen Werken der griechischen Kunst zukommt und ob er nur Werken der griechischen Kunst zukommt oder auch Werken anderer Völker und Zeiten. Mit anderen Worten sobald man die Problemstellung nicht mehr historisch, sondern schaffentheoretisch faßt, verändert man den Gegenstand der Untersuchung. In einer Hinsicht faßt man ihn enger, indem man sich nur noch auf einige wenige griechische Kunstwerke bezieht; andererseits erweitert man ihn auf den ganzen Bereich der Weltkunst beziehungsweise auf einzelne Werke desselben. Diese veränderte Einstellung zum Material hat ihrerseits eine Fülle von Voraussetzungen: den neuen Umfang der Welterschließung und Weltdurchdringung durch den imperialistischen Kapitalismus; die Rezeption traditionell nicht gewerteter und mit der historischen Methode aus Stoffmangel gar nicht erfaßbarer Kulturen; die historische und relativierende Auffassung der eigenen christlich-europäischen Vergangenheit – kurz die weitgehende Aushöhlung, Entsubstanziierung des autochthonen europäischen Geistes durch Welträume und Zeitepochen, die sich wegen ihrer Weite jedem geistigen Auffassungs- und Verarbeitungsvermögen entzogen. Noch bedeutender aber ist die Veränderung der Methode. Denn die Frage, warum gerade diese ganz bestimmten und nicht andere Werke aus allen Zeiten und Völkern eine normative Bedeutung haben, über die raum-zeitliche Gebundenheit ihrer (ganz verschiedenartigen) materiellen Basis hinausgewachsen sind, warum es überhaupt einen «absoluten» Faktor und in diesem Sinne einen «Wert» (analog der Wahrheit) in der Kunstgestaltung gibt und worin dieser Faktor besteht, das ist nicht nur ein historisches, sondern ein kunsttheoretisches (wie ein erkenntnistheoretisches, ganz allgemein schaffentheoretisches) Problem.

Daß es ein nicht willkürlich von Marx gestelltes, sondern berechtigtes Problem des dialektischen Materialismus ist und darum in ihm und durch ihn eine zureichende Lösung erhalten kann, läßt sich durch folgende Überlegungen zeigen. Es gibt für die marxistische «Erkenntnistheorie» eine zugleich absolute und relative Wahrheit. «Absolut» bedeutet hier nicht nur das ein- und mehrmalige Mit- und Weiterwirken einer historischen Tatsache im historischen Prozeß (im Sinne von Renaissancen), sondern auch das Weitertreiben zu einem sich den Tatsachen immer mehr

annähernden, ihnen immer mehr adäquaten Ziel (das, könnte es je erreicht werden, die völlige Kongruenz zwischen Sein und Bewußtsein bedeuten würde). Damit sind für den gesamten historischen Entwicklungsprozeß des menschlichen Denkens Stufen der Annäherung an einen «absoluten» Endwert zugegeben. Nun wird darüber hinaus für eine wertende Kunsttheorie, für eine Kunstkritik als Wissenschaft verlangt:

- I. daß das von der Wahrheit Ausgesagte auch von der Kunst gelte;
- II. daß das von dem gesamten historischen Entwicklungsprozeß Gesagte auch von den Gestaltungsakten des einzelnen gelte;
- III. daß die höchste individuelle Stufe einer niederen gesamtgeschichtlichen Entwicklungsepoche die niederen individuellen Stufen einer höheren gesamtgeschichtlichen Entwicklungsepoche an Wert übertrifft.

Die erste Forderung macht dem dialektischen Materialismus keine Schwierigkeiten, da zwischen den einzelnen Ideologien keine apriorisch vorgegebenen Unterschiede der materialen oder formalen Rangordnung bestehen. Alle Ideologien werden als gleichmäßig der dialektischen Methode unterworfen behandelt, sie alle sind dialektische Produktionsakte des Bewußtseins, die ihrem Stoff, ihren Mitteln, ihrer psychologischen Basis nach – also rein empirisch und nicht ihrer Systemfunktion nach (idealistisch) – unterschieden sind.

Die Erfüllbarkeit der zweiten Forderung läßt sich durch empirisch feststellbare Tatsachen beweisen. Der künstlerische Schaffensprozeß – mag man ihn von der Jugend zum Alter eines bestimmten Künstlers verfolgen oder während der (in einer begrenzten Zeit sich abspielenden) Arbeit an einem bestimmten Sujet – zeigt nicht nur eine oft sehr weitgehende Beschaffenheitsveränderung im Inhalt, in der Formgebung usw., sondern diese alle finden ihre Einheit und ihren Sinn in einer ganz andersartigen Wandlung: der immer wachsenden Vertiefung des stofflichen Inhalts zu einem in und trotz seiner Konkretheit vieldeutigen Gehalt, der immer größeren Annäherung der anschaulichen Form an den geistigen Inhalt usw. Die Ursache für diesen «Wert»wandel bei der Arbeit vom ersten Entwurf bis zum vollendeten Werk liegt darin, daß die künstlerische Produktion ein dialektisches Spiel von bedingenden Einwirkungen des Seins und sich von ihnen befreienden Rückwirkungen des Bewußtseins ist derart, daß dabei die Erkenntnismöglichkeiten des Künstlers und seine Fähigkeiten, sie in künstlerischen Formen zu verwirklichen, wachsen – kurz darin, daß der Mensch ein relativ freies

Wesen ist und die Größe des Grades dieser Freiheit mit der Größe der erkannten und gestalteten Bedingungen wächst. Die Folge davon ist, daß nicht nur die verschiedenen Werke desselben Künstlers, sondern auch die Werke verschiedener Künstler und selbst verschiedener Epochen und Völker bald auf derselben, bald auf verschiedener Werthöhe liegen können, und daß sich diese geschaffenen Werte – unabhängig von Zeit und Ort ihrer Entstehung – ordnen lassen nach dem (ungeschichtlichen) Prinzip des Anteils des absoluten und des relativen Faktors in jedem einzelnen Werke. Es handelt sich immer um dasselbe Problem, aber es kompliziert sich von der einfachsten Fassung in der Arbeit eines Künstlers an demselben Sujet zu der umfangreichsten: dem Vergleich von Kunstwerken verschiedener Zeiten und Völker. Auf diesem Wege werden in die rein schaffens-theoretischen Momente in einem immer zunehmenden Maße geschichtliche eingeschaltet, aber sie waren prinzipiell auch schon in gedrängterer Form in dem einfachsten Fall zugegen, weil ja Sujet, Methode, Realisationsfaktoren gesamtgeschichtlich (insbesondere ökonomisch) bedingt waren. Wir haben dieses Problem im ersten Vortrag über die Grundzüge der marxistischen Kunstwissenschaft eingehend erörtert und prinzipiell gelöst und können darum zurückverweisen. Erinnerung sei nur an die (aus Hegel umgebildete) These Lenins, daß im einzelnen Erkenntnisakt dieselben Gesetze auftreten müssen wie im gesamthistorischen Geschehen. Wenn die empirische Tatsachenbearbeitung zeigt, daß häufig nicht jede zeitlich folgende Stufe eine «wertmäßig» höhere ist, so besagt das prinzipiell dasselbe wie die Feststellung, daß die historische Entwicklung für eine dialektische Auffassung nicht in gerader Linie verläuft.

Die dritte Forderung ist nur ein Spezialfall der (ausführlich erörterten) komplexen Disproportion und zugleich einer der Gründe, die uns zwangen, die rein lineare Geschichts- und Fortschrittstheorie aufzugeben zugunsten einer zyklischen Auffassung (unter Vermeidung der schweren Irrtümer, als seien die einzelnen Zyklen isolierte Kulturkreise und trotzdem dem gleichen Rhythmus unterworfen). Wir können darum jetzt von dem dialektischen Verhältnis zwischen ökonomischer und ideologischer Produktion absehen und den Tatbestand betrachten als ein dialektisches Verhältnis zwischen den (relativen, historischen) ökonomischen Bedingungen und der eine gewisse Befreiung sichernden Rückwirkung des Bewußtseins auf das Sein. Eine solche relative Befreiung kann natürlich nur auf diejenigen Faktoren beruhen, die für weitere Zeiten und Räume das menschliche Bewußtsein so konstituieren, daß sie nicht durch jede Verschieden-

heit der Umwelt oder durch jede Entwicklung der ökonomischen Produktion mitvariiert werden können. Diese relativ konstanten Momente machen das Wesen unseres Bewußtseins als eines durchaus komplexen Gebildes aus. Der dialektische Materialismus anerkennt körperliche, sinnliche, abstrakt-gedankliche und vernünftige Funktionen des menschlichen Bewußtseins. Da jede einzelne Funktion den Gegenstand unter anderer Perspektive sieht und in andere Isoliertheit oder Zusammenhänge rückt und da außerdem jede einzelne Funktion sich in verschiedenen Graden an die Tatsachen annähern kann, so ist offenbar, daß die größere Durchdringung der verschiedenen Funktionen zu einer Einheit, der größere Umfang erfaßter Dingwelt und die größere Annäherung an sie Leistungen von einer Niveauhöhe schaffen, die auch spätere Generationen nicht ohne weiteres als geschichtliche Gegebenheit besitzen. Denn was geschichtlich überliefert werden kann, ist nicht die Höhe der Gestaltungskraft, sondern nur die Summe des Wissens, der Erkenntnis – also nur der Stoff, nicht der «Wert». Ganz im Gegenteil: je umfangreicher die erkannte Stoffmasse ist, eine um so größere Gestaltungskraft wird verlangt, um die frühere Werthöhe zu erreichen. Umgekehrt aber ist die größere Gestaltungskraft innerhalb der Kunst nur zu erreichen, wenn die fundamentalsten historischen Bedingungen nicht erst erobert werden müssen, sondern bereits eine gewisse materielle Sicherheit durch sie wie eine gewisse geistige Sicherheit im Umgang mit ihnen vorhanden ist.

Wir haben damit noch einmal die wissenschaftliche Lösbarkeit des allgemeinen Problems der künstlerischen Niveauhöhe, des «Wertes» auf der Basis des dialektischen Materialismus umschrieben. Der Einwurf, daß eine solche Kunstkritik auf einem Zirkel beruht, da wir ja schon wissen müßten, was das «Absolute» ist, wenn wir in einem konkreten Fall den absoluten Anteil vom relativen sondern wollen, und daß dies nur möglich ist auf Grund einer objektiven Ideen- oder Seinslehre, die notwendig in der Existenz eines höchsten Seins und Wesens gipfelt, trifft nicht zu. Denn wenn auch die Welt unabhängig von jedem menschlichen Bewußtsein existiert – soweit, aber nur soweit stimmt Marx mit den Ontologen überein, so wird sie uns doch nur faßbar durch die Tätigkeit unserer menschlichen Erkenntnisvermögen, welche sie zwar nicht bedingen und konstituieren, aber unsere Auffassung von ihr mitbestimmen. Nur durch diese hindurch, nicht vor ihnen und nicht ohne sie können wir die Existenz der Welt, ihre von unserem Bewußtsein unabhängige Existenz als Außenwelt beweisen und zu inhaltlichen Erkenntnissen über sie kommen. Es gibt keine «Seinslehre» vor der Erkenntnis-

(Schaffens-)Theorie, sondern nur infolge ihrer, und dann ist sie mit den konkreten Erkenntnissen unserer Vermögen identisch. Wollte man entgegenen, daß man das «Sein» schon voraussetzt, wenn man menschliche Erkenntnisvermögen annimmt, so ist auch hier zu erwidern, daß wir von diesen nur wissen durch ihre Tätigkeit und daß ihre Tätigkeit nur durch die Widerstände, die sie finden, ausgelöst wird. Was wir vor uns haben, ist ein in sich zusammenhängendes Feld von Dingen, Vermögen und Tätigkeiten. Aus ihm eine allen anderen Momenten vorausgehende Seinslehre abzulösen, zu verabsolutieren, muß notwendig zu einer inhaltsleeren und sterilen Metaphysik führen, die nichts begründet, weil man alles mit ihr begründen kann. Eine marxistische Kunstkritik kann ebensowenig auf einer Verabsolutierung des Daseins zum Sein wie des Bewußtseins zum «reinen» Logos beruhen, weil sie weder eine formale noch eine materiale Wertlehre ist, sondern eine Sein und Bewußtsein in ihren konkreten historischen Gestalten umfassende und zusammenfassende Methode.

VIII. Über ästhetische Gefühle

Die Erörterung der drei von Marx aufgeworfenen Probleme der Mittlerrolle der Mythologie für die Kunst, der Disproportion zwischen wirtschaftlicher und künstlerischer Entwicklung und des «ewigen Reizes» der griechischen Kunst hat uns immer wieder gezeigt, daß Marx nicht speziell kunstwissenschaftliche Probleme lösen, sondern die materialistische Dialektik gegen Vulgarisierung und Dogmatisierung sichern wollte; darüber hinaus aber auch, daß die richtig verstandene, immer konkret bleibende, immer den Bewegungsprozeß des Stoffes rekonstruierende materialistische Dialektik die aufgeworfenen Probleme zu lösen imstande ist, vorausgesetzt, daß man das Material der Kunst historisch und theoretisch beherrscht. Es folgt daraus, daß es ein ganz müßiges Unternehmen ist, aus vereinzelt Äußerungen von Marx, Engels und Lenin eine marxistische Kunsttheorie kompilieren zu wollen; ihr Beitrag liegt in der Methode – es ist Sache der Kunstwissenschaftler, aus ihrem Geiste die entscheidenden Probleme zu stellen und zu lösen. Wir versuchen dies hier zunächst für die «ästhetischen Gefühle».

Es war an verschiedenen Stellen früherer Vorträge betont worden, daß die jeweilige geschichtliche Welt im Künstler ein Gefühl auslöst beziehungsweise eine Stellungnahme des Gefühls herausfordert. In dem, was man die «ästhetischen Gefühle» zu

nennen pflegt, ist der fundamentale Unterschied der Kunst zur Wissenschaft (oder Religion usw.), das heißt das spezifische Kennzeichen dieser Ideologie zu finden. Marx hat meines Wissens dieses Problem der künstlerischen Kategorien nie erörtert, obwohl die ihm bekannte Literatur (Kant, Schiller) voll von Diskussionen über sie war und obwohl gerade seine Theorie eine Neuformung dieses für die idealistische Philosophie so zentralen Themas erfordert. Denn nachdem die dialektische Methode zur einheitlichen Grundlage des Seins und der Erkenntnis der Gesellschaft, der Natur und des Bewußtseins gemacht ist, müssen – um die einzelnen Geistesgebiete hinreichend voneinander zu unterscheiden – neben den Differenzierungen, die den Gegenstand betreffen, auch diejenigen angegeben werden, welche die menschlich geistigen Fähigkeiten betreffen. Der Übergang von den gesamthistorischen Bedingungen zu den einzelnen Ideologien kann nicht mit genügender Vollständigkeit und Notwendigkeit vollzogen werden, solange deren differenzierte Wesensmerkmale nicht materialistisch dialektisch aufgefaßt sind.

Die idealistische Philosophie hatte in der Herausarbeitung der spezifischen Eigentümlichkeiten der verschiedenen Sach- und vor allem Bewußtseinsgebiete eine ihrer Hauptaufgaben. Wenn sie dabei zur Aufstellung angeblich apriorischer Kategorien kam, so lag die Ursache einmal in gewissen sachlichen Gegebenheiten, ferner aber in den Zwängen, die vom Systemwillen ausgingen, beziehungsweise in der Tatsache, daß diese beiden Ursachreihen nicht vereinigt werden konnten. Man sah, daß in den Gefühlen, die das Individuum oder die Gesellschaft beherrschen, etwas Allgemeines steckt und daß gewisse Gefühlsarten in verschiedenartigen Epochen der Kunst, zum Beispiel in der Antike und im 17. Jahrhundert, wiederkehrten. Man glaubte sogar, diesen alten Gefühlen zu unterliegen, aber in Wirklichkeit befreite man sich von ihnen unter dem Zwang der gesamtgeschichtlichen Bedingungen (Goethe gab zu, nicht mehr die Kraft zu besitzen, eine Tragödie im strengen Sinne des Wortes zu schreiben). Dieser Zwiespalt zwischen ideologischer Tradition und gesellschaftlicher Wirklichkeit machte das Bewußtsein des einzelnen unfähig, die Tatsache der geschichtlichen Wiederkehr gewisser Gefühle auf ihre Ursachen hin und den Inhalt eben dieser Gefühle auf den Prozeß hin zu analysieren, der das Historisch-Besondere und das Kategorial-Allgemeine verbunden hatte. So überbrückte man die Kluft durch die Bildung von Systemen, deren Struktur den zugrunde liegenden Widerspruch spiegelte, wie dies bei Kant besonders deutlich wird: Die verschiedenen Gebiete (Wissenschaft, Moral, Kunst) sind durch ver-

schiedene Grundfähigkeiten des Bewußtseins konstituiert; reine und praktische Vernunft haben entgegengesetzte Aufgaben zu erfüllen, aber die Urteilskraft überbrückt diese Antinomie zum Ganzen eines Systems. Dieser doppelte und gegensätzliche Ausgangspunkt: die Vereinzelung des Vernögens aus der Einheit der Schaffensmethode und der apriorische Systemwille erzwang eine bestimmte Interpretation nicht nur der Kunst, sondern auch ihrer spezifischen Grundlage: der «ästhetischen Gefühle».

Die der marxistischen Kunsttheorie sich stellenden Hauptprobleme sind die folgenden: Wie werden aus den Gefühlen, mit denen die Gesellschaft Geschichte produziert oder auf die gesamtgeschichtlichen Bedingungen reagiert, ästhetische Gefühle? Gibt es (konstante) Kategorien des ästhetischen Gefühls (wie es nach Marx und Engels Kategorien des Denkens gibt), und ist es möglich, ihr zusammenhängendes und vollständiges System aufzustellen? Welche gesamtgeschichtlichen Bedingungen haben zur Folge, daß in einer bestimmten Epoche von diesen Kategorien die einen benutzt, die anderen aber unterdrückt werden, beziehungsweise daß in ganz verschiedenen Geschichtsepochen dieselben Kategorien, wenn auch mit verschiedenen konkreten Inhalten, realisiert werden? Die besondere Einstellung des Marxismus zum Problem der ästhetischen Gefühle liegt darin, daß er sich nicht mit den wenigen begnügen kann, von denen die bürgerlichen Ästhetiker des 19. Jahrhunderts ausschließlich gesprochen haben, das heißt mit denen, die einer von den Magddiensten für die Religion befreien oder vielmehr sich befreienden, ihrer Autonomie zustrebenden Kunst angehören, er gebraucht eine empirische Vollständigkeit für jede einzelne geschichtliche Epoche und eine systematische Entwicklungsvollständigkeit für die ganze Geschichte. Ferner: er kann die ästhetischen Gefühle nicht als reine Kategorien auffassen, weil dieselben Gefühle in ganz verschiedenen Wirtschaftsweisen auftreten, zum Beispiel das Tragische und Komische in der antiken Handels- und Sklavenwirtschaft des 5. Jahrhunderts, im mittelalterlichen Stadtfeudalismus des 13. und schließlich im absolutistischen Merkantilismus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts; oder das Schöne im 5. Jahrhundert v. u. Z., im 13., 16. und 19. Jahrhundert u. Z. Der Marxismus kann aber auch die ästhetischen Gefühle nicht zu rein geschichtlichen Tatsachen relativieren, etwa mit der Begründung, daß das Tragische eines Aischylos und eines Shakespeare, das Komische eines Aristophanes und eines Molière doch so wenig Gemeinsames haben, daß man nur zu völlig leeren Definitionen komme, wenn man sie in einen allgemeinen Begriff zusammenfasse. Wie überall, so

hat der Marxist auch hier als Prinzip festzuhalten, daß das Allgemeine der Theorie mit dem Besonderen der Geschichte zur Einheit werden muß. Dies wird in unserem Fall dadurch ermöglicht, daß die verschiedenen Wirtschaftsarten einen ähnlichen (nicht denselben!) Verlauf haben, weil das Spiel zwischen «Der Mensch macht seine Geschichte selbst» und «die Geschichte macht sich gesetzmäßig hinter dem Rücken des Menschen» sich in den verschiedenen Entwicklungsstadien der Menschheit wiederholt: Dieses jeweilige Verhältnis von Freiheit und Determiniertheit gibt den sehr verschiedenartigen Zeitgefühlen einen Grundton, der unter einem analogen Freiheitsverhältnis wiederkehrt, durch die Wirtschaftsweisen nur anders konkretisiert, in seinem Wesen aber nicht verändert. In Wirtschaftsweisen, die, sei es aus ihrem eigenen Wesen oder durch äußere (politische, religiöse) Zwänge, konstant gehalten werden können, bleiben auch die ästhetischen Gefühle über lange Strecken hin dieselben; in Wirtschaftsweisen dagegen, die sich ihrem Wesen nach dauernd verändern – zuerst quantitativ, dann qualitativ –, wechseln nicht nur die ästhetischen Gefühlskategorien, sondern dieselben Kategorien erfüllen sich mit sehr verschiedenen Inhalten, wie am deutlichsten durch die drei griechischen Tragiker bewiesen wird.

Die Geschichtlichkeit der ästhetischen Gefühle läßt sich empirisch beweisen, da sie sich mit jeder bedeutenden wirtschaftlich-gesellschaftlichen Umwälzung mit verändern (wenn auch zuweilen in disproportionaler Weise). Am Westportal von Chartres (zwischen 1145 und 1190) zeigen namentlich die frühesten Figuren (an den äußeren Gewänden links und rechts) von der Religion vermittelte Gefühle, welche die bürgerliche Ästhetik allerdings nie untersucht hat; die Figuren am Vorbau des Nordportals (1225 bis 1250) dagegen sind von der Unterwerfung unter den Glauben befreit und zeigen zum großen Teil (nicht ohne Einfluß der griechischen Kunst) jenes Gleichgewicht des Körpers und der Seele, jenen Grad der Autonomie des Menschen gegenüber der göttlichen Allmacht, der uns erlaubt, sie als vom ästhetischen Gefühl der Schönheit getragen anzusprechen. Ungefähr in derselben Zeit sehen wir am Südportal der Kathedrale von Straßburg in der Statue der Synagoge die erste tragische Darstellung des Mittelalters. Dieses Gefühl ist früher nicht zu finden, weil nach den Anschauungen christlich-katholischer Religion die erlösende Gnade Gottes als im Streben zugegen empfunden wurde und weil es im Reich der Gnade Tragisches nicht geben kann, in welchem die Selbsterlösung die Gnade überwiegt, ja diese geradezu ablöst. Das Tragische wie das Schöne sind anti-katholische Kategorien; in ihnen tritt zum ersten Mal im Mittel-

alter eine Schicksalsanthropologie an die Stelle der religiösen, weil die städtische Wirtschaft, das Bürgertum und der damalige (mit den Kreuzzügen verknüpfte) Welthandel sich in der Kunst (wie in anderen Ideologien) auszuwirken beginnen. Wie der Katholizismus, so schloß die sich in ihm spiegelnde geschlossene Haus- und Hofwirtschaft das Tragische aus, wie vielleicht ganz allgemein jede geschlossene und durch eine Erlösungsreligion ergänzte Wirtschaft, denn auch in der ägyptischen Kunst findet man das Tragische nur ganz selten und nur in Sujets, die gleichsam neben der Hauptideologie herlaufen, ganz ähnlich wie im Mittelalter das Komische nur im Nebensächlichen sich zu entfalten vermag.

Kann man an dem reinen Denkmal von Chartres die allmähliche Auflösung der religiös vermittelten ästhetischen Gefühle verfolgen, so die Auflösung der von der Schicksalsmetaphysik bedingten «Kategorien» an der Kunstgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts. Die letzte tragische Darstellung ist der «Gilles» von Watteau; später finden wir das Tragische nicht einmal mehr dort, wo der Untergang einer Bevölkerung oder eines Königs dargestellt werden (zum Beispiel auf den Bildern von Delacroix: *Massacre de Chios*, *Tod Sardanapals* usw.). Der Grund ist offenbar der, daß die Ursachen einer Pest, einer geschichtlichen Katastrophe zu weitgehend erkannt waren, als daß man den Schicksalsbegriff objektiv noch nötig gehabt hätte; er sinkt in den Schicksalstragödien zum subjektiven Spiel des Künstlers mit einer «entgötterten» Welt herab, das heißt mit einer Welt, die so weit theoretisch und praktisch beherrscht war, daß sich nur die soziale Materie der wissenschaftlichen Methode noch entzog. Dadurch ist die Spannung zwischen dem individuellen Willen und der Schicksalsnotwendigkeit weggefallen; der Wille – soweit er sich von der materiellen Produktion, dem Austausch der Waren und der Finanzspekulation isoliert – wird zersetzt durch eine zur Selbstbespiegelung sich erhebende Sinnlichkeit, durch die Selbstbewußtheit des inneren Sinnes. Diese neue Seelenhaltung, die zwar von der Religion und dem Schicksal, nicht aber von der kapitalistischen Wirtschafts- und Gesellschaftsform unabhängig ist, könnte man im Gegensatz zur Schicksals- Wirtschaftsanthropologie nennen. Steht der «Gilles» groß gegen die ewige Wölbung einer Landschaft mit tiefem Horizont, aus dem seine Theatergenossen nur überschnitten auftauchen – die in der Isolierung ihrer Individuation gegen ihren Zusammenbruch sich aufrichtende Persönlichkeit –, so steht mehr als ein Jahrhundert später Corots «*Femme en bleu*» in ihrem bürgerlichen Zimmer, den Ellbogen auf ihr Klavier und das Kinn auf ihre Hand ge-

stützt, eine andere Emma Bovary, da sie schon weiß, daß der Selbstmord eine schlechte, weil unbürgerliche Lösung für ihre Melancholie und ihren «ennui» ist. Beide Bilder wachsen aus der Spannung zwischen Unendlichem und Endlichem, aber das Gefühl bricht sich jedesmal an einer anderen Wirtschafts- und Gesellschaftsform, an einem anderen geschichtlich epochalen Lebensgefühl, und es entstehen daraus zwei so stark differente Variationen desselben Grundgefühls, daß man von drei verschiedenen ästhetischen Gefühlen sprechen muß.

Wir haben bisher zwei historische Quellen der ästhetischen Gefühle aufgezeigt: Jede Wirtschaftsweise bedingt einen epochalen Grundton des Fühlens und ihre Entwicklung wechselnde – für die verschiedenen Wirtschaftsweisen in verschiedenem Tempo wechselnde – Relationen zwischen Bedingtheit und Freiheit und damit qualitative Varianten innerhalb des epochalen Grundtons. Nimmt man noch hinzu, daß selbst in denselben Wirtschaftsweisen (zum Beispiel der feudalen Landwirtschaft) Verschiedenheiten bestehen, je nachdem es sich um ihr erstes Auftreten handelt oder um ein Auftreten nach Vorangehen entwickelterer Wirtschaftsweisen (zum Beispiel ägyptische und europäisch-christliche Landwirtschaft), so dürfte man die historischen Grundlagen für die gesellschaftlichen Gefühle aufgezählt haben (vorausgesetzt, daß man alle jeweiligen Vermittlungen politischer, religiöser usw. Art in Rechnung stellt). Aber die empirischen Gefühle einer Gesellschaft sind ebensowenig bereits ästhetische Gefühle, wie eine Farbe – ganz gleich welches ihre physikalisch-chemische Entstehung ist – bereits das Darstellungsmittel des Künstlers ist; wir haben früher gezeigt, wie groß der Unterschied zwischen Rohstoff und Werkstoff ist. Und diese Analogie deutet die Aufgabe nur in begrenztem Umfange richtig an, weil wir es bei der Umbildung des empirischen Gefühls in ein ästhetisches nicht mehr mit einem Glied des künstlerischen Schaffens zu tun haben, sondern mit dem, was alle Glieder durchdringt und zusammenhält. Wir müssen davon ausgehen, daß das künstlerische Schaffen nicht auf einem einzigen Vermögen beruht, sondern (wie Schiller aus seiner Erfahrung heraus gegen Kant richtig geltend gemacht hat) auf dem ganzen Menschen, auf dem Spiel aller seiner Fähigkeiten, das sich unter Leitung einer von ihnen – dem Gefühl – vollzieht, welches sie alle sammelt und nach ihrem (bestimmend gewordenen) Grundcharakter umbildet. In diesem zum Leitvermögen des schöpferischen Menschen gewordenen Gefühl haben sich natürlich auch die von seinen sexuellen und anderen körperlichen Bedürfnissen ausgelösten Triebe, Instinkte, Empfindungen gesammelt, die

den Menschen an den Apparat knüpfen, der sie befriedigt, das heißt an das Wirtschaften in der geschichtlich vorliegenden Form; aber auch alle diejenigen Reaktionen, Stellungnahmen, Ideen, Emotionen usw. treten in es ein, die von den seelisch-geistigen Bedürfnissen und den sie erfüllenden (oder auch unsicher offen lassenden) Ideologien ausgehen, welche zur phantastischen Beherrschung des unbeherrschten Sektors von der Gesellschaft erfunden wurden. Der Künstler empfindet beide Arten der empirischen Gefühle wie die übrigen Mitglieder der Gesellschaft, unterwirft sie aber einem anderen Prozeß der Verarbeitung. Er läßt sich nicht mehr vom Trieb der Befriedigung drängen, sondern treibt die bedingten Gefühle gegen das Gefühl der Unbedingtheit und benutzt *alle* seine Fähigkeiten, auch die dem Gefühl selbst entgegengesetzten, um sie miteinander zu verknüpfen, sich einander durchdringen zu lassen. Dadurch wird die unendliche Wiederholung des Aktes, der vom Bedürfnis zur Befriedigung führt, zu einem in sich selbst unendlichen geistigen Akt, die schlechte quantitative Unendlichkeit zu einer echten qualitativen; es wird ferner das geschichtlich-empirische Gefühl einerseits im Gefühl des Künstlers bewußt und andererseits verankert in einem überpersönlichen, allgemeinmenschlichen Gefühl; und es wird schließlich das Vergnügen, das man an der Befriedigung eines Bedürfnisses empfindet, zu einem Vergnügen am Spiel um die Befriedigung, das seinen eigenen Regeln unterworfen ist. Aus dem geschichtlich bedingten Gefühl wird ein ästhetisches, weil es zu einem Spiel um die Notwendigkeit zwischen der subjektiven und objektiven Totalität geworden ist.

Diese Umbildung des geschichtlich-empirischen Gefühls vom Bedürfnis-Gefühl zum ästhetischen Gefühl geschieht nun für jeden einzelnen Gefühlsinhalt in vielen Etappen, die allmählich vom Traurigen zum Tragischen, vom Heiteren zum Komischen, vom Wohlgefälligen zum Schönen, vom Friedlichen zur Idylle usw. führen. Diese Stufenfolge im Gefühlsprozeß ist ein Beweis sowohl für seinen materiellen Ursprung wie für seinen (dialektischen) Bewegungscharakter, das heißt, das ästhetische Gefühl ist weder ein stationärer Zustand noch eine rein dynamische Bewegung, sondern ein in sich bewegter schöpferischer Zustand. Die Aufstellung eines möglichst vollständigen Entwicklungssystems für alle Grundgefühle bleibt eine der Hauptaufgaben einer marxistischen Kunstwissenschaft.

Als Ergebnis dieses Prozesses hat das ästhetische Gefühl eine ganz andere Struktur als das empirisch geschichtliche; es hat weder dessen reine von dem Bedürfnis zur Befriedigung treibende Dynamik noch dessen Zuständigkeit nach der Befriedi-

gung oder während des hilflosen Schwebens zwischen Bedürfnis und Befriedigung. Diese neue Struktur besteht – wie bereits in einem anderen Vortrag gesagt wurde – in folgenden Momenten:

1. es ist ein Gefühlszustand vorhanden, der auf Grund eines zu ihm gehörigen Gegensatzes in sich selbst bewegt und darum aus sich selbst entwickelbar ist, ein Gefühlsdasein, das eine Entfaltung in sich trägt;

2. das Gefühl ist völlig konkret und bestimmt, fast punkthaft zugespitzt, zugleich aber weit und unbestimmt; es drückt eine unbestimmte Bestimmtheit, etwas Unendliches zusammen mit einer Endlichkeit aus;

3. das Gefühl als völlig innerseelischer Bedeutungsgehalt ist zugleich völlig gegenständlich oder adäquat zu vergegenständlichen;

4. der Bedeutungsgehalt selbst des Gefühles zeigt eine Fülle von Stufen, die vom Sinnlichen zum Immateriellen, vom Rationalen zum Irrationalen reichen.

Aus unserer Analyse folgt, daß der Streit um den objektiven oder subjektiven Charakter der ästhetischen Gefühle müßig ist. Sie haben eine objektive Grundlage in der Gesamtheit der Bedingungen, welche das geschichtlich-epochale Lebensgefühl einer Gesellschaft oder eines einzelnen bedingen; sie haben eine subjektive Grundlage eben im Gefühl und dessen Grundtendenzen und -formen, die sich im Laufe der Geschichte in endlicher Anzahl gebildet haben und die insofern «Kategorien» sind, als sie volle Wirklichkeit erst im Zusammenhang mit den jeweiligen gesamtgeschichtlichen Bedingungen werden, die sie konkretisieren. Das ästhetische Gefühl bezeichnet die erfüllte, konkrete Einheit und den Grad der Durchdringung und Vertiefung der objektiven mit der subjektiven Seite, hat aber seine Wirklichkeit weder im Objekt noch im Subjekt allein, sondern in der für ihre Vereinigung geschaffenen Realitätsart, die selbst erst im Kunstwerk vollkommen konkret wird. Man kann also nur in einem übertragenen Sinne von einem «schönen» Naturgegenstand (Menschen) sprechen oder von einem tragischen Ereignis der Geschichte; in solchen Ausdrücken haben wir die (unbewußt gebliebene) Rückwirkung der Kunst zu sehen, dagegen sind prinzipiell die ästhetischen Gefühle nicht auf eine bestimmte Kunstgattung beschränkt. Wenn man von «komischen Romanen», aber von Komödien oder Tragödien spricht, so scheint dies anzudeuten, daß gewisse ästhetische Gefühle mit bestimmten Kunstgattungen unlöslicher verbunden seien als mit anderen; in Wirklichkeit handelt es sich um geschichtlich bedingte Kombinationen, wenn man auch nicht leugnen kann, daß die einen

bestimmten ästhetischen Gefühlen mehr entgegenkommen als andere (zum Beispiel das Drama der Tragödie, während die tragische Lyrik als Abart erscheint). Aber diese Gattungen gelten für die bildenden Künste nicht weniger als für die tönenden; und überdies kann es keinem Zweifel unterliegen, daß es tragische Bilder (Poussins «Sintflut») und Skulpturen («Synagoge» am Straßburger Münster) gibt wie komische (zum Beispiel Watteaus «Embarquement»); in der Architektur ist der Poseidontempel von Paestum tragisch.

Wir sind damit am Schluß unserer Erörterung auf ein neues Problem gestoßen: die formale Seite der ästhetischen Gefühle (als dramatische, epische, lyrische). Ihre Entstehung, ihre Entwicklung, die gesamtgeschichtlichen Grundlagen ihres jeweiligen Auftretens, ihre Verbindbarkeit mit den verschiedenen Inhalten des ästhetischen Gefühls können hier nicht erörtert werden, weil wir unsere Aufgabe dahin beschränken wollen, von einigen dieser letzteren etwas konkreter zu sprechen.

1. Beginnen wir mit einem Umriss der gesamtgeschichtlichen Bedingungen des Tragischen.

Die Entwicklung einer neuen Wirtschaftsweise unter dem Druck der erweiterten Bedürfnisse zeigt einerseits ihre Selbstzersetzung und andererseits das Heraufdrängen aller in ihrem Schoße neu entwickelten Kräfte, die sich zu ihrem Schutz eine neue Sozialordnung schaffen. Es war dies der Fall im Mittelalter zur Zeit der Landflucht und der Wiederbelebung oder Neugründung der gewerbetreibenden Städte und in der Neuzeit in den Kämpfen der Bürger um die politische Macht (mit den ihnen folgenden Bauern«befreiungen») zur Begründung des Hochkapitalismus. Es kommt in diesen Klassenkämpfen der meistens sehr kurze Augenblick, wo die Pionierkräfte und der Umfang der von ihnen aufgebauten Wirtschaft sich das Gleichgewicht halten (nach einer Epoche des Eroberungsheroismus und der Eroberungsniederlagen). Man ist von dem Beherrschtsein durch die alte Wirtschaftsweise weit genug entfernt, und man beherrscht noch die neue, das heißt das Individuum oder die führende Gruppe fühlt sich als Herr der wirtschaftlichen Situation, als frei. Es tritt dann allmählich die Zeit ein, wo der Mensch die Herrschaft über die von ihm geschaffene Wirtschaft verliert, sei es, daß ihr Umfang so groß wird, sei es, daß die ihr immanenten Widersprüche oder die ihr äußeren Widerstände und Feindseligkeiten (wirtschaftlicher, sozialer und politischer Art) sich so stark entfalten, daß sein Bewußtsein ihre Vorgänge nicht mehr kontrollieren kann und diese sich immer stärker «hinter seinem Rücken» vollziehen und damit eine immer größere Ge-

walt über ihn gewinnen. Die Wirtschaft hört auf, sein Produkt zu sein, sie wird sein Herr und sein Schicksal. Das Tempo und der konkrete Vorgang dieser Verwandlung des von außen unfreien Menschen in einen befreiten und des freien in einen durch seine eigene Tat unfreien hängen von der Artung und dem Wesen der Wirtschaftsweise ab. Hat diese wie im Mittelalter einen stark ständischen Charakter, so wird sich das schnellere Tempo von Handel und Gewerbe gegen diesen Widerstand nicht entfalten und die beherrschende Macht der Wirtschaft wird durch eine gesellschaftliche Organisation geregelt und in Schach gehalten werden können; daher ist der Umfang der schönen wie der tragischen Kunstwerke im Mittelalter sehr gering, und ihre Entstehung beschränkt sich auf wenige Jahrzehnte. Hat die Wirtschaft selbst sich schon aus ihrer (reinen) Naturalform in eine Geldform entwickelt und strebt sie einem eigenen (abstrakten) Generalnennen zu, so wird diese Tendenz sich, wenn auch langsam, durchsetzen; wenn dann der Gegensatz zwischen bewegter und ständischer Wirtschaft durch eine eigene politische Institution wie den Despotismus aufrechterhalten wird, so wird sich das Gefühl der Abhängigkeit von einer höheren Macht bestärken und ausdehnen wie im 17. Jahrhundert, in dem die Tragödie über eine so lange Zeit hin besteht wie im 5. Jahrhundert v. u. Z. Ist schließlich das Wesen der Wirtschaft ganz auf Dynamik gestellt, so wird sich der Gegensatz von Freiheit und Determiniertheit nicht mehr in voller Stärke ausbilden können, das Individuum wird sich entweder als sein eigenes Schicksal verabsolutieren oder dem Schicksal willenlos unterwerfen, so daß eine Tragödie nicht mehr entstehen kann, weil der «Mensch», das heißt Bürger, vor dem Leben wie vor dem Tode in irgendeiner Form kapituliert (Selbstmord, «cultiver son jardin», Erlösung durch den Himmel usw.). Das typischste Beispiel ist Goethes Tasso, wo ein durchaus tragisch angelegter Stoff in der Schwebe gelassen wird, das heißt, wo der Leser oder Schauspieler durch die verschiedene Betonung eines einzigen Wortes – des Endwortes! – darüber nach Belieben entscheiden kann, ob eine Tragödie oder nur ein Trauerspiel vorliegt. – Ein anderes Beispiel könnten wir aus der Geschichte der antiken Tragödie ziehen, die mit der wirtschaftlichen Entwicklung Griechenlands von der Land- zur Stadtwirtschaft (Handwerk und vor allem Handel) im engsten Zusammenhang steht und diese durch den Inhalt, die sich lockernde Kompositionsweise, die veränderte Rolle der Chöre und der Personen, die Psychologie und natürlich die Sprache des Kunstwerks um so unmittelbarer zum Ausdruck bringt, als der gesellschaftlich organisierte Wettkampf die drei aufeinander-

folgenden Dramatiker zwang, das Maximum an Originalität in die Kontinuität der Entwicklung hineinzutragen, was nur durch die engste Anpassung an die neuen Zustände möglich war.

Nachdem wir so aus der Überschneidung zweier Elemente der materiellen Produktion (Entwicklungsstufe und Wirtschaftsform) das Auftreten und die spezifische Artung des Tragischen abgeleitet haben, müssen wir zu diesen Grundlagen aus dem beherrschten Sektor diejenigen des unbeherrschten hinzufügen: eine emotionale Metaphysik. Ihre Eigenart ist an ihren Grenzen erkennbar. Auf der einen Seite muß sie sich gegen die Vorherrschaft und das Übergewicht einer Religion abheben, die den Menschen als Glied einer der Erde oder dem Himmel dienenden Gemeinde auffaßt, deren materielle wie geistige Existenz von der Mit- und Zusammenarbeit dieser höheren Mächte abhängt, die unverstanden und unverständlich bleiben; auf der anderen Seite gegen eine Wissenschaft, welche die theoretische Erkenntnis und praktische Beherrschung der jeweils zugänglichen Welt zumindest beansprucht, wenn nicht in sehr weitem Ausmaß innehat. So ist es nicht zufällig, daß der älteste (uns bekannte) Tragiker in einem seiner frühesten Dramen die Empörung des Prometheus gegen die Götter zum Gegenstand hat, während Euripides bereits als Skeptiker galt, und nach des Demokrit und besonders nach des Aristoteles Naturerkenntnis eine Tragödie nicht mehr möglich war. Etwas Ähnliches können wir für die Tragödie des 17. Jahrhunderts feststellen: Die Katholizität der christlichen Religion war durch die Reformation und die ihr folgenden Religionskriege erschüttert, England war protestantisch, in Frankreich lockerten die gallikanischen wie die jansenistischen Bestrebungen die Verbindlichkeit der orthodoxen Institution; auf der anderen Seite drängten die astronomischen, physikalischen und mathematischen Bestrebungen immer stärker zum Newtonschen Weltbild hin, welches die ganze christliche Kosmologie und Kosmogonie über den Haufen warf. Der tragische Schicksalsbegriff steht, wo er auftaucht, in der Mitte zwischen religiösem Erlösungsglauben und naturwissenschaftlicher Gesetzeserkenntnis, zwischen dem Gefühl, daß der Mensch absolut bedingt und geschaffen ist, und dem anderen, daß er schrankenlos selbst bedingen und schaffen kann (innerhalb der ihm jeweils bekannten Welt). In dieser ideologischen Situation des Menschen wird die Spannung zwischen einer überindividuellen Macht und den inneren Notwendigkeiten des Einzelmenschen so groß, daß sie auf keine Weise mehr lösbar scheint: weder durch die höhere Macht (Gnade usw.) noch durch das Individuum (Unterwerfung usw.) Die Lösung erfolgt durch einen

Kampf, der das Individuum vernichtet und gerade dadurch ihm seine Selbsterfüllung sichert.

Weiterhin scheint das jedesmalige Auftreten des Tragischen ähnliche sozialpolitische Bedingungen zu haben: das Vorhandensein zweier Klassen, die zwei verschiedene Wirtschaftsweisen vertreten, von denen die eine, die landwirtschaftliche, in der Vergangenheit ihren Höhepunkt hatte, die andere, der die Zukunft gehört, Handwerk und Handel ist. Es geht also nicht um den Kampf zwischen einer herrschenden und einer beherrschten Klasse, die an eine und dieselbe Wirtschaftsart gebunden sind, sondern um zwei herrschende Klassen, deren materielle Machtbasis verschiedenartig ist, deren Machtumfang aber gleich groß zu werden beginnt. Sie können nur zusammen bestehen unter einer autoritären Staatsgewalt (die mehr oder weniger maskiert sein kann), weil keine der beiden Klassen stark genug ist, selbst zu herrschen, und jede ein Interesse hat, die beherrschte Klasse ihrer Wirtschaftsart dienstbar zu machen. Will man sich über das Wesen dieses Despotismus (Perikles, Saint-Louis, Elisabeth von England, Ludwig XIV.) klarwerden, so muß man scharf unterscheiden zwischen dem subjektiven Bewußtsein des Fürsten und seiner objektiven Situation. Wirtschaftlich beruhte zum Beispiel der Absolutismus Ludwigs XIV. auf dem Bestreben, dem Adel den selbständigen Feudalcharakter dadurch zu nehmen, daß man ihn weder die Produktion der Bodenrente überwachen noch ihre Verausgabung von seinem Willen abhängig sein ließ – beides gelang durch seine Verwandlung in einen Hofadel; ferner auf der Tendenz, das Bürgertum zu industrialisieren, indem man ihm sowohl eine an keinen Stand mehr gebundene, kein eigenes Produktionsmittel mehr besitzende Arbeiterschaft wie einen durch politische Machtmittel gesicherten und erweiterten Markt zur Verfügung stellt, es aber durch eine staatliche Verwaltung so im Zaum hielt, daß es über den produzierten Mehrwert nicht frei verfügen konnte. Daraus folgt, daß dieser Absolutismus ist: die von allen wirtschaftlichen Grundlagen abgelöste, über die Gegensätze innerhalb der materiellen Sphäre scheinbar hinausgehobene, aber auf alle angewiesene politische Macht, die sich selbst um so mächtiger glaubt, je hohler sie ist; denn der absolute Fürst ist identisch nur mit der abstrakten Form des Staates, nicht mehr mit einer konkreten und materiellen Substanz. Seine wesentliche Aufgabe besteht darin, das Gleichgewicht zwischen den verschiedenen Ständen und Klassen herzustellen; er ist das rationale politische Element innerhalb einer irrationalen Umwandlung des Wirtschaftskörpers, die interessierte «recta ratio» im chaotischen Kampf aller gegen alle.

Diese sozialpolitischen Bedingungen spiegeln sich sehr klar in der Tragödie: in dem Vorhandensein zweier gleich starker Gruppen, von denen die eine als Tradition, die andere das innere Gesetz des Individuums, die eine die höheren Bedingungen, die andere den maßlosen Lebenswillen verkörpert. Der Dichter zeigt, daß der direkte Kampf nur zum Untergang des Individuums (also der zukunftssträchtigen Kräfte) führen kann, daß aber die traditionellen Mächte dabei nichts gewinnen, da sie mit ihrem Widerpart verschwinden, weil sein Tod seine Läuterung ist, wodurch sie überflüssig werden; damit weist er indirekt auf die Notwendigkeit des Schiedsrichters hin, der dann am Ende des Dramas (Hamlet, Othello) unter irgendeiner Form – am materiellsten als *Deus ex machina* – auftritt. Es ist also sehr begreiflich, daß alle Despoten Beschützer einer Kunst waren, die ihrer abstrakten Macht den Glanz einer geistigen Substantialität verlieh. Aber darüber hinaus hilft die Existenz eines Despoten als Schiedsrichter das gleichzeitige Auftreten und selbst die Durchdringung des Tragischen und des Schönen (die Giebel des Zeustempels von Olympia, Sophokles, die Straßburger «Synagoge», Racine) zu erklären, die wir wegen ihrer Gegensätze aus der ökonomischen Basis allein nicht verstehen können. Niemand hat den Gegensatz – die geschichtliche Zusammengehörigkeit und die theoretische Unverträglichkeit dieser beiden Kategorien – so stark zur Darstellung gebracht wie Sophokles. Während der «König Ödipus» ganz auf das tragische Motiv eingestellt ist, daß der Mensch selbst mit den besten Absichten und dem entschlossensten Willen dem Schicksal nicht entinnen kann, das über ihn verhängt ist ohne seinen Willen und ohne sein Zutun, erklärt Ödipus im «Ödipus auf Kolonos» seine völlige Unschuld gegenüber einem solchen Schicksal und geht fröhlich als Segenspende in den Tod. Sophokles emanzipiert den Menschen vom Schicksal als objektiver Macht und macht ihn so zum klassischen Menschen, zum schönen Menschen.

2. Während wir bei der Aufzeigung der gesamtgeschichtlichen Basis des Tragischen auf die Voranstellung einer Definition verzichten konnten, weil der vorhandene künstlerische Tatbestand durch ästhetische Spekulationen nicht verdeckt war, liegt der Fall beim Schönen umgekehrt, weil die bürgerlichen Theoretiker zwei zunächst ganz verschiedene Tatbestände vermengt haben: das Schöne als Bezeichnung für die künstlerische Vollendung und das Schöne als Name für ein bestimmtes ästhetisches Gefühl (neben dem Tragischen, Idyllischen usw.). Diese Konfusion ist um so merkwürdiger, als niemand die Vollendung gewisser Tragödien (Orestie, Lear usw.) leugnen konnte und man schließlich

dahin geführt wurde, Werke mit nicht nur gleichgültigen, sondern selbst häßlichen Gegenständen «schön» zu nennen. Die Erkenntnis und Schätzung des Werkes von Rembrandt zum Beispiel hat lange unter dieser falschen Identifizierung des Wertgefühles des Vollkommenen mit dem Sachgefühl des Schönen gelitten, während sie umgekehrt zur Überschätzung des von Raffael beigetragen hat, obwohl selbst das materielle Gefühl des Schönen bei diesem bestritten werden kann.

Es würde unseren Versuch, zu einer Definition des ästhetischen Gefühles des Schönen zu gelangen, in keiner Weise fördern, wenn wir das Kantische «interesselose Wohlgefallen» aufgreifen würden. Denn diese Charakteristik besagt nur negativ, daß das Schöne nicht das Nützliche ist, nicht aber positiv, wie wir von dem Wohlgefallen am befriedigten Bedürfnis zum Wohlgefallen am Spiel mit dem Bedürfnis kommen, beziehungsweise worin dies letztere speziell beim Schönen besteht. Soll das «interesselose Wohlgefallen» die Inhaltslosigkeit des Schönen gegen das Gefühl von «Furcht und Mitleid» betonen, das nach Aristoteles von der Tragödie ausgelöst wird, so kann man diese Inhaltslosigkeit nicht einmal dadurch verständlicher machen, daß man das Schöne als Synthese der Gegensätze des Tragischen und des Komischen (oder des Heroischen und Idyllischen usw.) auffaßt, wie die Shakespearischen Tragikomödien (*Lear*) beweisen. Das Schöne ist eine primäre Haltung *sui generis*, aber das Mißlingen aller bisherigen Definitionen könnte ein *fundamentum in re* haben.

Was der Mensch auch immer betrachten mag, so stehen sich ein Körper und eine Seele gegenüber. Wendet er sich einem Ding zu, so schaut er es auch mit seiner Seele, wendet er sich dem sublimsten Gefühl zu, er nähert sich ihm auch mit seinem Körper, weil Körper und Seele sich unablässig durchdringen. Aber beide Komponenten sind einander entgegengesetzt: Der Körper ist materiell und endlich, die Seele ist immateriell und hat eine Tendenz zum Unendlichen; es sind jedoch dialektische Gegensätze, die ohne einander nicht existieren können. Indem der Mensch sich ihres Widerspruches bewußt wird und die Einheit der Gegensätze sich als eine von ihm zu schaffende Aufgabe setzt, kann er beide unendlich erweitern; den Körper in die schlechte Unendlichkeit, die alle Mannigfaltigkeiten der bedingten Welt umfaßt, die Seele in die echte Unendlichkeit, die das Absolute als das Eine und Ganze aller Bedingtheiten ist. Die Synthese wird so der Prozeß, der die Einheit der geschaffenen Welt und des Nichtgeschaffenen im menschlichen Bewußtsein herstellt, und zwar eine unauflösbare Einheit aus gleichwer-

tigen Anteilen. Wenn diese Synthese das Schöne ist, so folgt, daß man nicht mehr vom Schönen redet, wenn man von einem schönen Körper oder einer schönen Seele spricht, denn das Gefühl des Schönen ist gerade der bewegte Zustand, in dem beide sich ihrer höchsten Durchdringung und ihrer Unablösbarkeit voneinander nähern. Dieses Ziel wird nur erreichbar, wenn der einzelne Körper oder die Versammlung verschiedener Körper das Symbol für die ganze (geschichtlich jeweils erkannte und beherrschte) Welt ist und wenn der schöpferische Prozeß des Menschen sich mit allen, und zwar in Gleichgewicht befindlichen Fähigkeiten seiner Seele vollzieht. Denn nur durch diesen Bezug auf die Totalität kann im einzelnen alles Dinghafte entformalisiert und alles Stoffliche entmaterialisiert werden, wodurch eine Art ästhetischer Skepsis zum Fundament des Schönen wird. Dieses Fundament ist dem Schnittpunkt eines vieldimensionalen Koordinatensystems vergleichbar, der zwar durch Ordinaten und Abszissen von gleicher Länge bestimmt ist, aber trotzdem unbestimmbar bleibt, weil die Mannigfaltigkeit der Bestimmungen unendlich groß wird und darum nie vollendbar und weil jede von ihnen nur vom Schnittpunkt aus durchgeführt werden kann, der erst bestimmt werden soll, was ihm eine Unerreichbarkeit, also qualitative Unendlichkeit sichert. Der wesentliche Unterschied zwischen dieser ästhetischen Skepsis, die im Kern des Gefühls des Schönen liegt, und der Skepsis als rationaler Kritik alles Erkennens (gründend in einer Metaphysik des «Nichts», das heißt des «Zwischen» allen bestimmten und konkreten Positionen) liegt darin, daß diese den Schnittpunkt als den Ort festhält, von dem aus alle Urteile und begrifflichen Gestaltungen sich zur Selbstaufhebung distanzieren (vgl. Max Raphael: «Die Pyrrhoneische Skepsis», Philos. Hefte Jahrgang II, 1931), während jene zum Ferment von Formbildungen wird: Bedingung und Ergebnis einer doppelten Unendlichkeit, die höchste Entmaterialisierung bei höchster Konkretheit ist und ihrerseits – um in unserm Bilde zu bleiben – doppelt repräsentiert wird: durch den wirklichen Schnittpunkt und durch den Inbegriff der Peripherien aller Kreise, welche durch gleiche Radienlängen bestimmt sind.

Daraus folgt, daß das Schöne tatsächlich kein eigentlich definierbares Gefühl ist (ebensowenig wie die Null eine definierbare Zahl), was nicht gegen die Existenz des Gefühls spricht, sondern nur gegen den Versuch, in einen statischen und definierbaren Begriff zu transponieren, was zugleich absolute Inhaltslosigkeit, weil Inbegriff der Inhalte, und konkreteste Sinnhaftigkeit, weil unendliche Sinnhaftigkeit ist. Zum gleichen Ergebnis

kommen wir von einem anderen Gesichtspunkt her: jeder Gegenstand, der zur Darstellung eines Gefühls in das Kunstwerk eintritt, ist durch die Bildgesetze bedingt, die seine natürliche Einheit zugunsten der unmittelbaren Kompositionsforderungen zu zerreißen drohen. Das Schöne setzt die Idee der Körpereinheit gegen diese Tendenz durch, zwingt das «Bild», mit dem «Ding» ein Gleichgewicht zu bilden. Dies bedeutet aber, die Gesetze des menschlich-geistigen und des natürlichen Schaffens in Übereinstimmung zu bringen, das einzelne mit dem Universellen, das Endliche mit dem Unendlichen, wodurch der Inhalt des ästhetischen Gefühls seine Bestimmbarkeit verliert. Alle anderen ästhetischen Gefühle beziehungsweise Methoden, aus empirischen Gefühlen ästhetische zu machen, sind von dieser Forderung frei: Sie können unter anderem entweder Bildgesetze gegen die Naturgesetze des Gegenstandes durchsetzen, wodurch jene auf Schemata, Proportionsbeziehungen usw. sich reduzieren, oder die Begriffe und Wesenheiten der Dinge gegen die Bildgesetze, wodurch jene ihre Totalität, die Idee ihrer Vollkommenheit verlieren.

Jetzt läßt sich auch die Ursache für die Vermengung des ästhetischen Gefühls des Schönen mit der Vollkommenheit des Kunstwerkes aufklären. Sie beruht nicht nur darauf, daß das Schöne, um nicht bloß materielles, formloses Wohlgefallen zu bleiben, einen hohen Grad von schöpferischer Gestaltung des Gefühls voraussetzt – denn deren bedarf auch das Tragische, um nicht im Traurigen oder Melancholischen haften zu bleiben –, sondern darüber hinaus darauf, daß im Gefühl des Schönen dem Formungsprozeß des Inhaltes zum Gehalt jede Einseitigkeit und Beschränktheit genommen wird. Bei jedem anderen Gefühl besteht eine Distanz und Spannung, ja selbst Feindschaft zwischen dem Willen zur Gestaltung, der auf die höchste Vollkommenheit hinzielt, und dem Inhalt der Gestaltung, der – mag man ihn noch so symbolhaft machen im Sinne des unendlichen Durchscheinens immer neuer Bedeutungen – doch begrenzt und endlich im Sujet wie im Gefühl bleibt. Im Schönen liegt der Versuch vor, das, was der ganze Gestaltungsakt leistet, auch im Sujet allein zu leisten, indem man es von jeder Grenze der Bestimmtheit befreit und doch zugleich konkret sein läßt. Diese ideelle Identität, in der sich die Kunst das Ziel ihrer Methode zum Inhalt eines Gegenstandes macht, ist für den Künstler höchste Verführung und höchste Gefahr, weil das geringste Zurückbleiben hinter der Forderung den schöpferischen Prozeß materialisiert oder formalisiert. Eben darum ist es ein primitiver Irrtum (besonders der Akademien), wenn man meint, das auf dem Gefühl der Schön-

heit beruhende Kunstwerk müsse notwendig das vollkommenste Kunstwerk ergeben; das Gegenteil ist meistens der Fall: Indem man die Grenzen des schöpferischen Aktes beseitigen will, beseitigt man auch seine Spannungen und verkümmert ihn auf diese Weise.

Nach dieser Analyse des Tatbestandes wollen wir die gesamtgeschichtlichen Bedingungen für das Auftreten des Schönen zu umreißen versuchen.

Die ökonomische Ursache kann nicht in der Wirtschaftsweise liegen, da wir das Gefühl des Schönen (wie das des Tragischen) in der griechischen, in der feudalen, in der früh- und in der merkantilkapitalistischen Kunst finden. Aber es begegnet uns jedesmal auf wirtschaftlichen Gleichgewichtsetappen. Ein solches Gleichgewicht stellt sich her, wenn zwei Wirtschaftsweisen, die in einer Epoche gleichzeitig vorhanden sind, sich gegenseitig so fördern, daß die Angewiesenheit der einen auf die andere gleich stark ist, was ein momentanes Aussetzen des Kampfes zwischen den herrschenden Klassen zur Folge hat, das auch der beherrschten Klasse zugute kommt, da sie einen gewissen Freiheitsgrad in der Welt zwischen den beiden sie ausbeutenden Klassen erreicht, weil beide auf sie angewiesen sind; dies war zum Beispiel im Mittelalter um 1200 bis 1225 der Fall. Ohne diese relative Harmonie der Gesellschaftsklassen bliebe das Gefühl der Schönheit, wie es im Innern der Kathedrale von Chartres inmitten einer transzendenten Religion zur Geltung kommt, gänzlich unverständlich, und die Baugeschichte beweist die Richtigkeit unserer Behauptung. Eine zweite Form des Gleichgewichts ergibt sich in dem Fall, wo eine neue Wirtschaftsweise sich allmählich die von ihr ökonomisch beherrschbare Welt und die Mittel dieser Herrschaft so weit erobert hat, daß Umfang und Wesen dieser Wirtschaftsweise sich entsprechen und in diesem letzteren die einzelnen Faktoren so sich aufeinander beziehen, daß ihr Reibungskoeffizient beträchtlich kleiner ist als die lebendige Kraft ihres gegenseitigen Zusammenspiels; ein solches immanentes Gleichgewicht einer herrschenden Wirtschaftsweise war in der Renaissance um etwa 1500 vorhanden und wird durch Leonardo am reinsten verkörpert (in Deutschland durch Dürer). Im letzten Fall fühlt sich der Mensch als Herr seiner Produkte, weil ihm die Kette ihrer Beziehungen noch nicht uneinsichtig geworden ist, der wirtschaftliche Prozeß sich noch nicht hinter seinem Rücken abspielt. Darum nimmt er sich selbst zum Maßstab der Dinge und der Welt (selbst wenn er theoretisch schon weiß, daß sich die Erde dreht und der Mensch nur eine Partikel des Kosmos ist), und diesem Maßstab entspricht dann von allen Kunstgattun-

gen am besten die Skulptur, weil diese den Menschen am reinsten herausstellt.

Aus dem Umkreis der politisch-sozialen Bedingungen für das Gefühl des Schönen möchte ich nur zwei herausheben: den Schwebezustand zwischen Despotie und Anarchie, der dem Künstler diejenige Interpretation erlaubt, die von seinem Vertrauen in die Person des Despoten und damit oft weitgehend von der (materiellen) Gunst des Despoten gegenüber dem Künstler abhängt. Wie leicht auch die charakterlich reinsten von ihnen zu täuschen sind, zeigt der Fall Racines, dessen «Athalie» das großartige Pathos aus der tiefen Enttäuschung des Künstlers über seinen Herrscher gewonnen hat.

Eine solche Unbestimmtheit zwischen Bindung und Freiheit, in der gerade durch die Unterwerfung die persönliche Willkür den größten Spielraum erhält, begünstigt eine Urbanität auf geschlossener Grundlage, ich meine damit ein Gleichgewicht zwischen Stadtstaats- (oder Nationalstaats-) und Weltgefühl. Fällt diese Urbanität fort, so kann sich das Gefühl des Schönen wegen zu großer Provinzialität oder zu großer Weltoffenheit nicht bilden, zum Beispiel bei den Niederländern und Deutschen selbst in der Renaissance – Dürers Kapitulation nach so vielen (prinzipiell unzureichenden) Systematisierungsversuchen ist der beste Beweis. Darum war das Gefühl des Schönen auch dem 19. Jahrhundert nicht erreichbar, wo von den L'art-pour-l'art-Künstlern, welche die Schönheit im Sinne der Vollkommenheit erstrebten, sich auf das ästhetische Gefühl des Schönen nur diejenigen berufen haben, bei denen der schöne Gegenstand die Vollkommenheit der Gestaltung ersetzte, wie zum Beispiel Théophile Gautier oder Ingres (Baudelaire macht hier wie fast überall die einzige Ausnahme).

Diese Urbanität des Schönen hat dann die Konfusion veranlaßt, alle diejenigen Werke «schön» und «klassisch» zu nennen, die dem «Durchschnitt» des Bürgertums «gefallen» (wie zum Beispiel die Venus von Milo), selbst wenn sie mit dem Gefühl des Schönen oder mit vollkommener Gestaltung so wenig zu tun haben wie die Sixtinische Madonna; schon das «Gefallen» ist eine völlig inadäquate Haltung, sei es als Streben des Künstlers, sei es als Beurteilung des Betrachtens, denn die Schönheit ist das unzulänglichste und unverständlichste aller ästhetischen Gefühle, weil es das größte Geheimnis in der größten Klarheit gestaltet und verschweigt.

Die allgemein-ideologische Grundlage kann man wohl als Zweifel zwischen zwei Formen des Glaubens bezeichnen: zwischen dem an Götter (oder Schicksal) und dem an den Menschen.

Man darf dabei nicht vergessen, daß die wirkliche Skepsis – mag sie im Intellekt, im Wollen oder im Gefühl verankert sein – die sublimste, weil gottlose Form der Metaphysik ist; denn nur so wird es möglich, daß der Mensch sich nicht als empirisches Wesen (mit dem Ziel nach irgendeiner Art Glück) versteht, sondern als Idee, als eine durch seine eigenen schöpferischen Fähigkeiten vollkommen zu realisierende Idee. Diese Grundhaltung schließt jeden absoluten Dualismus und ebenso jeden einseitigen Monismus aus. Es ist in dieser Hinsicht interessant, wie die Künstler der Renaissance, die durch den Frühkapitalismus und den Protestantismus zum Dualismus gedrängt wurden, sich diesem zu entziehen trachteten (besonders Leonardos Anna Selbtritt), oder wie diejenigen, die zum Pantheismus neigten, diesen begrenzten (Giorgione und Poussin). Umgekehrt begünstigt diese ideologische Grundlage des Schönen die Autonomie des Individuums, das heißt nicht seine Isolierung aus allen Umgebungen (worin die klassisch-griechische Kunst oft mißverstanden wurde), sondern seine Ausbildung zur menschlichen Totalität, zur Persönlichkeit und zur Humanität (die mit Humanismus nicht identisch ist).

Alle angedeuteten Bedingungen für das Auftreten des ästhetischen Gefühls des Schönen lassen erkennen, daß es nur einer umfassenden, starken und tiefen, sehr intensiv lebenden Persönlichkeit und auch dieser nur für eine beschränkte, kurze Zeit möglich ist. Es wird wegen seiner Komplexheit ein Leistungsgefühl, dessen Eigenart darin besteht, daß es als einmalig Geborenes (nicht Gemachtes, nicht Gewordenes) wirken muß.

So offensichtlich unsere Ausführungen nichts Endgültiges haben, sondern nur als Hinweise auf Arbeitsrichtungen gedacht sind, möchte ich doch noch die Grenzen andeuten, die sich aus der Ausschaltung der gesamten nichteuropäischen Kunst ergeben. Hat die ägyptische Kunst je das Schöne gekannt (wie das Tragische in dem Relief der Tänzerinnen von Sakkarah)? Und warum nicht? Hat umgekehrt die indische Kunst je das Tragische gekannt (wie das Schöne in dem sitzenden Buddha von Borobudur)? Und warum nicht?

3. Es kann nicht oft genug darauf hingewiesen werden, wie gering unsere Kenntnis über den Umfang der wirklich in der Kunstgeschichte auftretenden ästhetischen Gefühle ist; die bürgerliche Wissenschaft hat sich mit denen des Mittelalters wie mit den ihr selbst klassenverwandten aus naheliegenden Gründen gar nicht oder nur oberflächlich beschäftigt. Ein nicht übersehbares Feld steht hier der Forschung offen, und ich greife aus ihm nur ein einziges, aber fundamentales und in sich variationsrei-

ches Gefühl heraus: das Seinsgefühl. Obwohl die Philosophie den zugrunde liegenden, auch für die Kunst höchst bedeutungsvollen Tatbestand oft in das Zentrum des Denkens gerückt hat, wird er in den Kunst«wissenschaften» durch die verschwommensten aller Stilbezeichnungen: Naturalismus, Realismus usw. mehr verdeckt als geklärt.

Ich verstehe darunter das Gefühl, welches anknüpft an die Konstatierung der Existenz von uns unabhängigen Entitäten oder an die der Gesamtheit unseres eigenen psychophysischen Daseins und von hier aus zustrebt dem, was wir hervorbringen mit der Absicht, es möge eine Würde, Mächtigkeit und Dauer repräsentieren, die dem einzelnen Menschen versagt ist. Es schließt dagegen alles aus, was sich in uns selbst als ein vergänglicher Prozeß vollzieht, und von den daseienden Dingen diejenigen, deren Bewegung ihre Gestalthaftigkeit, ihre beharrende Dinghaftigkeit überwiegt, mag es sich um sehr schnelle Ortsbewegungen oder um Gestaltveränderungen handeln, kurz alles empirisch Erfassbare in und außer uns in seinem Sosein, in seiner Bewegung und in seinen Beziehungen. An konkreten Beispielen illustriert, begreife ich als Ausdruck des Seinsgefühls (innerhalb der christlichen Kunst): bestimmte Skulpturen des 12. Jahrhunderts, in welchen der rechteckige Steinblock, aus dem die Figur herausgehämmert ist, gewahrt bleibt und seine körperhafte Masse unmittelbar als Sinnbild der vom Menschen völlig unabhängigen, göttlichen Ideen wirkt; im 13. Jahrhundert die Stifterfiguren im Chor von Naumburg, in denen der menschliche Körper frei von jeder übergeordneten Gewalt Träger individueller Haltungen und Charaktere ist; im 15. Jahrhundert van Eyck (besonders die Madonna des Kanonikus Paele, die Stifterfiguren des Genter Altars, Adam und Eva); Masaccio und den in dieser Hinsicht bereits von Goethe erwähnten Mantegna; im 17. Jahrhundert Louis Le Nain (in seinen beiden letzten Bauernbildern) und in einer ganz anderen Erscheinungsweise: Rubens; im 18. Jahrhundert einzelne Bilder von Chardin und im 19. einzelne von Courbet. Es ist offenbar, daß unter verschiedenen historischen Bedingungen das Seinsgefühl ganz verschieden realisiert wird; aber immer geht es um die konstante, in sich identische beharrende Körperhaftigkeit, sei es als Volumen, als Schwere, als Intensität und Dichte usw. Die Prototypen des Seinsgefühles sind Tiere aus der franko-kantabrischen Kunst des Paläolithikums (Altamira usw.) und die Menschen des Alten (und zum Teil des Mittleren) Reiches der ägyptischen Kunst.

In Gegensatz zu diesem «ist» steht das Bewußtsein und die Bewegung, die geistige Bewegungsgefühle ergeben. Als konkrete

Beispiele können einige burgundische Kirchenportale des 12. Jahrhunderts gelten (Vézelay, Autun – alles was Worringer gänzlich einseitig als «Geist der Gotik» ausgegeben hat), viele Bilder von Tintoretto (wie die späten Abendmahldarstellungen). Die Bewegung vernichtet den Körper, um Träger innerseelischer, mystischer Erregungen zu sein. Interessant ist der Kampf und Zwiespalt zwischen Körper- und Bewegungsgefühlen in gewissen Skulpturen des 14. Jahrhunderts, wo das Seelische als mystisch-ekstatischer Schwung gebunden ist an einen auf mehreren Schwergewichtspunkten lastenden Körper; oder die sprunghafte Entwicklung des körperhaften Seins (Schwere) in körperlosen Schein in den deutsch-österreichischen Barock- und Rokokokirchen, wo alle drei Künste: Architektur, Plastik und Malerei benutzt sind, um die Einheit der Gegensätze von Sein und Bewegung zu schaffen, die – obwohl durch Entwicklung geschaffen – doch auf ein transzendentes geistiges Sein hinweist. Das Schwinden jeden körperhaften Seinsgefühls haben wir dann bei Turner und bei Monet, von denen der erste auch die Farbmaterie auf ein solches Minimum reduziert hat, daß sie der Immaterialität von Ätherschwingungen nahekommmt. Die gänzliche Aushöhlung des modernen Daseinsgefühls vollzog Heidegger, obwohl er eine Ontologie zu begründen behauptete, und Surrealisten wie Existenzialisten (man lese «La Nausée» von Jean Paul Sartre).

Wenn wir nach dieser positiven und negativen Umschreibung dessen, was wir unter Seinsgefühl verstehen, nach seinen soziologischen Bedingungen fragen, so scheinen sich diese zunächst nicht allgemein bestimmen zu lassen. Das Dasein ist für den Menschen etwas so Primäres, die Spannung des Körpers zur Seele für das künstlerische Schaffen von so grundlegender Bedeutung, daß ihr Erlebnis sich mit den Gehalten der verschiedensten Wirtschaftsformen und -etappen verbinden kann. Aber gerade weil das allgemeine «Seins»gefühl immer nur historisch-konkret auftritt, wird es für eine marxistische Kunstgeschichte und -theorie von grundlegender Bedeutung. Denn es repräsentiert dadurch unmittelbarer als jedes andere ästhetische Gefühl die in einer bestimmten Gesellschaftsepoche vorhandene Spannung zwischen physischer und metaphysischer Realität – dieses Wort im Sinne eines objektiven, vom menschlichen Bewußtsein gänzlich unabhängigen Seins genommen, also den Maßstab für das nicht vereinseitigte Verhältnis des jeweils beherrschten zum unbeherrschten Sektor der Welt, kurz: den Körper als gegenständlichen Träger des Absoluten. Ohne irgendeinen Anspruch, die Geschichte des Seinsgefühls geben zu wollen, kann man wohl folgendes aphoristisch feststellen:

1. In den frühen Epochen der Menschheit (Paläolithikum, Ägypten) war das Körpergefühl entwickelt, um derjenigen Vergänglichkeit Sein zu sichern, die aus gesamtgeschichtlichen Gründen die höchste geschichtliche Schätzung erfährt (das Totemtier; der tote König).

2. In den verschiedenen Kulturen verfällt das Seinsgefühl verschieden schnell; es scheint sich länger zu halten in nicht-nomadischen als in nomadischen, die nicht nur die Jagd, sondern auch die Handelswirtschaft umfassen. Für diese kann man folgende Entwicklungstendenz als wahrscheinlich formulieren: Das Daseinsgefühl erscheint gleich am Anfang einer Entwicklungsetappe und in scharfem Gegensatz zum Seelengefühl, das zunächst getrennt neben ihm besteht, steigert sich sehr schnell zu seinem Maximum, degeneriert in sich selbst und wird von idealistischen Tendenzen überwältigt, die ihrerseits unter dem Druck des Körpergefühls eine Entwicklung aus dem Abstrakten ins Sensualistische durchmachen. Dieses geschichtliche Längsschnittgesetz ist gekennzeichnet einmal durch den anfänglichen Dualismus von Körper- und Seelengefühl und zweitens durch ihre allmähliche Integrierung zugunsten eines sich sensualisierenden Idealismus. Damit steht in Übereinstimmung, daß das Seinsgefühl in der fortschrittlichen Klasse auftritt, und zwar sobald ihre Emanzipation einen bestimmten Wirklichkeitsgrad angenommen hat; zugleich aber beweist seine Geschichte, wie jeder neue Versuch zur Erkenntnis und Beherrschung der Welt bisher an den ungenügenden Mitteln und an den Interessen der Klassengesellschaft gescheitert ist.

Die Gesamtentwicklung zeigt, wie das Seinsgefühl sich materialisiert; die Frage, wann wir von einem materialistischen Seinsgefühl sprechen dürfen, ist für eine marxistische Kunstwissenschaft von besonderem Interesse. Zu ihrer Abklärung müssen wir scharf unterscheiden zwischen dem Material des Rohstoffes, in dem das Kunstwerk geformt wird, und dem Material des Gegenstandes, der dargestellt und durch dessen Darstellung uns der weltanschauliche Gehalt einer bestimmten Klasse einer Epoche vermittelt wird. Es läßt sich an der Kunst Ägyptens und an der des 12. Jahrhunderts nachweisen, daß die direkteste Umbildung des Rohstoffes in den Werkstoff auf Grund einer Werkstoffgerechtigkeit und die unmittelbarste Verbindung des religiösen Grundgehaltes in seiner metaphysischen Quintessenz mit der Materie möglich macht und so das Ideelle als die einzig wahre Realität darzustellen erlaubt. Die gegenüber der Geschichte des Seinsgefühls engere Geschichte des Materialismus beginnt also erst mit dem Augenblick, wo die Stofflichkeit des dargestellten

Gegenstandes oder besser die Verwandlung des Rohstoffes in die Gegenstandstofflichkeit zum Problem wird. Aber von diesem Augenblick an treten die immateriellen Qualitäten des seelisch-geistigen Gehaltes in Konkurrenz zu den materiellen Qualitäten des Stoffes; in der Frauenhaut eines griechischen Torso, in der Seide Watteaus, in der Fruchtschale Chardins haben beide diejenige Verbindung und Einheit gefunden, die unter den gesamtgeschichtlichen Bedingungen möglich und notwendig war. Ihr idealistischer Charakter ist dadurch bedingt, daß die herrschenden Ideen die Ideen der herrschenden Klasse waren und der Künstler von ihnen (und nicht von denen der beherrschten Klasse) bedingt war. Dies zeigt sich am deutlichsten in der Tatsache, daß wir Seinsgefühle ohne Materialitätsgefühle beider Ar- tungen kennen, zum Beispiel an einigen Werken des 13. Jahrhun- derts, der Renaissance, der Schule von Fontainebleau, Ingres', oder auch an dem anderen Fall, daß das Werkstoffgefühl das ein- zige und ganze Seinsgefühl ist (Picassos musizierende Harle- kine). Es ergibt sich daraus, daß ein eigentlich materialistisches Daseinsgefühl nur möglich ist, wenn man die beherrschte Klasse in ihrem objektiven Dasein (und nicht in den Spiegelungen, in denen sie von anderen Klassen gesehen wird) aufzufassen ver- mag (wofür wir als das Hauptbeispiel bereits früher die beiden Bauernbilder von Louis Le Nain [Louvre] genannt haben). -

Die bürgerliche Wissenschaft hat gegen den Marxismus den Vorwurf erhoben, daß er zur Lösung des zentralen Problems der Kunst, dem der Form, bisher nichts beigetragen habe und prinzi- piell nichts beitragen könne; daß er nur zu erklären vermöge, warum dieser oder jener Inhalt, diese oder jene Kunstgattung in einer bestimmten Zeit auftreten; und selbst in diesen Grenzen brauche man seine Grundthese von der Bedingtheit der Bewußt- seinsgebiete durch die Wirtschaft nicht, es genüge vollständig die Annahme, daß die Wirtschaft allen übrigen Gliedern des histo- rischen Feldes neben- und gleichgeordnet sei, was keine bürger- liche synthetische Geschichtswissenschaft seit dem 18. Jahrhun- dert bestreite. Dieser Vorwurf wäre von entscheidender Bedeu- tung, wenn die bürgerliche Wissenschaft selbst dieses Formpro- blem gelöst oder nur die Mittel zu seiner Lösung in der Hand hätte oder wenn ihr Anspruch an den Marxismus auch nur auf eine richtige Fragestellung gegründet wäre.

Die Mittel, mit denen die bürgerliche Wissenschaft das Form- problem zu lösen versucht hat, sind in der Tat sehr mannigfaltig: die Zurückverfolgung der Kunst zu ihren primitiven Anfängen in den Zeichnungen und Malereien der Höhlenbewohner, der Vergleich dieser primitiven Kunst mit Kinderzeichnungen, die

Verfolgung der Entwicklung eines Künstlers, Vergleiche zwischen den Kunstwerken mehrerer Epochen, biographisch-psychologische Selbstzeugnisse und Spekulationen metaphysischer, erkenntnistheoretischer, seelenkundlicher Natur. Aber so zahlreich die Mittel, so dürftig das Resultat, was den Theoretikern von den Künstlern selbst immer wieder bescheinigt wurde, denen wir die wenigen fruchtbaren (und meistens von den Gelehrten nicht entwickelten) Gedanken schulden. Die Ursache liegt darin, daß man die Form immer als fertige und fixierte festgehalten hat; unter dieser Voraussetzung kann jeder Vergleich mit einer früheren oder späteren nur zu Aussagen über Unterschiede der äußeren Erscheinung oder deren geschichtliche Abfolge führen, nicht aber zu Aussagen über die Wesenskonstitution der Form. Dazu müßte man den Vergleich auf diese abstellen, was voraussetzt, daß man den fixierten Charakter der Form auflöst. Dann aber wird die Frage nach den Elementen und der Methode der Formbildung zur entscheidenden Aufgabe der Kunstwissenschaft, und eben gerade dies ist die Behauptung des Marxismus, der sich anheischig macht, auf Grund seiner materialistischen Dialektik das theoretische wie in engster Verbindung mit ihm das geschichtliche Problem der Kunst zu lösen.

Aber Lösung im marxistischen Sinne bedeutet praktischen Vollzug und nicht bloß theoretische Ansätze. Diese Verwirklichung werden wir uns selbst so lange unmöglich machen, wie wir noch glauben, die ganze Aufgabe auf einmal bewältigen und eine Kunstgeschichte von Adam bis zum Genie, das noch in den Windeln liegt, schreiben zu können. Erst wenn wir von diesem Dilettantismus uns befreit und die Aufgabe an einem eng begrenzten, im vollen Licht der Geschichte liegenden Beispiel durchgeführt haben, werden wir unsere Gegner zu überzeugen vermögen. Alle anderen Versuche auf pseudomarxistischer Basis zeigen nur die dank ihrer Tradition und Organisation ganz selbstverständliche Überlegenheit der bürgerlichen Wissenschaft. Allein durch die umfassendste und konsequenteste Anwendung der materialistischen Dialektik wird auch diese «höhere» Ideologie der Kunst zu entgöttern sein.

Und das ist nicht nur von theoretischer, sondern von praktischer Bedeutung, weil die Kunst eine Waffe im Klassenkampf ist – oder sein sollte. Denn uns, die wir materialistische Dialektiker sind, muß es vor allem auf die schöpferische Kraft ankommen, da die materialistische Dialektik eine schöpferische Methode ist. Daraus folgt dann aber, daß die soziale Funktion der Kunst nicht nur (und nicht einmal am wirksamsten) durch die Propagierung eines bestimmten parteipolitischen Inhaltes erfüllt wird, son-

dern durch den Gestaltungsakt und seine unmittelbare Folge: die von ihm ausgelöste Befreiung. Flaubert hat mit Recht gegen die sozialen Romane seiner Zeit eingewandt, daß sie durch ihre allzu direkte Stellungnahme für die Arbeiter ihre Kritik am Bürgertum schwächen, während die thesen- und tendenzlose Darstellung der wirklichen Beziehung zwischen Proletariern und Kapitalisten einen viel weitergehenden Angriff auf die bürgerliche Gesellschaft ermöglichen würde. Von dieser mit der Intensität der schöpferischen Kraft verbundenen sozialen Funktion des Künstlers hat Schiller eine zu hohe Meinung gehabt, als er sagte, «daß man, um ein politisches Problem in der Erfahrung zu lösen, durch das Ästhetische den Weg nehmen muß, weil es die Schönheit ist, durch welche man zur Freiheit wandert». Aber es steckt in dieser Übertreibung ein Kern Wahrheit, da die Befreiung vom Druck sekundärer Bedingungen, die unsere schöpferische Kraft lähmen, deren Verwendung für die Gestaltung der Gesellschaft, der Natur und des eigenen Ich ermöglicht. Denn der vom Kunstwerk ausgelöste Umschwung vom Geschaffenen zum Schaffen erstreckt sich weit über dessen Betrachtung hinaus und erzeugt allmählich einen allgemeinen Zweifel an dem Gegebenheitscharakter der Welt. Warum ist die bestehende Welt so? Wie ist die soziale Ordnung geworden, was sie heute ist? Mit solchen Zweifeln werden wir von der dogmatischen Hinnahme des Bestehenden befreit, wir treten aus der Gemeinschaft der Gläubigen in die der Schaffenden über, und hier gibt uns die Kunst gewisse Kräfte und Richtlinien für die Neuformung der Gesellschaft und des Ich.

Betrachten wir zunächst die gesellschaftliche Seite, so kann der revolutionäre Arbeiter aus der richtigen Beschäftigung mit der Kunst ein Gegengewicht gegen die Selbstentfremdung gewinnen. Diese beruht auf der Trennung von Stadt und Land (Zivilisation und Natur), von manueller und intellektueller Arbeit, wodurch die erste um das Verstehen, die zweite um die Wirklichkeit gebracht wird; auf der Trennung von Arbeits- und Privatleben, welche die Würde des Menschen in den Menschen als Ware verwandelt, seine unendliche Wesenheit in einen Austauschartikel «transsubstanziert»; auf der Spezialisierung der Arbeit, welche die meisten Fähigkeiten des Menschen unausgebildet läßt und den höchstgezüchteten Spezialisten zu einem Kretin für das ganze übrige Leben macht; auf der Isolierung des Individuums, wodurch seine Einsamkeit überlastet und alle menschlichen Beziehungen abstrakt gemacht werden. Die große Kunst – richtig verstanden – ist ein Gegengewicht gegen diese Selbstentfremdung, weil sie ein Akt der Auseinandersetzung des Geistes mit

der Materie ist und weil in diesem Akt alle Fähigkeiten des Menschen in Anspruch genommen und auf die ganze jeweils zugängliche Welt bezogen werden.

Der Proletarier kann zweitens eine Steigerung seiner revolutionären Kraft gewinnen. Vor den Gefahren, welche die Arbeiterbewegung bedrohen (daß sie nur ökonomische Forderungen stellt und daß sie in den Untergang des Kapitalismus mit hineingezogen wird), kann sie nur durch eine Theorie bewahrt werden, die aus der Gesamtheit der geschichtlichen Tatsachen gewonnen ist. Eine solche Theorie ist der Marxismus, der die Scheinwelt zerstört, welche von der herrschenden Klasse zur Wahrung ihrer Interessen aufgebaut ist, um die wirkliche Welt und ihre notwendigen Gesetze bloßzulegen. Auch die Kunst – als schöpferischer Prozeß verstanden – ist ein Weg vom Schein zum Sein, eine Auflösung der verdinglichten Welt in den Prozeß ihres Werdens. In beiden Fällen gewinnt also der Mensch mit dem Bewußtsein einer größeren Notwendigkeit zugleich einen höheren Grad von Freiheit. Diesen verwendet nun der heutige Bürger zur Flucht aus der Welt und zum Aufbau einer gesicherten Illusionswelt; der Proletarier dagegen kann von ihm den allein angemessenen Gebrauch machen, indem er ihn zur wirklichen Verneinung und Vernichtung der bestehenden und zum Aufbau einer neuen realen Welt benutzt.

Der Proletarier kann ferner die positive Seite seiner revolutionären Kraft intensivieren. Diese enthält notwendig ein zerstörendes und ein aufbauendes Moment; jede Revolution weiß, was sie mindestens zerstören muß, und kennt den Weg dazu, weil dieser sich aus der Negation des Bestehenden ergibt; aber von dem, was sie aufbauen will, schwebt ihr wohl das Endziel vor, der Weg und seine Etappen sind ihr notwendigerweise unbekannt. Ein Gleichgewicht zwischen den zerstörenden und aufbauenden Tendenzen stellt sich nur allmählich als historischer Prozeß her mit Rückschlägen, welche aus dem Wesen der jeweiligen Revolution selbst erwachsen. Dieser Prozeß hängt ab von der wirklichen Macht der noch herrschenden Klasse (im internationalen Maßstab), von der Kraft des Klassenbewußtseins der revolutionierenden Klasse (ebenfalls im internationalen Maßstab) und von dem Kulturbewußtsein dieser Klasse, das die Zerstörung auf das unbedingt Notwendige begrenzt und für den Aufbau die Idee der vollkommenen Ordnung zur Richtschnur macht. Das Kunstwerk – auf seiner jeweils höchsten Stufe genommen – stellt ein solches vollkommenes Ganzes dar und kann daher ein Vorbild für das Endziel einer revolutionären Kraft werden, und zwar das einzelne Kunstwerk wie die historische

Folge solcher Höchststufen, da in ihr die (gleiche) Vollkommenheit sich jeweils auf einen größeren Umfang der beherrschten Welt bezieht. Die schrittweise Entfaltung zum Ziel der ganzen Menschheit wird den Rhythmus der proletarischen Revolution liefern. Dies ist ein Mittel, nach ihr beginnt die eigentliche unendliche Aufgabe, für die wir die ganze vorhergehende Kultur gebrauchen.

Ich habe nicht die Absicht, eine sozial-ästhetische Utopie aufzubauen, wie sie uns von bürgerlichen Reformern im Laufe des 19. Jahrhunderts dargeboten wurde; denn wir wissen alle, daß die entscheidenden Schlachten auf einem anderen Gebiete geschlagen werden. Ich wollte nur zeigen, daß in jedem Kunstwerk geistige Kräfte aufgespeichert sind, die wir durch eine richtige Beschäftigung mit ihm frei machen, in uns überleiten und zur Gestaltung unserer Lebensaufgaben verwenden können und müssen. Ich wollte nur sagen, daß die Kunst ein Teil der Gesamtkultur ist, die Bemühungen und Kämpfe der Künstler ein Teil der kulturellen Front, welche Marxisten in keinem Augenblick der Geschichte von der praktischen Front des Klassenkampfes trennen dürfen. Denn wie die Geschichte, so wird auch die Revolution vom Menschen gemacht, und ihre Tragweite reicht darum genau so weit, wie sie Menschliches im Menschen und in seiner Gesellschaft zu entfalten vermag.

Redaktionelle Notiz

Max Raphael hat prinzipiell in diesem Werk (und auch in einigen anderen) keine Quellen für seine Zitate angegeben, was deren Auffinden größtenteils schier unmöglich macht. Ein Grund dafür mag darin liegen, daß diese Arbeit ursprünglich auf Vorträgen basierte und Raphael, uneitel genug, nicht zuerst an eine Publikation dachte, die im übrigen auch durch die Bedingungen der Emigration erschwert war. Von den Zitaten konnten wenigstens die Marx-Engels-Stellen verifiziert werden. Die umfangreichen französischen Zitate des Mittelteils (Raphael lebte bekanntlich zur Zeit der Niederschrift in Paris) wurden von Linde Birk ins Deutsche übersetzt. Der Verlag ist sich mit Frau Raphael und dem Nachlaßverwalter Claude Schaefer einig, da eine breitere Raphael-Rezeption beginnt, daß in einer Studienausgabe die französischen Zitate keine unnötigen Verständnisschwierigkeiten bieten sollten. Ein Abdruck der Zitate in Originalsprache muß einer kritischen Gesamtausgabe vorbehalten bleiben. Das Namensregister erstellte Gisela Behr, das Sachregister Norbert Schneider.

Tanja Frank: Max Raphaels kunsttheoretische Konzeption

Die letzten Abschnitte des vorliegenden Buches klingen pathetisch. Unter den Bedingungen der kapitalistischen Warenproduktion könne das Proletariat «aus der richtigen Beschäftigung mit der Kunst ein Gegengewicht gegen die Selbstentfremdung gewinnen» (S. 387)¹; die Beschäftigung mit der Kunst sei nicht nur ein Mittel der Verteidigung, sondern auch ein Faktor der Aktivierung des Proletariats, der Initiative, der «Steigerung seiner revolutionären Kraft» (S. 388).

In diesem Gedankengang zur Funktion der Kunst äußert sich die radikalste Intention Max Raphaels. Die Wiedergewinnung des in der imperialistischen Phase des Kapitalismus in extremer Weise zerrissenen Zusammenhangs von Kunst und Gesellschaft als Grundaufgabe einer aktivierenden Kunstgeschichtsschreibung zu postulieren und im detailreichen Aufbau der Kunstwissenschaft gegenwärtig zu halten ist das strategische Ziel von Raphaels Bemühungen.

Daß das Kunstwerk, ein «vollkommenes Ganzes» (S. 388), als Vorbild einer neuen Gesellschaft, als «Endziel einer revolutionären Kraft» (S. 388) begriffen wird, stellt allerdings eine utopische Idealisierung der Kunstfunktion dar, die uns gleichzeitig auch die Grenzen dieser Kunsttheorie aufzeigt.

Der Weg zu einer Kunstgeschichte für das Proletariat, einer marxistischen Kunstgeschichte ist für Max Raphael sehr schwierig gewesen. Seine Entwicklung ist nur aus dem konkreten historischen Zusammenhang erklärbar, sie muß mit dem Maßstab des von ihm erlebten Geschichtsabschnittes gemessen werden. Kritiklose Aktualisierung seiner Leistungen ist genauso fehl am Platze wie das Einverleiben seiner Auffassungen in das bürgerliche Weltbild. Max Raphaels Werk als «bolschewistische Häresie»² zu

1 Die Seitenzahlen in Klammern beziehen sich auf die vorliegende Ausgabe.

2 Hans-Dietrich Sander, *Marxistische Ideologie und allgemeine Kunsttheorie*, Tübingen 1970 (Reihe A der Studien des List Instituts), S. 195

bezeichnen heißt, seinem Werk jede Wirkungsmöglichkeit innerhalb der marxistischen Kunstwissenschaft abzusprechen, und genau dies lag Raphael selbst am fernsten. Sein Versuch, das Kunstwerk aus dem genetischen Prozeß heraus als Freisetzung menschlicher Produktivität zu erfassen, und zwar auf der Grundlage der marxistischen Erkenntnistheorie und Geschichtsphilosophie, grenzt seine Methode gegenüber der bürgerlichen Kunstwissenschaft deutlich ab. Der hohe Anspruch differenzierter methodologischer Untersuchung, den er seinem Gegenstand entgegengebracht hat, verpflichtet zur gleichen Ernsthaftigkeit im Beurteilen seiner Leistungen.

In der folgenden kurzen Betrachtung zum Leben und Werk Max Raphaels soll nicht nur auf die hier vorliegende Arbeit eingegangen werden. Dies hat zwei Gründe: erstens, weil das Werk Max Raphaels in der marxistischen Kunsttheorie der DDR so gut wie unbekannt ist, und zweitens, weil eine historische Eingliederung des vorliegenden Buches nur innerhalb der Darstellung von Raphaels Gesamtentwicklung möglich scheint.

1. Zur Biographie. Das Frühwerk

Max Raphael wurde am 27. August 1889 in Schönlanke (heute Tszianka, Volksrepublik Polen) geboren.³ Nach dem frühen Tod der Mutter im Jahre 1900 siedelt die Familie nach Berlin über, wo Raphael seine Gymnasialbildung abschließt. Es folgt ein Studium der Kunstgeschichte und Philosophie zunächst in München, dann in Berlin. Seine wichtigsten Lehrer sind Heinrich Wölfflin und Georg Simmel. Gleichzeitig hört Raphael Vorlesungen über Nationalökonomie und Wirtschaftsgeschichte. Reisen nach Italien und Holland erweitern seine Kenntnis alter Kunst. Begegnungen mit Künstlern, besonders die seit etwa 1910 bestehende Freundschaft mit Max Pechstein und Kontakte zu Auguste Rodin und Pablo Picasso vertiefen seine Einsicht in die unmittelbaren Schaffensprobleme der bildenden Künstler.

Intensive Beschäftigung mit der französischen Kunst veranlaßt Raphael, nach Paris zu gehen, um dort seine Ausbildung fortzusetzen. So führt er sein Studium der Kunstgeschichte bei Émile Mâle fort, dessen Forschungen zur mittelalterlichen Kunst Frankreichs das spätere Interesse Raphaels für dieses Gebiet begründet haben können.

³ Die biographischen Daten entnahm die Verf. vorwiegend dem Text von Claude Schaefer, in: Max Raphael, Theorie des geistigen Schaffens auf marxistischer Grundlage, Frankfurt (Main) 1974, S. 187 ff.

Dem Einfluß Georg Simmels wird Raphael gefolgt sein, als er in Paris auch ein Studium bei Henri Bergson, dem Begründer und Hauptvertreter der Lebensphilosophie in Frankreich, aufnimmt. Der junge Geisteswissenschaftler bleibt für längere Zeit dem irrationalistischen Grundgedanken dieser einflußreichen Strömung der imperialistischen Ideologie verpflichtet, der eine Erkenntnis des Lebens nur durch die Intuition behauptet und damit den Agnostizismus praktisch zum Postulat erhebt. Unter diesen geistigen Voraussetzungen entsteht auch das erste Buch Raphaels. Wohl zunächst als Dissertation konzipiert, doch von Heinrich Wölfflin abgelehnt, erscheint das im wesentlichen in Frankreich entstandene Manuskript 1913 in München.

Das anspruchsvolle Werk «Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei»⁴ wirft eine Frage von großer methodologischer Relevanz auf, die Raphael zeitlebens beschäftigen wird. Es ist seine Überzeugung, daß Kunst nicht als Resultat, sondern allein in ihrer Entstehung begriffen werden kann: «Wie wird Kunst, welches ist der Sinn ihres Werdens?»⁵. Wie Georg Simmel das Verständnis der Kunst im Nacherleben des Schaffensprozesses sieht⁶, macht sich auch Raphael auf die Suche nach den Gestaltungsstufen des «einheitlichen schöpferischen Triebes», der als Voraussetzung jeglichen künstlerischen Schaffens gesehen wird. Dieser «einheitliche schöpferische Trieb», der bei Simmel als «zentraler autonomer Trieb»⁷ bezeichnet wird, kann, laut Raphael, bei einem «Genie» zur «absoluten Gestaltung» führen. Diese stellt den Gipfel eines Schemas dar, nach dem sich die Umbildung des Gegenstandes der Kunst in ein Kunstwerk vollzieht. Die vorausgehende gedankliche Konstruktion einer «Grundlegung des Schöpferischen» exemplifiziert Raphael im praktischen Teil seines Buches an Beispielen des französischen Impressionismus, Neoimpressionismus und Expressionismus. Van Gogh, Cézanne, Gauguin, Matisse und Picasso, dem «ein sehr hoher Grad der Vollendung» zugesprochen wird, sollen die Gestaltungsstufen verbildlichen.

Bereits ein zeitgenössischer Kritiker, und zwar Richard Hamann, hat die wesentliche Schwäche dieses Buches erkannt. Er sagt, daß Raphaels Betrachtungsweise der Kunst «ein Konstruie-

4 Max Raphael, Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei, München 1913

5 Ebenda, S. 9

6 Georg Simmel, Hauptprobleme der Philosophie, Berlin/Leipzig 1927 (Sammlung Göschen 500), Einleitung

7 Georg Simmel, Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch, Leipzig 1916, S. 188

ren aus formalen Begriffen der Philosophie heraus» darstelle, so daß sie «einerseits das Spezifische der Kunst nicht erfaßt, andererseits die Religion aus dem System verdrängt und die Kunst als Ersatz für sie»⁸ anbietet.

Die mit hochfliegenden Worten apodiktisch verkündete Auffassung von der elitären Stellung des Künstlers, der befähigt sei, «die Unendlichkeit und Immaterialität des Absoluten und die materielle Bestimmtheit des Bedingten»⁹ zu gestalten, verdeutlicht auch in Raphaels zweitem Buch: «Idee und Gestalt. Ein Führer zum Wesen der Kunst» (1921) die Befangenheit des jungen Kunstwissenschaftlers in den Voraussetzungen des idealistischen Gedankengutes und damit seine Unfähigkeit, die Kunst als ein gesellschaftlich bedingtes Phänomen zu begreifen.

Dieses zweite Buch entsteht in der Schweiz, wo sich Raphael seit 1914, wenn auch mit Unterbrechungen, aufhält. Von 1915 bis 1917 muß er als Soldat in der deutschen Armee dienen. Unter den unveröffentlichten Arbeiten befindet sich auch ein Tagebuch aus dieser Zeit mit dem bezeichnenden Titel: «Geist wider Macht» (1917). Es mutet als Verzweiflungstat an, wenn Raphael hierin das «Selbstbestimmungsrecht des Individuums»¹⁰ gegenüber einer imperialistischen Militärmaschinerie fordert. In der Folgezeit muß ihm das Absurde dieser Forderung verstärkt zum Bewußtsein gekommen sein.

Seit 1920 lebt Raphael wieder in Berlin und begibt sich erneut auf die Suche nach den Grundlagen seiner Wissenschaft. An der Berliner Universität belegt er die Fächer Mathematik und Physik. «Ich will wissen, was eine Wissenschaft ist, um eine Kunstwissenschaft machen zu können.»¹¹ Die ersehnten objektiven Grundlagen einer Kunstwissenschaft, die es in der bestehenden in zufriedenstellender Form nicht gibt, versucht Raphael jetzt in der Exaktheit der Naturwissenschaften zu finden.

Dies wohlbegründete Bedürfnis scheint als Gegenreaktion auf die allgemeine Lage nicht nur auf dem Gebiet der Geisteswissenschaften aufzutreten.

8 Richard Hamann, in: Die Hilfe. Wochenschrift für Politik, Literatur und Kunst, 22. Jg. (1916), Berlin, S. 722 ff.

Vgl. dazu: Max Raphael, Über den Expressionismus. Ein offener Brief an Herrn Prof. Richard Hamann, in: Das Kunstblatt, 1. Jg. (1917), Berlin, S. 122 ff.

9 Max Raphael, Idee und Gestalt. Ein Führer zum Wesen der Kunst, München 1921, S. 2

10 Claude Schaefer, a. a. O., S. 189

11 Claude Schaefer, a. a. O., S. 189 (einerseits nach Raphaels Manuskript zitiert)

Die Nachkriegszeit in Deutschland ist von den Auswirkungen zweier großer historischer Ereignisse geprägt; die Niederschlagung der Novemberrevolution führt zur weiteren politischen Polarisierung im Lande, während der Sieg der Oktoberrevolution neue Perspektiven für das deutsche Proletariat eröffnet. Trotz des bewiesenen revolutionären Elans der Volksmassen während der Novemberrevolution sowie in den anschließenden Streiks und Erhebungen zur Erringung demokratischer Rechte ist in Deutschland die Durchsetzung einer sozialistischen Revolution nicht gelungen. Auch angesichts der allgemeinen Krise des kapitalistischen Wirtschaftssystems gelingt es der deutschen Monopolbourgeoisie, die Macht zu behalten, alle Reparations- und Stabilisierungskosten auf die Arbeiterklasse und das Kleinbürgertum abzuwälzen. Und als 1924 der Dawes-Plan angenommen wird, sichert sich das deutsche Monopolkapital auch im Weltmaßstab bessere Verwertungsbedingungen. Im Inneren des Landes verschärfen sich die Ausbeutung und der Widerspruch zwischen Kapital und Arbeit. Die relative Stabilisierung des Systems in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre verschlechtert auch die Existenz- und Lebensbedingungen der proletarisierten Intelligenz. Im Bereich der Kunstproduktion kommt es im Zusammenhang mit diesen Prozessen zu einer starken Radikalisierung der Auffassungen.

Eindringlich wird jetzt die Forderung nach einer Kunst erhoben, die nichts in den gedanklichen Höhen ästhetischer Überlegungen zu tun hat, sondern als Instrument des Klassenkampfes verwendbar sein soll. Es gilt, die Möglichkeit des Aufbaus einer neuen, proletarischen Kunst zu suchen. Wie die bisherige Kunst, so wird auch das Selbstverständnis der überlieferten Kunstgeschichte zunehmend fraglich.

In der «Kunstlump»-Debatte (1919/20), angeführt von George Grosz und John Heartfield, wird ganz kraß der Wert der bürgerlichen Kunst angezweifelt. Zahlreiche Artikel in der «Roten Fahne», dem Organ der KPD, suchen die neuen Kunsterscheinungen – wie etwa die stark politisch akzentuierte Dada-Bewegung in Berlin – von einem sozialkritischen, Raphael wohl zunächst ganz fremden Standpunkt zu beurteilen. Bei den Beiträgen von Gertrud Alexander und später von Alfred Durus geht es ausdrücklich um die Position des Engagements für das Proletariat.

1924 veröffentlicht Lu Märten eine Arbeit, in der, wie sie selbst schreibt, «zum ersten Mal der Versuch gemacht worden (ist), die Erscheinungsformen der sogenannten Künste und die Triebkräfte der geistigen und künstlerischen Produktion vom

Standpunkt des historischen Materialismus anschaulich und durchsichtig zu machen»¹². Inwieweit dieses Buch das Versprechen erfüllt – schon an zeitgenössischer Kritik mangelt es nicht –, sei hier nicht erörtert. Wichtig für uns ist festzuhalten, daß hier eine systematisierende Darstellung der verschiedenen Kunstformen von den Prämissen der materialistischen Geschichtsbetrachtung auszugehen versucht.

Mitte der zwanziger Jahre setzt bei Max Raphael die Auseinandersetzung mit dem Marxismus ein. Die wichtigste Anregung dazu entspringt seiner von 1925 bis 1932 währenden Dozententätigkeit an der Volkshochschule von Groß-Berlin, einer jener Bildungsstätten, die im Geiste einer bürgerlich-liberalen Bildungspolitik gewirkt haben. Zwar fordert die Hochschule von ihren Dozenten parteipolitische Neutralität, doch gehören die meisten Dozenten der SPD an. Im Januar 1920 gegründet, bietet sie einer Zuhörerschaft, die vorwiegend aus kleinbürgerlichen Schichten stammt, ein umfangreiches Programm verschiedenster Kurse. Keineswegs so konsequent in der politischen Orientierung wie die 1926 gegründete Marxistische-Arbeiter-Schule, strebt die Volkshochschule von Groß-Berlin, wie es im ersten Punkt ihrer Arbeitsgrundsätze heißt, einen Unterricht an, der «die geistige Durchbildung der Persönlichkeit fördert, nicht Fachkenntnisse vermitteln» soll¹³. Diese Konzeption muß auch Raphael zunächst zugesagt haben.

An der Hochschule hält er Vorlesungen zur Philosophie und Kunstgeschichte. In den Vorträgen zur Kunstgeschichte überwiegen weiterhin die Analysen von Einzelkunstwerken; es erfolgt noch keine zusammenfassende historische Betrachtung. Dagegen werden in den Philosophiekursen neue Grundlagen gesucht – etwa in der Beschäftigung mit der «Deutschen Ideologie» von Marx und Engels.

Mit einer neuen umfangreichen Veröffentlichung tritt Raphael erst 1930 auf: «Der dorische Tempel. Dargestellt am Poseidontempel zu Paestum». Vorbereitet durch Reisen nach Süditalien und Sizilien und diskutiert mit den Hörern seiner kunstgeschichtlichen Vorträge an der Volkshochschule, repräsentiert dieses Buch eine Zwischenstufe seiner kunsttheoretischen Entwicklung. Am Beispiel großgriechischer Kunst soll die dialektische Me-

12 Lu Märten, *Wesen und Veränderungen der Formen (Künste). Resultate historisch-materialistischer Untersuchungen*, Frankfurt (Main) 1924, S. 5

13 Dietrich Urbach, *Die Volkshochschule Groß-Berlin 1920–1933*, Stuttgart (1971), (Schriften zur Erwachsenenbildung), S. 186 (Dokumentation)

thode der griechischen Weltauffassung verdeutlicht werden. Als zentrale ästhetische Kategorie formuliert Raphael, sich auf die antike Dialektik berufend, die Kategorie der «lebendigen Gestalt». In der Analyse der architektonischen Formen des dorischen Tempels, dessen Typus durch den Poseidon-Tempel zu Paestum repräsentiert wird, postuliert er: «... weil die Teile und das Ganze von demselben Prinzip und demselben Proportionsgesetz abhängig sind, treten sie unmittelbar und darum freiwillig zu einer Concordanz zusammen»¹⁴. Die gewonnene Gestalt ist das Resultat des Zusammenspiels der dynamischen, ja antagonistischen Kräfte des Kunstwerkes. Diese «lebendige Gestalt» wird uns in der Corot-Analyse in unserem Buch wieder unter dem Begriff der «Werkgestalt» entgegengebracht, der die synthetisierende Stufe in der komplizierten Genesis des Einzelkunstwerkes bezeichnet.

Ansatzweise hat Raphael versucht, auch die soziale Funktion der Architektur – in diesem historischen Beispiel als kultische Benutzbarkeit – zu sehen.

Zur sozialen Bedeutung der Architektur hat sich Raphael an einem Beispiel des zeitgenössischen Schaffens eindeutiger ausgesprochen. Im Mai 1930 veröffentlicht er eine Rezension zu Le Corbusiers «Gesamtwerk von 1910–1929», in der er zum ersten Mal auf die soziologischen Zusammenhänge der Gegenwartskunst eingeht. Es sind neue, tiefschürfende Fragen in den Mittelpunkt gerückt: ist überhaupt eine echte Erneuerung der Architektur in der bürgerlichen Gesellschaft möglich? «Ist nun dieser undialektische Rationalismus, weil er sich auf die neueste Technik stützt, weil er ein soziales Ethos und Pathos hat, die Kunst des historischen Materialismus?»¹⁵

Es ist immer wieder verblüffend, wie Raphael, die künstlerischen Gestaltungsprobleme verallgemeinernd, in die Sprache der Philosophie verfällt, um die angestrebte eindeutige Zuordnung zu erzwingen. Dabei stellt Le Corbusiers Architektur einen dankbaren Gegenstand dar, da sie vom Künstler selbst theoretisierend begleitet wird. Raphaels Beschäftigung mit dem Marxismus expliziert mit besonderer Deutlichkeit der 1932 erschienene Artikel «Zur Kunsttheorie des dialektischen Materialismus»¹⁶, dessen Text ein Jahr später, bereits im Exil, in dem Band «Proudhon,

14 Max Raphael, Der dorische Tempel. Dargestellt am Poseidon-Tempel zu Paestum, Augsburg 1930, S. 20

15 Max Raphael, Das Werk von Le Corbusier, in: Der Kreis, 7. Jg. (1930) (Hamburg), S. 286 ff., Zitat S. 289

16 Max Raphael, Zur Kunsttheorie des dialektischen Materialismus, in: Philosophische Hefte, 3. Jg. (1932), Berlin, H. 3/4, S. 125 ff.

Marx, Picasso. *Trois études sur la sociologie de l'art*¹⁷ wiederholt wird, um dann in unserem Band in erweiterter, veränderter Fassung im Kapitel «Prolegomena zu einer marxistischen Kunsttheorie» wieder zu erscheinen. Auffallend an diesem Artikel ist zunächst die Selbstverständlichkeit, mit der die Grundposition der marxistischen Geschichtsinterpretation vertreten wird, nämlich die folgenreiche Erkenntnis des Zusammenhangs der Kunst als Teil des Überbaus mit der ökonomischen Grundlage der jeweiligen Gesellschaft.

Methodologisch geht es Raphael in diesem Artikel um die Begründung einer neuen Kunstwissenschaft. Um dieses Ziel zu erreichen, müssen zunächst die Entstehungsbedingungen der vorhandenen bürgerlichen Kunstwissenschaft untersucht werden. Daß Raphael dabei laufend Kunst und Kunstwissenschaft als Teile des ideologischen Überbaus nicht klar voneinander trennt, erschwert den Nachvollzug seiner Überlegungen.

Anhand der letzten Abschnitte aus der «Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie» von Marx, unterstützt durch die späten Engels-Briefe zu dieser Problematik, stellt sich Raphael in bezug auf die Kunst die Frage: «In welcher konkreten und begrenzten Gestalt treten sich Sein und Bewußtsein zur dialektischen Durchdringung gegenüber, um das Gebiet der Kunst zu konstituieren im Unterschied zu anderen Ideologien?»¹⁸ Daß es zwischen der Wirtschaftsordnung einer Gesellschaft und der Kunst derselben keine geradlinige Abhängigkeit gibt, macht schon die gründliche Rezeption der Engels-Briefe klar; also, schlußfolgert Raphael, muß es besondere Bedingungen zur Entstehung und Entwicklung der Kunst und der Kunstwissenschaft geben, die sie konkret konstituieren. Diese Vermittlungsglieder zu suchen wird zu seinem Hauptanliegen. Methodologisch setzt er das Vorhandensein dieser Vermittlungsglieder ebenso voraus wie die «Wechselwirkung aller Glieder auf Grund der in letzter Instanz sich stets durchsetzenden ökonomischen Notwendigkeit»¹⁹.

Den Prozeß der Konstituierung der bürgerlichen Kunstwissenschaft analogisiert Raphael mit dem Prozeß der Bildung anderer bürgerlicher Ideologieformen als Ausdruck des verzerrten, verselbständigten Klassenbewußtseins. Er nennt hierfür zwei hauptsächlichste erkenntnistheoretische Entstehungsbedingungen.

17 Max Raphael, Proudhon/Marx/Picasso. *Trois études sur la sociologie de l'art*, Paris 1933

18 Max Raphael, *Zur Kunsttheorie* . . . , a. a. O., S. 129

19 Von Raphael leicht verändert, zitiert nach: Friedrich Engels, Brief an W. Borgius, 25. Januar 1894, in: MEW, Bd. 39, S. 205

Einerseits bedingt das Arbeiten «mit dem bloßen Gedankenmaterial» auch in der Kunstwissenschaft die «spezifische Apriorisierung der Bedingungen»²⁰; vorhandene Erkenntnisse werden nicht im Lichte ihrer Entstehungsursachen gewertet, sondern als a priori vorhanden angenommen. Zweitens resultiert aus diesen a priori vorhandenen Elementen einer Wissenschaft eine «harmonische Systematisierung»²¹, eine aus dem inneren Zwang des Stoffes rein gedankliche Vervollkommnung des Systems. Der Prozeß der Konstituierung unterliegt schließlich der Regel der Wechselwirkung verschiedener Ideologiegebiete aufeinander und auf die ökonomische Grundlage zurück, die eine direkte, lineare Abhängigkeit der Kunst beziehungsweise der Kunstwissenschaft vom ökonomischen Stand der Entwicklung unmöglich macht.

Zum ersten Mal behauptet Raphael in dieser Schrift die Notwendigkeit, das traditionelle Material der Kunstwissenschaft um den soziologischen Gesichtspunkt zu bereichern.

Mit diesen methodologischen Prämissen begründet Raphael seine Interpretation der drei von Marx in der «Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie» herausgestellten Problemkreise, der Rolle des Mythos als Vermittler zwischen der materiellen Basis und der Kunst in der Antike, des normativen Charakters der griechischen Kunst und der Disproportion zwischen Kunstentwicklung und ökonomischer Entwicklung bestimmter Gesellschaftsstufen. Darauf, wie Raphael diese Fragen zu beantworten versucht, werden wir anhand der reiferen Fassung in dem vor uns liegenden Buch zurückkommen.

Schließlich faßt Raphael die Aufgabenstellung der Kunstwissenschaft zusammen. Es geht darum, daß sie, «von den Bedingungen der materiellen Produktion ausgehend, zeigt, wie diese in einem komplizierten dialektischen Verfahren ihre künstlerische Form gewinnen und eben dadurch als künstlerische Gehalte bestimmt werden, das heißt, daß sie die zu immer größerer Niveauhöhe sich steigernde Wechselwirkung zwischen Inhalt und Form im Verlauf des Prozesses aufzeigt, in welchem die Materie auf das Bewußtsein wirkt und dieses auf jenes zurück; und darüber hinaus den geschichtlichen Ablauf solcher Prozesse in der ganzen Breite der Relationen zwischen den verschiedenen Gebieten und durch die unendliche Kette der Generationen»²². Diese Zielstellung ist nichts anderes als die aus dem historischen

20 Max Raphael, Zur Kunsttheorie . . . , a. a. O., S. 128

21 Ebenda, S. 129

22 Ebenda, S. 152

Kontext heraus versuchte Konstituierung einer Abbildtheorie für den Bereich der bildenden Künste.

Ist hiermit der neue Gegenstand der Kunstwissenschaft, wenn auch zunächst in erkenntnistheoretischer Abstraktion, gegeben, so erfordert die konkrete Erschließung dieses Prozesses die Ausbildung eines spezifischen methodologischen Instrumentariums.

Daß die Neubegründung der Kunstwissenschaft nicht ein individuelles Problem Raphaels war, sondern sich durchaus in den allgemeinen Prozeß der Entstehung neuer ästhetischer Ansichten in den zwanziger Jahren eingliedert, zeigt die Herausbildung der Abbildtheorie etwa bei Georg Lukács. Es ist hier nicht der Ort, die Komplexität von Lukács' ästhetischen und politischen Ansichten in ihrer eigenen inneren Entwicklung zu untersuchen; es kommt darauf an, die partielle Parallelität der Auffassungen anzudeuten, die als Zeichen der epochenbedingten Problemstellung verstanden werden muß. Eine direkte Berührung wird wohl kaum anzunehmen sein, obschon Raphael die Auseinandersetzung der proletarischen Schriftsteller mit Lukács in der «Linkskurve», dem Organ des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller, von 1931/32 nicht verborgen gewesen sein wird. Auch Lukács, ausgehend von der Entfremdungsproblematik der spätbürgerlichen Gesellschaft, betont die Wichtigkeit, jede künstlerische Äußerung auf ihre Gestaltungsmethode hin zu untersuchen, «weil in der Methode einerseits die objektive Klassengrundlage klar zum Ausdruck kommt und ohne diese Grundlage gar nicht wirklich begriffen werden kann, andererseits weil die Methode der Bearbeitung des Stoffes ein unerhört wichtiges Vermittlungsglied auch der Wirkung ist, deren Art und Grad aufs engste mit der Methode zusammenhängt»²³.

Das Kunstwerk als dialektisch bewegte Ganzheit, seine angestrebte «Totalität», eine Gestaltung, die aus der allseitigen Darstellung eines literarischen Gegenstandes entsteht – dies alles sind Axiome, die Lukács in polemischer Weise als Ablehnung jener neuen künstlerischen Gestaltungsmethode formuliert, die im praktischen Klassenkampf im Schaffen einiger Schriftsteller (Brecht vor allem), aber auch bildender Künstler (Montagen von John Heartfield) zunehmend praktiziert wurde.²⁴ Lukács' Moti-

23 Georg Lukács, Aus der Not eine Tugend, in: Linkskurve, 4. Jg. Berlin (1932), H. 11/12, S. 16

24 Vgl. dazu Werner Mittenzwei, Gesichtspunkte. Zur Entwicklung der literaturtheoretischen Position Georg Lukács', in: Dialog und Kontroverse mit Georg Lukács. Der Methodenstreit deutscher sozialistischer Schriftsteller (hrsg. von Werner Mittenzwei), Leipzig 1975, S. 9 ff. (RUB Nr. 643)

vationen, nicht zuletzt die Befürchtung, in den Erfordernissen des Tageskampfes könnte der Praktizismus die Oberhand gewinnen, stehen hier nicht zur Debatte, wohl aber die Tatsache, daß hier eine Verbindung der erkenntnistheoretischen und geschichtsphilosophischen Grundlagen des Marxismus mit systematisch-ästhetischen Gedankengängen praktiziert wird.

Vergeblich sucht man in Raphaels Arbeiten aus der Berliner Zeit nach möglichen Verbindungen zu der sich gerade formierenden proletarisch-revolutionären Kunst. Bereits 1928 wurde die «Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands» gegründet, eine Organisation, die nach dem Vorbild der russischen Künstlerverbände aufgebaut war und ab 1931 als «Bund Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands» den antibürgerlichen und proletarischen Künstlern eine breite Wirkungsbasis bot.

Neben der Ausstellungstätigkeit sorgte die Organisation auch für Möglichkeiten zur Klärung dringender ästhetischer Probleme. Daß dabei oft die Verbindung von Theorie und Praxis nicht vollzogen wurde, ist den konkreten historischen Bedingungen, vor allem der kurzen Zeitspanne für die Entwicklung des Bundes, anzurechnen.

Der ungarische Maler und Graphiker Sándor Ék, der seit 1925 unter dem Namen Alex Keil in Berlin lebte, war Mitbegründer des Bundes und leitete dessen theoretische Arbeit. In seinem im Moskauer Exil erschienenen Artikel «5 Jahre Kampf um die revolutionäre bildende Kunst in Deutschland» hat er selbst auf die Unzulänglichkeiten in dieser Arbeit hingewiesen.²⁵

Der Bildhauer Fritz Cremer berichtet, daß Ende der zwanziger Jahre in seinem Atelier Max Raphael vor einem Kreis interessierter junger Künstler Vorträge zur Kunst der Antike hielt²⁶. Inwieweit Raphaels Interesse sich auch auf die aktuellen Probleme der Kunstentwicklung bezog, ist aus seinen Veröffentlichungen nicht ablesbar. Auf dem Stand seiner kunsttheoretischen Überlegungen um 1930 ist noch keine Formulierung der konkret-gesellschaftlichen Funktion der Kunst sichtbar, keine Einbeziehung des Rezipienten in den Wirkungsbereich des Kunstwerkes;

25 Alex Keil (Ék, Sándor), 5 Jahre Kampf um die revolutionäre bildende Kunst in Deutschland, in: Manifeste, Manifeste 1905-1933. Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts, Bd. 1 (hrsg. von Diether Schmidt) Fundus-Bücher 15/16/17, Dresden 1965, S. 414 ff.

26 Mündliche Mitteilungen von Herrn Prof. Fritz Cremer an die Verf. (20. Juli 1975), vgl. auch: Fritz Cremer, Leben, Werk, Schriften, Meinungen. Gesammelt und dargestellt von Diether Schmidt, Dresden 1973², S. 358

die aktivierende Rolle der Kunst bleibt noch außerhalb des Bezugssystems dieser Kunstwissenschaft. Diese Konzeption konnte den operativen Erfordernissen einer engagierten Kunstproduktion, wie sie vor der drohenden Gefahr der faschistischen Macht ergreifung nötig war, nicht genügen. In dem Artikel «Zur Kunsttheorie des dialektischen Materialismus» erscheint dann auch theoretisch der Gedanke der Rückwirkung der Kunst auf ihre eigene Basis, ein Gedanke, der eventuell die gesellschaftliche Verwendbarkeit der Kunst hätte schärfer umreißen können, der aber bei Raphael im Problem des Geschmackes oder der «privaten Sozialbeziehungen»²⁷ versickert.

In allen bisherigen Biographien Raphaels wurde übersehen, was er selbst in seinen, in den letzten Lebensjahren entstandenen autobiographischen Aufzeichnungen sowie seinem Tagebuch erwähnt: nämlich einen engen Kontakt zur MASCH für die Zeit um 1931. Aus diesen Aufzeichnungen geht nicht klar hervor, ob Raphael hier, wie an der Volkshochschule, unterrichtet hat; die von ihm gebrauchte Formel «der Lehrende wird der Lernende» ließe dies zwar vermuten, schließt aber die Möglichkeit nicht aus, daß er als Hörer an den Kursen teilgenommen hat. Unzweifelhaft ist es aber, daß Raphael bei dieser Gelegenheit tiefere Einblicke in den Marxismus eröffnet wurden. Er selbst nennt diese Zeit «eine Art Schule zur Politik» und auch «Eroberung der theoretischen Basis, aber ohne jede wesentliche literarische Auseinandersetzung».

2. *Das Pariser Exil. Die Radikalisierung*

Die Geschichte der Volkshochschule von Groß-Berlin verzeichnet Anfang der dreißiger Jahre eine deutliche Hinwendung zu reaktionärem nationalistischem Denken. So ist es nur konsequent, wenn der Vorschlag Raphaels, Vorlesungen über Dialektik und Materialismus in der antiken Philosophie zu halten, abgelehnt wird. Die daraufhin erfolgte Aufgabe der Dozententätigkeit wie auch die verstärkten rassistischen Verfolgungen in Deutschland veranlassen ihn, außer Landes zu gehen. Nach einem kurzen Aufenthalt in der Schweiz folgt Raphael dem Weg vieler deutscher Intellektueller nach Paris. Die auch bis dahin bescheidenen Lebensbedingungen verschlechtern sich noch mehr. Die Kenntnis der Sprache, das profunde Wissen um die französische Kunst und Kultur ermöglichen ihm trotzdem das Weiterarbeiten. Vorträge im Louvre sowie Veröffentlichungen haben ihn lediglich von den ärgsten Existenzsorgen befreit.

27 Max Raphael, *Zur Kunsttheorie . . .*, a. a. O., S. 134 f.

Bereits 1934 erscheint die «Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik»²⁸, später überarbeitet und klarer formuliert als «Theorie des geistigen Schaffens auf marxistischer Grundlage»; ein Versuch, die marxistische Erkenntnistheorie in Beziehung zum künstlerischen Schaffen zu setzen. In dieser Schrift wird auch die 1932 zum ersten Mal erschienene deutschsprachige Übersetzung von Lenins Hegel-Konспекten «Aus dem philosophischen Nachlaß» ausgewertet.

Unter den unveröffentlichten Texten Raphaels aus der Pariser Zeit befindet sich auch ein Manuskript «Die geistige Situation der jungen Künstler» (1935), in dem, veranlaßt durch die Proletarisierung der eigenen Existenz und durch die bedrohliche Gefahr des Faschismus, eine radikale Analyse der sozialen Bedingungen der Künstler vorgenommen wird. Walter Benjamin wies zum selben Zeitpunkt die Notwendigkeit einer politischen Entscheidung für den bürgerlichen Intellektuellen nach.²⁹

Die umfassendste Einsicht in die theoretischen Überlegungen und sozialen Ansichten Raphaels während seines Pariser Exils bietet nun das vorliegende Buch: «Arbeiter, Kunst und Künstler». Es ist eigentlich kein einheitlich konzipierter Text, sondern eine Reihung verschiedener Vorträge und, wie wir gesehen haben, auch eine Weiterentwicklung vorhandener Manuskripte. Endgültig zusammengefaßt zu einem Buch wurden die Vorträge von Raphael selbst Anfang der vierziger Jahre.

In dem Kapitel «Prolegomena zu einer marxistischen Theorie» findet sich eine Erweiterung der methodologischen Überlegungen. Bereits ein Kapitel vorher erscheint eine Definition dieser «Methodenästhetik», die die Verbindung des individuellen Schöpfungsaktes mit der Logik der Geschichte im einzelnen Kunstwerk transparent zu machen hat. Sie wird erst möglich, wenn man – wie Raphael zusammenfassend schreibt – «der Methode der künstlerischen Gestaltung, die von einem Individuum vollzogen wird, die Methode (oder Methoden) der Geschichtsgestaltung gegenüberstellt, die von der ganzen Gesellschaft (als ein Begriff gegensätzlicher Klassen) vollzogen wird, und indem man den partiellen Zusammenhang zwischen beiden in Form und Inhalt des Kunstwerkes nachweist» (S. 119).

Gegenüber dem Artikel aus der Berliner Zeit entwickelt Raphael nun seine methodologischen Leitlinien zur Erforschung der

28 Max Raphael, Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik, Paris 1934, s. auch Bibliographie

29 Walter Benjamin, Der Autor als Produzent, in: Walter Benjamin, Lesezeichen, Schriften zur deutschsprachigen Literatur, Leipzig 1970, S. 351 ff. (RUB 476)

Kunst weitaus differenzierter. Es liegt ihm sichtlich viel daran, in seinen theoretischen Überlegungen keinen Gedanken an eine direkte, lineare Abhängigkeit des Überbaus vom Unterbau aufkommen zu lassen. Er begreift nicht nur die primäre Bedeutung der ökonomischen Verhältnisse als Fundament der Kunst, sondern beachtet auch eine Reihe anderer Ursachen, wie etwa die bereits bestehende Kunsttheorie in einer bestimmten Epoche usw. Für das Verständnis der weiteren Determination der Kunst ist auch Raphaels ständiger Hinweis auf die notwendige Konkretisierung der jeweiligen Untersuchungen wichtig. Hierzu bedarf es dann der Erschließung der vielfältigen Vermittlungsglieder, ihrer Verbindung und ihrer Wechselwirkung.

Anknüpfend an die von Marx in der «Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie» aufgeworfene Frage der Disproportion zwischen ökonomischem und künstlerischem Fortschritt innerhalb einer Epoche sowie an Marx' Äußerungen über die Klassizität bestimmter Kunstleistungen, skizziert Raphael seine Auffassung von der Funktion der Kunst in der Klassengesellschaft.

Da die Kunst in der Klassengesellschaft den gegebenen Gesellschaftszustand gegenüber dem unbeherrschten Sektor der Natur und Gesellschaft in der Vorstellung zu sichern hat, erfüllt sie eine kompensative Funktion. Sie wird dann jeweils zur Übertragung der herrschenden Vorstellungen genützt. Besondere Intensität erreicht sie in jenen Geschichtsperioden, in denen die Gesellschaft entsprechend viele Ressourcen frei zur Verfügung hat, das heißt, wenn die Grundprobleme der Bedürfnisbefriedigung gelöst sind. Sobald allerdings neue materielle Bedürfnisse entstehen, und dies geschieht bei der auftretenden Diskrepanz zwischen Produktivkräften und Produktionsverhältnissen (bei Raphael werden sie «soziale Organisation» genannt), hat auch die Kunst schlechtere Entwicklungsbedingungen.

Bereits 1910/11 hat Clara Zetkin in ihrem polemischen Artikel «Kunst und Proletariat»³⁰ eine vergleichbare Erläuterung der Kunstentwicklung vertreten. Sie setzt voraus, daß die Kunst der Übergangszeiten, also auch die zeitgenössische, keine vollen Entwicklungsmöglichkeiten habe und nur eine «Dienerin» sein könne. Die «klassische Kunst» entstünde dagegen in jenen Epochen, in denen die Widersprüche zu einem Ausgleich kämen. Erst das Vorhandensein eines Überschusses über das Notwendige hinaus ermögliche die höheren Kunstleistungen.

30 Clara Zetkin, Kunst und Proletariat, in: Clara Zetkin, Ausgewählte Reden und Schriften in 3 Bänden, Berlin 1957, Bd. 1, S. 480 ff.

Mit besonderer fachspezifischer Relevanz wird bei Raphael die Frage nach dem normativen Charakter der griechischen Kunst formuliert und unter historischen und ideologiekritischen Gesichtspunkten untersucht. Im Gegensatz zur christlichen Kunst des Abendlandes erscheint ihm die Kunst der Antike als Resultat einer undogmatischen und dialektischen Weltauffassung. Diese Weltauffassung realisiert sich in einer verallgemeinernden, sinnlich-körperhaften Kunstform. Der Rückgriff auf diese Kunst erfolgt jeweils zu dem Zeitpunkt, wo die betreffende Gesellschaft in eine allgemeine Krise geraten ist. Wenn die bestehenden Kunstformen nicht mehr ausreichen, um die tatsächliche Widersprüchlichkeit der Zustände zu kompensieren, rekurriert der Künstler auf die verallgemeinernde, faktisch verschleiende Formsprache der Antike und unterlegt sie mit den für ihn selbst relevanten Inhalten. Dadurch erscheint die Auseinandersetzung mit der antiken Kunst als Ausdruck des jeweiligen Widerspruchs zwischen Kunst und Gesellschaft.

Raphael hat sich bemüht, das Grundmodell der dialektischen Determination des künstlerischen Schaffens zu entwickeln. Die Produktion des einzelnen Kunstwerks ist nach seiner Auffassung einerseits bestimmt durch die historische Konstellation, in der «die wirtschaftliche Produktion kausale Kraft behält, andererseits durch den Freiheitsgrad, den sich der Künstler durch Einsicht in diese Notwendigkeit hat erringen können und welcher in der Form und Inhalt umfassenden und zusammenfassenden Methode zum Ausdruck kommt – zwei Reihen, deren Schnittpunkt die Klarheit des Künstlers über seinen Klassenstandpunkt ist».

Dem Komplex der bereits vorher erarbeiteten Vermittlungsbedingungen, unter denen diese Realisation stattfindet, fügt Raphael noch eine Kategorie hinzu, die des «ästhetischen Gefühls». Dies sei ein «epochaler Grundton des Fühlens», in dem sich die Subjekt-Objekt-Dialektik der Geschichte realisiert und ihren Ausdruck im Kunstwerk findet. Wenn Raphael die Rolle des subjektiven Faktors im Prozeß der Kunstproduktion deutlich sieht, so stellt das eine wesentliche Bereicherung seiner kunsttheoretischen Konzeption dar. Freilich werden bei seinem Versuch, die Subjektivität des Künstlers wissenschaftlich zu erfassen, auch Gefahren sichtbar; so werden die Künstler jeweils nach der psychischen Konstitution als «dogmatischer», «normativer» Typ usw. bezeichnet (S. 299), eine Typologisierung, die zur Schematisierung führen muß.

Den «Prolegomena zu einer marxistischen Kunsttheorie» gehen zwei Kapitel voraus, und zwar zum Problem des Verhältnis-

ses des Proletariats zur Kunst und eine Bildanalyse (zu Corots «Römischer Landschaft»), die Raphaels «Methodenästhetik» exemplarisch vorträgt. Diese beiden Abschnitte sind mit verstärktem Anspruch auf praktische Anwendung formuliert.

Die prägnant vorgetragene Kritik an der spätbürgerlichen Kunst des Surrealismus und der abstrakten Malerei zielt darauf, ihre ideologischen Grenzen aufzuzeigen und den Maßstab der sozialen Verwertbarkeit einzusetzen. Es ist auch gar nicht mehr die Frage, ob sich der Arbeiter mit Kunst beschäftigen solle, sondern: «Wie soll sich der Arbeiter mit der Kunst beschäftigen?» Das Verhältnis des Proletariats zur modernen und zur Kunst der Vergangenheit sucht Raphael theoretisch zu begründen. Die bezogene Position schließt auch seine Ablehnung der so oft, unter anderen auch von André Breton vertretenen Auffassung ein, daß eine proletarische Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft unmöglich sei. Raphael postuliert zwar die historische Kontinuität kapitalistischer Ideologieformen auch unter den verschärften Bedingungen der imperialistischen Phase, sucht aber nunmehr nach Möglichkeiten, den Künstler aus seinen ideologiebedingten Grenzen herauszuführen. Die Künstler befinden sich für Raphael «in einem gesellschaftlichen Interregnum: Das Bürgertum trägt ihre Kunst nicht mehr, das Proletariat trägt sie noch nicht.» Alles käme darauf an, dem Künstler das Bewußtsein der notwendigen gesellschaftlichen Revolution einzuprägen und ihn die Verbindung zum Proletariat finden zu lassen. Raphael eilt der geschichtlichen Situation kühn voraus, wenn er sagt, daß der proletarische Künstler «sein künstlerisches Niveau in dem Maße entwickeln wird, in dem sich die proletarische Bewegung über die Diktatur zur klassenlosen Gesellschaft entwickelt» (S. 31).

Die ideologischen Grenzen des Künstlers in der Klassengesellschaft werden für Raphael hauptsächlich in der Untersuchung des Entstehungsprozesses des jeweiligen Kunstwerkes sichtbar. Ausführlich wird das Betrachtungsschema am Beispiel von Corots «Römischer Landschaft» vorgeführt. Die Genesis des Kunstwerkes erweist sich als folgerichtiger Verlauf von Konstituierungsphasen, die zur Realisation des Kunstwerkes führen.

Mit beinahe mathematischer Exaktheit werden die einzelnen Phasen untersucht, um dann das gewonnene Realisationsbild mit dem historischen Hintergrund – dies ist für das Beispiel Corot der vormonopolistische Kapitalismus – zu vergleichen. Der Feststellung der «prinzipiellen Konkordanz zwischen Person und Gesellschaft», die bei Corot postuliert wird, folgt eine ideologiekritische Analyse der Gesellschaft, bei der sich diese Konkordanz als Resultat der Entfremdung, als Ergebnis der scheinbaren, gei-

stigen Überwindung der bestehenden Widersprüche erweist. Durch diese Verfahrensweise wird nach Raphael die Erkenntnis gewonnen, «daß die soziale Funktion der Kunst nicht nur (und nicht einmal am wirksamsten) durch die Propagierung eines bestimmten parteipolitischen Inhalts erfüllt wird, sondern durch den Gestaltungsakt und seine unmittelbare Folge: die von ihm ausgelöste Befreiung».

So erscheint die Kunst und die Kunstrezeption bei Raphael als Mittel der Selbstverwirklichung nicht nur des Künstlers, sondern auch einer ganzen Klasse.

Die erstmalige Zusammenfassung dieser Manuskripte hat Raphael 1937/38 vorgenommen, in einer Zeit also, in der nochmals die Grundfragen der sozialistischen Künstauffassung diskutiert wurden. Ausgetragen wurde die «Realismus-Debatte» an den Fragen der Literaturproduktion und -rezeption zwischen Georg Lukács, Bertolt Brecht, Ernst Bloch, Heinrich Vogeler und anderen. Sie umfaßt aber die aktuelle Problematik des künstlerischen Schaffens aller Kunstgattungen. Als ein Beitrag zu dieser umfassenden Debatte ist auch Raphaels Buch zu verstehen, wenn es auch damals nicht erscheinen konnte. Es erörtert die Probleme des Verhältnisses zum Erbe und der Bildung einer neuen, im Klassenkampf einsetzbaren Kunst, die im Brennpunkt der Diskussion standen.

Man muß davon ausgehen, daß diese komplexe Problematik auch in der französischen Kunstszene eine wichtige Rolle gespielt hat, und zwar in der Auseinandersetzung der Surrealisten mit der KP Frankreichs wie auch angesichts der gesellschaftlichen Veränderungen, die ansatzweise während der Volksfrontregierung 1936/37 in Frankreich praktiziert wurden.

Daß sich Raphael der aktuellen Situation verpflichtet fühlte, beweisen auch seine soziologischen Untersuchungen zur modernen Architektur, die er immer als Prüfstein der Verwendbarkeit der Künste ansah. So ist auch seine Schrift: «Das Sowjetpalais. Eine marxistische Kritik an einer reaktionären Architektur»³¹ (um 1933/34 entstanden) als ein aktueller Beitrag zur Diskussion um den Bau des Moskauer Sowjetpalastes zu verstehen. Den falschen Anspruch auf Monumentalität charakterisiert Raphael als Ausdruck des Widerspruchs zwischen der intensiven ökonomischen Entwicklung und dem verlangsamten Gang in der Entwicklung des ideologischen Überbaus.³²

31 In: Max Raphael, Für eine demokratische Architektur. Kunstsoziologische Schriften, Frankfurt (M.), 1976, S. 53 ff.

32 Ebenda, S. 65

3. *Das amerikanische Exil. Das Spätwerk*

Als 1940 der eilige Aufmarsch der deutschen Truppen die Bedrohung Frankreichs immer größer werden läßt, wird Max Raphael, wie die meisten deutschen Emigranten, in dem Lager Gurs und anschließend in Les Milles interniert. Mitte 1941 gelingt es ihm, sich über Lissabon nach den USA einzuschiffen. Bis zu seinem Freitod am 14. Juli 1952 lebt er in New York.

Während dieses letzten Jahrzehnts veröffentlicht Raphael in englischer Übersetzung zwei Bücher: «Prehistoric Cave Painting» (1945), den kämpfenden Völkern Frankreichs und Spaniens gewidmet, und «Prehistoric Pottery and Civilization in Egypt», das 1947 erscheint³³. Diese beiden Schriften stellen den Versuch dar, aus den erhaltenen Kunst- beziehungsweise Gebrauchsgegenständen jener Epochen die Kultur und Sozialstruktur der Gesellschaft zu erschließen. Keine Formgeschichte soll getrieben werden, sondern an dieser unmittelbar aus der sozialen Praxis heraus entstandenen Kunst wird auch die Form als Träger sozialer Inhalte begriffen.

Genaugenommen stellt Raphael auch hier sein Grundproblem, nämlich das der Klärung des Zusammenhangs zwischen Gesellschaft und Kunstproduktion in den Mittelpunkt seiner Betrachtung. Daß sich dies in beiden Arbeiten an historischen Beispielen vollzieht, ist vermutlich vorwiegend den amerikanischen Exilbedingungen anzurechnen.

Das Verzeichnis der unveröffentlichten Manuskripte Raphaels aus der New-Yorker Zeit weist eine verstärkte Hinwendung zur empirischen Analyse des Einzelkunstwerkes auf. Einen Höhepunkt dieser Praxis, die wissenschaftstheoretisch in dem Fragment «Empirische Kunstwissenschaft» (1941)³⁴ begründet wurde, stellt die in den vierziger Jahren entstandene und 1968 veröffentlichte Betrachtung zu Picassos «Guernica» dar.³⁵

Raphael hat im Verlauf seiner kunstwissenschaftlichen Arbeit mehrmals das aktuelle Phänomen Picasso angesprochen; anfangs, in seinem ersten Buch erfolgt die Wertung Picassos aus der Inter-

33 Max Raphael, *Prehistoric Cave Painting*, New York 1945 (Bollingen Series IV) und

Max Raphael, *Prehistoric Pottery and Civilization in Egypt*, New York 1947 (Bollingen Series VIII)

34 Das Fragment «*Toward an empirical theory of art*» ist bislang nur in englischer Übersetzung von Norbert Guterman, der auch andere Übertragungen von Raphaels Texten ins Englische vorgenommen hat, als Anhang zu: Max Raphael, *The Demands of Art*, Princeton 1968 (Bollingen Series LXXVIII), erschienen.

35 Max Raphael, *The Demands . . .*, a. a. O., S. 135 ff.

pretation seiner Kunst als einer «Sprache des Psychischen»; 1933 wird Picassos Kunst aus dem Zusammenhang der historisch-soziologischen Bedingungen expliziert, um schließlich in diesem letzten Beitrag eindeutig eine Antinomie von beabsichtigter und erreichter Wirkung in Picassos Kunst hervorzuheben. Die Befangenheit in den ideologischen Voraussetzungen der bürgerlichen Klassengesellschaft setzt auch Picasso Grenzen bei der Behandlung eines konkret-humanistischen Themas. Raphael ist der Meinung, daß die ahistorische Darstellung dieses historischen Ereignisses den sichtbaren Widerspruch zeigt zwischen dem tief erlebten Schrecken des Vorganges und der Unfähigkeit des Künstlers, dies in dem Gemälde historisch und gesellschaftlich zu konkretisieren. Daher sei auch die Wirkung des Bildes nur schockierend, keineswegs aktivierend im Sinne einer Anleitung zu bewußtem Handeln. Der tatsächliche Gegenstand des Bildes sei die Empfindung des Künstlers, die mit höchster Kraft der künstlerischen Gestaltung vorgetragen werde.

Zweifelsohne ist auch John Berger in seinem glänzenden Buch über Picasso von denselben Voraussetzungen der sozialen Rolle des Künstlers in der spätbürgerlichen Gesellschaft ausgegangen, als er schrieb, daß Picasso in «Guernica» seinen eigenen Schmerz, den er bei den täglichen Nachrichten aus seinem Land empfindet³⁶, gemalt hat. Die «persönliche Metaphorik»³⁷ erscheint als Möglichkeit, diese Subjektivität auszudrücken. Max Raphael beschließt seine Interpretation von «Guernica» mit der Bemerkung, Picasso hätte hier die destruktiven Kräfte einer desintegrierten Gesellschaft verkörpert³⁸.

An diesem Beispiel wird auch die Schlüsselstellung des vorliegenden Buches erneut deutlich. Die in ihm formulierten Kriterien zur Beurteilung der Kunst wie ihrer Funktion bei der Erringung neuer historischer Positionen sind grundsätzlich verschieden von den bürgerlichen Ausgangspunkten der immanenten Kunstgeschichte. Wollte man die Komplexität von Raphaels Persönlichkeit andeuten, so müßte man auch seine Arbeiten zur Kunst der Antike, des Mittelalters oder gar seine literaturkritischen Arbeiten erwähnen, die bisher unveröffentlicht im Archiv des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg liegen.

In Opposition zur traditionellen akademischen Kunstgeschichte, die blindlings das hierarchische Gerüst der Stile mittels

36 John Berger, *Glanz und Elend des Malers Pablo Picasso*, Reinbek 1973 (das neue buch rowohlt 45), S. 204

37 Ebenda, S. 204

38 Max Raphael, *The Demands . . .*, a. a. O., S. 179

eines «pseudowissenschaftlichen Formalismus» (Raphael) über die Kunst stülpt, erarbeitet Raphael die Konzeption einer Kunstwissenschaft, die der Logik des realen historischen Prozesses untergeordnet ist. Da die Verwirklichung der historischen Determination in der Genesis der Einzelkunstwerke faßbar wird, bietet sich nach Raphael hier ein Weg, Kunstwerk und historische Bewegung miteinander zu vermitteln. Indem Raphael in seine Konzeption die aktivierende Wirkung der Kunst im Rezeptionsprozeß eingeführt hat, erscheint auch ihre kommunikative Rolle als Bestandteil des Ästhetischen; hier wird die grundsätzliche Frage der Wiedergewinnung der aktiven sozialen Funktion der Kunst zum produktiven Ansatz.

Bibliographie der veröffentlichten Schriften Max Raphaels

(unter Zugrundelegung des Schriftenverzeichnisses in:
The Demands of Art, S. 241-3)

- 1913 Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei, München, Delphin-Verlag.
- 1914 Zur gegenwärtigen Bedeutung der Schillerschen Ästhetik, in: Deutsche Kunst und Dekoration 34, 339-46.
Der Tastsinn in der Kunst, in: Deutsche Kunst und Dekoration 35, 145-57.
- 1915 Die Wertung des Kunstwerkes, in: Deutsche Kunst und Dekoration 36, 84-99.
Über die Arbeit des Künstlers, in: Deutsche Kunst und Dekoration 37, 61-74.
Über einige Grenzen der Malerei, in: Deutsche Kunst und Dekoration 37, 203-10.
- 1916 Die Ansprüche des modernen Kunstgewerbes, in: Innendekoration 27, 63-77.
Die deutsche Landschaft als malerisches Sujet, in: Deutsche Kunst und Dekoration 38, 57-62; 131-41.
Die Idee des Schöpferischen, in: Deutsche Kunst und Dekoration 38, 308-16.
- 1917 Über den Expressionismus. Offener Brief an Herrn Prof. Richard Hamann, in: Das Kunstblatt 1, 122-26.
Das Erlebnis Matisse, in: Das Kunstblatt 1, 145-54.
Das moderne Museum, in: Das Kunstblatt 1, 225-30.
Das Problem der Darstellung, in: Die Kunst für Alle 32, 418-23.
Purmanns Atelierecke, in: Das Kunstblatt 1, 336-40.
- 1918 Das Buch mit Abbildungen, in: Dekorative Kunst 26, 176-85.
Max Pechstein, in: Das Kunstblatt 2, 161-75.
- 1919 Alexander Gerbig, in: Deutsche Kunst und Dekoration 43, 309-10.
Die Gestaltung des Menschen in der Malerei, in: Das Kunstblatt 3, 76-83.
- 1920 Ernesto de Fiori, in: Das Kunstblatt 4, 183 ff.
Wiegele und Tschärner, in: Das Kunstblatt 4, 264-72.
- 1921 Idee und Gestalt. Ein Führer zum Wesen der Kunst, München, Delphin-Verlag.
- 1923 Über Gustav Wolff, in: Der Cicerone 15, 742-47; auch in: Jahrbuch der jungen Kunst 4, 190-97.
- 1924 Über Johann von Tschärner, in: Der Cicerone 16, 136-39; auch in: Jahrbuch der jungen Kunst 4, 293-99.

- 1927 Kunst als Ersatz. Gespräch mit einem Nervenarzt, in: Davoser Revue 3, Nr. 1. (15. Oktober), 11-14.
- 1928 Gedanken über den griechischen Tempel und die christliche Kirche, in: Davoser Revue 4, Nr. 2 (15. November), 39-40.
- 1930 Der dorische Tempel, dargestellt am Poseidontempel zu Paestum, Augsburg, Dr. Benno Filser-Verlag.
Das Werk von Le Corbusier, in: Davoser Revue 5, Nr. 6 (15. März), 187-90.
Das Werk von Le Corbusier, in: Der Kreis 7, 286-89.
Die gotischen Bildwerke der deutschen Schweiz, in: Davoser Revue 6, Nr. 3 (15. Dezember), 78-83.
- 1931 Die neuromantische Auferstehung des Mittelalters und der kulturkämpferische Neuthomismus, in: Neue Schweizer Rundschau 24, 261-64.
Werkstattfragmente, in: Davoser Revue 6, Nr. 6 (15. März), 186-87.
Große Künstler I. Tilman Riemenschneider, in: Davoser Revue 6, Nr. 10 (15. Juli), 291-98.
Große Künstler II. Erinnerungen um Picasso, zu dessen 50. Geburtstag, in: Davoser Revue 6, Nr. 11 (15. August), 325-29.
Anmerkungen über den Prosastil von Paul Valéry, in: Deutsch-Französische Rundschau 4, 553-63.
Die pyrrhoneische Skepsis, in: Philosophische Hefte 3, 47-70.
- 1932 Zur Kunsttheorie des dialektischen Materialismus, in: Philosophische Hefte 3, 125-52.
C. G. Jung vergreift sich an Picasso, in: Information Nr. 6, 4-7.
- 1933 Ein Jahrhundert französischer Karikatur, in: Deutsch-Französische Rundschau 6, 291-303.
Proudhon, Marx, Picasso. Trois études sur la sociologie de l'art, Paris, Éditions-Excelsior.
Einleitungstext (S. 5-16: Introduction à une architecture en béton armé) zu einer illustrierten Broschüre: Groupe scolaire de l'Avenue Karl Marx à Villejuif, réalisé pour la Municipalité par André Lurçat, Architecte . . . (Paris) Éditions de l'architecture d'aujourd'hui. (o.J.).
Geistige Strömungen im gegenwärtigen Paris, in: Information I., Nr. 7 (Januar).
- 1934 Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik, Paris, Éditions-Excelsior.
- 1937 A Marxist Critique of Thomism, in: Marxist Quarterly 1, 285-92 == Übersetzung von S. 157-71 von «Zur Erkenntnistheorie . . .», 1934.
- 1938 La Théorie Marxiste de la Connaissance. - Paris Gallimard == Übersetzung von «Zur Erkenntnistheorie . . .», 1934.
- 1945 Prehistoric Cave Painting. Translation by Norbert Guterman, New York, Pantheon Books (Bollingen Series IV).
- 1946 Marx y Picasso. Los pintores modernos a la luz del materialismo dialéctico, en un estudio sobre la sociología del arte. Übersetzung v. R. Sajon, Buenos Aires, Ediciones Archipiélago == Übersetzung von zwei Essays aus «Proudhon, Marx, Picasso . . .», 1933.
- 1947 Prehistoric Pottery and Civilization in Egypt. Translation by Norbert Guterman. - New York, Pantheon Books (Bollingen Series VIII).

- 1960 Teorija Duhovnog Stvaranja Na Osnovi Marksizma. Sarajevo, Veselin Masleša = Übersetzung von «Zur Erkenntnistheorie . . .», 1934.
- 1968 The Demands of Art. Translation by Norbert Guterman, Introduction by Herbert Read, Princeton, University Press (Bollingen Series LXXVIII).
- 1972 Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik, Frankfurt (M.), Neue Kritik (Archiv sozialistischer Literatur 25) = Faksimileausgabe von «Zur Erkenntnistheorie . . .», 1934.
- 1974 Theorie des geistigen Schaffens auf marxistischer Grundlage, Frankfurt (M.), S. Fischer (überarbeitete Neuauflage von: Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik).
- 1975 Arbeiter, Kunst und Künstler. Beiträge zu einer marxistischen Kunstwissenschaft, Frankfurt (M.), S. Fischer.
- 1976 Für eine demokratische Architektur. Kunstsoziologische Schriften, Frankfurt (M.), S. Fischer.
- o. J. Sur la méthode d'interprétation de l'art paléolithique, in: Raison présente, Nr. 32 (Paris).

Personenregister

- Achard, Franz Karl 125
Achilles 339
Aischylos 365
Alberti, Leon Battista 336
Alexander, Gertrud 395
Ampère, André-Marie 168
Aristophanes 365
Aristoteles 254, 373, 376
- Baldung, Hans (gen. Grien) 299
Balet, Leo 264
Balzac, Honoré de 122, 148, 231, 237,
238, 347
Bassano, Giacomo 56
Bastiat, Frédéric 164, 184, 187
Baudelaire, Charles 191, 202, 203,
220, 230, 231, 244, 340, 380
Beaumarchais, Pierre-Augustin
Caron de 255
Becquerel, Alexandre Edmond 168
Bell, Charles 169
Benda, M. 254
Benjamin, Walter 403
Berger, John 409
Bergson, Henri 393
Bernard, Claude 170, 171, 173,
174, 187
Berry, Charles Ferdinand, Duc de 147
Bismarck, Otto Fürst von 18
Blake, William 21, 219
Blanc, Louis 163
Bloch, Ernst 407
Böcklin, Arnold 21, 320
Boigne, Mme. de 208
- Boileau, Étienne 127
Bonaparte, Louis 164, 214
Borgius, W. 269, 270, 398
Botticelli, Sandro 331
Braque, Georges 217, 311, 340
Brecht, Bertolt 400, 407
Breton, André 6, 30, 406
Buchon, Max 239
Burckhardt, Jacob 221, 355
- Cabet, Étienne 163
Carnot, Nicolas Léonard Sadi 168
Cézanne, Paul 58, 96, 112, 115, 175,
230, 231, 240, 249, 253, 299, 340,
347, 393
Charlin, Jean Baptiste Siméon 121,
123, 175, 311, 382, 385
Chateaubriand, François René
Vicomte de 160, 190, 191, 211
Chevalier, Jacques 170
Chevreul, Michel Eugène 125
Claude Lorrain (Claude Gellée) 115,
175
Clemenceau, Georges Benjamin 249,
340
Comte, Auguste 170, 173
Corot, Jean Baptiste Camille 70-77,
79-81, 85, 88, 91-96, 105, 107,
109, 110, 112-118, 122-125, 148,
155, 157, 175-183, 185-187, 190,
191, 198, 202, 211, 282, 367, 397,
406; *Taf.* 5
Courbet, Gustave 16, 30, 36, 55, 81,
175, 191, 197, 212, 228, 236, 238,

- 239, 244, 253, 291, 299, 311, 313,
382
- Cousin, Victor 143, 164, 184, 230
- Cremer, Fritz 401
- Cuvier, Georges Baron de 169
- Darwin, Charles 169
- Daumier, Honoré 18, 20, 36, 40, 41,
122, 202, 228, 238, 248
- David, Jacques Louis 14, 15, 190,
191, 194, 217, 244
- Degas, Edgar Hilaire Germain 16,
58, 201, 210, 228, 236, 241, 299
- Delacroix, Eugène 19, 20, 81, 96,
111, 114, 122, 148, 186, 190, 191,
228, 367
- Demokrit 373
- Descartes, René 299
- Diderot, Denis 209
- Donatello (Donato di Niccolò
di Betto Bardi) 337
- Dumas d. Ä., Alexandre 232
- Dumas, Jean Baptiste 125
- Dürer, Albrecht 14, 17, 41, 114, 300,
379, 380
- Durus, Alfred 395
- Ék, Sándor (Alex Keil) 401
- Elisabeth von England 374
- Engels, Friedrich 28, 256, 257, 259,
260, 262, 263, 268-270, 274, 363,
365, 396, 398
- Ernst, Paul 259
- Euripides 373
- Eyck, Hubert und Jan van 313, 331,
382
- Faguet, Émile 165, 245
- Faraday, Michael 168, 181
- Flaubert, Gustave 130, 154, 164,
188, 203, 208, 216, 230-232, 236,
237, 239, 299, 340, 387
- Fourier, François Marie Charles 163
- Fresnel, Augustin Jean 168, 181
- Freud, Sigmund 21, 28-30
- Funck-Brentano, Franz 149
- Galois, Évariste 168
- Ganneron, Hypolyte 132
- Gauguin, Paul 96, 210, 235, 320, 393
- Gautier, Théophile 211, 230, 380
- Gay-Lussac, Louis Joseph 125, 143
- Gebhardt, Eduard von 323
- Geoffroy de Saint-Hilaire, Étienne
169
- Gerhard, E. (Eberhard Rebling) 264
- Géricault, Théodore 20, 122, 190
- Ginain, Paul René Léon 69
- Giorgione (Giorgio da Castelfranco)
114, 186, 291, 331, 340, 381
- Girand, Jean 188
- Girard, Philippe Henri de 125
- Girardin, Émile de 126, 166
- Glockner, H. 354
- Gluck, Christoph Willibald 209
- Godart, Justin 170
- Gogh, Vincent van 105, 206, 207,
212, 235, 236, 393
- Gogol, Nikolai Wassiljewitsch 203
- Goethe, Johann Wolfgang von 190,
199, 212, 234, 311, 312, 321, 341,
364, 372, 382
- Goya, Francisco José de 210
- Goyen, Jan van 114, 115, 175, 176
- Grand-Carteret, John 147, 148, 152
- Granges, Charles M. des 246, 247
- Graßmann, Hermann Günther 168
- Greco, El (Domenico Theotocopuli)
107
- Grimm, Herman 312
- Grosz, George 395
- Grünewald, Matthias
(Mathis Neithardt) 107
- Gutermann, Norbert 408
- Hamann, Richard 393, 394
- Hamilton, William Rowan 168
- Heartfield, John 395, 400

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 42,
274, 275, 309, 354, 357, 361, 403
- Heidegger, Martin 383
- Heine, Heinrich 202, 211
- Held, Jutta 34
- Helmholtz, Hermann Ludwig
Ferdinand von 168
- Henriot, Émile 219
- Heraklit 28
- Herder, Johann Gottfried von 354
- Herzog von Orléans
siehe Louis Philippe
- Hitler, Adolf 244
- Hodler, Ferdinand 96, 236, 240, 288,
289
- Homer 311, 312, 319, 325, 326, 341,
342, 345
- Houdon, Jean Antoine 208, 209, 289;
Taf. 6
- Hugo, Victor 20, 122, 148, 166, 191,
204, 228, 231
- Ibsen, Henrik 211
- Ingres, Jean Auguste Dominique 15,
16, 81, 96, 114, 122, 148, 190, 191,
194, 217, 235, 236, 380, 385
- Jacquard, Joseph Marie 125
- Janet, Paul 146
- Joule, James Prescott 168
- Jung, Carl Gustav 29, 250
- Kant, Immanuel 168, 170, 215, 230,
254, 353, 364, 368, 376
- Karl X. (Comte d'Artois) 142, 147, 158
- Keil, Alex, siehe Ék
- Kleist, Heinrich von 234
- La Bruyère, Jean de 45
- Laffitte, Jacques 132
- Lamartine, Alphonse Marie-Louis
Prat de 122, 147, 148, 232
- Lamennais, Hugues Félicité Robert
161, 190, 232
- Larochefoucauld-Liancourt, François
Alexandre Frédéric, Herzog von
142
- Lavisse, Ernest 169
- Leblanc, Nicolas 125
- Le Corbusier (Charles Édouard
Jeanneret) 63, 222, 223, 397
- Legouvé, Gabriel Marie Jean
Baptiste 151
- Leibniz, Gottfried Wilhelm 162
- Le Nain, Louis 44-49, 55, 70, 112,
292, 382, 385; *Taf. 1*
- Lenin, Wladimir Iljitsch 256, 258,
268, 274, 361, 363, 403
- Leonardo da Vinci 14, 94, 96, 207,
288, 289, 300, 311, 322, 331, 340,
379, 381
- Le Play, Frédéric 155
- Leroux, Pierre 142, 163
- Lessing, Gotthold Ephraim 339
- Linné, Carl von 302, 315
- Louis Philippe, König (Herzog von
Orléans) 18, 122, 125, 126, 131,
145, 147, 154, 158, 208, 230, 244
- Ludwig XIV. 121, 374
- Ludwig XVIII. 147, 154
- Lukács, Georg 400, 407
- Lurçat, André 34
- Luther, Martin 299
- Lyell, Charles 169
- Mach, Ernst 95
- Maintenon, Françoise d'Aubigné 121
- Mâle, Émile 392
- Mallarmé, Stéphane 219, 220, 230
- Manet, Édouard 16, 34, 58, 75, 190,
194, 201, 203, 210, 236, 244; *Taf. 9*
- Mantegna, Andrea 382
- Marat, Jean Paul 15
- Marées, Hans von 235
- Marie Antoinette 149
- Märten, Lu 395, 396
- Marx, Karl 6, 15, 30, 42, 95, 164,
193, 230, 253, 256, 258-261, 264,

- 266, 271, 273-275, 302, 303, 309,
318-323, 338-340, 342-345, 349,
353-355, 358, 359, 362-365, 396,
398, 404
- Masaccio (Tommaso di Giovanni)
313, 331, 382
- Matisse, Henri 210, 211, 213, 240,
340, 393; *Taf. 8*
- Mattenklott, Gert 264
- Maxwell, James Clerk 181
- Mayer, Julius Robert von 168
- Mehring, Franz 257, 262, 263, 270
- Mérimée, Prosper 150
- Meunier, Constantin 292
- Michelangelo Buonarroti 207, 300,
311, 331-333, 340
- Michelet, Jules 150
- Michelozzo di Bartolommeo 336
- Mirabeau, Honoré Gabriel de
Riqueti 209
- Mistral, Frédéric 188
- Mittenzwei, Werner 400
- Molière (Jean Baptiste Poquelin) 365
- Monet, Claude 114, 115, 176, 383,
393
- Mörike, Eduard 202
- Müller, Johannes Peter 169
- Müntzer, Thomas 299
- Musset, Alfred de 211
- Napoleon I., Kaiser 15, 122, 145,
148-150, 154-157, 179, 183, 184,
203, 214, 244
- Napoleon III., Kaiser 141, 146, 148,
244
- Nerval, Gérard de 230
- Nettement, Alfred 167
- Newton, Isaac 271, 373
- Nobel, Alfred 24
- Ovid (Publius Ovidius Naso) 50, 51
- Parmenides 95
- Pasquier, Étienne Denis 208
- Pechstein, Max 392
- Peisistratos 341
- Perikles 374
- Perret, Auguste 219
- Picasso, Pablo 190, 193, 210, 212,
213, 217, 230, 234, 240, 251, 291,
340, 385, 392, 393, 398, 408, 409
- Pissarro, Camille 248
- Pixérécourt, René Charles
Guilbert de 216
- Plato(n) 54, 95, 254, 255, 325
- Poussin, Nicolas 19, 50-53, 55, 70,
105, 114, 175, 229, 231, 289, 291,
299, 311, 342, 371, 381; *Taf. 2*
- Proudhon, Pierre Joseph 130, 163,
193, 215, 230, 238, 252, 398
- Prud'hon, Pierre Paul 177
- Puvis de Chavannes, Pierre 203, 249
- Racine, Jean Baptiste 229, 342, 375,
380
- Raffael 17, 114, 207, 291, 300, 311,
331, 333, 334, 340, 376
- Rambaud, Alfred 169
- Rembrandt Harmensz van Rijn 44,
106, 112, 114, 206, 291, 292, 299,
376, 393
- Riemenschneider, Tilman 322
- Robespierre, Maximilien de 25, 165
- Rodin, Auguste 208-210, 243, 392;
Taf. 7
- Rouault, Georges 228
- Rousseau, Jean-Jacques 14, 152, 255
- Rousseau, Théodore 122, 178
- Rubens, Peter Paul 114, 382
- Ruge, Arnold 42
- Ruisdael, Jacob Isaaksz van 114,
175, 176
- Sainte-Beuve, Charles Augustin de
247
- Saint-Louis (Ludwig IX.) 374
- Saint-Simon, Claude Henry
de Rouvroy 163

- Sand, George 232
 Sander, Hans-Dietrich 391
 Sartre, Jean Paul 383
 Savonarola, Girolamo 331
 Schaefer, Claude 70, 392, 394
 Scheffer, Ary 148
 Schiller, Friedrich 211, 321, 364,
 368, 387
 Schlegel, Friedrich 215
 Schmidt, Conrad 263, 269, 270
 Schmidt, Diether 401
 Semper, Gottfried 221
 Seurat, Georges 96, 110, 239, 289
 Shakespeare, William 233, 311, 312,
 338, 345, 365, 376
 Simmel, Georg 251, 392, 393
 Simon, Jules 128, 159, 214
 Smith, Adam 127, 162, 184, 187
 Sombart, Werner 127, 165, 189, 190,
 192, 193, 199, 207, 214, 223, 225,
 227, 240, 249, 250, 253, 266
 Sophokles 375
 Sorel, Valois von 241
 Spinoza, Baruch 14, 254, 299
 Starckenburg, Heinz 269
 Stein, Lorenz von 144, 155
 Stendhal, Frédéric de (Marie Henri
 Beyle) 122, 188, 231, 238

 Taine, Hippolyte 290
 Téba, Comtesse de (Eugénie de
 Montijo) 148
 Thenard, Louis Jacques 125

 Thiers, Adolphe 158, 166
 Thomas von Aquino 348
 Tintoretto (Jacopo Robusti) 56, 292,
 322, 323, 383
 Tizian (Tiziano Vecelli) 56, 331,
 340
 Toqueville, Alexis Clérel 152
 Turner, William 114, 383

 Uccello, Paolo 59-61; *Taf.* 4
 Urbach, Dietrich 396

 Valéry, Paul Ambroise 219, 223
 Verlaine, Paul 211
 Vernet, Horace 214
 Veronese, Paolo 56-58; *Taf.* 3
 Vigny, Alfred de 188, 212, 220,
 230, 231, 248
 Villermé, Louis René 142, 143
 Viollet-le-Duc, Eugène 221
 Vogeler, Heinrich 407
 Voltaire 25, 190, 203, 209, 247, 255,
 345

 Wagner, Richard 232, 320
 Watteau, Jean Antoine 55, 105, 112,
 114, 121, 367, 371, 385
 Weber, Max 266
 Wölfflin, Heinrich 300, 392, 393
 Worringer, Wilhelm 383

 Zetkin, Clara 404
 Zola, Émile 34, 170, 215, 238

Sachregister

A. Werke der bildenden Kunst und literarische Texte

(Aufgeführt sind nur die Werke, die Raphael ausführlicher untersucht oder auf die er im Text stichwortartig verweist. In einigen Fällen war die Identifizierung schwierig, da Raphaels Angaben wegen ihrer Unvollständigkeit mehrere Deutungsmöglichkeiten zuließen. Bloße Nennungen von Künstler- oder Schriftstellernamen sind im Personenindex registriert.)

1. Werke der bildenden Kunst

- Altamira, paläolithische Felsmalerei in der Nähe von Santillana del Mar (Nordspanien), entdeckt 1896. Entstanden vermutlich 12000 v. u. Z. (Magdalénien) 382
- Autun, Kathedrale, erbaut 1116–32 unter Bischof Étienne de Bagé, spitztonnengewölbte Basilika, bedeutend: Westportal mit Skulpturen von Gislebertus, Tympanon «Jüngstes Gericht» (etwa 1140) 383
- Borobodur, Buddha(s) von, Symbolrelief in Java (Mitte 8. Jh.), auf dem 72 Buddhas die ewige Weltordnung repräsentieren 381
- Cézanne, Paul (1839–1906), *L'Estaque* (Ort in der Nähe von Marseille, in dem sich Cézanne mehrfach aufhielt. Diesen Ort hat er oft gemalt) 175
- Chartres, Kathedrale, gotischer Neubau begonnen etwa 1140. *Belle verrière*, Glasmalerei, nach 1200 96, 105, 310, 379
- Corot, Jean Baptiste Camille (1796 bis 1875), *Römische Landschaft* (genauer Titel: *Insel von S. Bartolomeo, Rom*) 1826–28. Boston, Museum of Fine Arts 70ff.; *Taf. 5*
- Courbet, Gustave (1819–1877)
– *Begräbnis von Ornans*, 1850. Paris, Louvre 55
– *Welle*, 1870 ausgestellt. Paris, Louvre 175
- Daumier, Honoré (1810–1879), *Rue Transnonain le 15 Avril 1834*, 1834. Lithographie 238
- Degas, Edgar (1837–1917), *Balletteusen (Die Tanzklasse*, 1874, Paris, Louvre) 210
- Delacroix, Eugène (1798–1863)
– *Eroberung Konstantinopels*, zwischen 1838 u. 1841. Paris, Louvre 19
– *Freiheit auf den Barrikaden*, 1831. Paris, Louvre 19
– *Gemetzel von Chios*, 1823. Paris, Louvre 19, 367
– *Tod Sardanapals*, 1827. Paris, Louvre 367

- Dürer, Albrecht (1471–1528), *Apokalypse*, Holzschnittzyklus, 1498 41
- Eyck, Jan van (etwa 1390–1441)
 – *Genter Altar* (zusammen mit Hubert van Eyck), 1432 vollendet, Gent, St. Bavo 382
 – *Madonna des Kanonikus van der Paele*, 1436. Brügge, Musée Communal 382
- Goya y Lucientes, Francisco José (1746–1828), *Nackte Maja*, nach 1800. Madrid, Prado 210
- Houdon, Jean Antoine (1741–1828)
 – *Diderot*, 1771 209
 – *Gluck*, 1775 209
 – *Voltaire*, 1778 209; *Taf. 6*
- Le Corbusier (d. i. Charles Édouard Jeanneret, 1887–1965), *Cité universitaire*, Paris, Heim für Schweizer Studenten, 1931–1933 222
- Le Nain, Louis (etwa 1593–1648), *Bauernfamilie*, etwa 1640. Paris, Louvre 44, 55; *Taf. 1*
- Leonardo da Vinci (1452–1519)
 – *Abendmahl*, 1495–97. Fresko im Refektorium von Sta. Maria delle Grazie, Mailand 322
 – *Anna Selbdritt*, etwa 1510. Paris, Louvre 94, 96, 381
- Manet, Édouard (1832–1883)
 – *Balkon*, 1868. Paris, Louvre 210
 – *Olympia*, 1865. Paris, Louvre 34, 210; *Taf. 9*
- Michelozzo (1396–1472), *Palazzo Medici-Riccardi*, Florenz, 1444 336
- Milo, *Venus* von, Marmorplastik, 1820 in Melos gefunden, vermutlich 100 v. u. Z. entstanden. Paris, Louvre 380
- Monet, Claude (1840–1926), *Kathedralen* (Gemäldeerie der Jahre 1892–1894/5; allein von der Kathedrale Rouen 20 Ansichten) 176
- Naumburg, Dom (etwa 1210–40), *Stifterfiguren* im Westchor, etwa 1250–60 382
- Nürnberg, etwa 1500, *Abendmahl* (nicht identifizierbar) 322
- Paestum, *Poseidontempel*, um 460 bis 450 v. u. Z. 75, 371
- Poussin, Nicolas (1593/4–1665)
 – *Apollo und Daphne*, 1664. Paris, Louvre 50 ff., 55, 105, 114; *Taf. 2*
 – *Der Winter*, aus der Reihe «Die Jahreszeiten» (1660–64). Paris, Louvre 55
 – *Sintflut* (möglicherweise identisch mit: «Der Winter») 55, 371
- Raffael (Raffaello Sanzio, 1483 bis 1520)
 – *Sixtinische Madonna*, 1512. Dresden, Gemäldegalerie 380
 – *Stanza della Segnatura*, 1508 ff., Fresken im Vatikan 333
- Rembrandt Harmensz van Rijn (1606 bis 1669), *Joseph deutet die Träume Pharaos*, etwa 1655, Zeichnung 106
- Ruisdael, Jacob van (1628/9–1682), *Coup de soleil* (Bezeichnung für ein Landschaftsbild im Louvre, Paris, an dem wahrscheinlich Philipp Wouwerman beteiligt war) 114
- Seurat, Georges (1859–1891), *Chabut*, 1889/90. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo 239
- Straßburg, Münster, *Synagoge*, frühgotische Plastik etwa 1220–30, ur-

- sprünglich am Südportal (so noch die Angabe bei Raphael), jetzt im Museum des Frauenhauses, Straßburg 358, 366, 375
- Tintoretto (Jacopo Robusti, 1518 bis 1594), *Abendmahl*, 1594. Venedig, Kirche S. Giorgio Maggiore 322
- Uccello, Paolo (1397–1475), *Schlacht von S. Romano*, rechte Tafel, 1455. Paris, Louvre 59; *Taf. 4*
- Veronese, Paolo Caliari (etwa 1528 bis 1588), *Hochzeit zu Kana*, 1562. Paris, Louvre 56; *Taf. 3*
2. Literarische Texte
- Aischylos (525/4–456/5 v. u. Z.), *Orestie* 325, 357, 375
- Boileau, Étienne, *Livres des métiers*, 1264 (hg. v. R. Lespinasse und F. Bonnardot 1879) 127
- Chateaubriand, François René Vicomte de (1768–1848), *Mémoires d'outre-tombe* («Erinnerungen von jenseits des Grabes»), erste Buchausgabe Brüssel 1848–50 211
- Flaubert, Gustave (1821–1880), *L'Éducation sentimentale, Histoire d'un jeune homme* («Lehrjahre des Gefühls»), Ersterscheinung 1869 154, 164, 208, 237, 239, 299
- Goethe, Johann Wolfgang (1749 bis 1832)
- *Die Leiden des jungen Werthers*, 1774 199
- *Torquato Tasso*, 1790 372
- Vézelay, *Ste. Madeleine*, clunianzensische Abtei, begonnen 1120, vollendet nach 1150, dreischiffige Basilika mit Kreuzgewölben 383
- Versailles, Königlicher Palast (begonnen unter Ludwig XIII. von Frankreich), *Grand Trianon* im Park, erbaut von J. Hardouin-Mansart, 1687 14
- Watteau, Jean Antoine (1684–1721) – *L'embarquement pour l'île de Cythère* (nach Michael Levey zu deuten als «Abfahrt von der [statt zur] Insel der Cythera»), 1717. Paris, Louvre 114, 121, 371
- *Gilles*. Paris, Louvre 367
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1770–1831), *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, hg. v. Karl Ludwig Michelet 1833–36 274
- Homer(os) (8. Jh. v. u. Z.)
- *Ilias* 325, 341, 343, 357
- *Odyssee* 325, 341
- Mehring, Franz (1846–1919), *Die Lessing-Legende. Eine Rettung*, Aufsatzreihe Jan.–Juli 1892; in Buchform 1893 erschienen 257
- Racine, Jean (1639–1699), *Athalie*, Uraufführung 1691 380
- Sartre, Jean Paul (geb. 1905), *La nausée* («Der Ekel»), 1938 383
- Shakespeare, William (1564–1616)
- *Hamlet*, etwa 1600 20, 375
- *King Lear*, 1606 375, 376
- *Othello, der Mohr von Venedig*, etwa 1603 375

- Sombart, Werner (1863–1941), *Der moderne Kapitalismus*, Leipzig 1902, 2 Bde., Neuauflage 1916; Bd. 3 München/Leipzig 1927 189 ff.
- Sophokles (497/6–405 v. u. Z.)
 – *König Ödipus* 375
 – *Ödipus auf Kolonos* 375
- Spinoza, Benedictus de (eigtl. Baruch de S., 1632–1677), *Ethica ordine geometrico demonstrata*, verfaßt 1662–65, Erstausgabe Amsterdam 1677 14
- Stendhal (d. i. Henri Beyle, 1783 bis 1842), *Racine et Shakespeare*, Paris 1823 188
- Vigny, Alfred de (1797–1863), *Chatterton*, Uraufführung 1835 248
- Voltaire (d. i. François Marie Arouet, 1694–1778), *Henriade* (= *La ligue ou Henri le Grand*), Epos in 10 Gesängen, Genf 1723 und London 1728 345 f.

B. Gegenstände und Begriffe

- Abbild 23
- Absolutismus 140, 159, 264
- Abstrakte Kunst 7, 16, 22, 25, 190, 217, 218
- Abstraktion 251
- Achsen-system, physisches 73 f., 77 f.
 – dem Körperbau gemäÙes 73
- Adäquatheit der Mittel 346
- Adelsprivilegien 135
- Ägyptische Plastik 86
- Akademien 16, 249, 378
 – akadem. Kunst 123
- Analytische Geometrie 168
- Ananke 323
- Ancien régime 14, 124 f., 133, 144, 149, 197
- Angestelltentum 25
- Arbeit(sprozeß) 183
 – geistige A. des Künstlers 66
 – Versachlichung der A. 129, 178
- Arbeiterbewegung 31, 164
- Arbeiterdichtung 164
- Arbeitsmittel (-instrumente), künstlerische 33, 67
- Architekt, Verhältnis zu Ingenieur 228
- Architektur 242
 – funktionale 223
 – Herrschaft der A. 232
- Aristotelismus 336
- Assoziationsmechanismus, seelischer 11
- Ästhetik, bürgerliche 214, 320, 341
 – Inhalts- und Form-Ä. 252
 – Theorie der Ä. 204
- Astronomie 167
- Atelier 11
- Auftragspoesie 341
- Ausdrucksmittel, künstlerische 33 ff., 216
 – Veränderung der A. 84
- Ausdruckswerte, seelische 76
- Ausstellungsorganisation 36
- Autonomie, sekundäre 105
- Bauern-Schäfer-Bilder (17. Jh) 44
- Bedeutungsbild 78 ff.
 – Merkmale des B. 81
- Begabung des Künstlers 123
- Beschreibung, konstitutive 282
- Bewegungsempfindungen 72
- Bewußtes (Bewußtsein) 106
 – und Unbewußtes 29
- Bewußtseinsgebiete 274
- Bildfeld 71 ff.
- Biologie 169
- Blicklinie 45, 77

- Blützeiten (Marx) 344
 Blut und Boden 212
 Bohème 64
 Bürgerkönigtum 122, 125, 180
 Bürgertum 18
- Caisse centrale du commerce et des chemins de fer 132
 Caisse générale du commerce et de l'industrie 132
 Chic 202 f., 249
 Conservatoire des Arts et métiers 125
- Dadaismus 22
 Darstellungsmittel 20, 36 f., 180
 Despotismus 374
 Deus ex machina 375
 Dialektik, als künstlerische Methode 55
 – materialistische 30
 Dieu et liberté 161
 Diktatur des Proletariats 37
 Dilettantismus 294
 Dingphysik, Wandlung der D. zur Feldphysik 239
 Disproportionsproblem 265, 269, 339
 Dogmatisierung 268
 Dorischer Tempel 335
 Dualismus 172
- École des Arts et Manufactures 126
 Eigentumsverhältnisse und Produktionsweise 141
 Einheitskunstwerk 329
 – Auflösung des E. 232, 352
 Einzelheit und Allheit 116
 Eisenbeton 224, 228
 Eklektizismus (V. Cousin) 164, 184
 Ekstase, mystische u. Kunst 205
 Elektromagnetismus 168
 Empfindungsweg 277
 Empire 125
- Entdinglichungsprozeß des Verdinglichten 83
 Entfernungssachse 73
 Entfremdung siehe Selbstentfremdung
 Entmaterialisierungsreihe 106
 Entmenschlichung 184, 227
 Entsubstanziierung des Menschen 227
 Erhaltung der Kraft, Gesetz der 168
 Erlebnisfähigkeit 278
 Erotik, intellektuelle 16
 Ewiger Reiz (Marx) 275, 318 f.
 Exakte Wissenschaften 165, 170
 Experiment 170 f.
 Expressionismus 234
- Familie, Korruption der 149
 Faustisches Unendlichkeitsstreben (Sombart) 189
 Faustlegende 20
 Feld 239, 297
 – biologisches 182
 – von Dingen, Vermögen u. Tätigkeiten 363
 – gesamthistorisches 123, 260, 266
 – raum-dingliches 114
 – von seelischen u. geschichtl. Spannungen 278
 Feldkontinuum 113
 Feldtheorie 168 f.
 Feudalismus, Agrar- u. Kapital-F. 145
 – Sklavenwirtschaft im F. 306
 Feuilletonroman 215
 Finanzkapitalismus 144
 Fontainebleau, Schule von 178, 385
 Form, Wesenskonstitution der 386
 Formale Mittel 48 f.
 Formalismus 224
 Format 92
 Formbegriff 286
 Formbildung, Prozeß der 284
 Formfaktoren 290

- Frauenarbeit 136
 Frauenemanzipation 150
 Freiheit 123, 176, 293
 – F.sgrad der Gesellschaft 261
 Freiplastik 329
 Frömmigkeit (Corot) 118
 Frühkapitalismus 15
 Führungslinie 73
 Furcht und Mitleid (Aristoteles) 376

 Gefühl (Definition) 19, 79 ff., 381 f.
 – ästhetisches 78, 124, 201, 365
 – Geschichtlichkeit des ästh. G. 365
 – Materialgefühle 334
 – Naturgefühl 187, 266, 298
 – symbolisches 80
 Geistige Güter 43
 Gemeinschaftshaus 301
 Genrebild 45
 Genuß 66
 Geschichtstheorie, marxistische 271
 Geschichtswissenschaft, synthetische
 120
 – vergleichende 308
 Gestalthaftigkeit des Geistigen 295
 Gestaltungsmethode, klassenbedingte
 62 (siehe auch Schaffensmethode)
 Gestaltungsmittel 86 f.
 Gewerkschaftsbauten 40
 Gewinntrieb 229
 Glasmalerei 350
 Gliederungsprinzip 53
 Göttliches als innerster Kern des
 Menschen 118
 Goldener Schnitt 10, 75
 Gotische Kathedrale 219, 348
 Gotteshaus 301

 Handwerk 24 f., 349 f., 374
 – handwerkliche Kleinindustrie 133
 – im 11. u. 12. Jh. 356
 Harmonie 108, 117, 163, 180
 – der Corotschen Gestaltungsmethode 183
 – Einheit u. Mannigfaltigkeit in der
 H. 75
 – Koinzidieren v. Wesenheit u.
 Konkretheit 115
 – prästabilisierte H. 81, 118, 162
 Heiligenbild 327
 Heimatkunst (im Museum) 68, 212
 Hermetik bei Mallarmé 220 f.
 Historismus 275
 Hofadelsgesellschaft 197
 Holländische Malerei des 17. Jh. 328
 Humanismus 186

 Ichgefühl und Persönlichkeits-
 bewußtsein 267
 Ichzentrum 124
 – harmon. Zusammenspiel von I. u.
 Kosmos 80
 Idealismus 163
 Ideal-Realismus (Corot) 96
 Idee in der Anschauung 354
 Idylle 369
 Ikonographie 252, 325
 Impressionismus 30, 115 f., 167, 191
 Individuation (Porträt) 209, 231 f.
 Induktioneselei 297
 Industrie 125 ff.
 Industrialisierung 134
 Innenleben, Substanz des 24
 Innen- und Außenwelt 18
 Intellektualgefühle 196
 Intellektuelle, Funktionen der 32,
 38, 41
 Interesseloses Wohlgefallen (Kant)
 376

 Juste-milieu 152, 159, 185, 238
 Justice pour justice 130

 Kalt-Warm-Kontrast 53, 61
 Kapitalismus, Hauptetappen 192
 Karikatur 228
 Katholizismus 163
 – moderne Kirchen des K. 329 f.

- Käufer 36
 Kinderarbeit 136, 143
 Kinderkunst 120, 385
 Kinetische u. figurale Faktoren 54
 Kino u. futuristische Malerei 216
 Kirchenarchitektur, moderne 329 f.
 Kitsch 294
 Klassenkampf 6, 14, 146, 240 f.
 Klassizismus 16 f., 30, 122 f., 191, 195, 252
 Klebebilder 217
 Kleinbürgertum 141
 Komisches 369
 Komitee-Mäzenatentum 25
 Kommunismus, Illusion des «wahren» 13
 Kommunistische Partei 13
 Komposition 94, 106, 109 f., 287
 – Elemente der K. 21
 – innere K. 124
 Konkretisierungsreihe 106
 Konkurrenzkapitalismus, liberalistischer 16, 132
 Konstituiertes Bild 109
 Konstituierungsprozeß 286, 296
 Konsulat 125
 Kontinuitätsprinzip 181
 Kontinuitätstheorien 271
 Kontrastgefühle 202
 Kontur u. Binnenform 15
 Konventionen 11, 34
 Konzentration des Kapitals 25
 Koordinaten unseres Denkraumes 280
 Kosmos 18, 51, 54, 139, 218
 – kosmisches All 94
 – Rechts-K. 159
 – K. als Symbol 80
 – Wirtschafts-K. 159
 Kritiker 215
 Kubismus 210
 Künstler, Atelier- u. Caféhausleben der 217
 – Beruf und Talent des K. 33
 – Funktionslosigkeit des bürgerl. K. 41
 – geistige Arbeit des K. 66
 – Herkunft der K. 31
 – Kampf des K. geg. die Technik 242
 – u. Proletarier 38 f.
 – u. revolutionäre Bewegung 33
 – soziale Situation der jungen K. 13, 23, 33 f.
 – soziale u. kulturelle Basis der K. 25
 – Totalität als Wesen der K. 201
 – Überwindung seiner Schwierigkeiten 36 f.
 Künstlerische Realität 95 f.
 Kunst, alte 42 ff.
 – antike 42 f.
 – große und echte 208
 – ideologische Grundlagen 160
 – der Kinder 120, 385
 – und Natur (Unterschied) 78
 – der Primitiven 120
 – als schöpferischer Akt 271
 – und Theorie 37
 – Verlust ihrer sozialen Funktion 352
 – Verwissenschaftlichung der K. 11, 217
 Kunstbetrachtung, bürgerliche 6
 Kunsterbe 44
 Kunstformen 33
 Kunstgeschichte 22, 192, 312
 – immanente 257, 272
 – marxistische 296
 – und Wirtschaftsgeschichte 310
 Kunstgewerbe 243, 301
 Kunstkritik 292 ff., 312
 – marxistische 293
 – als Wissenschaft 360
 Kunsttheorie 119, 312
 – marxistische 70, 256 f., 296
 Kunstverfall 23 f.
 Kunstwerk, Merkmale eines materialist. K. 50

- Kunstwissenschaft 22, 64, 311
 – bürgerliche 119
 – Fehlen einer K. 262
 – empirische 282
 – marxistische 259, 273, 286
- Land, Flucht des Städters aufs 177
 Landschaft 71, 202
 – holländ. und französ. Kunst 17.
 bis 18. Jh. 175
 – Psychologie der L. bei Corot 113
 – ökonom. Grundlagen der
 L.-Malerei im 19. Jh. 198
 Landwirtschaft, feudale 368
 – im 19. Jh. (Frankreich) 125
 Langeweile (ennui) 58, 195, 219,
 368
 L'art pour l'art 57, 130, 166, 231,
 313, 331
 – ökonomische Basis 230
 Lebensgefühl 105
 L'économie pour l'économie 130
 Liberalismus 164, 185
 Licht, Differenzierung des L. 206
 – Tonalität des L. 235
 Lichttheorie, Fresnelsche 181
 Linearperspektive 10, 14
 Literatur, industrielle 247
 Logik 29
 Loi du sacrilège 161
 Lyrik, moderne 340
 Lyrismus 200, 237, 243
- Magdalénien 314
 Malerei, Neukantianismus der 17
 Mäzenatentum 56 f.
 Mannigfaltigkeit 13, 18, 50, 108,
 291
 – der Mittel 86
 Manufaktur 199
 Manufakturkapitalismus 356
 Maschine 39
 Maschinentchnik 25, 129
 – Produktion 63
- Massenfabrikation 128
 Massenkunst u. Herrenkunst 297
 Massenniveau u. schöpferische Kraft
 des einzelnen 25
 Material, Einstellung zum 359
 Mathematik u. abstrakte Kunst 8 ff.
 Mechanik 167 f.
 Mehrwert 137
 Meisterwerke 66
 Melancholisches 378
 Melodrama 215
 Menschendämmerung 208
 Menschheitsbegriff, bürgerlicher 26
 Merkantilabsolutismus 351, 365
 Merkantilismus 22, 45
 Methode 53, 83, 111, 119, 282
 – konstitutiv-beschreibende 317
 – wissenschaftl. M. u. Kunst 165
 – als Problem 332 (siehe auch
 Schaffensmethode)
 Methodischer Nihilismus 30
 Milieutheorie, bürgerliche 120
 – Stendhal 238
 – H. Taine 290
 Militarismus u. Kompositionsweise
 237
 Mission de France 161
 Mission de la Foi 161
 Mittelalter 161
 – ideeller Realismus im M. 322
 – künstler. Produktion im M. 213
 – Schicksalsanthropologie im M. 367
 Mittelalterliche Glasgemälde 194,
 228
 Modellierung 10, 85, 89 (Defini-
 tion), 113, 283 f.
 – M.sachse 91
 Moderne u. Tradition 231
 Modernität als Begriff im 19. Jh. 212
 Modulierung 85, 90
 Molekulartheorie 168
 Monismus 172
 Monopolkapitalismus, organisierter
 16

- Mosaik 350
 Motiv (Definition) 92 f.
 – u. individuelle Idee 333
 Museum (Museen) 5, 65
 – M. moderner Kunst 35
 – Besucher 66
 – der Zukunft 65 ff.
 Mystifizierung 64
 Mythologie 19, 318 ff.
 – christliche 352
 – olympisch-apollinische 325
 – orphisch-dionysische 325
 Mythos 24
 – Mittlerrolle des M. 259, 318, 320 ff.

 Nachahmung 49
 Nahbild und Fernbild 54, 72, 74
 Naturalismus 8, 15, 122, 190 f., 198, 347
 Naturbeobachtung 186
 Nature morte 58, 197
 Naturempfinden 301
 Naturgefühl siehe unter Gefühl
 Naturvorlage (-vorbild) 93
 – und Kunstwerk 71
 Neoimpressionismus 228, 236
 Neolithikum 10, 305
 – Ägyptens 314
 Neuformung der Mittel 312
 Neuthomismus 165
 Niveauhöhe, künstlerische 362
 Nivellierung 182
 Norm 358

 Öffentlichkeit 11
 Ökonomische Notwendigkeit (Engels) 260
 Operette 215
 Optik 168
 Ordnungsform, räumliche 49
 Orientalische Teppiche 194
 Originale Schöpfungen 303
 Osmose 169, 182

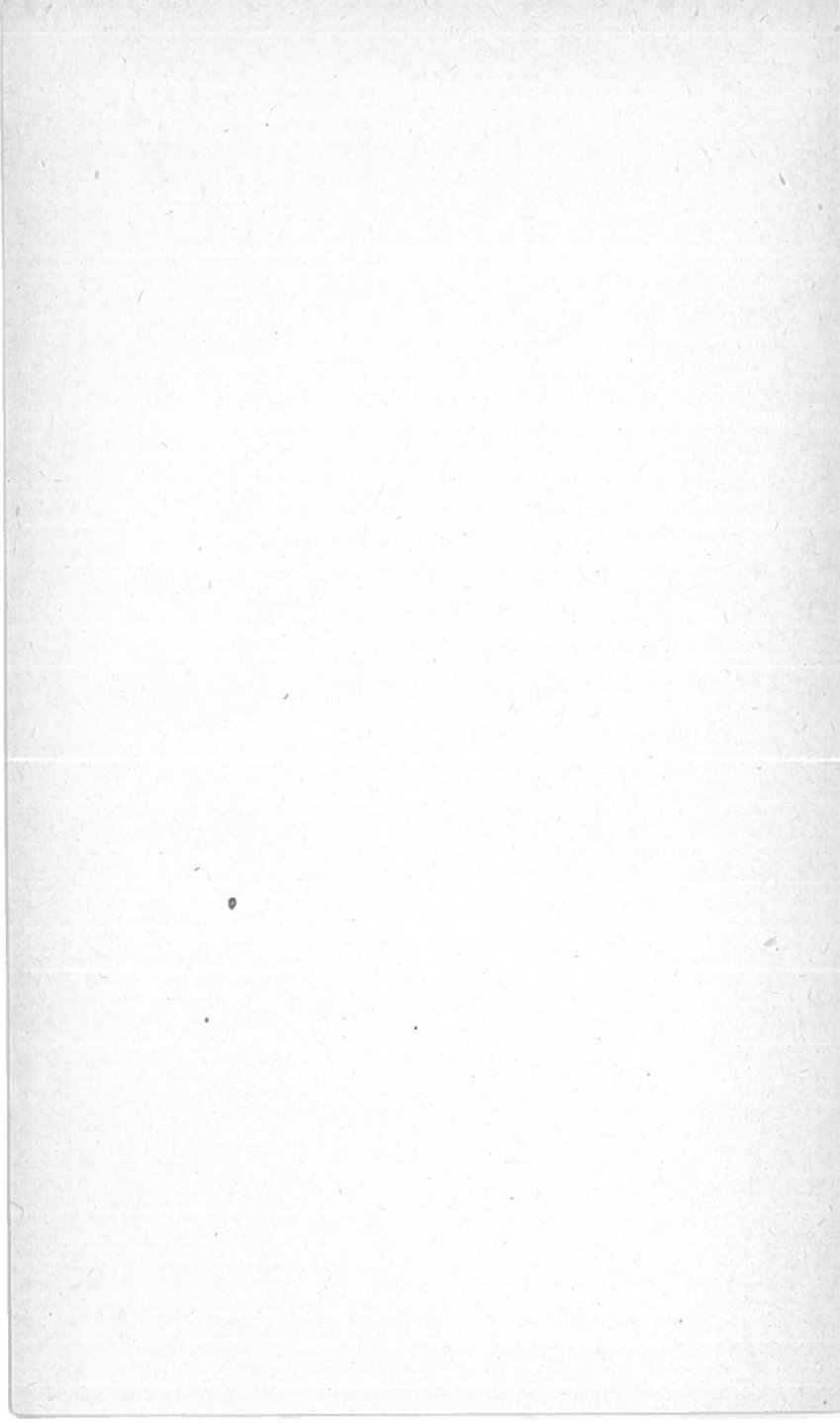
 Paläolithikum 120
 – Raubbau im P. 303, 343 f.
 – Wirtschaftsformen im P. 303
 Parallelenaxiom 168
 Persönlichkeit, Reduktion der 212
 Photographie 216
 Physiologie 172
 Politischer Tageskampf 34
 Porträt 337
 – Geschichte des 208
 Positivismus 160
 – bei Comte 173
 Prähistorisches Zeitalter 261
 Praxis siehe unter Theorie und Praxis
 Primitive, Kunst der, siehe unter Kunst
 Privatmythologie 9, 21, 219, 232, 249, 321
 Produktion, Anwachsen der materiellen u. geist. 162
 Produktionsbedingungen, ökonomische 264
 Produktionsmittel, Herstellung der 130
 Produktionsverhältnisse 12
 Produktivkräfte 264
 Proletarier (Proletariat) 41 f.
 – als Werteproduzenten 32
 Proportion(alität) 10, 75, 109
 Proudhonismus 41
 Psychoanalyse 22, 27
 – bei C. G. Jung 250
 Psychologie, moderne 122
 Psychologismus 275
 Publikum 125, 244
 – Vermassung des 246
 Pyrrhoneische Skepsis 357

 Querschnittproblem 297, 301 f.

 Randgestalten der Gesellschaft als Sujet 196
 Rapport 187

- Rationalismus, Metaphysik des 9
 – geometrisierender 26
 Raum (u. Körper) 10, 14 ff.
 – Gestaltung des R. 334
 Realismus 16, 197
 Realität, künstlerische 95
 Realisationsbild 71, 110 f.
 Régence 121
 Religion 161
 Renaissance 14
 – Architektur der 334
 Renaissancen des Griechentums 356
 – Geschichte der R. 358
 Repräsentationsbau, politischer 223
 Restauration 122, 125, 136, 180
 Revolution 6, 388
 – verschied. Formen der 33
 – auf ideolog. Ebene 31
 – proletarische 389
 Revue 215
 Rohstoff 85 ff., 111, 384
 Roman, moderner 340
 – moderner französischer 347
 – Formlosigkeit des R. 203, 233
 Romantik 30, 122 f., 148, 191, 252
- Sammler 233
 Schaffensakt 111
 Schaffensmethode 22, 38, 111
 Schaffensprozeß 87, 360
 – Theorie des geistigen Sch. 121,
 275, 359
 Scheinen der Idee (Hegel) 354
 Schönes 369
 – Gefühl des Sch. 377
 Schönheit 16
 Schöpferischer Prozeß 83
 Schullogik, aristotelische 27
 Schulwiederholung 294
 Seele 80, 376
 Seelische Prozesse 28
 Sehakt 77
 Schbild 89
 Schfeld' 71 f., 74, 77 f.
- Sein und Bewußtsein 78
 Selbstentfremdung 24, 37, 39, 62,
 207, 210 f., 255
 Sens commun 164
 Siècle antipoétique 188
 Simultanes Sehen 71, 106
 Sinnesempfinden des Künstlers 71
 Sinnliches Erleben 277
 Sklavenwirtschaft im 5. Jh. 365
 Skulptur 23
 Sozialkritik, bei Manet u. Degas 16
 – als Selbstzersetzung einer
 Gesellschaftsform 44
 – bei Veronese 57
 – künstlerische Utopie aller S. 58
 Sozialpsychologie 207
 Sozialpsychologische Interpretation
 22
 Spekulative Vernunft 279
 Spontaneität 262
 Sport 233
 Stadt und Land 134 f., 387
 Stadtfeudalismus im 13. Jh. 365
 Städtebau 225
 Staffeleibild 175, 228, 232 f., 329
 Stalinismus 28
 Statik und Dynamik 76
 Stilbegriff 312 ff.
 Stoff, natürliche Eigenschaften 129
 Stofflichkeit 47, 111 f.
 Stoffqualität 112
 Strukturwillen 88
 Struktursystem, geometrisches 72
 Sujet(s) 67
 – soziale 36
 – städtisches S. als Landschaft 176
 Sukzessives Sehen 71
 Surrealismus 7, 11 ff., 17, (u.
 Romantik) 27, 29 f., 191, 200, 218,
 252
 Symbol 18
 Symbolismus 219
 Synthese 376
 Systematisierung 268

- Technik, künstlerische 33
 Tendenz als Interessenbegriff 34
 Theologia more geometrico 14
 Theorie und Praxis 43, 64
 Tiefenpsychologie 21
 Totalität 54
 Tourismus 68
 Tragisches 369 ff.
 Tragödie 364
 – des 17. Jh. 373
 Trefflinie 73 f., 77
 Typensystem 317
 Typus 299 f.
- Überbau und Unterbau 120 f., 176,
 260, 265
 Unendlichkeit 18, 80, 96
 – U.sstreben 206
 Universum 51
 Unsterblichkeit 118
 Unterbau siehe Überbau
 Utopie, soziale 298
- Verdinglichung 37, 251
 Vergesellschaftung 153
 Verkehrsmittel 179
 Vermittlungsglieder zw. materieller
 u. künstler. Produktion 32, 253,
 266
 Versachlichung der Arbeit 178
 Virtuosität 204
 Visionsweg 277
- Vollkommenheit 388 f.
 Volksphantasie 323
 Vorstellungen 72
 Vulgärmarxismus 5, 28, 265
- Wahrnehmung, alltägliche 11
 Wahrnehmungsbild 71, 82, 111 ff.
 Wandbild 350
 Ware 190
 – als Tauschhandelsrelation 129
 – W.-ncharakter alles Seelischen 207
 – Zeitalter der 12
 Weltkunst 282
 Werkgestalt 95 ff., 194, 282, 298
 Werkstoff 66 f., 83 f., 86
 Werkstoffgerechtigkeit 384
 Werktypus 326
 Wertbegriff 318
 Wertwandel 360
 Wirtschaftsgeschichte 312
 Wirtschaftsproduktion, vier
 Grundformen der 307
 Wissenschaft, bürgerliche 302
 Wohnbau 228
 Wohnhaus 301
 Wohnmaschine 225
 Wohnungselend 150
- Zeichen 10
 Zentrierungssystem 76
 Zweckbestimmtheit 228
 Zyklentheorie 361



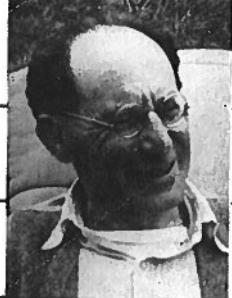
Inhaltsverzeichnis

Wie soll sich der Arbeiter mit Kunst beschäftigen?	5
I. Beschäftigung mit neuer Kunst	7
II. Beschäftigung mit alter Kunst	42
Monographie eines Bildes: Corot «Römische Landschaft»	70
III. Beschreibung des Kunstwerks	70
IV. Die gesamtgesellschaftlichen Bedingungen	120
V. Versuch einer Theorie der Kunst des liberalen Konkurrenzkapitalismus	188
Prolegomena zu einer marxistischen Kunsttheorie	256
VI. Die allgemeinen Grundlagen	256
VII. Drei von Marx gestellte Probleme	318
VIII. Über ästhetische Gefühle	363
Redaktionelle Notiz	390
Tanja Frank: Max Raphaels kunsttheoretische Konzeption	391
Bibliographie der veröffentlichten Schriften Max Raphaels	411
Personenregister	414
Sachregister	419

VEB VERLAG DER KUNST DRESDEN

Veröffentlicht 1978 unter der Lizenznummer 413-455/A43/78 des Ministeriums für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik. Alle Rechte vorbehalten. Gesamtherstellung Grafischer Großbetrieb Völkerfreundschaft Dresden. Umschlaggestaltung Fritz Kossack. Printed in the German Democratic Republic. LSV 8101. Bestell-Nr. 500 371 5. DDR 6,80 M

E 21



Und dann mute ich doch den Kunsthistorikern etwas viel zu. Ich verlange auf der einen Seite, daß man jedes Kunstwerk als eine einmalige Leistung bis zu Ende durchanalysiert, ohne bisher selbst zu sehen, welche Abstraktionen nötig sind, um aus diesen einmaligen Leistungen wirkliche Kunstgeschichte (und nicht bloß die von Schulzusammenhängen) zu machen. Ich verlange auf der anderen Seite, daß man jedes Werk in Zusammenhang bringt mit allen historischen Bedingungen und dies nicht bloß als Fakten, sondern als Methoden – was ich selbst noch nicht zu meiner vollen Befriedigung habe tun können und was wohl die Kräfte eines einzelnen übersteigt. Dann nehme ich wenig Rücksicht auf die bisherigen Methoden, Geburtsurkunden für Kunstwerke auszustellen, weil ich zwar sehe, daß diese unzulänglich sein müssen, da sie zu so vielen Widersprüchen unter den akademischen Benutzern dieser Methoden führen . . .

Max Raphael

in einem Brief vom 27. Juli 1947