

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft 831

Max Raphael, geboren 1889 im damaligen Posen, studierte Philosophie bei Georg Simmel und Henri Bergson, Kunstgeschichte bei Heinrich Wölfflin und löste sich schon 1913 mit seiner ersten Schrift *Von Monet zu Picasso* aus dem akademischen Rahmen der Kunstwissenschaft seiner Zeit. Bereits 1911 hatte er in Paris die Bekanntschaft Picassos gemacht und die Werke der Impressionisten sowie die von Cézanne und Matisse studiert.

1917 desertierte Raphael aus dem deutschen Militärdienst in die Schweiz und kehrte erst 1920 aus diesem ersten Exil nach Berlin zurück. Raphael veröffentlichte nun regelmäßig Artikel in verschiedenen Kunstzeitschriften, die der Sezession und dem Expressionismus nahestanden. 1925-1932 lehrte er an der Volkshochschule Groß-Berlin. 1932 verließ Raphael Deutschland, nachdem sein angekündigter Kurs über »Die wissenschaftlichen Grundlagen des Kapitals« von der Volkshochschulleitung abgesetzt worden war. Von 1932 bis 1940 lebte er in Paris am Rande des Existenzminimums. Mit Hilfe von Freunden gelangen einige Veröffentlichungen: *Proudhon Marx Picasso* (1933) und *Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik* (1934). Zugleich begann er mit historischen Studien zur französischen Romanik und einer später abgebrochenen Arbeit über Flaubert.

Nach Kriegsbeginn wurde Raphael zweimal in französischen Konzentrationslagern interniert, konnte aber 1941 in die USA emigrieren. Bis 1952 lebte und arbeitete er in New York. Vor dem Hintergrund seiner persönlichen Begegnungen mit Künstlern und der zeitlebens von ihm betonten Bild-Erfahrung sowie seiner weitgespannten theoretischen Interessen an Philosophie, Kunstgeschichte, Archäologie und Architektur entwickelte er seine »empirische Kunstwissenschaft«. Die Studien zur ägyptischen, später zur vor- und frühgeschichtlichen Kunst, die er an Exponaten der New Yorker Museen betrieb, bezeichnete er als Prüfsteine seiner Methode: Allein aus den ästhetischen Zeichen und Formen sollten deren geschichtlicher Gehalt, Entwicklung und soziale Bedeutung erkennbar werden. Am 14. Juli 1952 hat sich Max Raphael das Leben genommen.

The Times Literary Supplement bezeichnete Max Raphael als »den vielleicht größten Kunstphilosophen dieses Jahrhunderts«.

Max Raphael
Marx Picasso

Die Renaissance des Mythos
in der bürgerlichen Gesellschaft

Herausgegeben
von Klaus Binder

Suhrkamp

Für die Taschenbuchausgabe neu durchgesehen
von Hans-Jürgen Heinrichs

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Raphael, Max:

Werkausgabe : 11 Bände in Kassette /

Max Raphael. Hrsg. von Hans-Jürgen Heinrichs. –

Frankfurt am Main : Suhrkamp.

(Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft ; ...)

ISBN 3-518-09831-4

NE: Heinrichs, Hans-Jürgen [Hrsg.]

Raphael, Max:

Marx Picasso : die Renaissance des Mythos
in der bürgerlichen Gesellschaft /

Max Raphael. Hrsg. von Klaus Binder. –

Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1989

(Werkausgabe / Max Raphael)

(Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft ; 831)

ISBN 3-518-28431-2 kart.

ISBN 3-518-09831-4 (Gesamtw.)

NE: 2. GT

Raphael, Max: Marx Picasso. – 1989

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 831

Erste Auflage 1989

© Campus Verlag Frankfurt am Main und New York 1983

Lizenzausgabe mit freundlicher Genehmigung des

Campus Verlags Frankfurt am Main und New York

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das
des öffentlichen Vortrags, der Übertragung

durch Rundfunk und Fernsehen

sowie der Übersetzung, auch einzelner Teile.

Druck: Wagner GmbH, Nördlingen

Printed in Germany

Umschlag nach Entwürfen von

Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

1 2 3 4 5 6 – 94 93 92 91 90 89

Inhalt

MARX

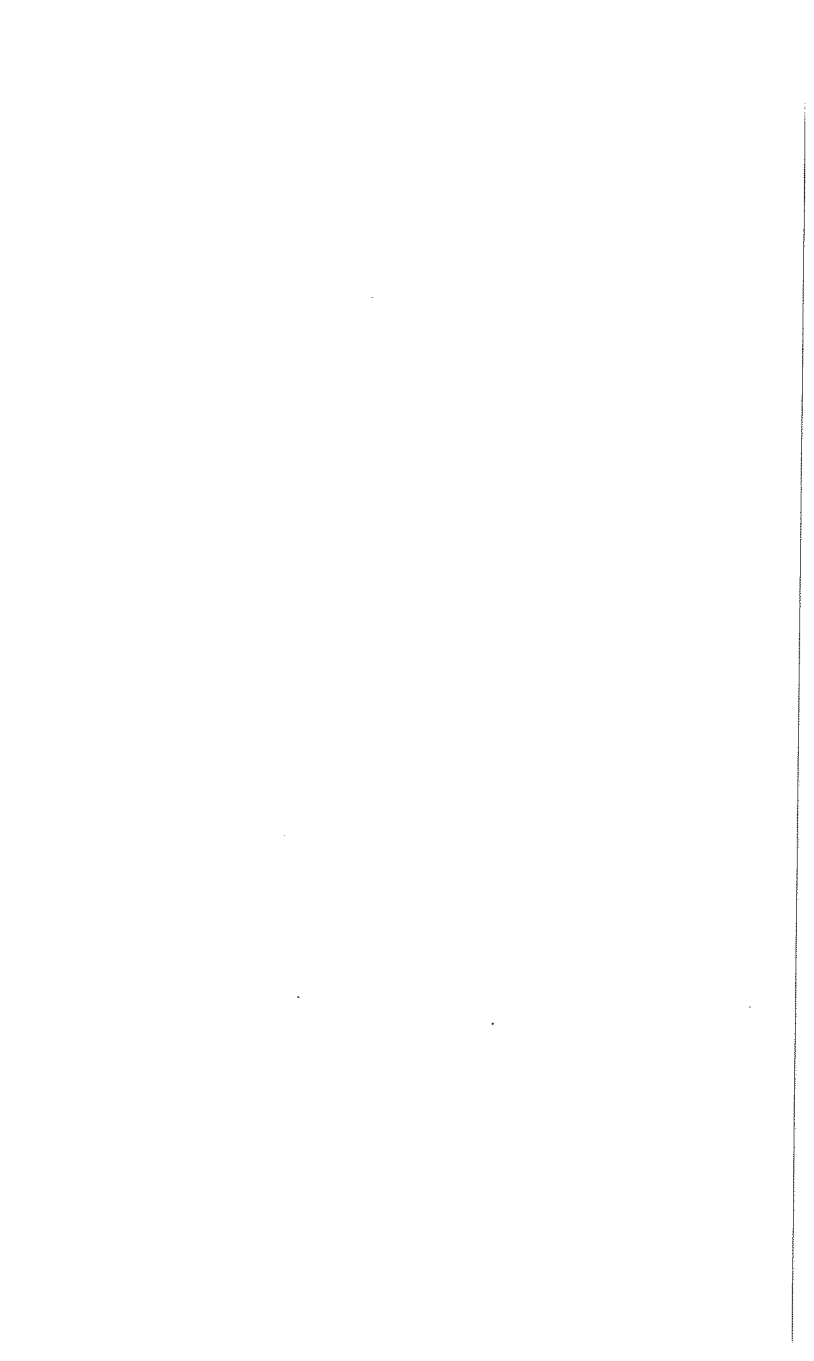
Zur Kunsttheorie des dialektischen Materialismus	7
--	---

PICASSO

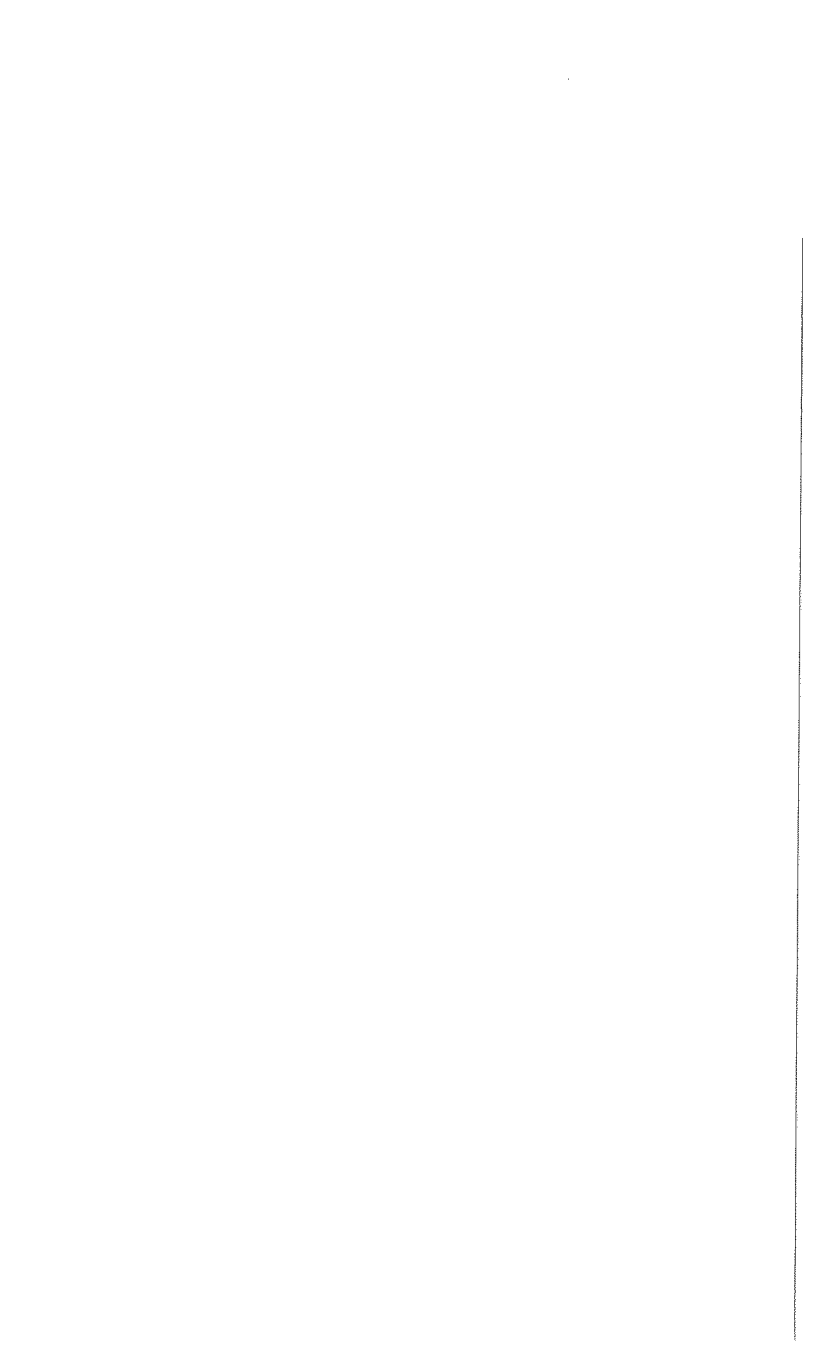
Soziologisch betrachtet	73
-----------------------------------	----

ANHANG

Die gesellschaftliche Bewegung künstlerischen Schaffens. Nachwort des Herausgebers	147
Redaktionelle Notiz	157
Zur Biographie Max Raphaels	159
Bibliographie der veröffentlichten Schriften Max Raphaels	163
Register	171



Marx
Zur Kunsttheorie
des dialektischen Materialismus



*»... daß die materialistische Methode in ihr Gegenteil umschlägt, wenn sie nicht als Leitfaden beim historischen Studium behandelt wird, sondern als fertige Schablone, wonach man sich die historischen Tatsachen zurechtschneidert...«
(Engels in einem Brief an Paul Ernst vom 5. Juni 1890)*

Während die idealistischen Philosophien die Herausarbeitung der spezifischen Eigentümlichkeiten der geistigen und kulturellen Produktionen zu einer ihrer Hauptaufgaben machen (indem sie apriorische Gegebenheiten und Ordnungen formaler und materialer Natur annehmen), fehlt dem historisch-dialektischen Materialismus diese Problemstellung. Aber diese en-bloc-Behandlung der Ideologien war schon den Schöpfern der Theorie als eine Art Kinderkrankheit zu Bewußtsein gekommen. »... 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 der inhaltlichen vernachlässigt: die Art und Weise, wie diese Vorstellungen etc. zustande kommen« (Engels in einem Brief an Mehring vom 14. Juli 1893). Diese Einseitigkeit wurde im speziellen Fall der Kunst — abgesehen davon, daß keiner der begründenden Theoretiker eine ursprüngliche Einstellung zur Welt der Formen hatte und daß für sie kein aktuell-politischer Zwang für eindringlichere Behandlung dieses Gebietes vor-

lag — noch dadurch betärkt, daß der empirischen Behandlung der Aufgabe keine exakte Hilfswissenschaft zu Gebote stand. Die Ästhetik war unbrauchbar wegen ihres Gemischs aus metaphysischen Ableitungen und erfahrungsmäßigen Feststellungen, die nicht aus den Sachzusammenhängen, sondern aus den jeweiligen Deduktionsbedürfnissen bestimmt waren; die Kunstgeschichte dagegen, soweit eine solche vorlag, betraf viel weniger das Phänomen der Kunst als eine Fülle äußerer Merkmale und Erscheinungen.

Trotzdem bestand schon damals eine erregende Diskrepanz nicht nur zwischen den anscheinend sicher begründeten, weitgehend der Arbeitsteilung unterworfenen Naturwissenschaften und dem embryonalen Zustand einer Geisteswissenschaft, die noch bis heute nicht streng zu scheiden weiß zwischen subjektiv-sinnlichem Erlebnis und objektiv-wissenschaftlicher Behandlung ihres Gegenstandes; sondern es existierte auch die analoge Disproportion zwischen einer gesellschaftlich-materiellen Produktionsweise, welche die ihr einwohnenden Gesetze gerade mit Hilfe der Naturwissenschaften ungeheuer schnell entwickelte und einer auf den einzelnen gestellten geistig-künstlerischen Produktion, die zum großen Teil eine Flucht aus der Tatsachenwelt der Gegenwart darstellte. Einerseits nun war die Kluft zwischen ökonomischer und geistiger Produktion bereits so groß geworden, daß die Wirtschaft autonom (d. h. weitgehendst isoliert von den Rückwirkungen der Ideologien) ihren eigenen Gesetzen in der Sphäre der Mächtigkeit folgte, die Kunst autonom (d. h. unverhältnismäßig losgelöst von den materiellen Bedingungen) ihre Stoff- und Formprobleme in abstrakter Geistigkeit aus ihrem Wesen und ihrer Geschichte entwickelte. Andererseits hatte die Spezialisierung der Künste und Wissenschaften einen ebenso großen Fortschritt

gemacht wie die Anhäufung von Kunstwerken aus allen Gegenden der fünf Erdteile und allen Epochen der Kunstgeschichte im Bewußtsein der Europäer. Für eine solche Zeit war und ist eine Soziologie der Kunst ein viel zu kompliziertes Unternehmen, da es eine Durchdringung und Beherrschung des Materials der Weltkunstgeschichte und die Zusammenfassung vieler Einzelwissenschaften voraussetzt.

Diese Entstehungssituation erlaubte nur gelegentliche und fragmentarische Beleuchtungen und Erhellungen der spezifischen Probleme der Kunst durch die materialistische Dialektik. Die meines Wissens umfangreichste und wichtigste Äußerung von Marx findet sich auf den letzten Seiten der »Einleitung« zur »Kritik der politischen Ökonomie« von 1857 (Marx Engels Werke, Bd. 13, S. 615 ff.). Ihre eingehende Analyse wird zeigen, daß die Methode, wenn man sie nur richtig handhabt, nicht nur alle Mittel darbietet, um anfängliche, sozial und individuell bedingte Beschränkung zu überwinden und zum Aufbau einer Theorie und Soziologie der Kunst fortzuschreiten, sondern auch alle Mittel zur Beseitigung der Folgen, die sich fast zwangsläufig aus der charakterisierten Anfangssituation herausgebildet haben: daß die Kunst und ihre afterwissenschaftliche Behandlungsweise die ins Metaphysische erhöhte Zufluchtsstätte der bürgerlichen Reaktion und umgekehrt die Angstneurose eines jeden unsicheren und darum dogmatischen Marxismus wurde.

I.

Selbstverständlich geht Marx auch an dieser Stelle von der Grundanschauung des historisch-dialektischen Materialismus aus, daß die ökonomischen Verhältnisse der letzte (aber nicht der einzige) Grund, das Fundament für alle Ideologien, also auch für die Kunst sind. Wobei sofort und nachdrücklichst hinzuzusetzen ist, daß die Fruchtbarkeit dieser Behauptung nicht in ihrer Allgemeinheit liegt, sondern sich erst der exakt spezifizierenden Analyse erschließt. »Um den Zusammenhang zwischen der geistigen Produktion und der materiellen zu betrachten, vor allem nötig, die letztere selbst nicht als allgemeine Kategorie, sondern in *bestimmter historischer* Form zu fassen. Also z. B. der kapitalistischen Produktionsweise entspricht eine andere Art der geistigen Produktion als der mittelalterlichen Produktionsweise. 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« (Marx, Theorien über den Mehrwert. Marx Engels Werke, Bd. 26.1, S. 256 f.). Aber das Interessante der von uns zu analysierenden Stelle liegt gerade darin, daß Marx an drei Problemen das Ungenügende dieses einseitig gefaßten Zusammenhanges aufhellt und an ihnen zeigt, daß das Verhältnis nicht so einfach ist, wie man von vornherein zu denken geneigt sein mag. Es handelt sich um die *Mittlerrolle des Mythos* im Verhältnis des ökonomischen Unterbaus zur Ideologie der Kunst, um die Disproportion zwischen ökonomischer und ideologischer Entwicklung und schließlich um den »ewigen Reiz« und den normativen Charakter einer bestimmten Kunst, deren ökonomische Grundlagen längst

überwunden sind. Wollte man unter Voraussetzung der Grundthese des historischen Materialismus a priori deduzieren (was natürlich eine unerlaubte *contradictio in adjecto* wäre), so wären die einfachsten Annahmen: daß die Kunst unmittelbar aus den ökonomischen Produktionsverhältnissen hervorgeht, daß die Entwicklungsreihen der materiellen und der geistigen Produktion dieselbe Stufenhöhe zeigen, und daß die Ideologien mit ihren ökonomischen Bedingungen nicht nur entstehen, sondern auch untergehen. Aber die Tatsachen der Geschichte widersprechen solchen »ökonomistischen« Deduktionen. Und Marx war gewillt, sich den Tatsachen und den Ergebnissen ihrer Analyse aufs peinlichste unterzuordnen in der vollkommenen Gewißheit, daß sich nur so der ganze Reichtum des dialektischen Materialismus enthüllen ließ.

Ehe wir auf die drei Probleme einzeln eingehen, ist das ihnen methodisch Gemeinsame zu erörtern: der Charakter der Vermittlung zwischen ökonomischem Unterbau und Ideologie der Kunst einerseits durch eine Reihe von Zwischengliedern, andererseits durch eine »Wechselwirkung aller Glieder auf Grund der *in letzter Instanz* stets sich durchsetzenden ökonomischen Notwendigkeit« (Engels in einem Brief an W. Borgius vom 25. Januar 1894).

Die erste Art der Vermittlung behauptet nur das Vorhandensein von Zwischengliedern. »Aus der bestimmten Form der materiellen Produktion ergibt sich eine bestimmte Gliederung der Gesellschaft – Nr. 1, zweitens ein bestimmtes Verhältnis des Menschen zur Natur« (Marx, Theorien über den Mehrwert, S. 257). Diese bestimmen dann das Staatswesen, die politischen Formen des Klassenkampfes, die Rechtsformen und schließlich die geistigen Anschauungen, das heißt die Reflexe dieser wirklichen Kämpfe im Gehirn

der Beteiligten: politische, juristische, philosophische Theorien, religiöse Anschauungen usw.

Die zweite Art der Vermittlung behauptet die dialektische Verbindung aller dieser Glieder nach folgenden allgemeinen Regeln:

a) Die konkrete jeweilige Produktion und Reproduktion des Lebens setzt sich überall in letzter Instanz als das Wirkliche und Notwendige durch, aber nicht »als automatische Wirkung der ökonomischen Lage, sondern die Menschen machen die Geschichte selbst, aber in einem gegebenen, sie bedingenden Milieu, auf Grundlage vorgefundener tatsächlicher Verhältnisse« (Engels an Borgius), wobei man nicht »ohne Pedanterie« und nicht »ohne sich lächerlich zu machen« jede ideologische Tatsache ökonomisch wird erklären können. Aber: »Es ist mit den ökonomischen, politischen und anderen Reflexen ganz wie mit denen im menschlichen Auge, sie gehn durch eine Sammellinse und stellen sich daher verkehrt, auf dem Kopf, dar. Nur daß der Nervenapparat fehlt, der sie für die Vorstellung wieder auf die Füße stellt« (Engels in einem Brief an Conrad Schmidt vom 27. Oktober 1890). So zeigt sich die ökonomische Bewegung im Staat nicht als Klassenkampf, sondern als Kampf um politische Prinzipien; oder im Recht bildet sich der Jurist ein, mit apriorischen Sätzen zu operieren, während es doch ökonomische Reflexe 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 resp. 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 Vor-

gänger. Er arbeitet mit bloßem Gedankenmaterial, das er unbesehen als durchs 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« (Engels in einem Brief an Mehring vom 14. Juli 1893). Kurz: Die Einwirkung der ökonomischen Produktionsverhältnisse auf das Ideologien produzierende Bewußtsein wird verwandelt in ein »Apriori« des spezifischen Bewußtseinsgebiets. Dies ist die Regel der spezifischen Apriorisierung der Bedingungen.

b) Die durch Arbeitsteilung entstandenen ideologischen Gebiete (Recht, Politik und erst recht die »noch höher in der Luft schwebenden: Religion, Philosophie«) haben auch ihre eigenen Gesetze aus dem Wesen eben dieses Gebietes. Es entstehen so neue Bewegungsphasen, und es wird möglich, »daß ökonomisch zurückgebliebene Länder in der Philosophie doch die erste Violine spielen können« (Engels in einem Brief an Conrad Schmidt vom 27. Oktober 1890). »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« (Engels an W. Borgius). Dies ist möglich, weil die Ökonomie nichts direkt von sich aus schafft, sondern nur die Art der Abänderung und Fortbildung des vorgefundenen Gedankenstoffes »inner-

halb der durch das einzelne Gebiet vorgeschriebenen Bedingungen« bestimmt, und auch dies meistens indirekt, »indem es die politischen, juristischen, moralischen Reflexe sind, die die größte direkte Wirkung auf die Philosophie üben« (Engels an Conrad Schmidt).

Jedes Stoffgebiet hat einen Hang zum System, zur Dogmatisierung. »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, ihr Ausdruck sein, 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‹ großenteils 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« (Engels an Conrad Schmidt). Dies ist die Regel der relativen Wesens- und Bewegungselbständigkeit der einzelnen ideologischen Gebiete.

c) Jedes ideologische Gebiet wirkt aus seiner relativen Ei-

genbedeutung auf jedes andere und schließlich sogar auf seine eigene Ursache, die ökonomische Basis, zurück. »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 neuen politischen Macht« (Engels an Conrad Schmidt). »Die politische, rechtliche, religiöse, literarische, künstlerische etc. Entwicklung beruht auf der ökonomischen. Aber sie alle reagieren auch aufeinander und auf die ökonomische Basis. Es ist nicht, daß die ökonomische Lage *Ursache, allein aktiv* ist und alles andere nur passive Wirkung. Sondern es ist Wechselwirkung auf Grundlage der *in letzter Instanz* stets sich durchsetzenden ökonomischen Notwendigkeit« (Engels an Borgius). Die Ideologien haben zwar keine selbständige historische 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 . . . « (Engels an Conrad Schmidt). Es ist dies die Regel der Wechsel- und Rückwirkung, die erst »die ordinäre undialektische Vorstellung von Ursache und Wirkung als starr einander entgegengesetzte Pole« (Engels an Mehring) vollends überwindet.

Da beide Arten der Vermittlung für den gesamten Bereich des historisch-dialektischen Materialismus gelten, so gelten sie selbstverständlich auch für die Kunst, das künstlerische Schaffen und die Kunsttheorie. Die erste und grundlegende Aufgabe einer marxistischen Kunsttheorie ist daher, die konkreten Folgerungen und Erscheinungsformen für dieses

Gebiet aufzuzeigen. Die allgemeinste und grundlegende Frage würde lauten: In welcher konkreten und begrenzten Gestalt treten sich Sein und Bewußtsein gegenüber und konstituieren, in dialektischer Durchdringung, das Gebiet der Kunst im Unterschied zu anderen Ideologien? Kann diese Begrenzung durch Arbeitsteilung entstehen, und in welcher Form ist eine solche Arbeitsteilung historisch zum erstenmal in Erscheinung getreten? Und weiter speziell für die zweite Art der Vermittlung: Welches sind die für a priori gehaltenen Prinzipien der Kunst respektive der einzelnen Künste, in denen die ökonomischen Bedingungen reflexartig, das heißt verkehrt, gespiegelt werden? Wie vollzieht sich in einer bestimmten Epoche die »harmonische Systematisierung« des Kunstwerks oder die Dogmatisierung der künstlerischen Ideologie respektive deren Auflösung unter dem Druck neuer ökonomischer Bedingungen? In welcher Weise hängen die Ideologien untereinander zusammen, speziell in welcher Weise wirkt das künstlerische Schaffen auf die übrigen Ideologien und schließlich auf die ökonomische Basis zurück? Die Beantwortung einiger dieser Fragen kann nur in ganz fragmentarischen Umrissen angedeutet werden.

Jedes künstlerische Schaffen ist Übertragung irgendeines materialen oder formalen Gehaltes in bestimmte Darstellungstoffe und -mittel. Diese wechseln aus den verschiedensten Gründen. Aber relativ konstant bleibt, daß z. B. für die Bildenden Künste der Plastik und der Malerei Licht, Linie, Farbe und Modellierung zu irgendeiner Einheit verbunden oder in irgendeine Form von Dualismus kontrastiert werden müssen, damit eine künstlerische Form zustande kommt. Obwohl jeweils die konkrete Art der Vereinigung oder Entgegensetzung teils durch die ökonomische Basis, teils durch die vorangegangene künstlerische Entwicklung,

teils durch die übrigen Ideologien bedingt ist, wird die Form als solche als ein Apriori gefaßt und als ästhetische Forderung an die zu gestaltenden Gehalte herangetragen. Jede solche Übersetzung ist eine Distanzierung, die — weil sie die Folge einer Bewußtseinsarbeit ist — die konkret-dingliche Außenwelt in ›Schein‹ verwandelt, wobei dieses Wort entweder Verminderung im Sinne sinnlicher Oberflächenererscheinung oder Erhöhung im Sinne von Verwesentlichung oder unvergleichliche Eigenwirklichkeit, eine Realität dritter Art als Synthese von Sein und Bewußtsein bedeuten kann. Auch hier ist die jeweilige Art des ›Scheines‹ bedingt und relativ, daß aber überhaupt eine solche Distanzierung zum ›Schein‹ stattfindet, gilt als apriorische Forderung, die in dem Augenblick alles ›verkehrt‹, wo sie sich absolut nimmt. Mit solcher Apriorisierung der Bedingungen *beginnt* ihre ›Verkehrung‹, mit der ›harmonischen Systematisierung‹ endet sie. Alle großen Kunstwerke zeigen einen bestimmten Werktypus, mag dieser nun ein geschlossener oder ein offener sein (das erstere z. B. bei Cézanne, das letztere bei den Impressionisten wie Monet und Degas), ein quasiorganischer (Cézanne), ein schematischer (Hodler), ein dekorativer (Gauguin), ein konstruktiver (Seurat). Da alle diese Werktypen gleichzeitig innerhalb ein und derselben Entwicklungsstufe einer bestimmten Produktionsweise vorkommen, und da der einmal gewählte Werktypus nicht nur auf die Bildung der Form, sondern auch auf die Verbindung der Formen, auf die ›Komposition‹, das heißt die inneren und äußeren Aufbau- und Entwicklungsgesetze zurückwirkt, wie umgekehrt diese letzteren, einmal aus ihren Bedingungen heraus geschaffen, zur Vollendung eines bestimmten Werktypus hindrängen respektive zur Auflösung eines anderen, so ist mit dem Werktypus ein Ausleseprinzip

gegeben; es konnte auch hier der Schein einer apriorischen Notwendigkeit entstehen, sobald man unberücksichtigt ließ, daß auch die innere Widerspruchslosigkeit und Vollen- dung außerkünstlerische, gesellschaftliche Wurzeln hat.

Diese Andeutungen zeigen, daß die Beantwortung aller auf- geworfenen und nicht aufgeworfenen prinzipiellsten Fragen einer marxistischen Kunsttheorie aufs engste zusammen- hängen mit der Entscheidung der Frage, in welchem Ver- hältnis die relative Selbständigkeit des künstlerischen Schaf- fens (respektive einer es deutenden wissenschaftlichen Kunsttheorie) zu den ökonomischen Bedingungen (respek- tive einer diese klarlegenden Kunstsoziologie) steht. Die wis- senschaftstheoretische Fragestellung ist nur der abstrakteste Ausdruck für dieses Verhältnis von Eigenbedeutung und Abhängigkeit, der in den Engelsschen Ausführungen vor- liegt. Aber jeder Versuch in dieser Richtung stößt auf Schwierigkeiten, die sich aus mangelhafter Analyse, ja, aus mangelndem Willen zur Analyse ergeben, welcher die Ju- gend der exakt wissenschaftlichen Methode (im Gegensatz zum hohen Alter philosophischer Spekulationen) zu Be- wußtsein bringt. Denn wenn von der Unterscheidung zwi- schen Naturerlebnis und Naturwissenschaft jeder Laie eine wo nicht klare, so doch begründet erscheinende Vorstellung hat, so wehren sich heute gerade die Wissenschaftler gegen eine exakte und abstrakte Behandlung der Kunst, weil diese bald als Produkt des menschlichen Bewußtseins konkreter, bald als Produkt des menschlichen Logos irrationaler, bald als Produkt des Einzelnen komplizierter sein soll als die Ge- genstände der Natur, die der mathematischen Methode un- terworfen werden. Aber eine wenigstens analog gebaute, wenn auch vorläufig nicht mit gleicher Strenge abzuleitende

Kunstwissenschaft ist die Voraussetzung für die Erfassung desjenigen Teils der Tatbestände, der die relative Selbständigkeit und Eigenbedeutung der Kunst betrifft. Selbstverständlich für den Marxisten, daß eine solche reine und abstrakte Kunstwissenschaft mit Kunstgeschichte und Kunstsoziologie aufs mannigfaltigste verbunden und verflochten bleibt, wie gleich näher auseinanderzusetzen sein wird.

Eine empirisch fundierte Kunstwissenschaft hat die drei konstitutiven Bestandstücke eines jeden Kunstwerkes: die Bildung der Form aus ihren letzten Elementen, den Zusammenhang der Formen nach bestimmten Aufbaugesetzen im Werktypus und die Verwirklichung der Formen (in ihrer Allgemeinheit und in der Mannigfaltigkeit ihrer Abwandlungsmöglichkeiten) aus der gesamten Weltkunst zu abstrahieren (gemäß den Kategorien des Elementes, der Beziehung, der Totalität und der Konkretisierung, die für den Aufbau jeder exakten empirischen Wissenschaft gelten). Die reine Kunstwissenschaft treibt vergleichende Werkkunde, d. h. sie abstrahiert aus dem Vergleich der fertig und geschlossen vorliegenden Kunstwerke aller Zeiten und aller Völker die allgemeinsten Elemente, Beziehungen, Totalitäten und Konkretisierungsgebiete; sie konstituiert das ideale Kunstwerk und dessen typische und generelle Erscheinungsformen. Aber um diesen methodischen Akt, diese heuristische (und darum in ihrer Verabsolutierung idealistische und unberechtigte) Unterscheidung von Kategorie und Erscheinung vornehmen zu können (und ihre nur relative Berechtigung nicht aus dem Auge zu verlieren), ist eine Soziologie der Kunst, als ob sie bereits vorhanden wäre, stillschweigend vorausgesetzt, ja noch mehr: die Kenntnis der materialen Gehalte des gesellschaftlichen Ganzen, aus dem und gegen

das der Künstler schafft. Denn wie sollte man sonst die Kriterien der Unterscheidung vollständig gewinnen können? Darüber hinaus sind die Aufbaugesetze der Formen des einzelnen Kunstwerkes ebenso wie die Zusammenhangsgesetze der einzelnen Künste Beziehungs- und Vergesellschaftungsgesetze, stellen selbst das dem Kunstwerke immanente und formale Soziale dar, das erst im Verhältnis zu jenem dem Kunstwerk transzendenten, umfassenderen, materialen Ganzen der Gesellschaft seinen vollen Sinn erhält. Dies erst bietet die Bedingungen für jenes, wie den größten Teil der Bedingungen für die konkrete Gestalt der Form, die spezifische Erscheinung der Realisierung usw.

Je konsequenter man den Versuch einer das Abstrakt-Allgemeine beschreibenden Kunstwissenschaft ans Ende treibt, um so deutlicher wird, daß sie den Tatbestand nicht erschöpfend beschreibt. Die Veränderungen, die das künstlerische Schaffen in der Zeit erfährt und die zum Teil zeitlich bedingten, zum Teil als überzeitlich auftretenden Wertsetzungen zwischen den Werken desselben Künstlers, verschiedener Künstler, Epochen usw. — diese Probleme der Kunstgeschichte und der Kunstkritik bleiben gänzlich unberührt.

Die Kunstgeschichte hat Querschnitts- und Längsschnittsprobleme wie jede historische Forschung. Auch sie treibt vergleichende Kunstwerkkunde, aber nicht mehr in bezug auf die konstitutiven Elemente und konstanten Seinsstrukturen, sondern in bezug auf Einwirkungen, Abhängigkeiten, Veränderungen, Gestaltwandel, d. h. unter dem Gesichtspunkt der zeitlichen und wechselwirkenden Variabilität. Sie geht in ihren Abstraktionen von den konkreten Kunstwerken zu allgemeinen Gesetzen der Entwicklung fort. Was sich aber gesetzlich verändert, ist nicht die Kunst

als künstlerisches Schaffensvermögen, sondern die technischen Produktionsmittel, die weltanschauliche Haltung des Menschen zur Welt, die formalen Prinzipien, die dieser neuen Haltung entsprechen, die Bevorzugung oder Zurückdrängung gewisser menschlicher Typen usw. Das heißt alles, was man als Kunstwollen (im Gegensatz zum Gestaltenkönnen) und als Stil (im Gegensatz zur Kunst) zu bezeichnen gewohnt ist. So daß die Kunstgeschichte ihren eigentlichen Gegenstand: die Kunst, der in der Kunstwissenschaft als Idealgegenstand, als wesenhafte Möglichkeit rein und abstrakt herausgestellt war, verliert und nur dadurch mit ihm zusammenhängt, daß ihre abstrakten Gesetze nur aus ihm gewonnen sind und nur auf ihn sich beziehen. Mit anderen Worten, die sogenannte Kunstgeschichte wird als Wissenschaft von den gesetzmäßigen Zusammenhängen im Ablauf und in der Wechselwirkung des ›Kunstwollens‹ und der ›Stile‹ als eine rein immanente Wissenschaft imaginiert. Aber sie kann dieses Ideal methodisch nur erfüllen, wenn ihr eine Soziologie der Kunst gezeigt hat, wie ein solcher reiner und abstrakter Gesetzesrhythmus eines reinen und absoluten Kunstgeschichtsgeistes in der jeweiligen Epoche durch sekundäre und zu eliminierende Momente bei seinem Erscheinen verändert wurde. Durch den rein immanenten Vergleich von Kunstgeschichtsepochen läßt sich dieses ideale Veränderungsgesetz nicht finden, noch viel weniger erklären. Zu diesem letzten Zweck greift die Soziologie der Kunst über die angeblich nur immanenten Ablaufgesetze der einzelnen Ideologie, so über die der Kunst hinaus. Sie begnügt sich auch nicht damit, die Ablaufgesetze der verschiedenen Ideologien auf ihre Zusammenstimmung und Disproportion zu vergleichen. Sondern sie sucht für jede einzelne oder für den Zusammenhang aller eine ihnen transzendente Be-

gründung in einer allgemeinen Gesellschaftswissenschaft oder in einer sie alle fundierenden produktiven und reproduktiven Tätigkeit der menschlichen Gesellschaft.

Der Kunstkritik scheinen zwei Aufgaben gestellt zu sein. Die eine betrifft die Wertsetzungen, die eine bestimmte Epoche des Kunstschaffens und der Kunstgeschichte an dem gesamten Material der Vergangenheit vornimmt, um diesem Teil einen normativen Charakter zu geben, indem man sich von seiner Rezeption und konkreten oder ideellen Reproduktion beim eigenen Schaffen leiten läßt. Daß solche Normsetzungen Bewußtseinstäuschungen einer Epoche über sich selbst sind, da man auch das relative Moment der eigenen Zeit ins Absolute erhebt, klärt schon die Kunstgeschichte durch den bloßen Wechsel solcher Voraussetzungen und erst recht eine Soziologie der Kunst durch die ökonomisch-gesellschaftliche Begründung der jeweiligen Auswahl auf. Etwas ganz Ähnliches gilt natürlich auch für die Auswahl, die die Gesellschaft aus der Masse der künstlerischen Produktion ihrer eigenen Zeit trifft. Aber hier wird schon die Überschneidung zweier gegeneinander relativ selbständiger Motive deutlicher: das Klasseninteresse und die Niveauhöhe der jeweiligen Produktion. Im ersten Fall gilt mit Marx, daß die herrschenden Ideen die Ideen der herrschenden Klasse sind; auch solche Grenzfälle, daß die herrschende Klasse schon in sich so morsch ist, daß sie des perversen Kitzels durch die Ideen der sie stürzenden Klasse bedarf und damit deren Herrschaft materiell vorbereitet, sind rein soziologische Probleme. Auch die Untersuchung, auf welcher Niveauhöhe die herrschende Klasse ihre ideologischen Interessen befriedigt; wie groß die Masse der Scheinkunst ist, die zur Massenbefriedigung als echte Kunst ausgegeben wird; mit

welcher Schärfe oder Unschärfe die Grenzen zwischen Dilettantismus, Kitsch, Schulwiederholung usw. gegen wirkliche Kunstproduktion gezogen werden (ideell und materiell) — dies alles und ähnliches sind soziologische Fragestellungen, die soziologische Antworten erlauben, allerdings nur unter der Voraussetzung, daß eine Wissenschaft der Kunstkritik die ihr spezifisch eigentümliche und soziologisch nicht restlos auflösbare Frage beantwortet hat: welches sind die Kriterien der Wertunterscheidungen zwischen den echten Kunstwerken und zwischen echten und scheinbaren Kunstwerken? Diese Kriterien, wie: Einheit in der Mannigfaltigkeit, Gestalthaftigkeit des Geistigen, Logik des Aufbaues usw., sind teils empirisch zu finden, teils theoretisch zu begründen; denn sie besagen insgesamt nichts weiter, als daß in jedem geistigen Werk (natürlich auch in der Wissenschaft der Kunstkritik selbst) ein relatives und absolutes Moment vorhanden ist, daß diese Momente von Leistung zu Leistung gegeneinander variieren, daß diese Variabilität eine Art hierarchischer Ordnung der empirisch feststellbaren Stufen erlaubt, die sich dem Ziel einer vollkommenen Kongruenz von Form und Inhalt und damit der Verschmelzung des *jewils* konkret Relativen mit dem abstrakt und ideell Absoluten auf einem unendlichen Wege annähert. So daß das soziologische Moment als ein integrierender Bestandteil auch in dieser reinsten Fragestellung der Kunstkritik steckt, falls diese wissenschaftlich beantwortet wird. (Wir werden im letzten Teil unserer Arbeit auf dieses Thema ausführlich zurückkommen.)

Kunstwissenschaft, Kunstgeschichte und Kunstkritik — so verschieden sie sein mögen als Wesens-, Werdens- und Wertwissenschaften — haben das Gemeinsame gegen jede

sinnvolle Soziologie der Kunst, daß sie ihren Gegenstand zu abstrakter Reinheit isolieren und ihre Begründung immanent in sich selbst suchen. Demgegenüber geht die Soziologie der Kunst auf eine außerhalb der Kunst liegende gesellschaftliche Begründung, welche die *konkrete Gestalt* sowohl des einzelnen Werkes wie des Zusammenhanges aller Ideologien untereinander und mit der fundamentalsten gesellschaftlichen Basis zu erklären erlaubt. Das Verhältnis der beiden Gruppen von Wissenschaften drückt das Verhältnis der Eigenbedeutung des ideologischen Gebietes der Kunst zu ihrer Abhängigkeit von den Grundtatsachen des gesellschaftlichen Lebens aus. Der dialektischen Verflochtenheit von materieller und geistiger Produktion entspricht die wechselwirkende Verflochtenheit der beiden Wissenschaftsgruppen. Es liegt im Wesen der materialistischen Dialektik, daß sie nicht nur alle Tatsachen des gesellschaftlichen Lebens durch eine einheitliche Methode auffaßt, sondern daß sie auch dem spezifischen Charakter eines jeden Gebietes die volle Eigengeltung läßt, weil eine wirklich allseitige Analyse desselben nichts anderes hervorbringen kann als eben wieder die allgemeinsten Gesetze der materialistischen Dialektik. Diese unerläßliche Allseitigkeit aber ist uns erst garantiert, wenn die ganze Fülle der *relativ* autonomen Wissenschaften in die Soziologie der Kunst eingebaut ist.

Sollte durch das tiefere Eingehen auf die zweite Art der Vermittlung zwischen ökonomischer Basis und ideologischem Oberbau die Methodik einer materialistisch-dialektischen Kunstsoziologie etwas geklärt werden, so gibt die erste Art: die Folge der Vermittlungsglieder, die Möglichkeit zwar nicht zu einer apriorischen Ableitung aller Probleme in systematischer Geschlossenheit, wohl aber zu einer inneren

Ordnung der Probleme, soweit sie in der empirischen Forschung aufgetaucht sind. Einige seien hier aufgeführt ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit, aber mit Berücksichtigung der Wechselwirkung.

Sind die materiellen Produktivkräfte das erste Glied der Reihe, so ist neben der allgemeinen Beschaffenheit (Feudalismus, Kapitalismus) und der speziellen Etappe (Frühkapitalismus, Imperialismus) sozusagen die Struktur dieser Etappe von Bedeutung: ob sie eine statische, kritische, dynamische ist, je nachdem der Widerspruch der Klassen, ihr Kampf latent oder aktuell ist. In kritischen Epochen wird z. B. das Verhältnis von Massenkunst zur Herrenkunst, die soziale Stellungnahme der Künstler, die materielle Lage der Künstler usw. eine ganz andere sein als zu ruhigen Zeiten. Mit anderen Worten, es handelt sich hier um Unterscheidungen, die allen Arten von materiellen Produktionsabläufen gemeinsam sind und durch vergleichende Analysen gewonnen werden. Aus den jeweiligen Produktionsmitteln folgen gewisse Stoffe, und diese Stoffe sind bestimmten schon bestehenden Kunstformen günstig oder ungünstig, vernichten alte, fordern neue. Es liegen aber auch in den Produktionsverhältnissen gewisse formale Ordnungsverhältnisse, und diese fordern gewisse Ordnungsverhältnisse der Künste, z. B. ihre Vereinigung zu einem Einheitskunstwerk oder ihre konkrete Beziehungslosigkeit respektive ihre bloß abstrakte Verbindung in einer Kunsttheorie. Den materiellen Produktions- und Konsumtionsverhältnissen sind ideologische zugeordnet. Dem Feudalismus entspricht die Bauhütte und die allgemeine Zugänglichkeit 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 Kunstreichenhalten und die unklare, verwaschene Verbindung von Idealismus und Geschäft.

Das nächste Vermittlungsglied 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 die formale Struktur der gesellschaftlichen Verhältnisse ist durchaus nicht einfach. Sehr mannigfache Formen bilden ein ökonomisches und politisches Ganzes. Dies kann sich in der Mannigfaltigkeit der immanenten formalen Gesellschaftlichkeit der Kunstwerke spiegeln, ja, diese können mehr enthalten als ihnen ihre Zeit bietet, indem sie teils vergangene, teils phantastisch erdichtete Vergesellschaftungen von Menschen inhaltlich oder formal darstellen. Der Vergleich der Art, der Anzahl und der Häufigkeit von sozialen Formen in der Kunst mit denen des gesellschaftlichen Lebens gibt uns einen Maßstab für das Verhältnis von Weltwirklichkeit und Weltflucht, sozialer Vernunft und sozialer Utopie.

Von besonderer Wichtigkeit für eine marxistische Kunstsoziologie ist das folgende Vermittlungsglied: das Naturgefühl, wie es sich in der Bildenden Kunst an der Landschaft, an Genremotiven des täglichen Lebens, am nackten menschlichen Körper darstellt. Besonders das letzte Thema in der Zusammenstellung eines männlichen und eines weiblichen Körpers, also die Spezifizierung des Naturgefühls über das Körpergefühl zum Sexualempfinden, hat eine

wichtige Bedeutung, da ja mit der Auseinandersetzung der Körper die Auseinandersetzung von Sein und Bewußtsein beginnt, und da dem Grad und der Art der Naturbeherrschung der Mythos als phantastischer Ausdruck für den unbeherrschten Sektor der Natur entspricht. Man vergleiche einmal bei Hans Baldung Grien, dem Künstler, der Luther mit dem Heiligenschein dargestellt hat, die Folge der Adam- und-Eva-Darstellungen mit der Entwicklung vom ersten revolutionären Auftreten Luthers bis zu seiner Stellungnahme gegen Thomas Münzer und der Einsetzung der protestantischen Landeskirchen, und man wird erstaunt sein, wie eng hier nicht nur Sexualempfinden und Stil zusammenhängen — denn es läßt sich eine sehr spezifische Sexualkomponente 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 einer unfruchtbaren Allgemeinheit der Fragen und Antworten steckenbleiben, so ist eine Typenspezifizierung nötig, die sich über die verschiedenen Ideologien erstreckt, z. B. die Unterscheidung in skeptische, mystische, dogmatische, expressive, normative Typen usw. Es ist offenbar, daß etwa ein expressiver Maler anders und durch anderes bedingt wird als ein normativer, und entsprechend anders und auf anderes zurückwirkt. Und insbesondere, daß relativ einfache Typen sich bei dieser Wechselwirkung gänzlich anders verhalten als komplexe. Diese scheinbar nur psychologischen Tatsachen werden aber sofort soziologisch bedeutsam, weil die verschiedenen ideologischen Typen auch mit der ökonomischen Basis, den gesellschaftlichen Verhältnissen usw. ganz verschieden zusammenhängen — sowohl was

ihre Abhängigkeit als auch was ihre Rückwirkung betrifft. Man kann nicht dabei stehenbleiben, einen bestimmten Künstler einer Ideologie oder einer Klasse (oder einer Schicht innerhalb einer Klasse) zuzuordnen, ohne in mechanistische Unfruchtbarkeit zu verfallen. Soziologisch interessant und aufschlußreich ist erst, welcher Künstler-Typus zugeordnet wird. Erst die größte Spezifizierung der Probleme enthüllt den Reichtum der Antworten, die eine marxistische Kunstsoziologie zu geben vermag.* In diese Gruppe der Wechselwirkung der Ideologien gehört als spezielles Problem die Wirkung einer früheren Stufe derselben Ideologie (z. B. der Kunst) auf spätere, das Problem der Renaissance, über das wir später (in Kapitel IV) ausführlich sprechen werden. Was ›wiedergeboren‹ wird und wie es in den geistigen Produktionsprozeß eingeht, wie viele geistige Renaissance es innerhalb einer ökonomischen Entwicklungsstufe gegeben hat, z. B. ihre große Fülle im 19. Jahrhundert, das ist ein soziologisch wichtiges Problem.

* Wenn man feststellt, daß die protestantischen Landesfürsten Deutschlands als herrschende Klasse und der Protestantismus als 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 Lionardo 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 Lionardo verschmähte, sich dagegen an den monomanen Michelangelo hielt, der von der Sache und der Norm zur Expression sich entwickelte, oder an den geschmäcklerisch-schönen Raffael — ist damit nicht schon der Schein in der liberalen und weltfreudigen Geste des Medicäers enthüllt, das wahre Kräfteverhältnis zwischen der Person des Papstes und der Institution der Kirche und die reaktionäre Tendenz des Katholizismus?

Hier ist der Ort, noch einmal auf diejenigen Probleme hinzuweisen, die sich aus der eigengesetzlichen Bedeutung der Kunst ergeben: zunächst auf die dem Kunstwerk selbst immanente formale Soziologie, die zum Ausdruck kommt in der Art und Weise, wie die einzelnen Formen zu einem Werktypus verbunden werden, in der Vergesellschaftung der Dinge und Menschen im Kunstwerk, in der Art des Zusammenhangs der verschiedenen Künste; dann auf die hierarchische Ordnung, die sich aus der Niveauhöhe des Gesamtœuvre der einzelnen Künstler einer Epoche ergibt, aus der Gliederung in Führer, abgeleitete zweite Garnitur, unpersönliche Gefolgschaft usw. Denn die soziologischen Funktionen der verschiedenen Arten von Talenten, vom Genie bis zu jenen unteren Schwellennaturen, die der bloßen Imitation, dem Dilettantismus und dem Kitsch benachbart sind, sind völlig andere, sowohl in Bezug auf bedingende Ideologie wie auf die Rückwirkungsmöglichkeiten der Ideologie. (Man vergleiche z.B. Dürer und Hans Baldung Grien, Cézanne und Gauguin usw.) Aber alle diese Probleme dürfen niemals isoliert betrachtet werden, sondern nur in engstem Zusammenhang mit der historischen Entwicklung des Künstlers selbst und mit dem allgemeinen, die Kunst transzendierenden sozialen Ganzen.

Betrachten wir noch zum Schluß das Problem der Rückwirkung der Kunst, so betrifft diese 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 der privaten Sozialbeziehungen usw. Ein für den Marxismus besonders interessantes Problem bildet das

Kunstgewerbe, das heißt die Gestaltung derjenigen Gegenstände, die uns bei der Befriedigung unserer natürlichsten 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 der Kunst? 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 Produktionsverhältnis 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 respektive des Gemeinschaftshauses? Die Geschichte scheint eine ziemlich eindeutige Antwort zu geben: Was wir heute Kunstgewerbe nennen, ist eine sehr späte Differenzierung, und die künstlerische Gestaltungsfähigkeit ergriff das, was mit der Gemeinschaft verbunden war, früher als das, was nur einzelnen oder kleinen Gruppen diente.

Faßt man zusammen, was sich im hier skizzierten Aufbau der Probleme zusammenfindet, so kann man allgemeine und spezielle, immanente und transzendente, formale und materiale Probleme unterscheiden. Diese Gegensätzlichkeit bedeutet weder, daß die einen zu eliminieren sind, noch daß man auf einer eklektischen Basis eine Synthese suchen soll; sondern sie bestätigt nur noch einmal, daß der immanenten Dialektik der Tatsachen nur eine dialektische Methode angemessen sein kann. Ob dies der dialektische Idealismus oder der dialektische Materialismus ist, ließe sich durch eine allgemeine Analyse des Erkenntnisprozesses entscheiden. Eine solche Entscheidung ist für den Betrieb der Einzelwissenschaft keinesfalls gleichgültig, weil durch sie alle Einzel-

probleme in eine bestimmte Perspektive gerückt werden. Aber umgekehrt ist auch die Einzelwissenschaft selbst ein praktisches Experiment auf die Richtigkeit der Entscheidung. Diejenige Basis, die die größte Fülle der Probleme am einheitlichsten und widerspruchsfreiesten zu lösen erlaubt, ist nicht nur die brauchbarste, sondern auch die richtigste und wahrste.

II

Gehen wir nun auf das erste spezielle Problem ein, das Marx an der bezeichneten Stelle aufwirft, um das dialektisch vermittelte Verhältnis von ökonomischer Basis und Ideologie zu zeigen: auf die Mittlerrolle des Mythos für die Kunst. »Alle Mythologie überwindet und beherrscht und gestaltet die Naturkräfte in der Einbildung und durch die Einbildung: verschwindet also mit der wirklichen Herrschaft über dieselben. . . Die griechische Kunst setzt die griechische Mythologie voraus, d. h. die Natur und die gesellschaftlichen Formen selbst schon in einer unbewußt künstlerischen Weise verarbeitet durch die Volksphantasie. Das ist ihr Material. Nicht jede beliebige Mythologie, d. h. 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 *eine* Mythologie. 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.« (Marx, Zur Kritik der politischen Ökonomie. Einleitung. S. 641.)

Marx äußert hier eine Anschauung, die übereinzustimmen *scheint* mit der bürgerlichen und reaktionären Ästhetik des Klassizismus, der Romantik und der Allegoristen von der Art Wagners, Böcklins und Gauguins. Die Unterschiede sind aber folgende:

a) Für Marx konnte nur eine autochthone Mythologie Vermittlungsgrundlage der Kunst sein, d. h. eine Mythologie, die demselben Boden, demselben Volk, demselben Kulturkreis, denselben Produktionsverhältnissen entstammte, während man im 19. und selbst im 20. Jahrhundert glaubte, daß jede beliebige, auch die fremdartigste Mythologie erlaubt ist.

b) Für Marx war die Mythologie ein Volksprodukt, für die Künstler und Ästhetiker des 19. Jahrhunderts lag der Reiz gerade in der persönlichen Umformung des Inhalts, so daß schließlich der unsinnige Begriff einer privaten Mythologie wahre Triumphe feierte.

c) Die bürgerlichen und reaktionären Künstler suchten in der Mythologie notwendig — weil sie den Tatsachen ihrer eigenen Zeit und Welt entflohen — das Idealistisch-Metaphysische, das Symbolische, um darin die Unfertigkeit des Gestaltungsprozesses zu verstecken. Marx dagegen betont das *Gemeinschaftsprodukt*, den unbewußten Anfang einer Formung, die vom Künstler zu vollenden ist.

d) Für Marx ist die Mythologie ein historisch bedingtes Zwischenglied, das mit der Naturbeherrschung verschwindet, so daß eine unmythologische Kunst durchaus möglich und im 19. und 20. Jahrhundert sogar schon notwendig ist, während die anderen eine allgemeingültige ästhetische Aussage machen; sie halten den Zusammenhang zwischen My-

thologie und Kunst für so eng und so unauflösbar, daß sie es vorziehen, eine Mythologie irgendwoher aufzugreifen und künstlich wieder zu beleben, statt auf sie zu verzichten.

Es ist bezeichnend, daß die bürgerlichen Künstler und Ästhetiker die Abhängigkeit und den Zusammenhang von Kunst und Mythologie gerade in dem Augenblick hervorzuheben (und dann künstlich wieder herzustellen) begannen, wo die Gesellschaftsentwicklung so weit gediehen war, daß die Naturwüchsigkeit dieser Beziehung notwendig zerriß. Man denke an Schillers Gedicht »Die Götter Griechenlands«. Wohl nur Goethe hat die Gefahr der künstlichen Restauration gesehen und ausgesprochen (Jubiläumsausgabe Bd. 34, S. 348), obwohl er selbst sich aller möglichen Mythologien bediente. Der Marxist hingegen wird die Kunstgeschichte seit 1789 in eine mythologisch und unmythologisch orientierte einteilen und in der Beobachtung ihrer Wechselwirkung die immanente Dialektik zwischen (unechtem) Idealismus und (angenähertem) Materialismus bloßlegen.

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 zwei näher eingehen:

1. Ist das Verhältnis der Mythologie zur Kunst bei den verschiedenen Völkern, zu verschiedenen Zeiten, das heißt bei den verschiedenen Mythologien dasselbe?

2. Gibt es außer der Einwirkung der Mythologie auf die Kunst auch eine Rückwirkung der Kunst auf die Mythologie?

Es ist selbstverständlich, daß diese Aufgaben nur empi-

risch und historisch, d. h. mit Hilfe einer universellen Kunstgeschichte, gelöst werden können. Die hier ausgesprochenen Resultate sind zum Teil nachträglich durch rein theoretisierende Überlegungen plausibel gemacht.

ad 1. Zunächst verändern sich die Mythologien mit der Zeit: sie haben ihren Anfang, ihr Ende, ihre kritischen Wendepunkte. Damit änderte sich aber auch — und das ist für eine marxistische Kunsttheorie wichtig — die Art der Vermittlung. Die Mittlerrolle kann nichts Starres sein, auch sie muß ihre Geschichte haben. Nehmen wir als Beispiel das Abendmahl der christlichen Religion. Die Einsetzung dieses Sakramentes ist im Text der Evangelien mit mannigfachen Inhalten verbunden: der Feier des Passahmahles, der Verratsankündigung und dem mystischen Verhältnis von Wein und Brot zu 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 z. B. Riemenschneider Judas zur Hauptfigur und damit die Verneinung des Abendmahles zum Inhalt seines Rothenburger Altars machte). Aber sie haben es auch verschieden dargestellt, symbolisch im frühen Christentum, als ideelle Realität im frühen Mittelalter (Reichenauer Handschrift um 1000), als abstrakten Idealismus (Lionardo), als naturalistische Genreszene (Nürnberg ca. 1500) in der Renaissance oder als mystischen Übergang vom Körperlich-Plastischen in ein reines Lichtphänomen im italienischen Barock (Tintoretto). Selbstverständlich hatte die Vermittlungsfunktion im Laufe einer solchen geschichtlichen Entwicklung des Inhalts und der Form andere gesellschaftliche 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, 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 läßt das zugleich subjektive und objektive Bewußtsein, den Weltlogos des einzelnen den Akt so vollziehen, daß das einmalige historische Vollzogenein durch Christus ebenso darin untertaucht wie die absolute Objektivität des Seins des Mythos. Im 19. Jahrhundert, wie etwa bei Gebhardt, haben alle Formen historischer Entwicklung der Mythologie der religiösen Kunst ein Ende. Die Mittlerrolle diente ausschließlich der Reaktion; ein Zeichen, daß die Bedingungen für eine mythologische Kunst erschöpft waren.

Ferner zeigt eine geschichtliche Betrachtung, daß die griechische Kunst von der griechischen Mythologie, die ägyptische von der ägyptischen, die christliche von der christlichen Mythologie abhängig ist, daß aber die Vermittlungsfunktion z. B. 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 Volksphantasie, oder anders ausgedrückt: es gab in Griechenland nicht wie in Ägypten eine Priesterkaste, die die Mythologien machte. Im Christentum streben die beiden Tendenzen: das naturwüchsige-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 taucht als unanschauliches Urprinzip die *ἀνάγκη* auf, der Zwang des Schicksals, der die Götterwelt relativiert und dadurch wieder an den Menschen heranrückt.

Im Christentum dagegen haben wir einerseits den Mythos der Trinität, dessen Wesen gerade darin besteht, daß alle menschliche Phantasie ihm unangemessen ist, so daß nur per analogiam von ihm gesprochen werden kann; und andererseits die Fülle von Heiligen, den Muttergotteskult usw., die von wesenhaft anderer Struktur sind als das Trinitätsdogma. Nicht die Bemühungen des Menschen, sondern der Akt der Gnade von seiten Gottes sind wesenhaft Religion. Eben dieser für die christliche Religion zentrale Begriff der Gnade fehlt der griechischen Mythologie 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, un-

anschaulich, ein bloßes Zeichen für etwas, was nicht an sich selbst gemeint ist, sondern um dessentwillen, was darüber hinaus liegt und was *direkt* weder erkannt noch dargestellt werden kann. Darum stellt die christliche Mythologie die Kunst geradezu in Frage, sucht sie in ihrem Eigensten und Wesentlichsten zu zerbrechen, ihre Vermittlungsfunktion ist unmittelbar eine hemmende. Zugespitzt: Zwischen griechischer Mythologie und Kunst existiert eine natürliche Freundschaft, zwischen christlicher Mythologie und Kunst eine natürliche Feindschaft. Die griechische existiert *wegen*, die christliche *trotz* ihrer Mythologie.

Die Darstellung bliebe einseitig, wenn man nicht hervorheben würde, inwiefern auch in der griechischen Mythologie Momente gelegen haben, die den griechischen Künstler hemmten, und umgekehrt in der christlichen solche, die den christlichen Künstler förderten. Erst dann werden wir uns eine ganze Reihe sehr verschiedenartiger Tatsachen der Kunst- und Geistesgeschichte klarmachen können.

Daß in der griechischen Mythologie, gerade wegen der Plastizität ihrer Vorstellungen, für die Kunstproduktion hemmende Züge gelegen haben müssen, könnte man auf folgende Weise klarmachen: Ganz allgemein ist der Mythos eine von der Gesellschaft geschaffene Erlösung, die aus der Gesellschaft heraus verlegt wird. Die Gesellschaft verlangt vom Künstler, daß er den Mythos sinnlich anschaulich macht, die Vorstellung verkörperlicht, unabhängig von jedem Einzelwesen vergegenwärtigt, ihm objektive Realität gibt, das heißt die innere Funktion des Mythenschaffens (Glaubens) zur äußeren Funktion des Götzendienstes macht. Für den Künstler ist der Mythos zunächst ein ›bedeutsamer‹, allgemein verstandener Stoff und als solcher fertig. Aber gerade als Künstler kann er ihn nicht als fertigen

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 Götzendienst nicht, er will die objektivierte Selbstentfremdung nicht vergrößern, sondern aufheben; er will mit seiner Gestaltung und Darstellung den Menschen den Weg zeigen, der offen bleibt, 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 Spannung ist nicht nur innerhalb der griechischen Mythologie selbst zum Ausstrag gekommen (im Gegensatz von olympisch-apollinischer und orphisch-dionysischer Mythologie), sondern auch in dem Verhältnis der großen Künstler selbst zu der Mythologie. Ich meine damit nicht nur die Fülle der einzelnen Züge von Ohnmacht, Unsittlichkeit usw., die Plato weniger der Volksphantasie als vielmehr der künstlerischen Phantasie zu Lasten schrieb, weswegen er die Kunst theoretisch degradierte zur Abbildung eines bloßen Scheins (eine Kunst, die 2000 Jahre nach Osten und Westen hin normativ geblieben ist!) und sie zudem praktisch aus seinem Staate verbannte mitsamt Homer, dem »Erzieher Griechenlands«; sondern ich meine, daß das Hauptthema der großen griechischen Kunstwerke, der Odyssee und der Orestie (und, falls sie einheitlich ist, selbst der Ilias) das Irren und die Läuterung der Menschen in dem Sinne ist, daß sie sich ihre Erlösung selbst schaffen, indem sie eine gesellschaftliche Unordnung tilgen, für deren Entstehung sie selbst nicht die Verantwortung tragen, indem sie eine gesellschaftliche Gerechtigkeit herstel-

len, die die Götter vergeblich zu erreichen versucht haben — ich meine, daß dieses Hauptthema in bewußter Opposition zu der abgeschlossenen Seinswelt ihrer Mythologie entstanden ist.

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 Spirituellste sinnlich wahrnehmbar machen zu können. Dies erklärt nicht nur allgemein den großen Reichtum und die Fülle der Erscheinungen in der christlichen Kunst, sondern auch einige sehr spezielle Tatsachen, so z. B. das Ablaufgesetz der christlichen Kunst selbst, ihrer Ikonographie wie ihrer Darstellungsmittel (wie ich es oben am Abendmahlsbeispiel angedeutet habe), das darin besteht, daß man allmählich lernt, das Spirituellste als sinnlichen Vorgang zu fassen, der nicht mehr an den Dingen und an den Vorgängen zwischen den Dingen, sondern am Immateriellen und am Vorgang des Immateriellen (dem Licht) veranschaulicht wird. Ferner das Auftreten ganz schematischer Stilisierungen (z. B. am Kruzifixus in Braunschweig), hinter denen sich ein rein individuelles Erlebnis birgt, das von diesem Linienschematismus zugedeckt wird; während die griechische Kunst diese Diskrepanz nicht kennt und darum nie gedrängt wurde, einen ähnlichen Stilisierungsschematismus zu erfinden, der im christlichen Europa bis auf unsere Tage (Hodler) eine große Rolle spielt. Erklärt wird daraus schließlich auch die immer wiederkehrende Renaissance der griechischen Kunst, worüber später ausführlich zu reden sein wird.

Ist damit bewiesen, daß die Vermittlungsfunktion der

Mythologie eine ganz andere für das heidnische Griechenland war als für das christliche Europa, so bleibt noch zu untersuchen, ob die Art der Mythologie respektive 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 nicht nur begründet, daß der Innenraum eine ganz andere Rolle spielt als in der christlichen Kirche, wofür natürlich noch andere Ursachen maßgebend waren, sondern daß der griechische Tempel als ganzer ein abgeschlossener Bau war, der nicht erweitert werden konnte. Er stellte eine so eigene Realität über alle religiöse Funktion hinaus dar, daß auch veränderte religiöse Bedürfnisse ihn nicht antästen konnten, während es dem Wesen der christlichen Religion entsprach, daß man die christliche Kirche nach allen Seiten hin und in den verschiedensten Stilen erweitern und verändern konnte. 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; oder anders ausgedrückt: daß die Assimilierung einer oder mehrerer nicht autochthoner, nicht aus den gleichen Voraussetzungen entstandener Mythologien der künstlerischen Produktion auch nicht wesentlich helfen kann; daß sie vielmehr ein Zeichen

des Verfalls oder der Reaktion ist, deren Ursachen für Mythologie und Kunst außerhalb beider gesucht werden müssen — in ökonomischen und gesellschaftlichen Voraussetzungen.

ad 2. Innerhalb des historischen Materialismus ist es unmöglich, von einer Vermittlungsfunktion der Mythologie zwischen der ökonomischen Basis und der Ideologie der Kunst zu sprechen, ohne zugleich die auf der dialektischen Wechselwirkung beruhende Frage nach der Rückwirkung der Kunst auf die Mythologie zu besprechen (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 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 aufbauende Bedeutung für die Mythologie in wesentlichen Stücken nicht haben. Im Gegenteil. Indem sie den Mythos veranschaulichte, nahm sie ihm mit der Zeit einen Teil der kultischen Bedeutung und magischen 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 (durch Assimilierung der Mythologie an die Kunst), wirkte die christliche Kunst im Sinne einer Zerstörung der einmal gewonnenen Formvorstellungen und einer stofflichen Erweiterung der Mythologie, so daß jede Epoche teils eine eigene Mythologie hatte, teils 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, aber man ersetzte es durch ein inhaltlich anderes oder wenigstens durch eine andere Bilderschrift. In Einzelfällen 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 an heidnische, angeknüpft haben dürfte.

Diese ganz verschiedene Rückwirkung der Kunst auf die Mythologie wirkte nun mitbestimmend (nicht als letzte Ursache) auf die Dauer dieses Wechselverhältnisses. Denn die Assimilierung der Mythologie an die Kunst konnte nur ein endlicher Prozeß sein. Die Grenzen waren um so enger, je stärker die Kunst z. B. in Griechenland der Mythologie gegenüber als Auswahlprinzip aufgetreten war. Je mehr sie

sich auf das Apollinische dieser Mythologie beschränkt hätte, 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 dieser Religion selbst eine Grenze fanden.

Aber hier zeigt sich doch wieder sehr stark ein dialektisches Verhältnis. 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 überationale 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 aus 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 Kulte gedient haben, unterscheiden sich nicht wesentlich, sondern nur durch

sekundäre, rein akzidentielle Momente von den andern. Dagegen konnte die christliche Kunst sich eine so völlig fremde Mythologie wie die griechische aneignen, von einer zur andern übergehen, beide nebeneinander darstellen. So oft 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 Umweg zur christlichen Mythologie zurückzukehren, die indessen ihre theologische Umbildung und Erweiterung durchgemacht hatte. Auf diese Weise wirkte die griechische Mythologie für den Augenblick scheinbar revolutionär; auf die Dauer aber reaktionär, denn sie hat indirekt zur Erhaltung der christlichen Mythologie beigetragen. In diesem Sinne lebt die christliche Religion noch heute von der Hilfe der griechischen Kunst respektive von der Täuschung, in der sich die jeweiligen Ideologien über den Charakter dieser Renaissancen des Griechentums befanden.

Selbstverständlich hat auch diese Rückwirkungsfunktion ihre Geschichte, und natürlich ist auch die Rückwirkung der verschiedenen Künste auf die Mythologie, den Kultus usw. verschieden. Hier müßten einzelne Untersuchungen gemacht werden.

III

Das zweite von Marx gestellte Einzelproblem behandelt »das unegale Verhältnis der Entwicklung der materiellen Produktion . . . zur künstlerischen«. Marx stellt fest:

1. »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, z. B. 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 Verhältnis des ganzen Bereiches der Kunst zur allgemeinen Entwicklung der Gesellschaft der Fall ist« (Zur Kritik der Politischen Ökonomie. Einleitung, S. 640).

2. Gewisse ökonomische Verhältnisse fördern oder hemmen bestimmte geistige Produktionszweige, z. B. die kapitalistische Produktion ist der Kunst und Poesie feindlich. »Man kommt sonst auf die Einbildung der Franzosen im 18. Jahrhundert, die Lessing so schön persifliert hat. Weil wir in der Mechanik usw. weiter sind wie die Alten, warum sollten wir nicht auch ein Epos machen können? Und die Henriade für die Iliade!« (Theorien über den Mehrwert, S. 257)

ad 1. Indem Marx, um die Disproportion als Problem der »konkreten Entwicklung« zu fassen, vergleicht »eine bestimmte Blütezeit der Kunst« mit der »allgemeinen Entwicklung einer Gesellschaft« zu einer anderen Zeit, und sich dabei stützt auf die Analogie einer Disproportion zwischen der »klassischen Gestalt des griechischen Epos und der unentwickelten Stufe der Kunstentwicklung«, impliziert er indirekt und unausgesprochen auch eine Aussage über das Entwicklungsverhältnis der Ideologie einer bestimmten Zeit zu der materiellen Basis eben derselben Zeit. Und zwar kann auch dieses ein disproportionaleres sein, wenn jenes disproportional ist. Wie kann aber der dialektische Materialismus, ohne das ursprüngliche Abhängigkeitsverhältnis aufzugeben, erklären, daß eine bestimmte Epoche eine hochentwickelte Ideologie haben kann, während die materiellen Produktionskräfte dieser Epoche nur sehr wenig entwickelt sind? Konkret gesprochen: warum hat die mittelalterliche Kunst in mancher Hinsicht Werke (z. B. gotische Kathedrale von Chartres) hervorgebracht, die bedeutender sind als alles, was z. B. die kapitalistische Epoche mit ihren sehr viel entwickelteren ökonomischen Verhältnissen hervorgebracht hat? Mit allgemeinen Überlegungen könnte man antworten: Abgesehen davon, daß wir immer in Gefahr sind, den tatsächlichen Umfang der damaligen Verhältnisse zu unterschätzen, so kommt es für die Wechselbeziehung zwischen ökonomischer Basis und Kunst vor allem auf die Intensität der Auseinandersetzung des produzierenden Menschen mit der Natur an. Und diese war sehr viel größer für den mit der Hand und verhältnismäßig wenigen Handwerkszeugen als für den mit der Maschine produzierenden Menschen; größer für den mit langsamen Verkehrsmitteln seine Handelswege Bewältigenden als für den, dem Eisen-

bahn und Flugzeug zur Verfügung stehen. Falls wir einmal so weit kommen könnten, daß die Maschine 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 kann, dann würde aus der Intensität der materiellen Produktion überhaupt kein Anreiz mehr für die geistige Produktion kommen (die Quellen würden ganz woanders liegen). Dementsprechend hat mit der Abnahme der Unmittelbarkeit und Intensität der materiellen Produktion auch die der geistigen Produktion gelitten.

Ferner: wenn die Natur auf uns wirkt und wir gezwungen sind, zur Befriedigung unserer Lebensbedürfnisse auf sie zurückzuwirken, so entstehen mit und durch diesen Produktionsprozeß der Lebensmittel seelische Bedürfnisse. Es wird dabei ein Punkt erreicht, wo sich der Mensch mit dem Grad der Befriedigung seiner materiellen Bedürfnisse eher zufriedengeben kann als mit dem Grad der Befriedigung seiner seelischen Bedürfnisse, und diese Disproportion wächst in dem Maße, wie sich im Laufe der Entwicklung das Bewußtsein immer mehr vom Sein trennt. Jetzt wirkt der Mensch und die menschliche Gesellschaft die ganze Intensität ihrer produktiven Kräfte auf die Befriedigung der seelischen Bedürfnisse, und so entsteht eine im Verhältnis zur ökonomischen Basis hypertrophe Ideologie, mit anderen Worten, große Leistungen auf dem Gebiet der Kunst, Philosophie usw. Dieser Prozeß ist natürlich begrenzt; er kann nur solange dauern, bis die seelischen Bedürfnisse befriedigt sind, die ja ihrerseits begrenzt sind, weil sie aus einer begrenzten und sogar aus Not begrenzten ökonomischen Basis erwachsen sind. So führt die Einseitigkeit und Hypertrophie

der Ideologie zu ihrer Auflösung. Auf der andern Seite war der Stillstand der materiellen Produktion natürlich nur relativ; denn abgesehen davon, daß sie sich naturwüchsig erweitert, schafft die ausgebildete Ideologie neue materielle Bedürfnisse. So wird die Ideologie durch diesen dem Bewußtsein respektive 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 materiellen Produktion, eine Reduktion der Ideologie und auf diese Weise eine Disproportion zwischen dem Stand der materiellen und der geistigen Produktion. Natürlich ist damit nicht ausgeschlossen, daß es in diesem dialektischen Wechselspiel Epochen des Gleichgewichts zwischen beiden gibt. Hier müßten nun ganz konkrete und sehr umfassende historische Einzelstudien einsetzen, um festzustellen, wie sich jeweils proportionale und disproportionale Epochen zueinander stellen und ob sich irgendwelche allgemeineren Gesetze über die konkrete Art des Zusammenhanges bei Disproportion und bei Proportion finden lassen, wodurch dann der Versuch einer abstrakten Begründung erst eine experimentelle Bestätigung fände.

Die Notwendigkeit und Fruchtbarkeit der Erörterung dieses im Marxschen Text latenten Problemes zeigt sich darin, daß so die Frage nach dem Maßstab aufgeworfen wird, an dem der Unterschied in der Entwicklungshöhe zwischen materieller und geistiger Produktion gemessen wird. Denn der rein historische Fortschrittsgedanke kann hier, wo es sich um Gleichzeitigkeit handelt, ja nicht in Frage kommen. Diese Feststellung ist wichtig vor allem deswegen, weil sie uns zeigt, wie das Problem der Niveauhöhe, des Wertes, des

»ewigen Reizes«, der Norm mit dem Problem der Disproportion verknüpft ist und darum unsere Aufmerksamkeit auf die Frage lenkt, ob und wie es in der anderen, von Marx direkt ausgesprochenen Fragestellung zum Ausdruck kommt. Denn der Satz, daß die ideologische und die materielle Produktion *zweier* Epochen in einem umgekehrten Verhältnis zueinander stehen, folgt nicht ohne weiteres aus dem bisher Behandelten, sondern erfordert eine eigene Analyse.

Vergleicht man die Produktionsmittel der Kunst (etwa die Sprache) mit den ökonomischen Produktionsmitteln, so ergibt der historische Vergleich, daß — im Ganzen genommen — keine Diskrepanz besteht, beide wachsen im Zusammenhang miteinander. Das hindert natürlich nicht, daß bestimmte Techniken und damit Kunstarten und Ausdrucksmittel nicht nur schwächer werden, sondern ganz verlorengehen; so war etwa die im Mittelalter sehr weit ausgebildete Technik der Glasmalerei lange verloren. Aber wenn die Sprache des bürgerlichen Romanschriftstellers Thomas Mann sehr viel differenzierter, umfangreicher ist als die eines mittelalterlichen Epikers, so heißt das doch keineswegs, daß die Gestaltungskraft des modernen Literaten größer ist, ebensowenig wie im Ökonomischen die Vermehrung und Verfeinerung der Produktionsmittel die Gestaltung des Produktions- und Konsumtionsprozesses geordneter, vernünftiger, gerechter gemacht hat. Im Gegenteil: nicht die Ordnung, sondern die Anarchie hat sich vergrößert. Und genau dasselbe läßt sich für die bildende Kunst zeigen. Während im Mittelalter Architektur, Malerei, Plastik ein geordnetes Ganzes bildeten, dessen Teile sich gegenseitig bedingten unter Führung der Architektur, ist heute dieser Zusammenhang aufgelöst, die Teile haben sich so weit verselbstän-

dig, daß sie überhaupt jede Funktionsmöglichkeit verloren haben (z. B. die Plastik) oder in einen völligen Gegensatz zum Wesen der Kunst geraten sind (z. B. die Kunst als Privatbesitz usw.). Allgemein ausgedrückt: Wenn man die Kunst einer bestimmten Epoche mit der auf höherer Stufe stehenden Entwicklung gesellschaftlicher Produktionsverhältnisse vergleicht, so vergleicht man etwas Komplexes, das heißt das Gesamtphänomen der Kunst, mit etwas Fragmentarischem, d. h. einem Teilphänomen der ökonomischen Entwicklung, also zwei in dieser formalen Andersheit nicht unmittelbar vergleichbare Phänomene. Löst man dagegen die Komplexität auf, so kommt man für die elementaren Bestandteile zu dem Ergebnis, daß sich die geistigen Produktionsmittel mit den materiellen in Proportion entwickeln; und die geistige Organisationsfähigkeit ebenfalls in Proportion mit der ökonomischen; das sich dagegen die geistige Gestaltungsfähigkeit nicht in Proportion mit den materiellen Produktionsmitteln und die ökonomische Organisationskraft nicht in Proportion mit den geistigen Produktionsmitteln entwickelt; so daß sich die Kunst, die eine Einheit der geistigen Produktionsmittel und der geistigen Organisationsfähigkeit (und vieler anderer Faktoren) ist, nicht in Proportion zur Entwicklung der materiellen Produktionsmittel allein fortbewegt, wohl aber in Proportion mit dem Verhältnis zwischen materiellen Produktionsmitteln und materieller Organisationsfähigkeit. Daraus aber folgt, daß der Rückschritt, der sich beim Vergleich einer früheren Kunst mit einer späteren Wirtschaftsepoche feststellen läßt, kein absoluter, sondern ein dialektischer ist, das heißt ein solcher, der nötig ist, um die Disproportion zwischen geistigen Produktionsmitteln und geistiger Organisationskraft zu überwinden, ganz analog den entsprechenden ökonomi-

schen Tatsachen. Die Disproportion ist der Ausdruck für die Dialektik der Geschichte.

Mit dieser präziseren Lösung eines konkreter gestellten Problems entfällt jeder Zwang, sich zum Beweis auf die Disproportion zwischen der »klassischen Gestalt gewisser Formen der Kunst (Epos)« und der »unentwickelten Stufe der Kunstentwicklung« zu berufen. Und in der Tat beweist diese Analogie nicht nur nichts, sondern sie wirft eine Fülle neuer Probleme auf. Zunächst das Problem der Volkspoesie, das für eine marxistische Kunsttheorie von allergrößter Wichtigkeit ist, weil es die Frage nach dem Ineinandergreifen von gemeinschaftlicher und individueller geistiger Produktion enthält, die z. B. auch für die Architektur gewisser Perioden des Mittelalters von Bedeutung ist. Hier aber 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, wie er kaum vorhanden gewesen sein dürfte, 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 Redaktor 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 Pro-

duktion gemacht, womit die Gelehrten durch ihre Hilflosigkeit gegenüber dem Phänomen ihre eigene gesellschaftliche Voraussetzung: den Individualismus der kapitalistischen Produktionsweise aufzuheben gezwungen wurden. Indessen sind aber beide Wege auch von den bürgerlichen Literaturhistorikern und Philologen als schlechte Hypothesen erkannt und mit Recht beseitigt worden.

Ob die zuletzt von Marx behauptete Disproportion, abgesehen von der Theorie ihrer Begründung, bestanden hat, ist für uns historisch nicht mit genügender Sicherheit entscheidbar, da wir uns von den Produkten der übrigen Kunstgattungen dieser Zeit keine hinreichende Vorstellung mehr machen können. Aber der Gedanke enthält immerhin die problematische Unterstellung, daß es eine abstrakte Entwicklung der Kunst im allgemeinen geben könnte, die von der konkreten Entwicklung der einzelnen Kunstformen gänzlich unabhängig wäre. Daß Marx dergleichen ernstlich gemeint haben könnte, ist ganz unwahrscheinlich. So bleibt nur die Annahme, daß durch die naturwüchsig-geniale Gestaltungskraft eines einzelnen oder durch die besondere Struktur einer Epoche oder durch beides zugleich eine Kunstform auf eine klassische Niveauhöhe über den Durchschnitt aller anderen Kunstproduktionen hinausgetrieben werden kann. Die Aussage, daß gewisse ökonomische Produktionsverhältnisse bestimmten Ideologien günstig oder ungünstig sind, ist dann in der konkretesten Fassung in bezug auf gewisse Kunstformen gemacht — eine Spezifizierung, die hier wie überall erst die fruchtbare Entfaltung der Theorie erlaubt.

ad 2. Die erste Aufgabe wäre die Feststellung, in welchen Differenzierungen und Verbindungen ›die‹ Kunst, die ja

nur ein Abstraktum ist, empirisch und konkret im Verlaufe der Kunstgeschichte erscheint. Die Unterscheidungen in sichtbare Künste (Architektur, Plastik, Malerei) und hörbare (reine Musik, Wortkunst); in epische, dramatische, lyrische usw. und in tragische, komische, schöne, groteske usw. beruhen auf verschiedenen Gesichtspunkten und erlauben daher die mannigfaltigsten Verknüpfungen. Die homerischen Epen waren nicht Epen schlechthin, wie die griechischen Dramen nicht Dramen schlechthin waren, sondern Tragödien oder Komödien usw.

Die zweite Aufgabe bestünde in der Begründung dieser Differenzierungen und ihrer Verknüpfungen: welchen Anteil daran die Arbeitsteilung im Gebiet der ökonomischen, und welchen die im Gebiet der ideellen Produktion hat; wie weit die einmal entstandenen Formen durch ihre eigene Wesensart und Gesetzmäßigkeit weiterwirken und wie weit die schon bestehenden Formen durch die Entwicklung der materiellen oder geistigen Produktion verändert werden, allgemein: wie grenzen sich Geschichtlichkeit und (>apriorisches<) Eigenwesen bei der einzelnen Kunstform gegeneinander ab?

Eine dritte Aufgabe wird die Untersuchung der Zuordnung von bestimmten materiellen Produktionsweisen (oder -stufen innerhalb ihrer Entwicklung) zu bestimmten konkreten Kunstformen sein, und speziell die Frage, ob diese Zuordnungen eindeutig sind, das heißt, wann sie nur einzelne Kunstgattungen und -arten betreffen, wann mehrere und jeweils in welcher konkreten und komplexen Verbindung?

Das Schema solcher unvollständigen Problemstellungen kann natürlich nur durch eingehende empirische Untersuchungen und Vergleiche in den Gebieten der Weltwirtschafts- und der Weltkunstgeschichte entwickelt werden. Hier muß ich mich mit einigen Hinweisen begnügen, welche

gleichsam nur die Schwierigkeit der Lösung illustrieren sollen. Marx scheint geneigt, eine bestimmte Kunstform, wie das Epos, an die Existenz einer bestimmten Produktionsweise zu knüpfen. »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 notwendig Bedingungen der Poesie?« (Zur Kritik der politischen Ökonomie. Einleitung, S. 641). Aber die historischen Tatsachen widersprechen einer einfach bejahenden Antwort. Wir haben ja noch große Epen nicht nur aus der feudalen Zeit des Mittelalters, sondern auch aus der Zeit des Schießpulvers und des Druckes: »Gargantua und Pantagruel«, »Don Quichote«. Und wir haben sogar noch (Fragment gebliebene) Versuche, aus dem Inhalt der bürgerlich-kapitalistischen Welt heraus zur Überwindung des formlosen Romans, zur Gestaltung eines Epos zu kommen (Gogols »Tote Seelen« und Flauberts »Bouvard und Pécuchet«).

Noch schwieriger würde sich der Beweis für die weitergehende Behauptung gestalten, daß eine bestimmte Wirtschaftsordnung *nur einer* Kunstform günstig ist. Die Griechen haben zwar in der Epoche ihrer Dramatiker kein Epos. Ähnlich im christlichen Mittelalter, wo neben den großen Epen wohl eine Lyrik, aber keine Dramatik sich bildete. Aber später ist der große Epiker Cervantes fast ein Zeitgenosse des Dramatikers Calderon. Es bleibt durch Einbeziehung weiterer Geschichtsepochen zu untersuchen, ob hier spezifisch spanische Verhältnisse die Ursache für ein sonst seltenes Zusammentreffen sind (z. B. Milton — Shakespeare) oder ob eine gewisse Analogie der Entwicklungsstufen innerhalb ganz verschiedener Produktionsweisen (Antike — Mittelalter)

ähnliche ideologische Resultate zur Folge hat.

Es ist auch die Möglichkeit nicht von der Hand zu weisen, daß entgegengesetzte Ursachen sehr ähnliche Effekte hervorbringen. So ist z. B. bekannt, daß das 14. Jahrhundert der architektonischen Entwicklung sehr ungünstig war. Man erklärte dies einerseits aus der großen Anzahl der in den beiden vorhergehenden Jahrhunderten errichteten Kirchen, andererseits aus der Hemmung der wirtschaftlichen Entwicklung. Das 19. Jahrhundert dagegen, das ebenfalls der architektonischen Entwicklung wenig günstig war, verzeichnet eine große wirtschaftliche Entwicklung und eine Fülle von Aufträgen, aber die gesamte künstlerische Überlieferung — von der Raumvorstellung bis zu den Baumaterialien — war ihnen nicht adäquat.

Die ganze Fruchtbarkeit des Problems der Zuordnung von Produktionsweise oder -stufe zu Kunstformen wird sich aber erst enthüllen, wenn man diese nicht mehr in ihrer Vereinzelung, sondern in ihren jeweiligen konkreten Zusammenhängen in einem Einheitskunstwerk betrachtet. Ein solches gesellschaftlich und geschichtlich organisch gewachsenes Einheitskunstwerk war z. B. die gotische Kathedrale (im Gegensatz zum künstlich gemachten Wagnerschen Musikdrama), weil sie von sich aus auch für die übrigen Bildenden Künste Technik, Platz usw. festlegte und überdies den Ton- und Wortkünsten, inklusive Tanz (denn die Messe war eine bestimmte Art des Kulttanzen) einen geeigneten Raum darbot. So sicher es ist, daß es Epochen der Einheitskunstwerke gibt und Epochen, die entweder nur künstlich verbundene oder isolierte Kunstgattungen hervorbringen können, so sicher ist es auch, daß die Arten der organischen Verbindung wechseln (Gotik — Barock), und daß erst die genaue Kenntnis dieser Verbindungsart der Zuordnung eine konkrete Be-

stimmtheit gibt. Diejenigen Epochen nun, in denen das künstlerische Schaffen durch eine autochthone Mythologie mit den ökonomischen Grundlagen vermittelt wurde, haben ein solches Einheitskunstwerk hervorgebracht, während andere Epochen, in denen keine oder keine autochthone Mythologie vermittelte, nur isolierte Kunstwerke hervorzubringen vermochten. Aber wie sehr dieser mythologische Faktor seinerseits wieder auf einen gesellschaftlichen zurückweist, zeigt schon deutlich genug die Renaissance, wo eine nicht natur- und gesellschaftswüchsige Mythologie nicht von der Gesamtheit gebildet oder wenigstens getragen wird, sondern von einer ›Schicht‹, die sich unorganisch aus ihrer eigenen Klasse heraushebt und absondert. Und dies wiederum war die Folge der Entstehung des Frühkapitalismus. So daß das Einheitskunstwerk das Ergebnis kollektivistischer, das isolierte Auftreten einzelner Kunstgattungen dagegen (die schließlich im 19. Jahrhundert ihre Einheit nur noch in der abstrakten Kunsttheorie oder in gewaltsamen romantischen Versuchen hatten) das Resultat individualistischer Kulturepochen ist.

Selbst wenn alle diese Zuordnungs- und Abhängigkeitsprobleme einmal gelöst sind, werden wir nur wissen, warum die Kunstgattungen abwechseln, warum sie sich umbilden — einzeln oder im Zusammenhang. Unbeantwortet wird aber auch dann noch die andere Frage sein, wann und unter welchen Voraussetzungen die einzelnen Kunstgattungen entstanden sind, oder ob und warum sie gänzlich untergehen. Der Grund kann in dem bisher bekanntgewordenen Material liegen. Denn soweit wir zurückgehen, sobald wir nur Schriftzeichen und Kunstwerke unterscheiden, entzieht sich die Kunstentstehung jeder Bemühung einer rein historisch eingestellten Erkenntnis. Bereits die frühesten Kunst-

werke, die wir kennen, sind ein vollkommener Ausdruck menschlicher Gestaltungsfähigkeit. Daraus kann man zwar noch kein Recht ableiten, die Kunstgattungen im Sinne einer idealistischen Erkenntnistheorie als ein Apriori unseres künstlerisch schaffenden Bewußtseins anzusehen, sondern die Entwicklungsstufen zur Kunst und zu den Kunstgattungen liegen *außerhalb* ihrer wie die Entwicklungsstufen zum menschlichen Körper *vor* diesem. Aber eben deswegen stecken in ihnen — trotz aller Veränderungen innerhalb der geschichtlichen Zeiträume — gewisse relativ konstante Momente, die durch ihr Wesen und ihre Gesetzmäßigkeit jenes ideologische »Apriori« bedingen, das die Welt des Seins im Bewußtsein unbewußterweise »verkehrt« spiegelt, und dessen sich daher der dialektische Materialist stets bewußt sein muß, wenn er irgendwelche Schlüsse von der Kunst zurück auf die Gestaltungen des materiellen Seins zieht. In jedem Fall sind hier durch Marx eine Fülle historisch-soziologischer Untersuchungen angeregt worden, deren Durchführung zum Aufbau einer Kunstsoziologie des dialektischen Materialismus unerläßlich sind.

IV

Das dritte Einzelproblem stellte sich für Marx dadurch, daß seine Theorie der historisch-ökonomischen 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 Be-

ziehung als Norm und unerreichbare Muster gelten« (Zur Kritik der politischen Ökonomie. Einleitung, S. 641). Hier stößt an einem konkreten Beispiel das relative Moment der Geschichtlichkeit und des Materialismus mit dem absoluten, allgemeingültigen Moment der Dialektik und Logik zusammen, und darin liegt die große und prinzipielle Wichtigkeit dieses Problems. Die ganze Bedeutung der zugleich relativen und absoluten Wahrheit, das heißt des Werts für seine Lösung, wird sich uns allerdings erst zeigen, wenn wir die spezielle Fassung, als »ewigen Reiz« der griechischen Kunst (schlechthin), vertauschen gegen die allgemeinste: als überzeitliche Norm einzelner Kunstwerke aller Epochen und Völker der Kunstgeschichte.

Bevor wir zur getrennten Behandlung dieser beiden Fragestellungen übergehen, sei 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 zur Ethik eine bloß subjektive Allgemeingültigkeit zuschreiben, das heißt letzten Endes die Kunst als Geschmackssache behandeln können. Damit hätte er einen apriori gegebenen Wertunterschied zwischen den einzelnen Ideologien eingeführt, was für ihn ganz untragbar war. Er hätte mit den Romantikern die griechische Kunst an der christlichen, mit Herder an der Weltliteratur relativieren können, indem er sie als ein geschichtliches Phänomen wie viele andere auffaßte. Dazu war offensichtlich die Nachwirkung seiner humanistischen Erziehung, der Tradition der deutschen klassischen Dichtung und Hegels zu groß. Obwohl gerade auch die Theorie Hegels hier auf eine Schwierigkeit stieß, die Marx hätte bedenklich machen

können. Denn werden die Entwicklung der Geschichte und die 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 seiner Philosophie nicht ungefährliche Ergänzungshypothese einführen, 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 Geistigkeit, zwischen Unbewußtheit und Reflexion, Gebundenheit und Freiheit, zwischen der furchtbaren Erhabenheit Gottes und der geopfer-ten Menschlichkeit Gottes, zwischen orientalischer Substanzialität 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‹.« (Kuhn, Hegels Ästhetik als System des Klassizismus. In: Archiv für Geschichte der Philosophie, Bd. XI, Heft 1, S. 90 f.)

ad 1. 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 Kindernatur nicht in jeder Epoche ihr eigener Charakter in seiner Naturwahrheit auf? Warum sollte die gesellschaftliche Kindheit der Menschheit, wo sie am schönsten entfaltet, 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. 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.« (Zur Kritik der politischen Ökonomie. Einleitung, S. 641 f.)

Es ist offensichtlich, daß diese Erklärung dem Wesen des historischen Materialismus nicht entspricht, wie denn auch nur wenige Jahre später der bürgerliche Geschichtsschreiber Jakob Burckhardt in ganz ähnlicher Weise als erklärende Ursache bezeichnet, daß die Griechen die ewigen Jünglinge seien. Man kann überdies bezweifeln, daß die Griechen unter weltgeschichtlicher Perspektive so etwas darstellen, wie die naive Kindernatur 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 an dieser Stelle keine Lösung gibt.

Die von Marx versuchte Lösung des Problems ist unhaltbar, weil sie sich viel zu sehr im Allgemeinen hält. Stellen wir aber die Frage konkret, so lautet sie: warum konnte die griechische Kunst für bestimmte Epochen der christlichen Kunst (zu wiederholten Malen während der christlich-europäischen Kunstgeschichte) normative Bedeutung annehmen? Ich will hier nur hervorheben, was mir für alle nicht aufgezwungenen Renaissancen des Griechentums typisch zu sein scheint, und zwar zunächst diejenigen Gründe, die im Wesen der europäischen Kunst und der entsprechenden Entwicklungsstufen, dann diejenigen, die im Wesen der griechischen Kunst liegen.

Es scheint, als ob die christlich-europäischen Künstler sich immer dann der griechischen Mythologie (d. h. des Inhaltes der griechischen Kunst) bedienten, wenn die Gesamtkultur von der ökonomischen Basis bis zur christlichen Mythologie in eine Krisis geraten war. Diese Krisis war herbeigeführt oder begleitet von der Auflösung des bisherigen geschlossenen und allmählich zur Gewohnheit gewordenen Lebensraumes, durch räumliche Erweiterung der ökonomisch-gesellschaftlichen Verhältnisse. Dies erfordert die Aufnahme neuer und unbekannter Dinge, d. h. 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 Renaissancen der Antike in ei-

nem körperhaft-realistischen Stil zum Ausdruck kommen. 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 Sinnenhaftigkeit, Gestalthaftigkeit der Kunst zu wahren. Und diese Hilfe konnte ihm nun die griechische 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, d. h. dialektisch ist. Zu jedem Inhalt, den sie aussagt, tritt sogleich das Gegenteil. Mit anderen Worten: Indem sie den bestimmten Inhalt eines bestimmten Mythos künstlerisch formt, verwandelt sie Begrenztheit des Inhaltes 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 Kunstwerkes die Einheit zu geben. Es zeigt den dialektischen Zug ihrer Phantasie — eine Deutung, die von der oben zitierten Hegelschen nicht weit entfernt ist, nur daß sie rein als Beschaffenheits- und in keiner Weise als Werturteil gemeint ist. Diese Eigenart ermöglichte es nun dem

christlichen Künstler, von dem besonderen Stoff zu abstrahieren und nur die Methode des künstlerischen Schaffens sich anzueignen: dem fließenden, formlosen Inhalt eine feste, abgeschlossene, plastische Form zu geben.

Hier zeigt sich noch einmal von der formalen Seite her der (bereits früher erwähnte) soziologische Doppelcharakter scheinbar aller Renaissancen der Antike. Da die Methode letzten Endes doch von ihrem mythologischen Inhalt und ihrer stilistischen Erscheinungsform nicht in abstrakter Reinheit ablösbar ist, so übernimmt man gleichzeitig den einen oder die andere, was zur Folge hat, daß der Künstler seinen Stil nicht mehr aus der neuen Dingwelt selbst entwickelt in einer aktiv-dynamischen Auseinandersetzung, sondern ihr einen Stil und eine Maske aufzwingt, ein statisches Gleichgewichtsmoment, die ihr nicht nur inadäquat sind, sondern den Kampf mit der Wirklichkeit in eine Flucht aus der Wirklichkeit verwandeln. So werden gerade diejenigen, die zuerst am extremsten »antikisiert« haben, die Schöpfer derjenigen Formmomente, die der neuen christlichen Kunstepoche dienen, und der Weg Michelangelos vom »Trunkenen Bacchus« und »David« bis zu seiner Kapitulation vor dem Kreuze hat weitreichende typische Bedeutung.

Ist also der normative Charakter der griechischen Kunst eine geschichtliche Tatsache, die sich im allgemeinen teils aus dem Wesen der christlichen Kunst und der Geschichte der christlichen Völker, teils 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, und welche besonderen Momente sie sich dementsprechend jeweils aus der Geschichte der griechischen Kunst zum Vorbild genommen und nachgebil-

det hat. Denn niemals hat die ganze griechische Kunst normativen Charakter gehabt. Als geschichtliche Tatsache haben die Renaissancen selbst eine Geschichte, und es ist nicht so, daß diese Geschichte einen stetigen Fortschritt im Verständnis des Griechentums darstellt. 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. Jahrhunderts, und diese bleibt weit zurück hinter dem, was die gotische Kunst — obwohl sie eine christliche war — 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 (z. B. in der »Synagoge«
am Südportal der Kathedrale von Straßburg) diesen Begriff nicht kannte, daß er erst ein Produkt der Renaissance, das heißt des Frühkapitalismus, ist, daß er dann vom Klassizismus übernommen und hier wieder zögernd in historische Zusammenhänge eingeordnet wurde. Marx ist auf diesem Wege nicht in dem vollen Ausmaße weitergegangen, das der Theorie des historischen Materialismus entsprechen hätte. Dies wird erst erfüllt sein, wenn man die Renaissancen der Antike in Europa einerseits mit den Renaissancen der Künste anderer Völker (byzantinische, japanische, primitive Kunst) vergleicht, andererseits mit der Rezeption der Antike bei anderen Völkern, z. B. in Indien, um so zu allgemeinen, empirisch begründeten Gesetzen über die

gesellschaftliche Bedeutung und den geschichtlichen Verlauf dieser Renaissancen zu kommen.

ad 2. Bisher hatten wir es mit der rein historischen Frage zu tun: warum die griechische Kunst in ihrer Gesamtheit, respektive in dem allen ihren Epochen Gemeinsamen rezipiert und von der Ideologie als »Norm« und »ewiger Reiz« gesetzt wurde. Die allgemeinere Problemstellung verändert das Thema. In einer Hinsicht verengt sie es, indem sie sich auf einige wenige griechische Kunstwerke bezieht, andererseits erweitert sie es auf den ganzen Bereich der Weltkunst respektive auf einzelne Werke desselben. Diese veränderte Einstellung zum Material hat ihrerseits eine Fülle von Bedingungen: 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 Zeitgeistes durch die in ihrer Weite jedem geistigen Auffassungs- und Verarbeitungsvermögen sich entziehenden Welträume und Zeitepochen. 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 raumzeitliche 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 erkenntnistheoretisches, ganz allgemein schaffentheoretisches) Problem.

Daß es ein legitimes 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, sondern auch das Weitertreiben zu einem, sich den Tatsachen immer mehr annähernden, ihm 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:

1. daß das von der Wahrheit Ausgesagte auch von der Kunst gelte,
2. daß das von dem gesamten historischen Entwicklungsprozeß Gesagte auch von den Gestaltungsakten des einzelnen gelte,
3. daß die höchste individuelle Stufe einer niederen gesamtgeschichtlichen Entwicklungsepoche die niederen individuellen Stufen einer höheren gesamtgeschichtlichen Entwicklungsepoche übertreffen soll.

Die erste Forderung macht dem dialektischen Materialismus keine Schwierigkeiten, da zwischen den einzelnen Ideologien keine apriorisch vorgegebenen materialen oder formalen Rangordnungs- oder Systemwerte bestehen. Alle Ideologien werden 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 ihrem ›Wert‹ nach apriorisch (idealistisch) unterschieden sind.

Dafür, daß die zweite Forderung erfüllbar ist, kann man sich zunächst auf empirisch feststellbare Tatsachen berufen. Zunächst darauf, daß der künstlerische Schaffensprozeß nicht nur eine Beschaffenheitsänderung zeigt, wenn man ihn von der Jugend zum Alter eines bestimmten Künstlers verfolgt, sondern auch während der (in einer begrenzten Zeit sich abspielenden) Arbeit an einem bestimmten Sujet eine ganz andersartige Wandlung kennt: die immer größere Annäherung der anschaulichen Form an den geistigen Inhalt, die immer wachsende Vertiefung des stofflichen Inhalts zu einem in und trotz seiner Konkretheit vieldeutigen Gehalt usw. Die Ursache für diesen ›Wert‹wandel bei der Arbeit von dem ersten Entwurf bis zum vollendeten Werk liegt darin, daß die künstlerische Produktion ein dialektisches Spiel von bedingenden Einwirkungen des umfassenden materiellen Seins und sich davon 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, die Größe des Grades dieser Freiheit mit der Größe der erkannten und gestalteten Bedingungen wächst. Die Folge davon ist, daß einzelne Werke und schließlich der Gesamtdurchschnitt des Oeuvre verschiedener Künstler auf einer verschiedenen Niveauhöhe liegen. Die Tatsächlichkeit dieser Folgerung ist durch die verschiedene gesellschaftliche Funktion derjenigen Künstler, die sich wertmäßig stark unterscheiden, empi-

risch zu beweisen. Sie äußert sich nicht so sehr darin, daß diese Kunstunterschiede Zuordnungen zu verschiedenen Klassen zur Folge haben, sondern vor allem darin, daß Abhängigkeit von und Rückwirkung auf die ökonomischen Bedingungen respektive Wechselwirkung mit den verschiedenen Ideologien ganz andere sind. So umfaßt z. B. Dürer darstellerisch einen weit größeren Kreis von Gesellschaftsschichten, ist weniger im einzelnen an die Kräfteschwankungen der (krisenhaften) Zeit gebunden, zieht mehr Künstler seiner Zeit in seine Nähe und in seine Abhängigkeit, wirkt länger und tiefer über seine Zeit hinaus als lebendiger Bestandteil der deutschen Kunst als z. B. Cranach oder Hans Baldung Grien. — Theoretisch werden dann solche empirischen Feststellungen fundiert durch 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 erfüllt sich in der Disproportion, die sich auf dieser Stufe darstellt, nicht nur als ein dialektisches Verhältnis von ökonomischer und ideologischer Produktion im Verlauf der Geschichte, sondern auch als ein dialektisches Verhältnis zwischen den (relativen, historischen) ökonomischen Bedingungen und der eine gewisse Befreiung sichernden Rückwirkung des Bewußtseins auf das Sein. Diese relative Befreiung kann natürlich nur auf Momenten beruhen, die für weitere Zeiten und Räume das menschliche Bewußtsein so konstituieren, daß sie nicht durch jede Verschiedenheit 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, abstraktgedankliche 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 haben. Denn was geschichtlich überliefert werden kann, ist nicht die Niveauhöhe der Gestaltungskraft, sondern nur die Summe des Wissens, der Erkenntnis — also nur der Stoff, nicht der ›Wert‹. Ganz im Gegenteil: je größer die erkannte Stoffmasse ist, eine um so größere Gestaltungskraft wird verlangt, um die frühere Werthöhe zu erreichen; oder mit anderen Worten, zwischen der historischen Entwicklung und der Gestaltungskraft besteht nicht ein proportionales, sondern ein disproportionalles, das heißt ein dialektisches Verhältnis.

Wir haben damit angedeutet, wie sich das allgemeine Problem der künstlerischen Niveauhöhe, des ›Wertes‹ auf der Basis des dialektischen Materialismus löst — immer vorausgesetzt, daß seine zugleich absolute und relative Wahrheit exakt begründet ist. Wir haben darüber hinaus angedeutet, daß sich zwischen dem relativen und dem absoluten Anteil eine Relation derart herstellt, daß sich von dem größten Anteil des Relativen bis zum größten Anteil des ›Absoluten‹ ei-

ne Hierarchie von Wertstufen experimentell aus der Analyse der Kunstwerke gewinnen läßt, so daß umgekehrt die wissenschaftliche Kunstkritik ein Beweis für die Richtigkeit des historisch-dialektischen Materialismus ist. 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, da die Analyse des Prozesses der wechselwirkenden Auseinandersetzung von materiellem Sein und Bewußtsein alle Kriterien liefert, die wir gebrauchen.

Fassen wir unsere Erörterungen in bezug auf die allgemeinste Frage zusammen, so folgt aus ihnen, daß die marxistische Kunsttheorie weder eine reine Inhalts-, noch eine reine Formtheorie sein kann, sondern 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, d. h., daß sie die zu immer größerer Niveauhöhe sich steigernde Wechselwirkung zwischen Inhalt und Form im Verlauf des Prozesses aufzeigt, in welchem das materielle Sein auf das Bewußtsein wirkt und dieses auf jenes zurück. Und sie zeigt darüber hinaus den geschichtlichen Ablauf solcher Prozesse in der ganzen Breite der Relationen zwischen den verschiedenen geistigen und kulturellen Produktionen durch die unendliche Kette der Generationen.

Picasso
soziologisch betrachtet

Für Marcel Fleischmann

Das Gebundensein an einen besonderen Gehalt und eine für diesen Stoff passende Art der Darstellung ist für den heutigen Künstler etwas Vergangenes, und die Kunst dadurch ein freies Instrument geworden, das er nach Maßgabe seiner subjektiven Geschicklichkeit in bezug auf jeden Inhalt, welcher Art er auch sei, gleichmäßig handhaben kann. . . Er legt zwar auch jetzt noch sein Genie hinein, er webt von seinem eigenen Stoffe hindurch, aber nur das Allgemeine oder ganz Zufällige; die nähere Individualisierung hingegen ist nicht die seinige, sondern er gebraucht in dieser Rücksicht seinen Vorrat von Bildern, Gestaltungsweisen, früheren Kunstformen, die ihm, für sich genommen, gleichgültig sind und nur wichtig werden, wenn sie ihm gerade für diesen oder jenen Stoff also die passendsten erscheinen. . . . Es hilft da weiter nichts, sich vergangene Weltanschauungen wieder, sozusagen, substantiell aneignen, d. i., sich in eine dieser Anschauungsweisen fest hineinmachen zu wollen, also z. B. katholisch zu werden. . . Der Künstler darf nicht erst nötig haben, mit seinem Gemüt ins Reine zu kommen, und für sein eigenes Seelenheil sorgen zu müssen; seine große, freie Seele muß von Hause aus, ehe er ans Produzieren geht, wissen und haben, woran sie ist und ihrer sicher und in sich zuversichtlich sein. . .

*Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Ästhetik
(Hg. F. Bassenge, Frankfurt o. J. S. 579-80)*

Die bürgerlichen Gelehrten selbst räumen ein, daß es ihrer Wissenschaft nicht gelungen ist, eine Soziologie der Kunst zu schaffen. Hat nicht Ortega y Gasset über die entsprechenden Arbeiten Jean Marie Guyaus gesagt, von diesen existiere nichts als der Titel, und alles andere müsse noch ausgeführt werden? Worauf läßt sich dieses Unvermögen zurückführen? Jede soziologische Kunstbetrachtung wird zwangsläufig oberflächlich und inkonsequent bleiben, solange sie nicht eine theoretische Kunstbetrachtung in sich aufzunehmen, ja sogar zu fundieren vermag. Das Wesen des künstlerischen Schaffens besteht darin, daß es in viel größerem Maß als andere ideologische Produktionen das bloß Faktische der Welt auflöst und sich auf den Prozeß ihrer Entstehung zurückbezieht. So schafft die Kunst ein neuartiges, »ideales« Sein, das eigenen Gesetzen gehorcht und aus bestimmten, nur der Kunst eigenem Material aufgebaut wird. Daraus folgt, daß eine Soziologie der Kunst zu allererst die Grundlagen und Grenzen der »gegebenen« gesellschaftlichen Verhältnisse zu untersuchen hätte, eine Aufgabe, an der die bürgerlichen Gelehrten mit ihren Klassenvorurteilen scheitern müssen. Ich habe an anderer Stelle (siehe: »Marx. Zur Kunsttheorie des dialektischen Materialismus«) gezeigt, daß die richtig, das heißt dialektisch verstandene Theorie des Marxismus dieses Problem zu lösen vermag.

Der Marxismus räumt alle klassenbedingten Täuschungen des Bewußtseins der bürgerlichen Gelehrten beiseite: den absoluten Individualismus des Genies, die absolute Unabhängigkeit und Autonomie des Geistes und eine entsprechend immanent verstandene Kunstgeschichte. Er sieht in diesen Illusionen die Vorurteile einer eng begrenzten historischen Epoche. Er ermöglicht darüber hinaus eine Analyse der Inhalte jeder Epoche, welche allein der Künstler gestal-

ten kann, er klärt die Beziehungen zwischen materieller und geistiger Produktion und die jeweiligen Grenzen und Möglichkeiten der formellen Gestaltung. Nur auf der Grundlage des dialektischen Materialismus ist einerseits das Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse zu analysieren, von welchem das Kunstwerk bestimmt wird, ist andererseits das Kunstwerk auf seine Formen der Vergesellschaftung hin zu untersuchen, und nur so lassen sich die ›immanenten‹ und die ›transzendenten‹ Aspekte einer Kunstsoziologie eindeutig, und das heißt wissenschaftlich, einander zuordnen.

Der marxistische Theoretiker steht vor einer doppelten Aufgabe: er muß die ideologischen Produktionen der Bourgeoisie kritisch analysieren und er muß zugleich die proletarische Kulturrevolution weitertreiben. Diese beiden Erfordernisse hängen eng zusammen, denn auch hier gilt das Wort von Marx, daß die Arbeiterklasse »nur die Elemente der neuen Gesellschaft in Freiheit zu setzen [hat], die sich bereits im Schoß der zusammenbrechenden Bourgeoisiegesellschaft entwickelt haben« (Marx, Bürgerkrieg in Frankreich. Marx Engels Werke, Bd. 17, S. 343).

Für eine Untersuchung der modernen Kunst in Westeuropa gibt es kein geeigneteres und typischeres Beispiel als das Werk Picassos. Die großen Ausstellungen in Paris und Zürich (1932) haben gezeigt, daß die Zeiten endgültig vorbei sind, da einer der hervorragendsten Kunsthistoriker schreiben konnte, Picasso interessiere ihn nicht. Heute hat die amerikanische und westeuropäische Bourgeoisie erkannt, wie sehr dieser Künstler ihre Klasse repräsentiert und deren inneren Zustand reflektiert. Die einhellige Ablehnung ist in totale Bewunderung umgeschlagen — das eine wie das andere Mal ohne jede Einsicht in die realen Grenzen seiner Kunst. (Die Konversion Meier-Graefes ist hierfür das schla-

gendste Beispiel.) Demgegenüber ist es für einen Marxisten von größter Bedeutung, das Kunstwerk einzuordnen in den gesamthistorischen Zusammenhang und so seine Klassengrenzen zu bestimmen. Die konkrete Aufgabe also besteht darin, die materiellen und ideologischen Bedingungen aufzuzeigen, deren Einflüssen Picasso unterworfen war, und festzustellen, wie er in seinem künstlerischen Schaffen auf diese zurückgewirkt hat.

I

Picasso ist 1881 in Spanien geboren. Seine Jugend fällt in die Zeit des Übergangs vom Konkurrenz- zum Monopolkapitalismus. Der allgemeine Charakter dieses Übergangs und die besonderen Bedingungen, unter denen er sich in Spanien vollzogen hat, haben einen zum Teil unbewußten, gerade darum entscheidenden Einfluß auf den Maler ausgeübt.

Es handelt sich um eine Zeit der krisenhaften Veränderung, deren Einfluß, wie in allen kritischen Perioden, auf Künstler und künstlerischen Prozeß sich von dem ruhiger und konstanter Epochen unterscheiden wird. Wenn Untergang und Aufgang heftig aufeinander wirken, wird das zu Spannungen im Lebensgefühl einer Epoche führen, die auch den Künstler dazu treiben, seine Reaktionen auf die ihn umgebenden materiellen und ideologischen Bedingungen zu übertreiben, zu ›plakatieren‹ und zu ›monumentalisieren‹. Der Gegensatz zwischen Leben und Tod wird sich hier deutlicher zeigen, wie auch in allen anderen Lebensumständen die Gegensätze sich verschärfen und auseinandertreten. Der weitgespannte, Gegensätze umfassende, der zerrissene Menschentypus ist daher berufen, den wirkungsvoll-

sten Ausdruck einer solchen Epoche zu finden, und zwar vor allem dann, wenn er dem Bedürfnis seiner Zeit nach klaren und eindeutig-verbindlichen Normen auf die am meisten faßliche und begreifliche Weise, und das heißt fast immer: mit einer mathematischen Form des Ausdrucks entspricht.

Diese drei charakteristischen Tatsachen, die Steigerung der Vitalität, die Polarisierung der Gegensätze und das Bedürfnis nach Faßlichkeit der Regeln finden wir etwa auch bei Dürer und seiner Zeit; wahrscheinlich sind sie allen Krisenzeiten gemeinsam.

Im Fall von Picasso erklären diese Charakteristika die Häufigkeit bestimmter Sujets: die Todesbilder während seiner Jugendzeit, die später Darstellungen des Schlafes weichen; sie erklären die wachsende Ballung von Energie in den dargestellten Gegenständen und in den Ausdrucksmitteln: in Farbe und Linie, und, während der kubistischen Phasen, vor allem den Willen, die unterschiedlichsten Funktionen eines Gegenstandes zu ermessen und nebeneinander zum Ausdruck zu bringen, der als gestaltendes Prinzip die natürliche und naturgesetzliche Einheit der Körper dominiert und zersetzt.

Was nun ging in Picassos Jugend unter, was entstand? Wo findet in der materiellen Produktion seine Kunst konkret ihre Basis?

Der Übergang von der freien Konkurrenz zum System der Monopole bedeutet eine innere Umformung der kapitalistischen Produktionsweise. Das kapitalistische Privateigentum sowie die Rechtsprechung und die Staatsform werden beibehalten, ebenso die Aufspaltung der Gesellschaft in zwei antagonistische Klassen und zugleich die Aufspaltung

des wirtschaftlich auf engste verflochtenen Weltganzen in rivalisierende, souveräne Staaten. Dieser Übergang kennzeichnet eine Etappe in der Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft, deren Entwicklung sich nach einem immer gleichen Prinzip rhythmisch gliedert. Seit den Anfängen ihrer politischen Herrschaft war die Bourgeoisie zu einem Kampf an zwei Fronten gezwungen: sie mußte den alten Feudalabsolutismus zerstören und sie mußte die neue Klasse der Lohnarbeiter, die nun alleine den gesellschaftlichen Wert produzierte, fortwährend im Zustand der Ausbeutung halten. Doch der eine Kampf konnte nicht ohne Unterstützung der Arbeiter, der andere nicht ohne die der Feudalherren geführt werden. Daher verläuft die Geschichte der Bourgeoisie in periodischen Schwankungen zwischen revolutionären und reaktionären Tendenzen und mit doppeltem Ergebnis: dem ancien régime gegenüber wird die bürgerliche Macht abgesichert, gegenüber der neuen Klasse geschwächt. Dieser Rhythmus in der Geschichte der materiellen Produktion, der Gesellschaft und der Politik liefert uns den Schlüssel zum Verständnis einer ganzen Reihe von Tatsachen in der Geschichte der Kunst des 19. Jahrhunderts:

1) Ein ständiges Schwanken zwischen zwei traditionellen mythologischen Tendenzen (der griechischen oder römischen und der christlich-mittelalterlichen) auf der einen Seite und einer eigentlich bürgerlichen Kunst, die sich dem Wirklichen zuwendet und Naturnähe sucht, auf der anderen Seite. Gerade bei den fortgeschrittensten Künstlern erscheinen darum die heterogensten Vorstellungen unvermittelt nebeneinander oder in eklektischer, also undialektischer Weise versöhnt.

2) Die Notwendigkeit für den (vorgeblich areligiösen und atheistischen) bürgerlichen Idealismus, sich insgesamt von

der Vernunft zur sinnlichen Wahrnehmung zu entwickeln (Kant — Mach, David — Monet), denn der (idealistische) Sensualismus ist am weitesten vom absolut-transzendenten Idealismus entfernt und steht zugleich einem wahrhaft atheistischen Materialismus am nächsten (obgleich es noch einen ›Sprung‹ braucht, um diesen zu erreichen).

3) Auf dem Höhepunkt der Entwicklung der Kunst im 19. Jahrhundert erscheint der Materialismus dogmatisch (Courbet) und die Dialektik idealistisch (Cézanne), so daß das Problem der Synthese von Materialismus und Idealismus — das der Marxismus bereits gelöst hatte — von der Bildenden Kunst ungelöst ins 20. Jahrhundert weitergetragen wurde.

Man darf dieses Schwanken der bürgerlichen geistigen und materiellen Produktion zwischen zwei völlig entgegengesetzten Extremen (mythologische Verschleierung — Naturbeherrschung) nicht als Spiel des Zufalls ansehen und auch nicht als ihr äußerliches Phänomen. Es stellt vielmehr die Form dar, unter der die Bourgeoisie sich entwickeln mußte. Eine Etappe dieser Entwicklung ist der Übergang vom Konkurrenz- zum Monopolkapitalismus. In der Ära der freien Konkurrenz konnten die Waren ungehindert auf dem Weltmarkt zirkulieren. Das Ziel dieses Systems bestand darin, alte Bedürfnisse in neue Märkte einzuführen und neue Bedürfnisse auf alten Märkten zu wecken. Seine Orientierung war somit zwangsläufig sachlich und materiell. Seine Probleme bestanden unter anderem im unkontrollierbaren Verhältnis von Angebot und Nachfrage, im unvermeidlichen Zerfall der Preise und im Sinken der Profite — kurz und allgemein ausgedrückt: in der Diskrepanz zwischen übermäßiger materieller Produktion und unzureichender Organisationsform. Dieser Widerspruch mußte zwangsläu-

fig zu Krisen und durch diese hindurch zur naturwüchsigen Herausbildung des Monopolkapitalismus führen. In Gestalt von nationalen und internationalen Trusts, Kartellen usw. und mit Hilfe eines völlig erschlossenen und verteilten (und das heißt faktisch immer enger werdenden) Weltmarkts beherrscht nun das Finanzkapital Produktion und Distribution. Die Orientierung dieses neuen Systems ist rein formal: Rationalisierung der Arbeitsmethoden, Organisation der Betriebe und Regelung der Beziehungen zwischen Bank- und Industriekapital, Aufteilung der Einflußsphären etc. An die Stelle der auf Eroberung gerichteten freien Konkurrenz tritt eine Verwaltungsbükratie in der Leitung der Unternehmen und ein wachsendes Schmarotzertum der Bourgeoisie in den führenden Metropolen. Dieser feudale und diktatorische Formalismus wird von innen heraus durch den Widerspruch ausgehöhlt, der zwischen der privaten Form der kapitalistischen Aneignung und der gesellschaftlichen Form der Organisation des Monopols besteht; dieser Widerspruch verschärft sich noch durch die Zerrissenheit der Gesellschaft in Klassen, des Weltmarktes in autonome Wirtschaftseinheiten, nationalistische Ideologien etc.

Die besondere Lage Spaniens im Rahmen dieser allgemeinen Entwicklung ist durch eine (verglichen mit den übrigen westeuropäischen Ländern) langsamere und spätere Integration in die kapitalistisch-bürgerliche Entwicklung gekennzeichnet. Die vorherrschende Existenz von zum Teil wirtschaftlich ungenützem Großgrundbesitz sowie eine schwach entwickelte Industrie legen eher einen Vergleich mit dem zaristischen Rußland nahe als mit dem übrigen Westeuropa. Es besteht indessen ein wesentlicher Unterschied zwischen Spanien und Rußland: anders als das an Bo-

denschätzen reiche Rußland konnte Spanien dem finanziellen Einfluß des Auslandes keinen materiellen Widerstand entgegensetzen, und daher rührt die stärkere Abhängigkeit der geistigen Entwicklung Spaniens vom übrigen Europa. Darüber hinaus besaß das liberale spanische Bürgertum eine stärkere Tradition und eine größere Unabhängigkeit als die russische Bourgeoisie. Es stand noch in einem heroischen Kampf gegen Feudalismus und Kirche, als das europäische Bürgertum bereits völlig spießbürgerlich geworden war. Es kommt hinzu, daß das spanische Proletariat — vorwiegend anarchistisch und syndikalistisch eingestellt — noch nicht zu einer großen und einheitlichen Aktion fähig war wie das von Marxisten organisierte russische. Infolgedessen fühlte sich die spanische Bourgeoisie weniger bedroht als die russische. So konnte während des Übergangs von der freien Konkurrenz zum Monopolkapitalismus die bürgerliche Generation von 1890 in Spanien eine eigene geistige Produktion entwickeln, mit deren demokratisch-autoritärer Tendenz sie jetzt auf die zunehmend reaktionäre Ideologie des europäischen Bürgertums zurückwirkt. Picasso repräsentiert die zweite Generation dieser Entwicklung.

Die kunstgeschichtliche Situation, die Picasso kurz nach der Jahrhundertwende in Paris antraf, ist demnach durch den Einfluß dieser ökonomischen und sozialen Verhältnisse auf die künstlerische Produktion bestimmt.

Die Ära der freien Konkurrenz hat uns den tiefsten Punkt gezeigt, bis zu dem die *traditionelle* Kunst jemals gefallen ist. In der Architektur vereinte man die verschiedenen Stilformen der Vergangenheit zu einem bis dahin unvorstellbaren Mischmasch, womit man Prunkfassaden dekorierte, die Grundrisse verdeckten, die den praktischen Bedürfnissen

nicht mehr entsprachen. Der Sinn für das Monumentale war derart zerfallen, daß man Aufträge für Wandmalereien im Atelier auf Leinwand ausführte und diese nachträglich auf die Wände spannte. Das gesamte traditionelle Wissen war abhanden gekommen, und die Lehrer an den Akademien lehrten nurmehr die fadeiten Rezepte. Trotzdem hielten diese Eunuchen nicht nur krampfhaft an ihren Lehrstühlen fest, sondern auch an ihren Posten als Leiter von Ausstellungen.

Die Erneuerung der bürgerlichen Kunst im eigentlichen Sinne, der Tafelmalerei und der Skulptur, vollzog sich außerhalb der offiziellen Zirkel und in Opposition zum Publikum. Guys, Manet und Degas fanden neue Ausdrucksmittel für das gesellschaftliche Leben des zeitgenössischen Bürgertums, Monet und Renoir für das Naturgefühl, Rodin für das Porträt. Ihre Kunst war sensualistisch und idealistisch; bei Manet, dem größten dieser Gruppe, war der Idealismus skeptisch.

Dennoch treffen wir bei all diesen Künstlern auf dieselben Grenzen: die Freude an den neuen Sujets, dem Individuellen, Augenblicklichen, der flüchtigen Bewegung oder Gebärde überwiegt ihre Gestaltungskraft. Der Skeptizismus Manets, die verneinende Haltung von Degas, die Individualisierung des Augenblicklichen bei den Impressionisten verhinderten, daß dieser Relativismus von der normativen Kraft großer Kunst durchdrungen wurde. Gleichzeitig erleben wir erste Ansätze einer modernen Architektur, die mit neuen Baustoffen arbeitet (Eisen, Beton, Glas) und neuen ökonomischen Zwecken dient (Fabriken, Hallen, Bahnhöfe, Eiffelturm etc.).

Der entscheidende Schritt über diese spezifisch bürgerliche Kunst hinaus gelingt Courbet durch seinen Materialis-

mus (wenn man vom romantischen Teil seines Werkes hier einmal absieht). Dieser Freund Proudhons, der wegen seiner politischen Manifeste und wegen seiner Mitwirkung an der Pariser Kommune ins Gefängnis geworfen wurde, machte es sich zur Aufgabe, seine Farben in der Weise einzusetzen, daß die ganze Stofflichkeit der dargestellten Gegenstände (Stein, Wasser etc.), die gegenseitige Durchdringung und die gemeinsame Eigenschaft mehrerer verschiedenartiger Stoffe wiedergegeben wurden. Durch seinen Materialismus unterscheidet sich Courbet deutlich von allen Impressionisten (mochten diese mit ihrem Prinzip des *plein-air* der Natur noch so nahe sein). Doch ist der Materialismus Courbets dogmatisch geblieben. Indem er seine häufig weit vorangetriebenen formalen Mittel der Komposition zu verstecken suchte, wollte er den Eindruck vermitteln, daß die Welt in vollkommener Harmonie *gegeben* sei (anstatt sie aus ihren Gegensätzen zu einem gesetzmäßigen Ganzen sich entwickeln zu lassen). Courbet war ohne jeden Zweifel ein Repräsentant der revolutionären Schicht jener Parzellenbauern, deren Lage Marx in »Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte« (Marx Engels Werke, Bd. 8, S. 198ff) so brillant analysiert hat. Seine politischen Äußerungen und seine Kunst befinden sich in vollkommener Übereinstimmung, darum ist es absurd, von Courbet zu behaupten, er sei in seiner Kunst genial, in seinem politischen Denken hingegen einfältig gewesen, wie dies von bestimmten bürgerlichen Kritikern mit anmaßender Oberflächlichkeit gesagt worden ist.

Der Übergang vom Konkurrenz- zum Monopolkapitalismus stellte die Aufgabe der Synthese von formalen und inhaltlichen, von individualisierenden und verallgemeinernden Tendenzen. In denjenigen seiner Werke, die am weite-

sten in die Zukunft weisen, hat Cézanne diese Aufgabe gelöst, in dem er ein dialektisches Verfahren angewendet hat (wobei ausdrücklich von den Werken abgesehen wird, in denen reine Statik oder Dynamik vorherrscht), wenn auch im Rahmen eines Ideal-Realismus (einem selbständigen Bereich, der zwischen Idealismus und Materialismus anzusiedeln wäre). Das dialektische Verfahren Cézannes läßt sich allein durch eine exakte Analyse am Originalwerk erfassen. Betrachten wir beispielsweise eine Version des »Mont Saint-Victoire« [zu der Abbildung S. 86 vergleiche die redaktionelle Notiz des Herausgebers].

Im Vordergrund eine leicht ansteigende Ebene (grün-ockerfarben), anschließend ein leicht gewellter Hügelstreifen, hinter dem sich ein Berg (blau) erhebt, darüber ein blauer, zum Teil durch das Blattwerk von Zweigen (grün) verdeckter Himmel. Der Vordergrund erstreckt sich schräg in die Tiefe, wobei die Landschaft das Bild durch eine Diagonale von rechts unten nach links oben teilt. Dieser Hauptstimme entgegen verläuft die zweite Diagonale des Bildes. Die beiden Bewegungsrichtungen sind über die vertikalen und horizontalen Linien einer zur Bildoberfläche parallelen Ebene gespannt.

Ihr statisches Ruhen zwingt die beiden Schrägen zu einer Auseinandersetzung, so daß zunächst eine Hemmung eintritt und erst daraufhin eine dynamische Fortentwicklung anhebt. Dieser Kampf um das planparallele Achsenkreuz, der sich in den verschiedenen Tiefenschichten des Bildes wiederholt, erfolgt mit logischer Notwendigkeit in einer bestimmten Richtung: die bildeinwärtsstrebende Diagonale nähert sich allmählich der Waagerechten, ehe sie auf widerstehende Raumbewegung des Berges stößt, der sich nicht senkrecht erhebt, sondern zu diesem Vordergrund hin ge-



Cézanne: La Montagne Sainte Victoire 1904—06

neigt ist, so daß er sich der in die Tiefe gerichteten Bewegung entgegenstellt. Dieser Berg ist nun keine naturalistische Wiedergabe der fertig vorgefundenen Landschaft, sondern eine künstlerisch geschaffene Form, die aus Gegensätzen aufgebaut wurde und in einer (Umkehr-)Beziehung zu den bereits dargestellten Hauptlinien des Vordergrundes steht. Der Hauptakzent wird nicht mehr von der gleichen Dimension getragen (anstelle der Rauntiefe ist nun die Höhe betont); er liegt auch nicht mehr auf der gleichen Bewegungsrichtung (nun nach links anstelle des Zugs nach rechts); die Farben sind komplementär; und im Hinblick auf die geometrischen Darstellungsmittel dominieren nun, anstelle der ebenen, konkave und konvexe Oberflächen. Diese Umkehrung hat etwas abrupt Sprunghaftes. Andererseits wird sie herbeigeführt nicht nur dinglich durch das Wellengelände, sondern auch durch die formalen Mittel der Darstellung. Denn die Gegensätze stehen tatsächlich in enger Beziehung miteinander, etwa durch das allmähliche Ansteigen des Vordergrundes, durch das Aufeinanderfolgen planparalleler Ebenen und durch die Gegenstände, die sich über die Ebene erheben. Im Hintergrund des Bildes sehen wir die Immaterialität des Himmels der Stofflichkeit der Gegenstände entgegengesetzt, ein Kontrast, der noch verstärkt wird durch die geometrischen Formen: die Oberfläche der Erde ist eine nach oben, der Himmel eine nach unten geöffnete Fläche. Dieser mit farblichen Mitteln ausgedrückte Gegensatz wird weitergeführt, wenn unten die Gegenstände in der Immaterialität der Atmosphäre gebadet scheinen und wenn oben der Baum als Materielles vor dem Himmel steht. Während jedoch alles Stoffliche in dem Bild den Eindruck einer selbständigen Bewegung und Entwicklung vermittelt, so daß jede weitere Form notwendig und hinreichend durch die be-

reits bestehenden Formen bedingt ist, und während sie alle zugleich demselben Ziel zustreben, behält die Darstellung des Himmels in dieser Hinsicht etwas Unbefriedigendes. Man *sieht* nicht mehr deren Entwicklung. Der Himmel wirkt teils naturalistisch, teils aus der Absicht des Künstlers gesetzt. Der Sprung zwischen Himmel und Erde ist zu groß, zu willkürlich. Der Himmel bleibt statisch, weil Cézanne einerseits eine zu naturalistische, andererseits eine dekorative Gestaltung gewählt hat. Hier stoßen wir an eine Grenze der Dialektik Cézannes, die auf seinem Ideal-Realismus beruht. Der modellierte Farbfleck — das Formelement seiner Bilder — verweist auf eine Synthese zwischen subjektivem Ausdrucksbedürfnis und objektiver Gegenständlichkeit. Diese Synthese hat sich von ihren beiden Quellen gelöst und eigene Existenz gewonnen: als selbständige Einheit des Ideellen und des Materiellen. Nimmt man diese nur relative Selbständigkeit als absolute Existenz und Einheit, vernichtet dies die Dialektik. Das erklärt die außergewöhnlichen Anstrengungen Cézannes (und sein beständiges Schwanken zwischen reiner Statik und reiner Dynamik).

Der Materialismus Courbets und die Dialektik Cézannes sind die beiden Tendenzen, die das 19. Jahrhundert dem 20. vermacht hat. Beide zu vereinen bleibt die historische, noch zu lösende Aufgabe. Wir werden im folgenden noch bei Picasso das vollständige Fehlen eines jeden Materialismus und jeglicher Dialektik feststellen, was seine Stellung zur Wirklichkeit des modernen gesellschaftlichen Lebens genau bestimmt.

In der Epoche des Monopolkapitalismus tritt die Architektur in den Vordergrund, ohne indes eine wirklich führende Rolle zu spielen, das heißt, ohne der Malerei und Plastik

deren organischen Ort, Technik oder Stil vorzuschreiben, ohne zu einem Einheitskunstwerk die Richtung zu weisen. Im Gegenteil, die moderne Architektur enthüllt die bestehende Divergenz zwischen ihr und den übrigen bildenden Künsten. Hierin, wie im fast durchgehenden Gegensatz von Außenraum und Innenraum, zwischen Konstruktion und Füllung, im klassizistisch-kalvinistischen Stil Le Corbusiers kommt der innere Widerspruch des Monopolkapitalismus scharf zum Ausdruck.

In der Malerei treten zwei unterschiedliche Tendenzen auf: bei Seurat ein Formalismus und ornamentalere Konstruktivismus, welche dem Formalismus des Monopolkapitalismus entsprechen. Auf dem Bild »Le Cahut« (1889—90) beispielsweise sieht man eine Gruppe von Varietätänzerinnen, organisiert im Stil einer Aktiengesellschaft: eine Leistungs AG von Mannequins, die gleichförmig ausgerichtete und abgezielte Bewegungen ausführen. Die durchorganisierte Erscheinung der Gruppe schließt jedes individuelle Handeln aus und ist gerade darum kein Kollektiv. Es handelt sich vielmehr um ein durchrationalisiertes Warenangebot, das einem geilen und gesellschaftlich pervertierten Bedürfnis antwortet. Charakteristisch dargestellt wird diese Gruppe durch den stumpfen Winkel, den die gespreizten Beine bilden, sowie durch die Kurven, welche die Schenkel so künstlich und kunstvoll ineinander verschleifen wie darüber hinaus noch durch Variation und Kombination der bestimmenden Kurven die Kostüme und Frisuren, ja auch noch die einzelnen Gesichtszüge (Münder, Nasen, Augen).

Die zweite Tendenz der modernen Malerei läßt eine Flucht aus der Außenwelt in die Innenwelt erkennen: an die Stelle der impressionistischen Sensation setzt sie die metaphysische Intuition. So finden wir bei Matisse eine fast



Seurat: La Cahut 1889—90

orientalisch-kontemplative Haltung, die sich unmittelbar in den Farben und Linien ausdrückt: Sie rechnet mit deren symbolischer Bedeutung und komponiert ihre Figuren nicht nach natürlichen Gesetzen, sondern nach subjektiven Ausdrucksbedürfnissen. Zwischen der äußeren und inneren Welt besteht ein Gegensatz, dem der expressionistische Intuitionismus entfliehen möchte.

Die Grundform der bürgerlichen Kunst, die Tafelmalerei, wird von zwei entgegengesetzten Seiten her bedroht: zum einen von auf Monumentalität gerichteten Intentionen, die keineswegs auf der modernen Architektur fußen, sondern auf einer überholten Religion, zum anderen durch die direkte Auflösung der spezifischen Ästhetik der Tafelmalerei (Einheit von Ort, Zeit und Handlung). Dieser Zerfall, möglicherweise beeinflusst durch den Film, die Fotomontage, das Plakat etc., bleibt jedoch bei einer bloßen Aufteilung der Bildoberfläche stehen, wie sie in den ersten Anfängen der Tafelmalerei üblich war.

Dies ist die — von der materiellen Produktion bedingte — künstlerische Produktion, wie sie Picasso vorfand und deren Führung er in der Malerei übernimmt.

II

Die künstlerische Reaktion Picassos auf die vorgefundene Lage läßt sich in zwei Perioden einteilen: in eine sentimental, deskriptiven Schaffens (1900—1906) und in eine wirklich schöpferischen Schaffens (1907 und später). Auch diese können wiederum in mehrere Phasen und Schritte unterteilt werden. Die erste umfaßt die sogenannte »Blaue«

(1901—1905) und die »Rosa Periode« (1905—1906); die zweite umgreift die kubistische (1907—1914), die abstrakte und klassische (1915—1925) und die surrealistische Phase (1925 und später).

In der ersten der beiden großen Perioden haben der Inhalt und die geistige Auffassung des Sujets Vorrang, in der zweiten die Elemente, welche die Formen schaffen: Modellierung, Komposition und Gestalt, Methode und Durchführung. Es ist bemerkenswert, daß Picasso sich hierbei bestimmter äußerer Hilfsmittel bedient: der Negerkunst, des Klassizismus und seiner Vorläufer sowie der Glasmalerei des christlichen Mittelalters.

Das beinahe einheitliche Thema der sentimental Periode sind Randgestalten des natürlichen und gesellschaftlichen Lebens: Blinde, Lahme, Zwerge, Idioten, Arme und Bettler; Harlekine und Pierrots; Prostituierte; Seiltänzer, Akrobaten, Diseusen, Schauspieler; Jongleure und Clowns. Man darf darin keine Sozialkritik oder eine Anklage gegen die bürgerliche Ordnung sehen. Ebenso wie Rilke betrachtet Picasso die Armut als etwas Heroisches und erhebt sie mystifizierend zu »Ein großer Glanz aus Innen« (Rainer Maria Rilke, Das Stundenbuch). Weit entfernt davon, in ihr eine soziale Wirklichkeit zu sehen, welche die davon Betroffenen zu beseitigen hätten, macht er aus der Armut eine Franziskanertugend, in der sich das Nahen Gottes ankündigt. Diese Tugend schlägt um in Sentimentalität, weil die rein gefühlbetonte Religiosität, die vom Betrachter Mitleid und Erbarmen fordert, im Widerspruch steht zur Strenge der Gestaltung. Diese passiv-mystifizierende, religiöse Haltung zur Armut wurzelt in der christlichen Nächstenliebe und in der bürgerlichen Ideologie, als deren notwendiges Korrelat derselbe brutale Zynismus zum Ausdruck kommt, wie er auch

die Sozialzyklika des Papstes (Quadragesimo anno, 1931) bestimmt.

Die von Picasso hergestellte Verknüpfung zwischen diesen Randgestalten der bürgerlichen Gesellschaft und der Grundform des gesellschaftlichen Lebens der Bourgeoisie, der Familie, ist höchst charakteristisch. Ein Bild wie »Die Akrobatenfamilie mit dem Affen« (1905) betont die Einheit der Gruppe gegenüber der Vereinzelnung der Individuen und erreicht eine Zartheit der Empfindung, die an Heiligkeit grenzt. Was für ein Gegensatz gegenüber dem einzigen Bild einer bürgerlichen Familie, das Picasso nach der Wirklichkeit und nicht als Wunschbild gemalt hat. Das Bild »[Frühstück im Freien der] Familie Soler« (1903) zeigt uns den Mann und die Frau in zwei gegenüberliegenden Ecken sitzend, und die Gruppe wird lediglich durch eine Aneinanderreihung von Personen gebildet. Doch dieser Kontrast verdankt sich eher einer religiösen als einer sozialkritischen Grundhaltung. Es ist kennzeichnend für Picasso, daß wir in allen Perioden trotz ihrer Verschiedenheit beiden Formen der Geselligkeit stets gleichzeitig begegnen: der Auflösung der Gruppe in einzelne Individuen und die Vereinigung von einzelnen zu einer Gruppe. Darin kommt eine gewisse Relativität oder auch Gleichrangigkeit der entgegengesetzten Prinzipien zum Ausdruck, welche die Formung sozialer Gebilde beherrschen.

Die mystische Auffassung der gesellschaftlichen Randgestalten wird in den gelungensten Bildern daran deutlich, daß Picasso hier mit einer einzigen Farbe arbeitet. Die Bilder werden so aufgebaut, daß eine Hell-Dunkel-Bewegung zwischen Vorder- und Hintergrund hin und her drängt, während die in sich zurücklaufende Linie, die erst nach und nach zu erkennen ist, die Gestalt aus diesem mystischen Schwin-



Picasso: Akrobatenfamilie mit einem Affen 1905



Picasso: Familie Soler 1903

gungsprozeß des Erscheinens und Verschwindens herausreißt. Die methodische Klärung dieses mystischen Prozesses und seiner Beziehung zur dinglichen Welt verleiht der vielgestaltigen Entwicklung Picassos ihre innere Logik und geistige Einheit.

Der Vergleich zwischen der »Absinthtrinkerin« von Picasso (1902) und der Behandlung desselben Sujets durch Degas (»Der Absinth«, 1876—77) macht deutlich, was soziologisch gesehen die Mystik der »Innerlichkeit« bei Picasso bedeutet. Der Impressionist zeigt seine Personen nicht flächenhaft im Vordergrund, sondern im Raum. Dieser wird erschlossen durch eine Folge von Tischen, deren Schräglinien einen Leerraum umstellen. Dieser bildet einen Kontrast zur Stofflichkeit der Tische, die wie in den leeren Raum hineingeschoben wirken. In einer Kreisbewegung lenkt Degas den Blick des Betrachters um den leeren Raum herum, wodurch er die beiden Personen in die äußerste Ecke des Bildes zurückdrängt. Dort sinken sie in sich zusammen, eine träge Masse in der Drehbewegung des Raumes; sie gleichen zwei Aschenhaufen, die im nächsten Augenblick in sich zusammenfallen. Sie wirken wie Strandgut, das, von der Bewegung des Raumes zurückgeworfen, sich alsbald auflösen oder auseinanderbrechen wird; denn die menschliche Widerstandskraft ist ihr nicht gewachsen. Je mehr der Blick diese beiden Personen festhält, desto weniger kann man sich des Eindrucks erwehren, daß diese Menschen zerfressen werden oder von einem Moment auf den anderen zu Staub zerfallen — ohne aktive Gegenwehr, in verzweifelnder Melancholie oder zynischer Gleichgültigkeit. Degas malt die Menschheitsdämmerung, wie sie sich deshalb über die moderne bürgerliche Gesellschaft ausbreitet, weil deren Trieb-

kräfte zutiefst unmenschlich sind und ihre Zirkulationsgeschwindigkeit jede bewußte, aktive und schöpferische menschliche Gegenbewegung unmöglich macht. Eine solche sozialkritische Haltung eines Bürgerlichen gegen das Fundament der eigenen Klasse hat Picasso nicht eingenommen. Der bedrohte Mensch flieht aus der äußeren Welt und zieht sich in seine Innerlichkeit zurück, um dort Schutz zu finden vor den zersetzenden Kräften der Außenwelt und um seine Seele vor der Katastrophe zu retten.

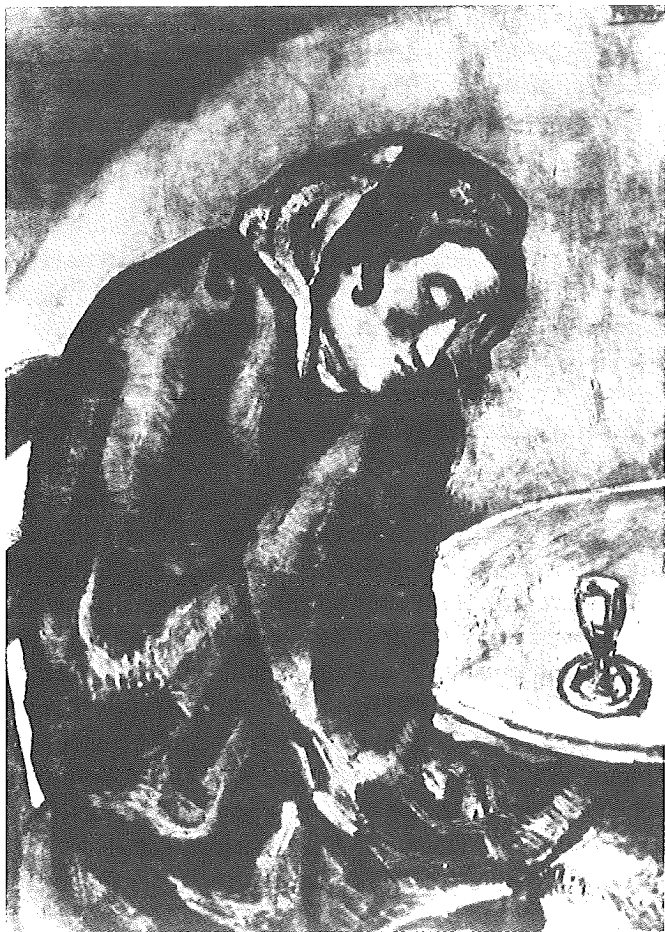
Während dieser Periode zeigt sich die mystische Grundhaltung Picassos vorerst allein in seiner Vorliebe für eine objektive, statische Welt. Innerhalb kurzer Zeit entwickelt sich daraus das eigene Prinzip der wechselseitigen Durchdringung einander fremder Körper und des Ineinanderspielens von Körpern und Raum. Daraus ergibt sich die Zerlegung der physischen Einheit des Gegenstandes in Bestandteile, die voneinander räumlich und farbig geschieden werden. Gegen einen strikt naturalistischen Standpunkt scheinen die Konsequenzen der mystischen Grundhaltung als kühn und revolutionär durch die freigesetzte Fülle neuartiger, nicht naturgegebener Kombinationen und Auflösungen. Doch der Gegensatz, den sie zwischen physischer und psychischer Gesetzmäßigkeit aufreißt, der psycho-physische Dualismus bewirkt tatsächlich eine romantische Flucht aus der Zeit. Ihr reaktionärer Charakter wird dadurch nicht abgeschwächt, daß die ursprüngliche Passivität in die schöpferisch-aktive Gestaltung dieser Grundsituation übergeht.

III

Die folgenreichste Wende, die sich in Picassos Entwicklung vollzog, fand zwischen 1906 und 1907 statt. Er gab die Hal-



Degas: Der Absinth 1876—77



Picasso: Die Absinthtrinkerin 1902

tung des nachbildend-deskriptiven Künstlers auf und entwickelte sich zu einem schöpferischen Künstler. (Goethe hat diese Haltungen als »Rede«- und »Bilde«-Phänomen voneinander unterschieden.) Wie weit dieser Wandel dem Wesen jeder Kunst immanent ist, hat uns die Geschichte am Beispiel Dürers (»Adam und Eva«, Holzschnitt aus dem Jahr 1504) oder Rembrandts gezeigt (die Entwicklung, die seinem wirtschaftlichen Ruin folgte und sich an der italienischen Renaissance und der persischen Miniaturmalerei orientierte). So sicher jedoch diese Entfaltung der künstlerischen Fähigkeit im Wesen und in den Gesetzen gründet, die dem relativ autonomen Bereich der Kunst eigentümlich sind, so sicher schließt sie auch gesellschaftliche Bedingungen mit ein. An Hand konkreter historischer Tatsachen, etwa am Unterschied zwischen Albrecht Dürer und Hans Baldung Grien oder auch zwischen dem jungen und dem alten Dürer, läßt sich zeigen, daß ein nachbildender Künstler auf eine andere Art und Weise von den materiellen und gesellschaftlichen Produktionsverhältnissen bestimmt wird und auf diese in anderer Weise zurückwirkt als ein wahrhaft schöpferischer Künstler. Doch wird dieser relative Unterschied vom Bewußtsein absolut gesetzt, sobald man die Autonomie der Kunst verkündet, das heißt ihre vollständige und ursprüngliche Unabhängigkeit von der materiellen Produktion ebenso wie von den Organisationsformen der Gesellschaft behauptet. Für den Marxisten kommt alles darauf an, diese Unterstellung aus der Welt zu schaffen, da sie eine der festesten Stützen der bürgerlichen Weltanschauung bildet.

Diese Verabsolutierung verdankt ihre Entstehung folgenden Überlegungen:

1. Die künstlerische Form bedarf des Stoffs (Farben, Marmor etc.). Künstlerisch gesehen ist der Stoff in jeder Hinsicht tot. Die Form, die dem Material künstlerisches Leben einhaucht, scheint einzig dem menschlichen Geist zu entspringen. Daraus wird abgeleitet: allein der menschliche Geist sei Ursache der Form, der menschliche Geist sei absolut frei und souverän, die Form entstamme nicht dem Stoff, könne diesem überhaupt nicht entstammen, sondern allein dem Geist, und dieser wiederum könne nur aus Geist hervorgehen — was alles reine Spekulation darstellt.

2. Von einem bestimmten Augenblick der künstlerischen Gestaltung an erlaubt die Komposition der Formen keine Eingriffe mehr, weder aus der Welt der Dinge noch aus der des Geistes. Um jeden Widerspruch zu vermeiden, muß der Künstler ab einem bestimmten Zeitpunkt auf Motive verzichten, die ihm ursprünglich sehr am Herzen lagen und die er für wichtig und wesentlich hielt. Die Formen bilden nun eine systematische und notwendige Einheit. Daraus wird abgeleitet, daß es absolute, ewige Gesetze der Kombination von Formen gebe, deren Ursprung rein geistiger Art sei, denn sie seien es, von denen Sujets und Gegenstände bestimmt würden.

3. Das vollendete Kunstwerk hat eine starke Rückwirkung auf das Leben; es formt unsere Weise, die Natur zu sehen, Gebrauchsgegenstände zu schaffen, mit Menschen umzugehen usw. Daraus wird abgeleitet, es sei das Geistige in der Kunst etwas absolut Geistiges.

Alle diese Argumente haben gemeinsam, daß sie die materiellen Bedingungen des geistigen Produktionsprozesses außer acht lassen. Indem man erst bei der Tätigkeit des Bewußtseins zu argumentieren beginnt, isoliert und verabsolutiert man die geistigen Momente. Diese Verfälschung der

Wechselwirkung zwischen materiellen Bedingungen und geistigen Rückwirkungen erreicht ihren Höhepunkt, wenn es gelingt, die künstlerische Notwendigkeit auf wissenschaftliche, und das heißt auf mathematische Meßbarkeit zu reduzieren. Obgleich sich dieser Versuch bei allen großen Künstlern als untauglich erwiesen hat (z. B. bei Dürer), scheint dieser Irrtum unausrottbar zu sein — aus gesellschaftlich erklärbaren Gründen: In Perioden der Krise und des Übergangs wird immer wieder ein Bedürfnis nach restloser Begreiflichkeit der künstlerischen Normen sichtbar, dem auch Picasso unterworfen war.

Daß künstlerische Formen immer an konkrete Materialien und entsprechende Techniken gebunden sind und von diesen bestimmt werden, daß diese Materialien, Techniken und damit auch bevorzugte Genres und Gattungen der Kunst wiederum von der materiellen Produktion abhängen, dagegen können weder Kunsttheorie noch positivistische Kunstgeschichte stichhaltige Einwände erheben. Man muß sich dabei nicht aufhalten. Gestaltung und Stil betreffend zeigt uns die Geschichte, daß gewisse allgemeine Kategorien und bestimmte Gesetze in den Kunstwerken aller Zeiten und Völker zum Ausdruck kommen, so z. B. Symmetrie und Reihung; Statik und Dynamik; Trennung, Gegenüberstellung und Durchdringung der Dimensionen usw. Aber sie werden in verschiedenen Erscheinungsformen realisiert.

Diese Mannigfaltigkeit erklärt sich aus der Vielgestaltigkeit der natürlichen Umwelten, mit denen der Mensch sich auseinandersetzen muß, aus den konkreten gesellschaftlichen Verhältnissen, in denen diese Auseinandersetzung, das heißt die materielle Produktion stattfindet, und schließlich aus dem von der Kunst erreichten Niveau und ihrem Zusammenhang mit den übrigen Ideologien. Auch das den unter-

schiedlichen künstlerischen Realisationen Gemeinsame kann niemals in unmittelbarer Weise realisiert werden. Denn es handelt sich dabei nicht um eine simple Abstraktion, sondern um unser ebenso biologisch wie historisch geformtes Bewußtsein, um seine im Verhältnis zu den wechselhaften Erscheinungen des gesellschaftlichen Lebens doch *relativ* beharrende Struktur. Erhebt man jedoch deren relative Konstanz zur absoluten, begeht man einen zweifachen Fehler, denn man übersieht den historischen Prozeß sowohl bei der Entstehung des Bewußtseins überhaupt wie bei der unumgänglichen Notwendigkeit seiner Entäußerung. Selbst die mathematische Notwendigkeit hat bestimmte Grundlagen in der Organisation unseres Körpers und in unserem praktischen, das heißt ökonomischen Verhältnis zur Welt. Nicht anders läßt sich der dreidimensionale Raum der euklidischen Geometrie erklären wie auch die zeitlich frühere Entwicklung der euklidischen vor der nicht-euklidischen Geometrie. Aus all dem folgt, daß die ursprüngliche und vollständige Unabhängigkeit des Künstlers von seiner Zeit, das heißt von der materiellen Produktion und ihrer gesellschaftlichen Organisation, reine Illusion ist. Im übrigen beginnen dies inzwischen auch bürgerliche Wissenschaftler wie Schrödinger zu begreifen; man lese seinen Aufsatz »Ist die Naturwissenschaft milieubedingt?«.

Wenn der Künstler glaubt, er könne die allgemeinen Kategorien künstlerischen Vermögens und ›Geistes‹ *unmittelbar* realisieren, so identifiziert er sich in Wirklichkeit mit Kategorien einer bestimmten historischen Epoche, die er aus ihm unbewußt bleibenden, historischen Gründen zu absoluten Normen erhebt. Er verliert sich in einen sterilen und reaktionären Akademismus (wie z. B. Hans von Marées und Adolph von Hildebrandt). Nicht die ursprüngliche Unab-

hängigkeit unterscheidet die deskriptiven (die »Rede-«) Künstler von den schöpferischen (den »Bilde-«)Künstlern, sondern die größere Fähigkeit, sich von den objektiven Bedingungen und ihren rein subjektiven Reflexen freizumachen. Die Rückwirkung auf diese fällt um so kräftiger aus, je stärker — und nicht je schwächer — die ursprüngliche Bindung des Künstlers an Natur und Gesellschaft war. Was die schöpferischen von den deskriptiven Künstlern unterscheidet, ist die *Intensität der Wechselwirkung* zwischen einwirkender Natur und Gesellschaft und dem rückwirkenden künstlerischen Vermögen.

IV

Picassos kubistische Periode (1907—1914) stellt der marxistischen Soziologie der Kunst eine Reihe interessanter Spezialprobleme: am Anfang dieser Periode (negroide Phase) der Einfluß der Negerkunst; am Ende (Phase der Kollagen) das Aufbringen konkreter Materialien auf die Leinwand. Und zu allen Phasen stellt sich noch folgende Frage: Warum haben die allgemeinen Gesetze der Malerei bei Picasso gerade die besondere Form der Beschränkung auf geometrische Figuren, der relativen Diskontinuität (und danach des gewaltsamen Verschmelzens) der zur Bildoberfläche parallelen Flächen angenommen?

1. Ohne Zweifel hat eine Entwicklung stattgefunden von den Impressionisten bis zu Picasso. Aber sie betraf zunächst nur die Mittel der Darstellung. Durch Naturbeobachtung gelang es den Impressionisten das Licht (nicht die Beleuchtung!) dadurch zu erobern, daß sie es in Farben wiederga-

ben. Sie haben die bis dahin noch nicht differenzierte Einheit eines Augenblicks, wie er durch eine Tageszeit oder Jahreszeit bestimmt wird, analysiert, um sie dann auf nicht weiter zerlegbare Elemente zurückzuführen — ähnlich wie gleichzeitig die Psychologen das Seelenleben auf Empfindungen. Während diese jedoch die verschiedenen Elemente auf mechanische Weise (durch mechanische Funktionen wie Assoziation etc.) miteinander verknüpften, vollzog sich der künstlerische Aufbau weniger durch die komplexe Anwendung sämtlicher Kompositionsmittel (die vielmehr auf ein Minimum reduziert wurden), sondern durch das Festhalten einer seelischen Stimmung, die dem sinnlichen Reiz entspricht, das heißt auf eine ästhetische und nicht selten sentimentale Weise.

Zwei Dinge müssen streng auseinander gehalten werden: der individualistische, monadische Charakter der ›impressionistischen‹ Weltanschauung im allgemeinen und der sinnliche Aspekt, auf den man sie reduziert hat, um sie künstlerisch darzustellen. Dann können wir erkennen, daß der Expressionismus den Charakter der Weltanschauung beibehalten hat und nur die Darstellungsweise geändert hat. Mit anderen Worten, die Expressionisten haben auf Totalität und Komplexität nicht weniger verzichtet als die Impressionisten. Der Unterschied zwischen beiden liegt einzig darin, daß die Expressionisten nicht von einem momentanen, durch die Außenwelt erzeugten Reiz ausgehen, um sein seelisches Äquivalent aufzusuchen, sondern von einem Reiz der Innenwelt, dessen sinnliches Äquivalent sie suchen. Beide verharren in einem System von Monaden. Man verändert nichts, wenn man Farbpunkte durch Farbflecken ersetzt und für die künstlerische Gestaltung nicht die Einzelelemente, sondern die Gesamtheit der Bildoberfläche als grundle-

gend ansieht. Es handelt sich allein um einen Unterschied der Darstellungsmittel, der nichts an der grundsätzlichen Weltanschauung ändert. Dieser Unterschied entspricht dem zwischen einer Psychologie der Empfindung und einer Psychologie der Gestalt. In beiden Fällen ist entscheidend, daß man von etwas Individuellem ausgeht (ganz gleich wie verschieden man es nachträglich metaphysisch hypostasiert, sei es nach der Art von Mach, sei es nach der von Bergson). Auch in der Malerei liegt der Unterschied lediglich im Inhalt, auf den die Aufmerksamkeit jeweils gerichtet wurde: sinnlicher Reiz und dessen Analyse, oder aber seelischer Reiz und dessen Gestalt. Daran hat auch Picasso nichts Wesentliches geändert. Er liefert sozusagen die Synthese aus den beiden Teilkonzeptionen, ohne indes deren zugrundeliegenden Hypothesen aufzugeben. Der Fortschritt beruht allein darauf, daß Picasso für den Kampf der beiden Dimensionen der Ebene mit der dritten Dimension des Raumes, das heißt für eine neue Form der Modellierung tiefere und wesentlichere Ausdrucksmittel geschaffen hat. Auf diese Weise hat er den organisierten Individualismus erreicht, die schematisierte Monade — ein Fortschritt, der dem Übergang vom Konkurrenz- zum Monopolkapital entspricht. Wie die beiden Formen des Kapitalismus das Privateigentum als die wesentliche Basis aller Produktion beibehalten, so hält Picasso den absoluten Individualismus als Grundlage jeder künstlerischen Schöpfung fest. Wie sich im Monopolkapitalismus der Widerspruch zwischen dem Privateigentum und der gelenkten Wirtschaftsorganisation und mit ihm die ökonomischen und gesellschaftlichen Krisen verschärfen, so verschärft sich bei Picasso der bestehende Dualismus zwischen seiner individualistischen Basis und den mathematisch-allgemeinen Ausdrucksmitteln seiner seeli-

schen Krisen. So erklärt sich die fortwährende Veränderung seiner ›Stile‹, deren verschiedene Formen sämtlich um dasselbe Problem kreisen, ohne es zu lösen.

Die prinzipiellen Grenzen der modernen bürgerlichen Kunst zeigen sich am deutlichsten darin, daß sie in einer karikierenden Verzerrung wurzelt, deren ökonomischen und gesellschaftlichen Ursprung niemand leugnen kann. Das gilt für den Impressionismus eines Degas ebenso wie für den Expressionismus eines Matisse oder den Kubismus von Picasso. Daumier war der Erfinder des karikierenden Stils, und bis zum heutigen Tag hat sich die bürgerliche Kunst in seinem Schwerfeld wie um einen Fixstern bewegt. Das wesentliche Kennzeichen dieses Stils besteht darin, daß das Ganze nicht mehr die Teile bestimmt oder sich aus der Summierung homogener Teile ergibt: das Kunstwerk ist nicht mehr harmonisch.

Umgekehrt bestimmen die karikierten, übertriebenen Teile und die Dissonanz zwischen den positiven und negativen Übertreibungen das Ganze und heben die Unmöglichkeit eines einheitlichen Ganzen hervor — sei es das einer Situation, eines Menschen oder der Beziehung zwischen beiden. Zu Unrecht hat Ortega y Gasset behauptet, der Mensch sei aus der modernen Kunst vertrieben worden. In einem tieferen Sinn hat man den Menschen aus dem gesellschaftlichen Leben vertrieben, weil er zur Ware geworden ist. Darum konnte und mußte die Karikatur zum integralen Bestandteil der großen Kunst werden. Sie allein hat es ihr ermöglicht, einen neuen Stil zu entwickeln oder anders ausgedrückt: die Karikatur ist zur ›gesellschaftlichen Natur‹ geworden. Auf diesem Umweg hat die ›große‹ Kunst den Menschen zum Thema gewählt, freilich nicht als ›den Menschen‹ des Humanismus, sondern als disharmonisches Wesen, das

im Widerspruch steht zu sich selbst und zu seiner Umgebung. Und da dieser Auflösungsprozeß mit der Entwicklung der Maschine einherging, konnte der moderne Künstler über Daumier hinausgehen, indem er das Organische (unter psychischem wie unter physischem Aspekt), in Analogie zum Mechanischen, durch ein System allgemeiner und abstrakter Beziehungen ersetzte.

Der absolute Individualismus und die Karikatur als stilistisches Fundament führen notwendig in eine ›Hinterwelt‹, ob wir diese nun als ›Kubismus‹ oder als ›Surrealismus‹ bezeichnen mögen. Und da metaphysische Welten heute anders als im Mittelalter keine lebenswichtige Notwendigkeit mehr darstellen, manifestieren sie sich auf eine verkehrte Weise: nicht mehr in der Schöpfung eines architektonischen Werks, sondern im Ressentiment gegen eine Architektur, die beginnt, eine neue, den Bedürfnissen des modernen Lebens gemäße Raumgestaltung zu schaffen. Die Architektur ist nicht mehr Quelle und Voraussetzung der Malerei, sie ist zu deren Konkurrenz und Vernichtung geworden. Doch haben bereits die ersten Ansätze einer neuen Architektur die verabsolutierte Bildchenmalerei einem befreienden Gelächter preisgegeben; sie haben genügt, alle sogenannten Revolutionen als reine Spielerei mit Ausdrucksmitteln zu denunzieren. Forderung und Bedürfnis nach einem Einheitskunstwerk verweisen die Malerei auf den letzten Platz der konkreten Ordnung der Künste, obwohl oder gerade weil die moderne bürgerliche Architektur selbst die Lösung des Problems nicht zustande bringt.

2. Picasso hätte unmöglich an die Negerkunst anknüpfen können, wäre nicht bereits die karikierende Verzerrung in die ›große Kunst‹ eingedrungen gewesen und hätte dadurch

die Geltung ihrer Traditionen in Frage gestellt. Das setzt die Kolonialpolitik des Kapitalismus ebenso voraus wie auch die Relativierung der europäischen Einheit des Geistes (wie dies übrigens auch der Idealist Valéry festgestellt hat) und schließlich auch ein bestimmtes Maß ideologischer Rückwirkung der Kolonialvölker auf die Metropolen. Wie sich diese entwickelt hat, zeigt ein Vergleich Gauguins mit Picasso. Auch wenn Gauguin unter ›Natur‹völkern gelebt hat, mit ihren Frauen geschlafen, mit ihren Sitten sympathisiert, ihre Kunst an Ort und Stelle erlebt und gegen das ›Mutter‹-Land gekämpft hat, so gleichen die von ihm gemalten Frauen doch eher sonnengebräunten Welt-Damen als farbigen Eingeborenen-Frauen. Europäische Schönheitsvorstellungen, französische Grazie und die reaktionäre Idee einer ›dekorativen‹ Kunst standen wie Mauern zwischen ihm und der kolonialen Wirklichkeit und trennten ihn erst recht von Lebensformen, die tatsächlich noch ›ursprünglich‹ geblieben waren. Picasso, eine Generation jünger, kannte die Negerkunst nur aus Museen und in einigen Stücken, die er von Matrosen in französischen Mittelmeerhäfen erworben hatte. Doch hatte er zwei ihrer wesentlichen Merkmale begriffen: Sie zeigen, indem sie von den natürlichen Gesetzen der Körperwelt bewußt absehen oder diese negieren, die Möglichkeit eines in sich logischen, notwendigen Bildaufbaus. Er gewinnt seine Formen unmittelbar dem Leben des inneren Sinns ab: den Gestalten des Bewußten und Unbewußten sowie der Entwicklung und der eigenen Logik dieses nur der Intuition zugänglichen Prozesses. Ferner bildet die Modellierung das Zentrum der künstlerischen Notwendigkeit. Die Modellierung Picassos knüpft nicht an die europäische Tradition kontinuierlicher stereometrischer Körper an (Zylinder etc.), nicht an die Grundformen der menschlichen

Gliedmaßen, sondern ist vielmehr gekennzeichnet (im Gegensatz zum Naturalismus) durch eine diskontinuierliche Gegenüberstellung konkaver und konvexer Oberflächen in einer verkehrenden Weise, so daß konkave Oberflächen an die Stelle von konvexen Oberflächen in der Natur (z. B. der Wangen) treten.

Picasso anerkennt somit bestimmte Grundverhältnisse des Lebens überhaupt: das Recht eines Lebensdrangs (*élan vital*), der einen Ursprung im Sexus und im Unbewußten hat und bis ins Mystisch-Kosmische hineinreicht; der weder rational ist noch die organischen Gesetze und Grenzen der Körper akzeptiert. Er rechnet auch mit entsprechenden Grundtatsachen der formalen künstlerischen Gestaltung. Picasso ist nicht der einzige Künstler und Kunst nicht die einzige Ideologie, die sich dahin entwickeln. Es genügt, an Lévy-Bruhl und an den heftigen Streit in der französischen Soziologenschule über die Frage zu erinnern, ob die Mentalität der Neger der europäischen wesensfremd sei oder nicht. Dennoch können all diese beträchtlichen Anstrengungen nicht vergessen machen, daß die Künstler und Wissenschaftlicher aus genau entgegengesetzten Beweggründen zur Kultur der Eingeborenen gelangt sind wie diese selbst. Denn während diese, um ihre Angst zu überwinden, mehr und mehr in die Logik ihrer irrationalen Mentalität vorgegriffen sind, verhalten die vorurteilslosesten, das heißt am wenigsten bodenständigen Europäer sich eskapistisch: mit einem Sprung wollen sie sich vor ihrer Rationalität ins Irrationale retten.

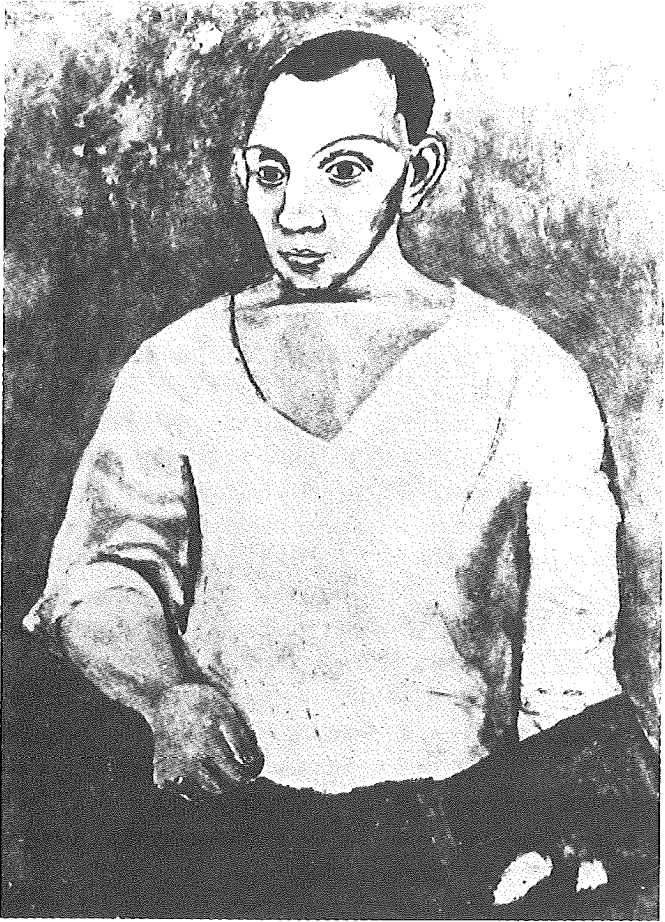
Soziologisch gesehen handelt es sich hauptsächlich um eine geistige Übernahme von Kulturfakten, soweit diese durch die Kolonialpolitik bekannt wurden; in der Folge bedeutet dies jedoch zugleich eine vorübergehende, reaktionä-

re Flucht aus der neuen europäischen Wirklichkeit. Es ist interessant festzustellen, daß in demselben Maße, in dem die materiellen Möglichkeiten der Außenwelt sich erweiterten, zu ihrer künstlerischen Bewältigung auch neue geistige Mittel von außerhalb der Tradition notwendig wurden. Um 1870 hatte der Impressionismus bereits von den Japanern den Wert der Oberfläche (im Gegensatz zur Perspektive) und einer ›offenen Komposition‹ kennengelernt und sie in die europäische Tradition eingefügt. Dadurch war es möglich, das Lebensgefühl des neuen liberalen Bürgertums im Übergang vom Zweiten Kaiserreich zur Dritten Republik künstlerisch zum Ausdruck zu bringen. Für Picasso handelte es sich diesmal nicht allein um die Übernahme von Fremdartigem, sondern er verlangt nach dem ›Wesentlichen‹ und ›Tiefen‹ der neuen Materialien. Die Integrierung der japanischen Kunst war Ausweg aus dem traditionellen künstlerischen Rationalismus in eine naturnähere künstlerische Sinnlichkeit. Im Gegensatz dazu widersetzt sich die Übernahme der Negerkunst dem Rationalen und Sinnlichen des Inhalts zugunsten des Metaphysischen und Irrationalen und schafft zugleich eine neue Rationalisierung der Form, die nichts Europäisches mehr an sich hat.

Diese Doppeltendenz läßt aus dem bestehenden Negativen etwas Positives entstehen. Der seelisch entleerte und überrationalisierte Europäer entdeckt bei den Eingeborenen seiner Kolonien eine Tiefenschicht des Irrationalen, die ihn in seiner eiligen und fortwährenden Flucht vor der Rationalität noch bestärkt. Zugleich bestätigt ihn dies in seinem Menschsein gegenüber der Maschine und verleiht seiner bislang passiven Mystik eine gewisse Aktivität. Um zu ermessen, was dies im Rahmen der bürgerlichen Weltanschauung bedeutet, braucht man nur ein Selbstporträt Pi-



Picasso: Selbstporträt 1901



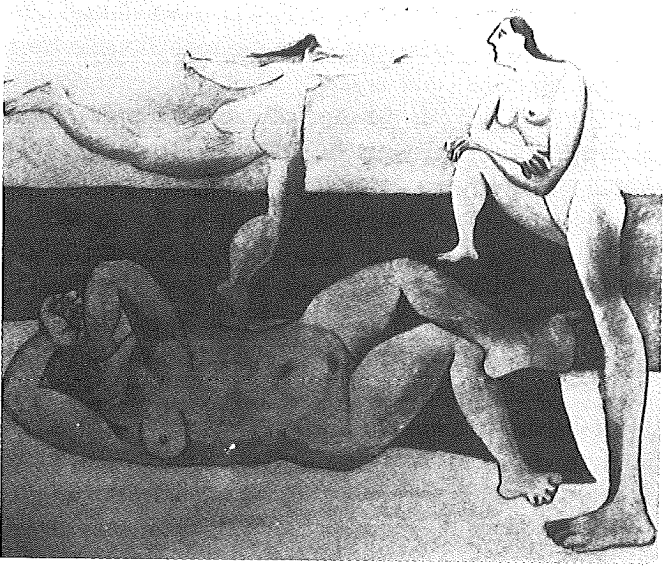
Picasso: Selbstporträt 1906

cassos aus der »Blauen Periode« (dem von 1901) mit einem anderen Bild aus der Zeit kurz vor der negroiden Phase zu vergleichen (dem von 1906), das zum Zeitpunkt der entscheidenden Wende von der sentimental-deskriptiven Periode zur eigentlich schöpferischen entstanden ist: Der überlebte Bohemien, der die Welt passiv in sich einströmen läßt, ist zum Arbeiter geworden, der sich mit aufgekrempelten Ärmeln auf die Welt stürzt. Das positive Ergebnis dieses aktiven Kampfes war eine Hebung des theoretischen Bewußtseins, teils dank der deutlich getroffenen Unterscheidung zwischen dem Prinzip der Modellierung und seinen möglichen Erscheinungsformen, teils dank der Erhellung der Beziehungen, die zwischen physischen, psychischen und künstlerischen Gesetzen bestehen. Nur so war es möglich, die griechischen und mittelalterlich-christlichen Normen, die Tradition also der gesamten europäischen Kunst in einer bisher einmaligen Weise zu entthronen. Diese Erweiterung des Horizonts der künstlerischen Praxis wirkte ihrerseits auf die Kunsttheorien zurück und führte zu einer exakten Unterscheidung zwischen *Theorie*, *Soziologie* und *Geschichte* der Kunst und insbesondere zu einer Umkehrung in der kunstgeschichtlichen Betrachtungsweise: Der Weg verläuft nicht mehr von der Vergangenheit in die Gegenwart, sondern von der Gegenwart in die Vergangenheit. Das sind die positiven Ergebnisse, welche die sich entfaltende marxistische Welt weiterentwickeln muß.

Die Erweiterung des theoretischen Bewußtseins beim Künstler selbst hat Picasso im Laufe seiner Entwicklung dahin gebracht, bestimmte theoretische Probleme zum Gegenstand seiner Malerei zu machen und auf diese Weise gelegentlich die Theorie der Kunst als Bild darzustellen. Ich denke etwa an jenes relativ kleine Bild mit dem Titel „Drei Frau-

en am Strand« aus dem Jahr 1920. [Zur Abbildung S. 116: »Drei Badende«, 1918, vergleiche die redaktionelle Notiz des Herausgebers.] Auf diesem Bild wird die Bedeutung der drei Dimensionen für die innere Komposition des Bildes dargestellt (womit eine andere, naturalistischere Erlebnisgrundlage keineswegs ausgeschlossen ist). Darauf zielt der prinzipielle Vorwurf, den man Picasso zu diesem Bild gemacht hat. Aber wenn man sich ins Gedächtnis ruft, daß die bürgerliche Philosophie das ganze 19. Jahrhundert hindurch hauptsächlich Erkenntnistheorie war, dann kann man — zumindest vom bürgerlichen Standpunkt aus — Picasso nicht vorhalten, daß er Kunsttheorie gemalt, sondern allenfalls, daß er dies unvollständig getan hat. Es genügt ein Blick auf dieses Bild um festzustellen, daß die drei Dimensionen der Personen nicht mit der Dreiteilung des Hintergrunds zusammenpassen, das bedeutet, die Personen sind mit dem Raum nicht nach einer allgemeinen Regel verbunden, womit der Theorie das Wesentliche fehlt: der *integrierende* Faktor. (Gerade dieser Mangel trotz des hoch entwickelten Kunstverständes, der Picassos emotionalen Eruptionen durchaus das Gleichgewicht hält, ist das soziologisch interessante. Denn es zeigt, daß nach der Abspaltung des Inhaltes von der Form und ihrer Entwicklung in zwei parallelen, aber getrennten Reihen, die nur selten, fast ausnahmsweise zur Deckung kommen, auch die formal-theoretische Reihe unvollständig bleiben muß — so eng sind die Grenzen der bürgerlichen Kunstgestaltung, die selbst Picasso mit seiner sehr großen Begabung nicht überspringen kann.)

3. Das dritte Problem betrifft die Phase des Kubismus der Kollagen. Um es zu erfassen, müssen wir die von Picasso in der kubistischen Periode durchlaufenen Phasen näher be-



Picasso: Drei Badende 1920

leuchten. In der ersten (negroiden) Phase versucht Picasso, das Bildganze auf der Grundlage einer subjektiven Anschauung zu komponieren, indem hier die Körper, unabhängig von ihren physikalischen Gesetzen, einzig der gefühlsmäßigen und malerischen Logik nachgebildet werden. In der zweiten Phase, der des Kubismus der Körper, verfeinert sich diese neue Sprache im Umgang mit unterschiedlichen Objekten, indem Picasso ihre anatomischen Gliederungen verwendet und daraus die verschiedenen Ansichten (Profil, En-face usw.) entsprechend einer von ihm vorweg festgelegten Dynamik des Raums kombiniert. Auf diese Weise integriert er das negroide Prinzip in das europäische Körperprinzip. In der dritten Phase (Kubismus der Felder) werden die Formelemente abermals von den einzelnen Körpern losgelöst, um mit dem Raum, das heißt mit den Tiefenschwingungen um die wesentliche planparallele Ebene herum, verbunden zu werden. In dieser Phase entwickelt sich das Bildganze nach einer bestimmten Vorstellung, durch eine wiederholte Differenzierung der neuen Sprache der Raumbewegungen, wodurch die dynamische Erregung des inneren Sinnes ins Gleichgewicht mit der Statik des Bildaufbaus gebracht wird.

Und in dieser Phase wird Picasso die Grenze seines Wegs bewußt: sein abstrakter Idealismus. Nur auf diesen aufbauend, konnte Picasso die mystische gegenseitige Durchdringung von Körpern und Raum vermittels der Beziehungen darstellen, die zwischen den gegeneinander aktivierten Dimensionen und ihren Richtungsgegensätzen (oben-unten, vorn-hinten, links-rechts) bestehen. Aber diese darstellerische Idealisierung von Raum- und Körperverhältnissen, der abstrakte Idealismus der Raumbewegung zerstört die substantielle Wirklichkeit und das gegenständlich-konkrete

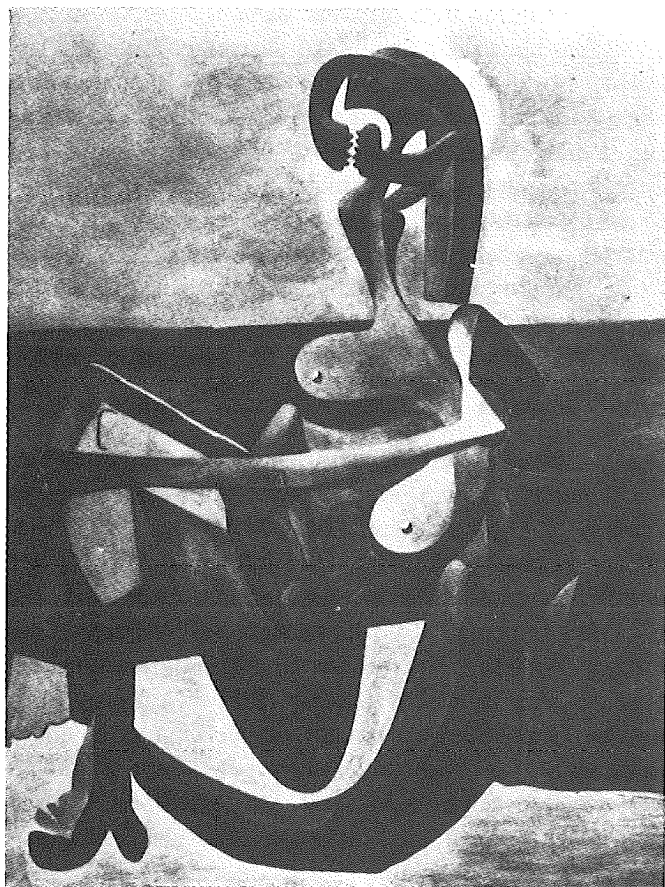
Dasein der Objekte. Daran will Picasso dennoch festhalten, und er löst die Aufgabe, das Ideelle und das Wirkliche wieder zu versöhnen, mit einer Art Quadratur des Kreises: Neben den höchst abstrakten Raumbeziehungen verwendet er unmittelbar außerkünstlerische Materialien (Tapetenfetzen, Perlen, Sägespäne, aufgetuschte Schablonenbuchstaben etc.). Picasso sah sich hier vor das entscheidende Problem jeder Ideologie gestellt: vor den Widerspruch von Idealismus und Materialismus. Die Paradoxie, die den Idealismus so abstrakt nimmt und den Materialismus derart wörtlich, stellt keine Lösung dar, sondern nur eine Bestätigung des Unvermögens, den Widerspruch aufzulösen.

Die überspitzte Polarisierung des Gegensatzes zeigt zunächst die zerrissene Persönlichkeit Picassos, der jede dialektische Auffassung fehlt, die zu einer höheren Einheit der Gegensätze gelangen könnte, und sie zeigt überhaupt die Schranken seiner idealistischen Grundhaltung. Beides hängt eng zusammen und läßt sich soziologisch deuten.

Die Widersprüchlichkeit Picassos tritt bereits während der »Blauen Periode« zutage, teils in der strengen Gegenüberstellung von begrenzten Figuren (oder Gruppen) und einem unbegrenzten Grund, teils in der schwankenden Darstellung des Körperlichen, die einmal der Umsetzung des mystischen Prozesses und dann wieder dem Ausdruck des konkreten, objektiven Daseins dienen soll. Bald verschwimmt jede Körperlichkeit in der Bildebene und verliert sich darin, was ein Symbol des metaphysischen Absoluten ist, bald wird die Bildebene ganz von drei räumlichen Dimensionen und Körpern ausgefüllt, wodurch das Irdische dargestellt wird. Dieses Prinzip der Aufteilung in gleichwertige Kontraste wird zur eigentlichen Triebkraft in der weiteren Entwicklung Picassos. Zwischen 1915 und 1925 verwen-

det er gleichzeitig zwei offenbar verschiedene Ausdrucksmittel: das klassizistische und das abstrakte. Insgesamt betrachtet ist diese Epoche durch die klarste Scheidung zwischen statischen und dynamischen Tendenzen gekennzeichnet. Daraus folgt insbesondere, daß den geschiedenen Funktionen ein je eigener formaler Ausdruck gegeben wird. So hat die (in der sentimental-deskriptiven Periode noch bewahrte) natürliche Einheit der Körper für den schöpferischen Gestaltungsprozeß keine Bedeutung mehr. Sie wird zerstört, um die Vielfalt funktionaler Beziehungen darstellen zu können, von denen in der Folgezeit allerdings nur wenig mehr als ein statisches Gleichgewicht zurückbleibt.

Die »Sitzende Badende« aus dem Jahr 1930 (Nr. 188 im Ausstellungskatalog »Pablo Picasso« zur Ausstellung des Zürcher Kunsthauses September—November 1932) bietet hierfür das markanteste Beispiel. Auf dem Boden vor Meer und Himmel sitzt eine Frau, den Horizont überragend, die mit ihren Armen das Knie des rechten, aufgestellten Beines umfaßt. Wir haben hier mindestens drei Funktionen nebeneinander: den Druck des sitzenden Körpers auf den Boden und den Gegendruck des Bodens, das Sich-mit-sich-Verbinden oder Sich-in-sich-Zurücknehmen des Körpers, und das sich vom Boden abstoßende Aufragen des Körpers. Um diese drei Funktionen am Körper der Frau gleichzeitig entwickeln zu können, mußte Picasso diesen dergestalt seines Fleisches entkleiden, daß nur noch eine durchsichtige Gliederpuppe zurückbleibt. Dieser kühne Gedanke, höchste Lebensintensität durch deren Gegensatz, durch ein Skelett auszudrücken, ist eines der Zeichen für die innere Zerrissenheit des Künstlers. Ähnlich hatte Picasso schon früher geistigen Reichtum mit sozialer Armut kontrastiert, die Zart-



Picasso: Sitzende Badende 1930

heit lesbischer Gefühle mit einer fast plumpen physischen Gesundheit, ohne indessen die Einheit der Körper aufzulösen. Indem er diese Einheit mit seinen neuen Mitteln zerstört (daß heißt den Körper der Badenden »entfleischt«), erreicht er, daß der auf seine reine Gestalt reduzierte Körper und die unbegrenzte Ebene einander wie zwei entgegengesetzte Prinzipien nicht nur räumlich gegenüberstehen, sondern jeweils durch das andere hindurchscheinen. So schafft Picasso eine Verknüpfung, welche die Gegensätze betont. Von größerer Bedeutung ist allerdings, daß ein Bein den Druck des Körpers auf den Boden zum Ausdruck bringt, der diesem Druck Widerstand leistet, während das andere in einer weichen Rundung (in Harmonie mit den Armen) gebeugt ist; der vom Oberkörper getrennte Rücken drückt die Bewegung des Sich-Erhebens aus, der verlängerte Hals unterstreicht das Motiv des Sich-Aufrichtens usw.

Wie unbekümmert, kühn und konsequent Picasso die natürliche Einheit des Körpers in seine unterschiedlichen Funktionen zerlegt, das scheint mir durch seine spanische Ausgangssituation bedingt. Denn diese hatte ihn weniger als jeden anderen europäischen Künstler in den bürgerlich-sensualistischen Relativismus verwickelt. Dank der Nähe zum mittelalterlichen Geist zeigte ihm sein Land die ganze Bedeutung von Prinzipien, und die sozialen Kämpfe seiner Zeit bewogen ihn dazu, den Gegensatz der Prinzipien unversöhnlich zu kontrastieren. So relativierte er die Prinzipien in ihrer unmittelbaren Konfrontation, also in der Sphäre ihrer eigenen Mannigfaltigkeit und Widersprüchlichkeit, und nicht etwa aufgrund der Unzulänglichkeit ihres abstrakt-prinzipiellen Charakters angesichts der Fülle und der Wandelbarkeit der konkreten Wirklichkeit.

Will der Künstler gleichwertige und doch antinomische Prinzipien nebeneinander gestalten, hat er nur eine einzige Möglichkeit, die Einheit des Werkes zu bewahren: Er muß die auseinanderstrebenden Bildteile in eine statische Harmonie zusammenzwingen. Deren ästhetische Realisierung stellt ungewöhnliche Anforderungen an die Begabung des Künstlers. Picasso hat dieses Gleichgewicht in der zugleich klassizistischen und abstrakten Periode von 1915—1925 in allen Feinheiten künstlerisch verwirklicht. Dieselbe polare Spannung und eine analoge Weise, damit fertig zu werden, finden sich in allen Bereichen des modernen Lebens; so soll der Gegensatz zwischen Privateigentum und monopolistischer Organisation der Produktion durch eine diktatorische Gesetzgebungsmaschinerie überwunden werden.

Obleich es ihm lange Zeit hindurch immer wieder gelungen war, dank einer von ihm geschaffenen formalen Harmonie alle Gegensätze, von denen er sich betroffen fühlte, nebeneinander bestehen zu lassen, mußte Picasso sich am Ende doch zwischen Materialismus und Idealismus entscheiden. Dieser letzte Gegensatz spitzte sich derart zu, daß der Rahmen der Kunst gesprengt wurde. Das Bemerkenswerte an Picasso ist, daß er bei aller Beschränkung auf den Idealismus einen zweifachen Ausweg entdeckte:

1. in einen abstrakten Idealismus, der sich in der Farbe konkretisiert, und zwar nicht in der Farbe als Oberfläche der dargestellten Gegenstände, sondern als Symbol innerseelischer Zustände und als Ausdruck der Funktionen der Objekte.

2. in einen idealisierenden Realismus, der sich des klassisch-antiken Stils und seiner Abkömmlinge (Renaissance,

Klassizismus) bedient, um eine machtvolle, dreidimensionale Körperlichkeit zu entwickeln.

Damit waren sowohl Materialismus wie Dialektik ausgeschlossen. Dieser von der bürgerlichen Kunst eingeschlagene Weg war notwendig, trotz der künstlerischen Genialität Picassos. Es wäre absolut falsch, das Phänomen der inneren Zerrissenheit oder Spaltung als etwas Persönliches zu betrachten (und daraus auf eine Verrücktheit Picassos zu schließen, wie man das getan hat). Ganz im Gegenteil, die gesamte Lage des Bürgertums trägt das Stigma dieser Erscheinung: seine Entfernung von der Aufklärung und seine Rückkehr zu einer gleichsam mittelalterlichen Ideologie, die von ihm ursprünglich einmal bekämpft worden war. Die Geister noch nicht überwundener Toter gehen im autoritären ›Feudalismus‹ des Monopolkapitalismus nicht weniger um als im Hellenismus und im Christentum Picassos.

V

Eine tiefgründige und bezeichnende Ironie liegt darin, daß die bürgerlichen Kunsttheoretiker, vor allem in Deutschland, Picasso Unredlichkeit vorwerfen und ihn beschuldigen, in seinen Arbeiten »den Bürgerschreck zu spielen«, und zwar ausgerechnet in dem Moment, in dem der Künstler selbst sehr aufrichtig aus den eigenen Schranken Konsequenzen zieht und sich unter Verzicht auf jeden Materialismus und dialektische Entwicklung der Reaktion in der bürgerlichen Welt zuwendet. Weder hat man die Ursachen erkannt, die zu den gegensätzlichen Wegen führten, noch ihre innere Verwandtschaft. Man muß der Frage nachgehen,

welches *jeweils* die gesellschaftlichen Ursachen für die in der westeuropäischen Kunstgeschichte wiederholten ›Renaissancen‹ der Antike waren. Nur dann gelingt es, den engen Zusammenhang der divergenten Aspekte zu erfassen, die im Werk Picassos zwischen 1915 und 1925 zutage treten.

Tatsächlich gehen die Renaissancen der Antike weit über die eigentlich so bezeichnete Renaissance (um 1500 in Italien) hinaus. Die Anfänge der stadtbürgerlichen Entwicklung liegen im Feudalismus. Stadtbürgerliche Bestrebungen wurden geweckt, sooft die Nachfrage nach Waren über die bäuerliche Hausproduktion hinausging; sooft Menschenüberschuß oder Abwanderung der vom Adel ausgebeuteten Hintersassen stattfand. Die sich neu bildenden Städte ließen einen Spielraum für bürgerlich-demokratische Tendenzen, da hierarchische Ordnungen für die neue Klasse sich noch nicht herausgebildet hatten. Aus der Opposition gegen die ländliche Aristokratie ergab sich eine Nähe zu den Ideen der antiken Demokratie. Diese Städter waren Ketzer, Sektierer, Reformers; der Katholizismus erschien ihnen als Bauernreligion, die dem Handel, vor allem dem städtischen Geldhandel, moralisch ablehnend gegenüberstand. Aber die ideologische Kraft dieser neuen Klasse erschöpfte sich zunächst in Abwandlungen der alten Anschauungen und in deren Negation; im besten Fall knüpfte man an antike Vorstellungen an. Im hohen Mittelalter war die katholische Kirche noch in der Lage, diese Beiträge — die aristotelische Philosophie und die Kunst der Antike — vollständig zu assimilieren. Erst als der junge Kapitalismus im Laufe des 15. Jahrhunderts in Italien, Süddeutschland und in den Niederlanden an Kraft gewonnen und als die Bourgeoisie sich eine neue Religion in der Reformation geschaffen hatte, um ihr Gewissen zu be-

ruhigen, erst da nahm die Renaissance der Antike einen realistischen, dem Katholizismus feindlichen Charakter an und erhielt die Bedeutung einer absoluten Norm, die sie trotz aller Anstrengungen, sie historisch zu relativieren, bis auf Hegel und Marx behielt (vgl. den vorangehenden Aufsatz).

Trotz dieses engen Zusammenhanges zwischen der Geburt des Kapitalismus und den Wiedergeburten der Antike, und insbesondere zwischen Frühkapitalismus und italienischer Renaissance, ist es überraschend, daß die bürgerliche Gesellschaft nach der Revolution von 1789, welche die politische Macht eroberte, keine genuin bürgerliche, sondern eine klassizistische Kunst hervorgebracht hat. Die Geschichte der Kunst Davids (des Malers der Revolution) ist für die Kunstgeschichte des gesamten 19. Jahrhunderts charakteristisch. Bereits einige Jahre vor der Revolution malt David »römische« Bilder, deren aktuelle Bezugnahmen vom dargestellten Inhalt kaschiert werden. Beim Ausbruch der Revolution gehört er zu den zuverlässigsten Männern der ersten Stunde, er stimmt für die Hinrichtung des Königs; aber er malt in gänzlich klassizistischer Manier ein ergreifendes Porträt des ermordeten Marat, das er mit den Worten signiert »Für Marat, David«. Wenige Jahre später ist David, dieser revolutionäre Ideologe, der Hofmaler des Kaisers, dessen Großtaten er auf zahlreichen Bildern verewigt. Er tut dies auf eine so pathetische Weise, daß selbst Napoleon von einer solchen Verherrlichung überrascht und hingerissen gewesen sein soll. Nach 1815 schicken ihn die wieder an die Herrschaft gelangten Bourbonen ins Exil, und dort, in Belgien, gewinnt seine Malerei einen naturalistischen Charakter, der selbst in den späteren Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts kaum seinesgleichen findet. Die im eigentlichen Sinn

bürgerliche Tendenz setzt sich durch und findet Mittel ihres Ausdrucks.

Die Ursachen einer solchen Entwicklung des ›revolutionären‹ römischen Klassizismus zu einem modernen bürgerlichen Naturalismus auf dem Umweg über Hofmalerei sind in der Vermischung von angeblichen Menschheitsidealen mit den *in Wirklichkeit* bürgerlichen Idealen zu suchen, durch welche die Revolution von 1789 gekennzeichnet war und sein mußte. Die bürgerliche Klasse konnte sich letztlich nur darum politisch befreien und vom Feudalismus die Macht übernehmen, weil ihr Ideal den *Anschein* einer allumfassenden Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit zu erwecken vermochte. Auch die Kunst diente anfangs dem Zweck, die Wirklichkeit zu verschleiern — und erst als die Reaktion diesen Schleier vollständig zerrissen hatte, wurde die Wirklichkeit sichtbar: zunächst eine ›allgemeinmenschliche‹, schließlich eine bürgerliche Kunst. Das bürgerliche Leben, das sich anfänglich in der Moral wie in der Kunst so klassisch-antik gebärdete, ließ seinen abstrakten Charakter sichtbar werden. Dieser äußerte sich in der unmittelbaren Produktion durch das Ersetzen des menschlichen Körpers — als eines unmittelbaren Produktionsmittels — durch die Maschine, die vom Menschen nur noch beobachtet und gesteuert werden muß; in der Vorherrschaft des unproduktiven Handels und der Geldwirtschaft, welche letztere die Austauschmittel in zunehmend abstraktere Formen überführt: vom Gold zum Papiergeld, vom Papiergeld zum Wechsel usw.; ferner in den Beziehungen zwischen der materiellen Gesellschaft und dem formalen Staat; und schließlich im Verhältnis der Gesellschaft zu ihrem Überbau — beispielsweise zur Kunst. Sie war im Mittelalter noch Gemeingut der Christenheit und ist mittlerweile zum Gegenstand eines ab-

surden Handels geworden: zu einer Ware, die man für etwas ›Wertbeständiges‹ hält. Dieser abstrakte Charakter der modernen bürgerlichen Gesellschaft war es, der in den Anfängen ihrer politischen Macht zu einer Wiederbelebung der Antike in der Kunst beitrug.

Zu diesen gesellschaftlichen Ursachen für die Renaissance der Antike kommen ideologische Gründe. Als Mythologie hat der Katholizismus die Kunst mit der materiellen Basis vermittelt. Die in seinem Grundprinzip der »*analogia entis*« waltende Dialektik zwischen dem Irdischen und dem Göttlichen ermöglichte die Anerkennung der Kunst, wie auch die erscheinende Welt nicht nur als bloße Station auf dem Weg zum Transzendenten betrachtet werden mußte. Doch waren Künstler und Kunst gehalten, dem reinen, absoluten Geist Gottes zu dienen durch die Schaffung sinnlicher Symbole seiner übersinnlichen und unendlichen Wirklichkeit. So wurde die Kunst, die auf Anschaulichkeit und sinnliche Wirkung verwiesen ist, in eine extreme Spannung versetzt. Die künstlerischen Möglichkeiten wurden ungeheuer vorangetrieben und zugleich in Frage gestellt. Diese andauernde innere Gefährdung zeigt sich vor allem in den Epochen, in denen die Religion aus gesellschaftlichen Gründen Krisen erleiden mußte. Dann konnte die Kunst sich relativ rasch vom religiösen und kirchlichen Zwang befreien. Wegen ihrer ausschließlich spirituellen Aufgaben blieb sie jedoch gegenüber der neuen Wirklichkeit und den in ihr gestellten, sinnlich materiellen Aufgaben hilflos. Weil ihre eigene Tradition adäquate Hilfsmittel zu deren Lösung nicht bereit hielt, suchten die Künstler Hilfe bei der klassisch-griechischen Kunst, die ihrem Wesen nach solche Hilfen vermitteln konnte.

Diese beiden, die gesellschaftliche und die ideologische Ursachenreihe zeigen demnach vor allem, warum jede Renaissance der Antike im Bewußtsein ihrer Urheber revolutionäre Züge tragen konnte und zugleich historisch und objektiv eine Ausflucht war; warum diese Renaissancen der Antike stets — nicht nur bei Michelangelo, sondern auch heute bei Strawinsky und Picasso — eine neue Phase der (reaktionären) christlichen Kunst einleiten. Diese Ursachen zeigen außerdem, warum jede Wiederbelebung der Antike, auch wenn sie sich auf die reale Körperwelt einläßt, gleichzeitig einen Hang zum Abstrakten aufweist, das heißt mittels eines idealistischen Realismus eine dualistische Welt darstellt, wobei beide Tendenzen keine tiefreichende methodische Einheit besitzen. Sie wird allein durch den schöpferischen Willen des Künstlers, durch seine nach Gleichgewicht strebende Komposition erreicht. Diese einseitige und übertriebene Anstrengung muß in ihr Gegenteil umschlagen. Doch das notwendige Nebeneinander des Körperlichen und des Abstrakten zeigt auch, warum der genialste Exponent einer Epoche sich verschärfender kapitalistischer Widersprüche diese beiden Tendenzen so weit als möglich voneinander trennen und sie getrennt weiter verfolgen mußte: So vermochte er das zerrissene Wesen der herrschenden Bourgeoisie am reinsten zu realisieren.

Bei Picasso war dieser Dualismus nichts anderes als der Abschluß der von Anfang an entwickelten Differenzierungen des Körperlichen, die sich nun in polare Extreme verselbständigt gegenüberstehen, so daß sie zuletzt wie unterschiedliche Stile erscheinen. Man versteht jetzt ohne weiteres, warum die sehr abstrakten Werke aufgrund ihrer künstlerischen Qualitäten das Niveau der antikisierenden konkreten Werke weit überragen. Die Abstraktion entspringt der

realen Leere der modernen Gesellschaft, ihrer Selbstentfremdung, der Umformung der materiellen Welt in Waren und Warenersatz. Demgegenüber hat die gräzisierung Körperlichkeit ihren Ursprung in einer romantischen Sehnsucht nach einer unmittelbaren, nicht aus der Mystik abgeleiteten, körperlichen Welt. Doch die Hilfe des Zitats reicht nicht aus, damit gesellschaftliche Sehnsüchte sich ideologisch verwirklichen können; sie vermögen nicht einmal das Niveau der Schöpfungen zu erreichen, die gleichsam organisch aus dem gegenwärtigen gesellschaftlichen Leben herauswachsen.

Die besondere Eigenart der von Picasso vollzogenen Renaissance der Antike liegt nicht alleine darin, daß sie eine abstrakt gewordene Kunst ergänzt. Er schließt das Schöne aus (das im Verlauf der vergangenen Renaissance eine so große, wenn nicht überhaupt die entscheidende Rolle gespielt hat) und setzt an dessen Stelle eine schwere, massige Körperlichkeit, die er mit zart aufkeimenden Gefühlen kontrastiert. Er nimmt der Antike den Charakter einer absoluten Norm und relativiert sie zu einem Hilfsmittel, nicht nur, weil er ihre Geltung mit der Zeit noch durch zwei weitere ›Normen‹ einschränkt, sondern auch und vor allem, weil er gleichzeitig, je nach Grad der angestrebten Körperlichkeit, ganz unterschiedliche Stile und Perioden der griechischen Kunst verwendet. Nachdem die Scheidung der modernen abstrakten von der antikisierenden körperhaften Kunst einmal vollzogen ist, reizt es ihn, deren mögliche Variationen in ihrem eigenen Bereich durchzuspielen. Er versucht, in der antikisierenden Manier abstrakte Erscheinungen zu realisieren, und er versucht, in der abstrakten Manier über die Farbe das Körperliche zu realisieren. Das ist möglich nur darum, weil Picasso das dialektische Wesen der griechischen Kunst

mißversteht, weshalb seine Renaissance die griechische Antike verfehlt. (Zur griechischen Dialektik siehe mein Buch »Der Dorische Tempel«. Augsburg 1930, S. 55ff.) Das verstärkt die reaktionären Momente, die in jeder Renaissance der Antike wirksam sind. Insofern Picasso aus seiner Renaissance das Schöne, den normativen Charakter und die Dialektik ausschließt, können wir vermuten, daß wir hier die letzte bürgerliche Renaissance der Antike erlebt haben. Ob eine erneute Wiederbelebung der Antike für die Entwicklung einer proletarischen Kultur von Bedeutung sein kann, hängt nicht zuletzt davon ab, ob es gelingt, die Geschichte der dialektischen Methode seit der Antike aufzuklären. Das ist eine Aufgabe, die an der philosophischen Front des Marxismus aktuelle und politische Bedeutung haben sollte.

Hier muß ein Hinweis darauf genügen, in welchem kurzem Zeitraum es Picasso gelungen ist, zwischen gräzischerer und abstrakter Tendenz eine Synthese zu erreichen, und wie groß andererseits der Abstand ist zwischen dem Höhepunkt der kubistischen und dem der folgenden Periode. Diese beiden Umstände allein würden bereits genügen, um die Schwere der Krisen zu beweisen, von denen selbst der genialste bürgerliche Künstler bedroht ist. Es kommt aber hinzu, daß in der Zwischenzeit (und später noch einmal) bestimmte Gemälde dieses Meisters in der technischen Behandlung des Farbmaterials gerade wegen ihrer Malart durchaus das Niveau des Kitsches berühren. Diese krassen Niveauunterschiede sind die schwerwiegende Kehrseite der vielen schnellen Stilwechsel Picassos. Sind diese noch aus den Veränderungen gesellschaftlicher Bedingungen erklärlich, so kann man sich die Niveauschwankungen nicht ohne eine Charakterschwäche erklären. Sie kommt darin zum Ausdruck, daß

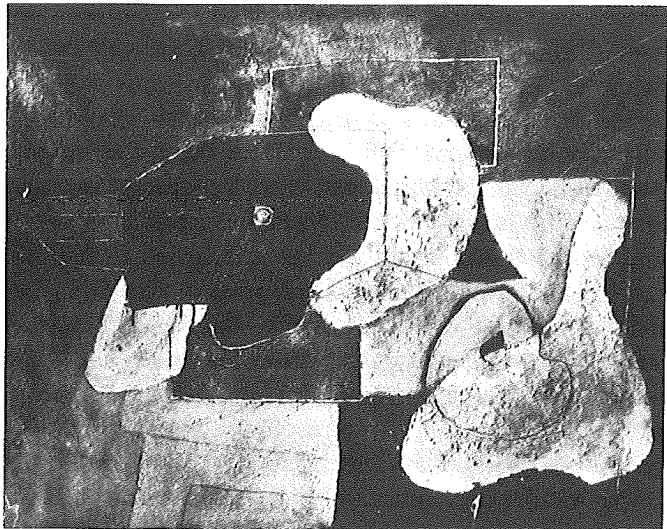
Picasso zwar der vollkommenste Repräsentant der herrschenden Klasse seiner Zeit war, daß ihm darüber hinaus aber das Ethos eines über diese Zeit hinaus in die Zukunft weisenden Menschen (wie ihn zum Beispiel Cézanne besaß) fehlte.

VI

Die letzte (surrealistische) Phase Picassos ist nur insofern von soziologischem Interesse, als sie durch ihren Bezug auf die gotische Glasfenstermalerei und durch die methodische Vervollkommnung der Mystik der frühen Jahre sein Werk vollends in die spezifisch europäisch-christliche Tradition und Reaktion einreicht. Als Picasso damit begann, die Statik seiner Bilder zu durchbrechen, indem er diese mit schwarzen Linien durchzog, hätte man glauben können, dieser Bruch würde zu einer neuen Entwicklung der bürgerlichen Kunst führen. Doch bereits der subjektive Charakter dieser Handschrift, die fortschreitende Auflösung der Bildfläche ins Unendliche und später die Konkretisierung seiner kosmischen Monderlebnisse, die gesteigerte Farbensymbolik; ferner das Zurückkehren der Linien in ihren Ausgangspunkt, indem sie wieder feste Gegenstände umschließen, die zunehmende wechselseitige Durchdringung der Gegenstände sowie das immer stärkere Herausarbeiten gekrümmter Flächenschalen, die sich endlos hintereinanderlagern — alle diese Merkmale zeigen, wie Picasso versucht, die relativ weitreichende Selbständigkeit der Dinge und des Raumes, das Statische ihres Daseins, wodurch die vorangegangenen Perioden bestimmt waren, nun wieder in den mystischen Kreislauf des Werdens und Vergehens einzubeziehen. Dabei hat Picasso sein neues Hilfsmittel: die mittelalterliche My-

stik nicht in deren Wesen, sondern nur von der Oberfläche her, in der äußeren Erscheinung wiederaufleben lassen können. Aus Mangel an eigenem dialektischem Vermögen hat er die mittelalterliche Dialektik nicht erfassen können, wie das für die meisten der bürgerlichen Ideologen gilt, die sich der Ideologie des Mittelalters annähern (z. B. Scheler oder Heidegger). Ihr Individualismus und Vitalismus (im negativen wie im positiven Sinne) läßt sich mit dem Thomismus nicht vereinbaren. Dieselbe Diskrepanz zeigt sich in Picassos Suche nach ›Symbolen‹ (vergl. das »Stilleben«, 1925, Nr. 155 des Zürcher Ausstellungskatalogs). Diese Symbole sind inhaltlich durch einen absolut polaren Dualismus gekennzeichnet und sie beabsichtigen eine magisch-religiöse Wirkung, was zwar über die Kunst hinausweist, aber auch außerhalb der Grenzen des Katholizismus fällt. Dessen Tradition ist durch die Kirche und ihre ideologische Waffe: den Neothomismus zu gut verteidigt, als daß man hoffen könnte, ihre Herrschaft durch solche romantischen Renaissancen mystischer Elemente nachhaltig zu erschüttern. Vorläufig wird die geistige Bedeutung der Kirche durch die noch verstärkt, die mit ihr sympathisieren aus der Not, eine geistige Orientierung zu finden. Der weite Umweg, auf dem diese Ideologen sich der Kirche wieder annähern, könnte gar nicht schlagender die Unfähigkeit der bürgerlich kapitalistischen Ideologie beweisen, die geistige Produktion zu befruchten.

In Picassos surrealistischer Phase erreicht die Perversion seines Gefühls für Geschichte ihren Höhepunkt. Er war bis zu dieser Zeit immer, zumindest in den Grenzen der Kunst, aktiv und evolutionär gewesen. Nun tritt — wie in der sentimental-deskriptiven Periode — die re-aktionäre Kontemplation wieder in den Vordergrund. Ihre letzte Basis ist



Picasso: Stilleben 1925

Gott — mag man sich dessen bewußt sein oder nicht, mag man selbst mit Freud in der Religion eine Illusion sehen, die sich ihrem Ende zuneigt. Solange der Atheismus nicht auf die Grundlage des dialektischen Materialismus gestellt wird, solange ersetzt man lediglich ein Wort durch das andere. Zweifellos war im Mittelalter Gott, genauer gesagt: die Spannung zwischen Gott und Menschen eine, sicher unabdingbare Voraussetzung des künstlerischen Schaffens. Doch damals war die Vorstellung Gottes ein wirksames Element der Lebensrealität, insofern er die phantastische Gestaltung eines unbeherrschten Sektors des gesellschaftlichen und natürlichen Lebens darstellte; eine Gestaltung, die ihren Charakter als lebendige Schöpfung an den sehr konkreten Rückwirkungen auf das gesamte menschliche Dasein zeigte. Mochte den mittelalterlichen Theologen dieser Sachverhalt auch unbewußt bleiben, so hatten sie ein gewisses Recht sich ›Realisten‹ zu nennen. Heute aber ist Gott nur noch ein bloßer Name, eine schemenhafte ›idealistische‹ Imitation. Denn heute ist die Spannung zwischen den Menschen und der Ware als die irdische Spannung erkennbar, welche die Menschen dazu führt, an der Vorstellung Gottes festzuhalten. Gott bedeutet darum nicht länger eine, wenn auch imaginative Erschließung eines noch unbeherrschten Sektors des Lebens, sondern Flucht aus einem bereits eroberten Terrain. Konnte im Mittelalter Thomas von Aquin noch als so revolutionär gelten, daß mehrfach die Rede davon war ihn zu exkommunizieren, so sind die Konvertiten unserer Zeit trotz aller Phrasen wie »Das Antimoderne ist das Ultramoderne« nichts anderes als Reaktionäre. Den angeblich revolutionären Surrealisten haben sie voraus, daß sie nicht auf halbem Wege stehengeblieben sind und sich die traditionelle Basis ihrer Weltanschauung bewußt gemacht

haben, ohne sich freilich über Voraussetzungen und Grenzen dieser Basis im klaren zu sein.

VII

Bezeichnenderweise konnte Picasso seine jeweiligen Probleme der Gestaltung immer nur mit fremder Hilfe lösen. Er reiht sich damit in die künstlerische Entwicklung des 19. Jahrhunderts ein, in die Entwicklung des kapitalistischen Jahrhunderts. In seinem Verlauf fanden alle in der Geschichte der europäischen Kunst verwirklichten Stile ihre ›Renaissance‹: bald die griechisch-römische Antike, bald die christlichen Stile von den Anfängen über Romanik und Gotik bis zum Barock. Zwei Tendenzen dieser formal und inhaltlich historisierenden Renaissancen lassen sich unterscheiden: die eine dient mehr dem Körperlichen und betont damit eher das Irdische, während die andere eher zum Geistigen und Überirdischen neigt.

Die eigentlich ›bürgerliche‹ Kunst entwickelt sich zu einem kleinen Teil innerhalb einer der beiden, zum größeren Teil jedoch *zwischen* diesen gräzisierungstendenzen und romantisierungstendenzen. Aus bereits dargelegten Gründen hat man diese Entwicklungen als Naturalismus (als Erfahrungskunst) denunziert. Im 19. Jahrhundert standen sich die Vertreter dieser beiden historisierenden Richtungen feindlich gegenüber. Das rührte aus einer Täuschung ihres Bewußtseins über die eigentliche gesellschaftliche Bedeutung ihrer Tendenz, denn tatsächlich waren beide nur Spielarten der Reaktion. Nach und nach verloren sich die scharfen Grenzen zwischen beiden Tendenzen und damit auch ihr feindlicher Gegensatz. Man suchte in der Geschichte der Kunst

nach einer versöhnenden Verbindung und fand sie in der italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts (der Frührenaissance). So kam die ›Versöhnung‹ der angeblichen Gegensätze bei dem Eklektiker Puvis de Chavannes zustande. Das 20. Jahrhundert vollendet die Relativierung des normativen Charakters dieser beiden Tendenzen, denn von nun an ist es keine einzelne Epoche mehr, die jeweils wiedergeboren wird, sondern es sind mehrere zugleich. Sie liefern im Grunde keine Normen mehr, sondern schlichte Hilfsmittel, die man wieder aufgibt, nachdem sie ihren Zweck erfüllt haben. So kommt es, daß wir beide Tendenzen bei Picasso (wie in der Musik bei Strawinsky) vereint finden. Es handelt sich jetzt nicht mehr nur um Eklektizismus, sondern um eine neue Form bürgerlich-reaktionärer Kunst. Dies beruht zum Teil auf dem neuen Hilfsmittel der Negerkunst.

Die Abfolge der Anleihen, zuerst bei der Negerkunst, dann in der Antike, zuletzt im Mittelalter, zeigt zuerst die Furcht vor und die Abneigung gegen die eigene Tradition und dann die Rückflucht in sie. Darin liegt einerseits eine trotzig betonte Unabhängigkeit, verknüpft mit dem Willen, inhaltlich in neue kosmische und unbewußte Bereiche, formal zu neuen Möglichkeiten der alten Darstellungsprinzipien vorzudringen. Andererseits jedoch das Eingeständnis, daß der Weg, sich von der Tradition des 19. Jahrhunderts unabhängig zu machen, eine Sackgasse war. Es handelt sich auch hier nicht um eine persönliche Unfähigkeit Picassos, sondern um das allgemeine historische Schicksal des europäischen Bürgertums, was sich selbst in der Chronologie von Einzelheiten noch zeigen läßt. Am Ende der Friedensperiode, 1914, hatte Picasso in seinen geklebten Bildern (Kubismus der Kollagen) die Paradoxie herausgestellt, zu der ihn schließlich der wegen seines Rückgriffs auf die Ne-

gerkunst scheinbar revolutionäre Kubismus geführt hatte. Am Ende des Ersten Weltkrieges hatte er Ingres und den Klassizismus verarbeitet (ein Prozeß, der weit vor dem Krieg beginnt) und war damit zur europäischen Tradition zurückgekehrt. Eine zutiefst evolutionäre Entwicklung (die man zu Unrecht als revolutionär bezeichnet hat) war zugegebenermaßen noch nicht völlig einer reaktionären Entwicklung gewichen, hatte dieser jedoch Platz eingeräumt.

Man kann im übrigen den inneren Zusammenhang dieser äußeren Hilfsquellen noch deutlicher sichtbar machen. Zu diesem Zweck bedarf es noch einiger Bemerkungen zur sentimental-deskriptiven Periode Picassos. Den Einflüssen, die Picasso damals in sich aufnahm und sofort in eigene Werke umsetzte, war er in keinem stärkeren Maße ausgesetzt als andere junge Künstler auch. Teils kamen diese Einflüsse aus seiner spanischen Umgebung (El Greco) und aus der Antike, wie sie ihm von seinem Vater, einem Zeichenlehrer an spanischen Kunstschulen, übermittelt wurden; teils kamen sie aus dem Paris der Jahrhundertwende und insbesondere von Toulouse Lautrec (den man sich wiederum ohne den Einfluß von Degas nicht vorstellen kann). Was er selbst daraus gemacht hat, weist eine schwer greifbare Ähnlichkeit mit pompejanischen und frühchristlichen Malereien auf, das heißt mit dem Stil einer vom Christentum beeinflussten Antike. Diese unmittelbare Einheit entgegengesetzter Einflüsse löst sich nicht von selbst in ihre verschiedenen Bestandteile auf, sondern durch den Gegensatz zu aller europäischen Tradition; durch die Kunst der Neger. Erst nachdem die negroiden Einflüsse innerhalb ihrer Grenzen dem Europäischen assimiliert waren — im Kubismus der Körper dem Griechischen, im Kubismus der Flächen dem Seelisch-Mystischen und damit dem Christlich-Gotischen —, erst da-

nach erfolgte die Zerlegung in die beiden europäischen Einflüsse: in das Griechische und in das Mittelalterliche. Daß sich diese beiden nicht absolut gegenüberstanden, zeigt die nähere Betrachtung der Entwicklungsphasen. So ist die bisherige Entwicklung Picassos, der man trotz ihrer Vielgestaltigkeit eine Einheit nicht absprechen kann, durchaus logisch, aber diese Logik ist die dialektische. Das ist um so bemerkenswerter, als wir zu dem Ergebnis gelangt waren, daß die einzelnen Werke Picassos nichts Dialektisches an sich haben. So setzt sich die objektive Dialektik gegenüber einer anderen, subjektiven Logik durch, sobald wir den geschichtlichen Zusammenhang betrachten. Sie erweist sich gegenüber einer mystischen Logik ebenso als die allgemeinere wie gegenüber der Logik, die auf den Prinzip der Identität beharrt. Die Analyse zeigt darüber hinaus, daß die Logik der je besonderen Akte des künstlerischen Schaffens von der des geschichtlichen Prozesses ganz verschieden sein kann; analog zu der allgemeinen Disproportion zwischen materieller und geistiger Produktion, auf die Marx und Engels besonders hingewiesen haben.

VIII

Wenn man das Gesamtwerk Picassos soziologisch betrachtet, gelangt man zu folgenden Ergebnissen:

1. Es zeigt sich die übermäßige Vielfalt und die verwirrende Fülle der unterschiedlichsten Erscheinungen neben- und nacheinander, zu denen ein Künstler gelangen muß, der in seiner Person ein Exponent der herrschenden bürgerlichen Klasse ist, weil er selbst und seine Zeit in der höchsten Zuspitzung aller Gegensätze leben.

2. Selbst eine derart große Begabung kann auf äußere Hilfsmittel nicht nur nicht verzichten, sondern wird am Ende selbst zu einem Repetitorium der Kunstgeschichte. Der große bürgerliche Künstler ist heutzutage nur noch als »eklektisches Genie« möglich.

3. Der Künstler, der so evolutionär begonnen hat, daß man ihn allgemein für revolutionär hielt, ist nach dreißig arbeitsreichen Jahren weit davon entfernt, das vom 19. Jahrhundert ungelöst übernommene Problem zu bewältigen, das heißt im dialektischen Materialismus gründende Kunst schaffen zu können. Ganz im Gegenteil ist er beim anderen Extrem angelangt: an den feudalen Grenzen des Bürgertums, bei der modernen Form der Reaktion.

Diese drei Ergebnisse zeigen uns Picasso als Exponenten der zeitgenössischen bürgerlichen Gesellschaft, und als solcher wird er mit einem halben Dutzend seiner Arbeiten zweifellos einige Jahrzehnte, vielleicht Jahrhunderte überleben. Die gesellschaftliche Abhängigkeit Picassos zeigt sich ebenso in seiner Wirkung auf das Publikum, das nicht gezögert hat, ihm materielle und geistige Anerkennung zu zollen, obwohl kaum einer die Nerven des Publikums derart strapaziert hat wie Picasso. Außer in Deutschland, wo man ihm die Anerkennung aus absolut haltlosen Gründen versagt hat (das Bürgertum dieses Landes bewies, daß es heute um Jahrzehnte hinter der Weltgeschichte zurückliegt, und zwar nicht allein politisch, sondern auch ideologisch), stehen der Gleichgültigkeit der »gebildeten« Massen sowohl die außerordentlich hohen Preise gegenüber, die von Händlern und Spekulanten aus allen Ländern Europas und Amerikas verlangt und bezahlt werden, als auch die maßlose und wilde Begeisterung, die seuchenartige Nachahmung, die Picasso wie kein zweiter vor oder neben ihm mit jeder Phase seiner

Entwicklung, ja mit jedem Einfall seiner Phantasie bei den Künstlern seiner Zeit gefunden hat. Diese Nachahmungsgier, die bei der Masse der Künstler zum Akademismus schlimmster Sorte gerät, verrät nicht nur Mangel an Eigenständigkeit oder historischem Gespür. Sie läßt sich auch nicht allein dadurch erklären, daß Picasso jedesmal die Formen findet, in denen sich die bürgerliche Klasse bestätigt und erkennt. Da der ›freie‹ Künstler von der Mode und den Spekulationen der Händler abhängt, bilden sich zwischen Künstler und Publikum Beziehungen heraus, die in nichts mehr an die zur Zeit der Impressionisten gemahnen. Während der ganzen zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat sich das Publikum der ›modernen‹ Kunst gegenüber feindselig verhalten. Die bürgerliche Klasse hielt ihre eigenen Ideologen für Revolutionäre und weigerte sich jahrzehntelang, ihnen ideell und materiell Gefolgschaft zu leisten. Das folgt nicht nur und nicht einmal hauptsächlich aus der ›naturgewollten‹ Distanz zwischen dem Genie und der geistlosen Masse.

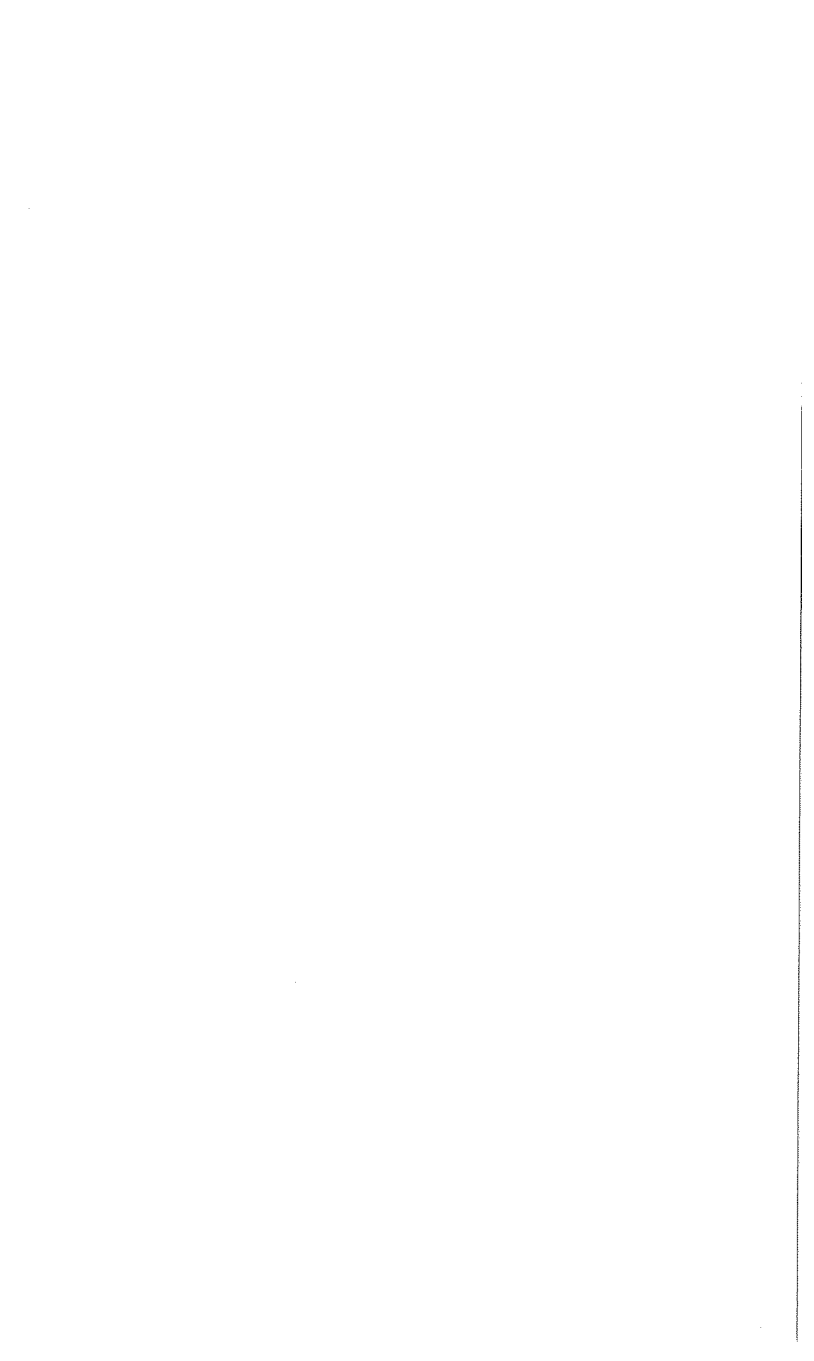
Diese Distanz ist vielmehr durchaus konkret gesellschaftlich und geschichtlich bestimmt. Als die kleine Oberschicht der Feudalherren von der Bourgeoisie in der Herrschaft abgelöst wurde, trat eine bürgerliche Elite, die von künstlerischen Fragen absolut nichts verstand, an die Stelle der Mäzene, die entweder wirklich gebildet oder der Tradition verpflichtet waren, und deren gesellschaftliche Lage es ihnen erlaubte, sich gegenüber den Künstlern relativ großzügig zu zeigen. Aufgrund seines Fachwissens und seiner Erfolge auf anderen Gebieten erachtete das Bürgertum Kunstverständnis und somit auch das Recht zur Kunstkritik als sein selbstverständliches, unveräußerliches ›Menschenrecht‹. Diese Haltung wurde in der Folgezeit von der Masse der halbgebil-

deten Kleinbürger übernommen; halb sentimentale und halb metaphysische Kunsttheorien verliehen ihr ein ideologisches Korsett. Diese Aneignung vollzog sich genau zu dem Zeitpunkt, als die christliche Religion, das heißt die traditionelle und autochthone Mythologie ihre schöpferische Macht und damit ihre Mittlerrolle zwischen der materiellen und der geistigen Produktion verlor. Noch zu schwach, um unmittelbar aus der geschichtlichen Realität zu schöpfen, vertrieben die Ideologen am Ende mit metaphysischen Argumenten die Kunst ganz aus der Welt, um sie ins Weltinnerste zu verlegen (Romantik, Schopenhauer). Sie machten aus ihr einen Hort der geistigen Reaktion, das beständige Moment einer Weltanschauung, die jeden Augenblick zusammenzuberechnen drohte. In der Kunst selbst äußerte sich das in der Stagnation der allmächtig gewordenen Akademien. Alle Künstler, die aus dem konkreten Leben als der Quelle ihres künstlerischen Schaffens schöpften, sahen sich ungewollt in eine ›revolutionäre‹ Ecke gedrängt und waren doch nur Vertreter der herrschenden Tendenzen ihrer Epoche. Ob Industriekapitän oder hoher Verwaltungsbeamter, Museumsdirektor oder Vertreter der Kirche, alle diese ›Führer‹ leben in einem Zwiespalt zwischen moderner Produktionsweise und geistiger Rückständigkeit, was zu ihrer Blindheit für die zeitgenössische Kunst führt. Das Wort revolutionär ist im Zusammenhang der geistigen Produktion zu einer Phrase entleert, denn nicht ein einziges Mal hat man versucht, zwischen all diesen »Revolutionären« zu unterscheiden. Das wäre auch kaum gelungen, denn außerhalb des Marxismus gibt es weder Basis noch Maßstab für solche Unterscheidungen. So konnte man schließlich nur, wie bei Courbet auch sonst überall, deutliche Hinweise auf geschichtliche Tatsachen leugnen, indem man sie ästhetisierte.

Dieses Verhältnis hat sich nun, seit 1918, erheblich geändert. Dazu haben zweifelsohne rein ökonomische Faktoren insofern beigetragen, als im Zusammenbruch sämtlicher Geldwerte die Kunst zu einer der seltenen ›wertbeständigen‹ Waren und infolgedessen der Besitz von Kunstwerken zu einem Maßstab für die gesellschaftliche Position wurde. Hinzu kamen sekundäre Gründe: atavistische Erinnerungen an den Halt, den früher die Religion in allen Unglücksfällen des Lebens geboten hatte; das Beispiel der herrschenden Klassen in der Vergangenheit und außerdem die Existenz von Museen und die bereits vor dem Krieg betriebene Spekulation mit alten Kunstschatzen; schließlich die sicher ehrliche Überzeugung, daß die ansonsten als ›revolutionär‹ beschimpften Künstler vielleicht doch die Frage beantworten könnten, welcher Sinn dem allgemeinen Zusammenbruch eigne und was am Ende dennoch Bestand haben könnte. So wurden die Beziehungen zwischen Künstler und Publikum im Prinzip positiv, was dem Publikum zu verdanken war. Dennoch bekam es keine Antwort. Daß die Künstler keine zu geben vermochten, war nicht ihre Schuld. Niemals waren sie ihrer Zeit als wirkliche Revolutionäre voraus gewesen, allenfalls einer trüg gewordenen Schicht von Rezipienten. Sie hatten ihre Zeit auch nicht in einem Einheitskunstwerk als Totalität dargestellt, sondern stets nur fragmentarisch. Diesem gesellschaftlichen Schicksal waren sie mehr oder weniger freiwillig unterworfen. Als das Publikum sie zu ideologischen Orakeln wählte, da waren sie keineswegs mehr Revolutionäre. Sie waren selbst reaktionär geworden, wenn auch ihre Antworten vor der größer gewordenen Macht der Kirche verblissen mußten.

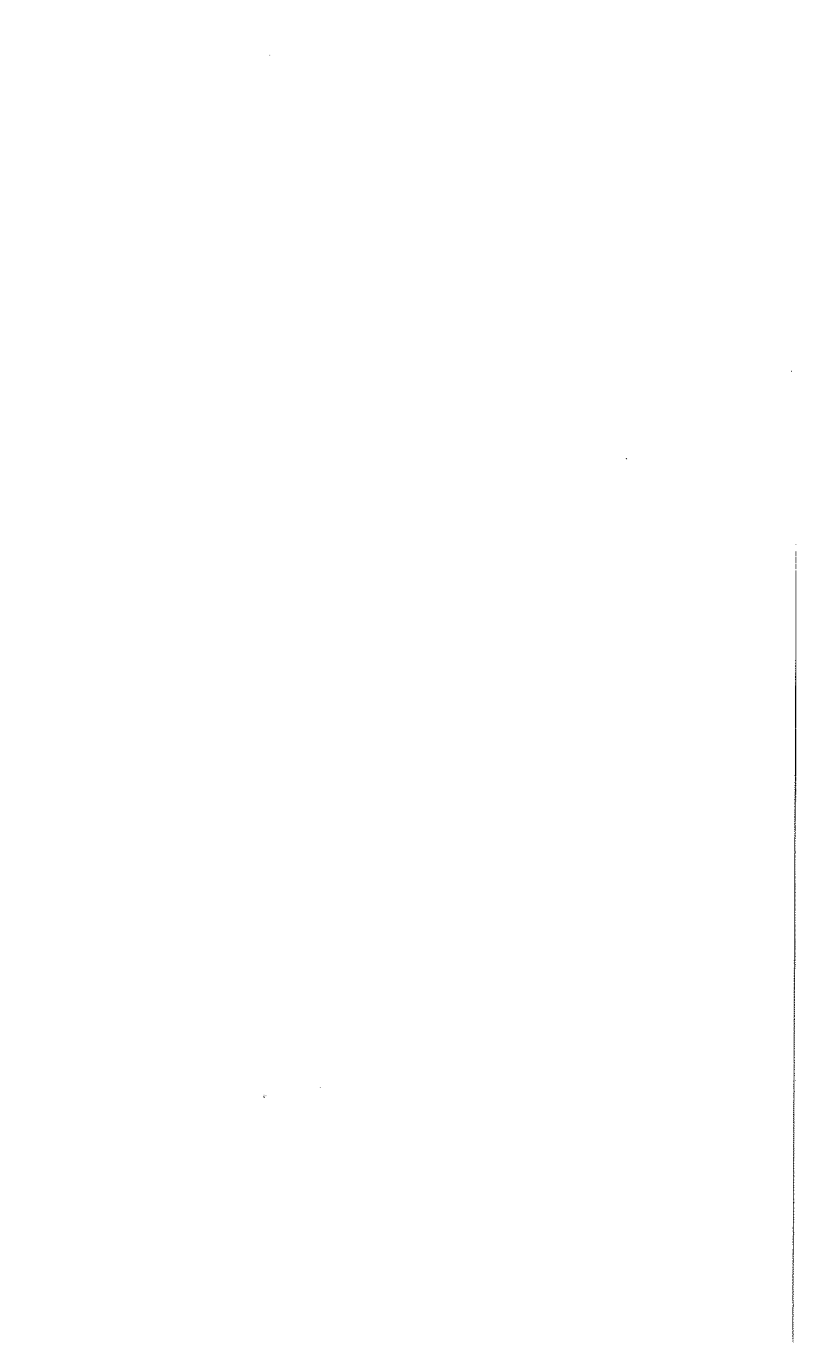
Aber die mißlungenen Beziehungen zwischen Künstler und Publikum sind damit noch nicht hinreichend erklärt.

Die fähigsten Künstler kamen dazu, ihre Phantasie und ihre Entwicklungskraft zunehmend jedes allgemeingültigen Inhalts zu entleeren: Sei es unter dem Druck der widersprüchlichen Tendenzen der Epoche; sei es, um sich selbst oder ihren herrschaftlichen Kunden die Macht der eigenen Individualität zu demonstrieren, den einzig noch geltenden Wert; sei es um die Schar ihrer Nachahmer in Atem zu halten, die in jeder Stagnation Ermüdung und Verfall witterten, denn die Lähmung des ›Führers‹ würde ihr eigenes Scheitern bedeuten — die Künstler haben ihre schöpferischen Fähigkeiten vor allem in der Mannigfaltigkeit von Leistungen erschöpft. Was die Epoche an Erkenntnisfähigkeit von Künstlern wie vom Publikum verlangt, liegt so weit über deren — bürgerlichen — Möglichkeiten, daß noch die höchste künstlerische Produktion hinter den Erfordernissen der Zeit zurückbleibt. So ist schon das Ungeborene in gewissem Sinne überholt, denn die treibende Kraft der Geschichte steht auf der anderen Seite der Barrikaden. Die bloße Existenz des klassenbewußten und klassenkämpferischen Proletariats — und mag es noch so wenig in das Bewußtsein und die Erlebnissphäre des Künstlers eingedrungen sein — wirkt heute tief auf das Unbewußte des geistig Schaffenden zurück. Die Forderung eines neuen Einheitskunstwerks, das einer neuen Gesellschaftsordnung entspricht, relativiert alle seine Schöpfungen. Doch diesem Erfordernis können alle geistigen Krämpfe und Wehen eines bürgerlichen ›Genies‹ nicht nachkommen.



Anhang





Die gesellschaftliche Bewegung künstlerischen Schaffens

Nachwort des Herausgebers

Marx Picasso: Verbindung oder Konfrontation dieser beiden Gestalten und der mit ihnen verbundenen Wirkungen weit über ihr jeweiliges Gebiet hinaus ins Alltagsbewußtsein hinein, wo sie durchaus »mythische« Bedeutung gewonnen haben; ihre Konstellation als Gegenstände zweier gemeinsam veröffentlichter Aufsätze — das wird Erwartungen wecken, die Max Raphael nur enttäuschen kann. Kein überraschender Brückenschlag zwischen politisch-ökonomischer und ästhetischer »Revolution«; keine funkelnde Brechung des einen Werks in dem anderen. Überhaupt keine Überraschungen, die sich dem ersten Blick offenbaren könnten. Vielmehr diktiert eine langsame und beharrliche Entwicklung von Gedankengängen das Tempo der Argumentation und damit auch das Tempo der Lektüre.

Gleichwohl hat Raphael Neuland betreten, als er 1932/33 an diesen Aufsätzen arbeitete. Er selbst bezeichnete sein Projekt einer »materialistischen und empirischen Kunstwissenschaft«, dem er hier zum ersten Mal Gestalt gab, als »Abenteuer . . . , dessen Ausgang ich selbst noch nicht kenne«. Die Reiseberichte, die diesen Weg dokumentieren, gleichen eher nüchternen Logbüchern als Abenteuerberichten. Das besagt nichts über den Charakter von Raphaels Entdeckungen; sie betreffen Unentdecktes — das gilt bis heute —, und sie erschließen nicht betretene Wege, gewähren unerwartete Perspektiven. Doch Raphael war nicht der Forscher und nicht der Autor, der mit seinen Resultaten hausieren ging. Er dokumentiert den Weg ihrer Entwicklung, jedoch nicht im Sinn einer Nacherzählung. Zeitgeschichtliche wie lebensgeschichtliche Umstände, die den Weg beeinflussten und die Art, ihn zu notieren, treten in den Hintergrund. Dokumentation heißt hier im strengen Sinn systematische Rekonstruktion; heißt zugleich, das dem kritischen Nachvollzug durchsichtig machen, was gedanklich entwickelt wird.

Raphael war Lehrender in der Erwachsenenbildung, und viele seiner Texte sind zu lesen wie Schemata für einen mündlichen Vortrag, der Frage und Gegenrede provozieren will. Den meisten Texten Raphaels ist etwas Lehrbuchhaftes eigen, was sie gegenwärtigen Lesebedürfnissen nicht unbedingt zu empfehlen scheint. Stellt man sich jedoch ihrer Herausforderung, so machen sie den Leser zum »Selbstdenker«. Und er wird bemerken, daß Raphaels Texte den Stoff, den sie darbieten, tatsächlich neu gewinnen; auch scheinbar Vertrautes, eben im Alltagsgebrauch Mythisiertes: dem verändernden Zugriff Entrücktes und gerade

darum Wirksames, wird wieder fremd: Lehrsätze des Marxismus so gut wie geläufige Einschätzungen des unverwechselbaren Picasso.

Raphael konnte in keiner der beiden Arbeiten auf bereits aufbereiteten Stoff zurückgreifen. Eine materialistische Theorie der Bildenden Kunst liegt bis heute nur bruchstückhaft vor, und man hat den Eindruck, daß die Bücherberge, die zum Thema Basis-Überbau und zum Verhältnis von materieller und geistiger Produktion aufgehäuft wurden, eine Klärung der Probleme eher verhindert haben. Raphael hielt an seinen Fragen fest, auch da, wo er auf fertige Antworten traf. So konnte er Differenzierungen einführen sowohl in den von Marx und Engels pauschal verwendeten Begriff der Praxis wie auch in die Vorstellungen von Wirkung und Wechselwirkung gesellschaftlicher Verhältnisse und konkreter Praxisformen. Diese Differenzierungen werden gewonnen in der Analyse des Gegenstandsbereichs der künstlerischen Praxis und seiner besonderen Konstitutionsbedingungen.

Auch die Kunstwissenschaften — sofern sie überhaupt theoretische Interessen verfolgen — operieren noch immer mit den Begriffen, die kaum entwickelt waren, als Raphael zu arbeiten begann (Wölfflins Buch *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* ist 1915 erschienen, Riegls *Stilfragen* 1893, Spätrömische *Kunstindustrie* 1901, Fiedlers Arbeit *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* 1887), so daß Raphaels Kritik an Aktualität nichts eingebüßt hat.

Marx und Picasso: Was die beiden hier zusammengestellten Aufsätze verbindet, ist nicht in erster Linie der Umstand, daß sie — gewissermaßen als theoretische Grundlegung und praktische Anwendung in kurzem Abstand aufeinander folgend — den Wendepunkt in Raphaels theoretischer Entwicklung dokumentieren können. So würde man nur das *Resultat* eines verschlungenen Entwicklungsprozesses festhalten und betonen, daß die ursprünglich lebensphilosophisch inspirierte Theorie der Kunst nunmehr die notwendige, nämlich historisch materialistische Grundlegung erhalten habe. Einer solch äußerlichen Beurteilung würde entgehen, was Raphael selbst an Einsichtsmöglichkeiten in den *Prozeß* geistiger Produktionen entwickelt hat. Was er für die Analyse, für das Verstehen und für die Kritik von Kunstwerken gefordert hat, daß nämlich ihre äußere Gestalt sowie deren innere Folgerichtigkeit und Notwendigkeit nicht am Maß vorweg fixierter und dann verabsolutierter Beschreibungs- oder Stil Kategorien, nicht am Maß »apriorisierter Normen« zu messen sei, das läßt sich auch auf Gestalt und Entwicklung eines theoretischen Werks übertragen. Wie einem Kunstwerk, so verbietet sich auch ihm gegenüber ein Urteil, das die Wahrheit des zu Beurteilenden, die »Notwendigkeit« einer theoretischen Entwicklung, vorab bereits fixiert hat. Das Werk würde so auf eine Wahrheit ver-

pflichtet, die als bereits »gegeben« nur dogmatisch behauptet werden kann, während doch der konkrete Schaffensprozeß, wie er im Werk sedimentiert ist, dessen Wahrheit realisiert hat. Entsprechend erschiene der geistige Prozeß nur als Abbildung, würde er verpflichtet auf Nachahmung oder Reproduktion eines außer ihm liegenden Gehalts. Die Rede vom »geistigen Schaffen« wäre bestenfalls metaphorisch und stünde im Gegensatz zu Raphaels Intention. Er wollte die differenzierte Wirklichkeit des geistigen Schaffens in seinen vielfältigen, einander wechselseitig beeinflussenden Bedingungen systematisch konstruieren.

»Geistiges Schaffen«: In diesem theoretischen Konzept — Raphael hat es 1934 in seinem Buch *Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik* systematisch entfaltet — treten divergierende, ja gegensätzliche Traditionslinien und Intentionen in eine merkwürdige Konstellation. Das gibt dem Werk Raphaels eine eigensinnige Physiognomie, die auch im Fall der hier vorliegenden Aufsätze einer Lektüre auf den ersten Blick abweisend entgegensteht. Es wird darum hilfreich sein, diese Konstellation von lebensphilosophischen und marxistischen Vorstellungen geistiger Produktivität zumindest zu skizzieren. Vor diesem Hintergrund wird sich das produktiv Neue des Zugangs zu Werken der Bildenden Kunst, wie ihn Raphael mit *Marx Picasso* beschreibt, zu erkennen geben: eine theoretisch fundierte Praxis des *Sehens*, die der experimentellen Erprobung harret.

Im Zusammenhang der bürgerlichen, romantisch-neuidealistischen Revolte der Jahrhundertwende gegen den »materialistischen« Zeitgeist, gegen Ökonomisierung und Industrialisierung des Alltags, hat der Begriff des »Schaffens«, die Vorstellung sinnlich-physiologisch begründeter geistiger und kultureller Produktivität, eine zentrale Funktion: Mit seiner Hilfe sollte die Macht des bloß Faktischen und der »Wert« des Rechenhaft-Rationalen überwunden werden. An dieser Mythisierung der freien Macht des schöpferischen Geistes beteiligten sich auch die damals noch jungen Kunstwissenschaften. Nach einer Epoche positivistischer Anhäufung von Fakten wollte man wieder das Ganze der Werke und ihrer Geschichte, und damit die Besonderheit ihres sinnhaft-ganzheitlichen, »geistsprungenen« Charakters betont, untersucht und begründet sehen. Man griff zurück auf die Bemühungen um philosophische Grundlegung verstehender »Geistes«wissenschaften, wie sie in den Arbeiten von Dilthey, Simmel und Rickert angestrengt wurden. Den analytischen Methoden der Naturwissenschaft und der von ihren Erfolgen geprägten neuen Weltanschauung und Alltagswelt stellte man den Versuch großer Synthesen gegenüber, die jedoch von Begriffen wie »Leben«, »Geist«, »Kultur« kaum gedeckt waren.

Diese auf eine neue Einheit gerichtete Bewegung begann mit der von

Schopenhauer inaugurierten psycho-physiologischen Neuinterpretation der Erkenntniskritik Kants. Deren Grundgedanke war das Gegenüber von Stoff und Form, der konstitutive Dualismus von Sinnlichkeit und Verstand. Nun wird die Sinnlichkeit als Vermögen unendlicher Produktion postuliert, die Stoff *und* Form jeder Erkenntnis liefert. Nicht das Produziert-Sein, das Produzieren wird zum Wesentlichen der Erkenntnis. Die Welt nicht mehr als »Erscheinung«, sondern als »Wille und Vorstellung« ist Gegenstand der Erkenntnis, oder: sie wird zur bloßen Funktion sinnlicher Produktivität.

So verschieden diese dann gefaßt wurde von Autoren wie F. A. Lange, Helmholtz, Nietzsche, Dilthey oder Simmel, gemeinsam ist diesen Positionen die Abwehr gegen eine nur metaphysisch (oder naiv positivistisch) zu rechtfertigende Beziehung zwischen Erkennen und Erkanntem. Es sollte keine Abbildbeziehung zwischen Erkenntnis und ihrem Gegenstand mehr gelten, denn diese hätte immer wieder in den kantischen Dualismus zurückgeführt. Der Zusammenhang von Erkennen und Erkanntem, also von Akt und Resultat sollte im intentional-produktiven Akt selbst aufgesucht werden und unmittelbar gewiß gemacht werden können. Hier wird die Analogie zu den wirklichen Verhältnissen greifbar, deren Macht man sich doch gerade entziehen wollte. Wie in der materiellen, so herrscht auch in der geistigen Welt die Parole »Produktion um der Produktion willen«. Um die Freiheit geistiger Prozesse weiter begründen zu können, unterwirft sie das bürgerliche Denken der Jahrhundertwende zugleich einem so allgemeinen wie inhaltlich unbestimmten Zwang »unendlicher Produktivität«.

An dieser ambivalenten Wendung partizipierte auch das ästhetizistische Prinzip des »l'art pour l'art«. Bürgerlicher Kunstmythos wie geisteswissenschaftliche Kunsttheorie basieren auf der unbedingt verteidigten Autonomie der Kunst, die nur sich und das heißt: ihrem eigenen schöpferischen Prozeß verpflichtet sein sollte. Zu ihrer Verteidigung war man bereit, sogar die Idee des bürgerlichen Individualismus zu opfern und die individuellen Schöpfungen einem überindividuellen Gesetz zu unterwerfen. Von Heinrich Wölfflin, bei dem Raphael zu studieren begann, stammt das Programm einer »Kunstgeschichte ohne Namen«; in Alois Riegls Begriff des »Kunstwollens« soll eine überindividuell-intentionale Einheit des künstlerischen Prozesses erkennbar werden. Auch Raphael selbst, in seinem ersten Buch *Von Monet zu Picasso*, greift das Motiv produktiver Autonomie der Kunst auf: »Gestaltung ist Erzeugung«, und: »Hier kommt uns die Erkenntnistheorie mit der Lehre zu Hilfe, daß uns die Welt nicht an sich, sondern nur bedingt durch unsere Vermögen gegeben sei« (1983, S. 29). Raphael verteidigt damit die Befreiung des künstlerischen Schaffens vom Zwang und von der Norm

der Nachahmung eines außer ihm liegenden Stoffs. Insofern ist die Rede von der Kunstautonomie nicht nur imaginär, sondern sie entspricht einer realen Entwicklung der künstlerischen Praxis seit Mitte des 19. Jahrhunderts. Aber auch dann, wenn sich künstlerisches Schaffen Stoff, Form und das Gesetz ihrer Verknüpfung selbst gibt: Es bleibt als konkret gegenständliche und sinnliche Praxis immer an außerkünstlerische Bedingungen gefesselt. Autonomie des Schaffens ist praktische Möglichkeit, aber keine unbedingte Wirklichkeit. Der Kunstmythos überspringt diese Kluft von Möglichkeit und Wirklichkeit, Raphael sucht sie zu ergründen. Er verteidigt diese Unterscheidung schon in seiner »vormarxistischen« Schaffenszeit gegen die idealisierende Kunstwissenschaft.

Das führte ihn jedoch weder notwendig noch bruchlos in jenen anderen Traditionszusammenhang des 19. Jahrhunderts, den marxistischen, dessen zentraler Gegenstand praktisch wie theoretisch die *gesellschaftliche* Produktion von Wirklichkeit ist. Für Raphaels geistige Physiognomie ist bezeichnend, daß er, nachdem er das Scheitern der ersten, noch auf einem normativ-idealen Begriff des Schaffens basierenden Theorie erkannt hatte, mit einem Studium der naturwissenschaftlichen Axiomatik begann, um zu erfahren, »wie eine Wissenschaft gemacht wird«. Diese Frage nach einer möglichen Letztbegründung der Kunstwissenschaft und künstlerischen Praxis ebnete den Weg zum Marxismus keineswegs.

Bei aller Antibürgerlichkeit war dieser vom positiven und monistischen Geist des vorigen Jahrhunderts nicht unbeeinflusst geblieben. Die Theoretiker der Zweiten Internationale deuteten die von Marx intendierte Kritik einer bestimmten, der bürgerlichen Produktionsweise und ihrer Widersprüche als Theorie gesellschaftlicher Produktion überhaupt. Von Marx durchaus kritisch eingeführt, wurde der Begriff des gesellschaftlichen »Naturgesetzes« affirmativ beim Wort genommen. Aus einer kritischen Theorie der Praxis wurde eine Ableitungswissenschaft, die es erlaubte, mit Modellen mechanischer Determinationen jede besondere Gestalt gesellschaftlicher Praxis auf ihre gesellschaftliche Basis zurückzuführen. Geistige Praxis galt als Reaktion auf materielle Praxis und als deren ideelles »Abbild«.

Der Gedanke subjektiv-praktischer, gar intentionaler Vermittlung alles Wirklichen trat in den Hintergrund. Die Frage nach der Erkennbarkeit des Wirklichen und der Praxisformen galt mit dem Hinweis auf die materiellen Bedingungen als erledigt. Wenn Raphael 1934 notiert: »Die Ökonomie schafft nichts von sich aus«, dann bleiben hier seine früheren Motive und die offengebliebenen Fragen wirksam. Die Analyse gesellschaftlicher Bedingungen trägt zur Erklärung der materiellen und der

geistigen Produktivität nichts bei. Denn Menschen sind produktiv und nicht die Verhältnisse, Strukturen und Institutionen der Gesellschaft, nicht die Resultate gesellschaftlicher Praxis. Die Menschen leisten der Wirklichkeit nicht nur Folge, sie vermögen auch verändernd über deren Gegebenheiten und Bedingungen hinauszugreifen. Worin jedoch gründet diese praktische Möglichkeit?

Mit dieser Frage, auf welche die geisteswissenschaftliche Kunsttheorie und die bürgerliche Philosophie keine oder nur mystifizierende Antworten hatten, nähert sich Raphael dem Marxismus, der in seiner offiziell dogmatischen Gestalt diese Frage noch nicht einmal gestellt hatte. Den Aufsätzen über *Marx* und *Picasso* ist die Frontstellung gegen den Dogmatismus anzumerken und noch deutlicher die Anstrengung, solchen Fragen überhaupt erst Raum zu verschaffen. Der Rückgriff auf die Texte von Marx und Engels hat nichts Auslegendes, sondern er geschieht, indem Raphael Fragen und Problemstellungen systematisch konstruiert. Dabei steht Raphael den parteioffiziellen Versuchen, zu positiven Begründungen des »wissenschaftlichen Sozialismus« zu kommen, nicht durchweg ablehnend gegenüber; diese verbinden sich mit seinen Begründungsfragen und erlauben ihm die Verwendung von sicher problematischen Termini wie »marxistische Soziologie«. Zudem fällt auf, daß Raphael Zugang zur Marxschen Theorie unabhängig von den gleichzeitigen »linksmarxistischen« Diskussionen gewinnt, obwohl er viele der Intentionen von Lukács oder Korsch, von Bloch oder der Frankfurter Schule durchaus teilt: gegen den theoretisch unfruchtbaren und praktisch fatalen Objektivismus die Vorstellung der subjektiven Vermittlung der gesellschaftlich entfremdeten Wirklichkeit zu mobilisieren.

Die genannten Autoren realisieren, bei aller Verschiedenheit, ihre Intention durch die Wiederanknüpfung an das Hegelsche Erbe im Marxismus. Raphael dagegen hält am lebensphilosophischen Mißtrauen gegen das Hegelsche Systemdenken fest, wenn er sich, statt auf den Zusammenhang des gesellschaftlichen Ganzen, auf einzelne Werke konzentriert und vor allem den Schaffensprozeß vor dem geformten Resultat und der bestimmenden Form betont. Anders verfährt Hegel, der die realisierte Form als jeweilige Stufe der (Selbst-)Vermittlung des Geistes zum Objektiven erklärt und damit als Wesentlich-Wirkliches fest schreibt. So dominiert das Ganze die Teile und vor allem den Prozeß ihrer Vermittlung. Das ermöglicht Hegels Aufhebung der Erkenntnistheorie; und im Ganzen der Selbstbewegung des Geistes erscheint Kunst als dessen noch unvollständige Erscheinung. Sie hat Bedeutung nur als verschwindendes Moment der Selbstverwirklichung des Geistes, ist Vorzeichen *seiner* wahren Gestalt. Die Vorstellung eines möglichen »Endes

der Kunst« gehört zum Hegelschen Erbe, das die Linksmarxisten antraten und das Raphael ausschlug; dazu gehört auch die Vorstellung der Kunst als normative (Lukács) oder negative (Adorno) »Erscheinung« der Wahrheit und zuletzt die Aufhebung von Erkenntnistheorie in die Theorie von Gesellschaft.

»Relative Autonomie der Kunst«: Dieses Konzept entwickelt Raphael statt dessen in den hier vorgestellten Aufsätzen. Auch wenn dieser Begriff wörtlich von Engels übernommen wurde, in Raphaels Verständnis des Begriffs verknüpfen sich marxistisches und lebensphilosophisches Denken. Die Vorstellung einer »relativen« Autonomie kann ihren strenggenommen »undialektischen« Charakter kaum verbergen, auch wenn sie als quantifizierende mißverstanden wäre. Im Grunde folgt Raphael der realen Kunstpraxis seit dem Impressionismus. Autonomie gewinnt Kunst nicht mehr, sofern sie auf ein außer ihr liegendes Objektives verweist, sondern in ihrer Praxis, die im Werk für sich selbst spricht. Autonomie gilt als künstlerisch-praktische Möglichkeit. Sie »erscheint« nicht im Werk als dessen »Gehalt« und erweist sich der nachträglichen, ideologiekritischen Reflexion dann als »notwendiger Schein«.

Im Sinn der vitalistischen Produktivitätskonzepte nimmt Raphael sie als Eigenschaft des Schaffensprozesses. Mit der materialistischen Praxiskonzeption hält er aber fest, daß menschlich-sinnliche Praxis nicht an sich frei oder unbedingt ist, sondern Freiheiten entwickelt nur auf der Basis bereits geleisteter Praxis; nur in bezug auf die Bedingungen, die sie gestiftet hat, und als konkrete Praxis relativ zu anderen Praxisweisen. Der Schaffensprozeß kann also nicht mehr als unwiederholbar-individueller Akt gelten, der sich in schlechter Unendlichkeit erschöpft oder in unendlicher Annäherung an ein apriorisches »Kunstideal«. Der Schaffensprozeß erhält seine Bedeutung und Wirklichkeit im gesellschaftlichen Wirkungsfeld der arbeitsteilig gegeneinander isolierten, besonderen Praxisweisen, von denen keine ohne die anderen zu denken wäre. Es erhält seine Bedeutung nicht ein für allemal, sondern im Akt des seine Konstitutionsbedingungen realisierenden Schaffens. Wobei, im Unterschied zum Systemdenken, der realisierende Akt diese Bedingungen nicht in sich aufhebt, so daß beide zuletzt zusammenfielen. Die jeweiligen gesellschaftlichen Bedingungen sind das »Andere« der Kunst und ihrer Praxis, das ihr »Transzendente«, aber nicht im Sinn eines Feldes ihrer möglichen Wahrheit, sondern als konkrete Bedingungen des jeweils *künstlerisch* Möglichen.

Auf dieser Basis entwickelt Raphael *Die Kunsttheorie des dialektischen Materialismus*. Um ein Kunstwerk als relativ autonomes Resultat künstlerischen Schaffens beschreiben zu können, ist systematisch eine Theorie der Bedingungen dieser Möglichkeit erforderlich, vor allem

dann, wenn die Vermittlung von Werk und gesellschaftlichen Bedingungen, von Realisiertem und Realisierendem als nicht immer schon geleistet unterstellt wird; wenn das Realisierende (das Schaffen) in seinem Freiheitsgrad gegen das bereits Realisierte bestimmt werden soll. Die Bedingungen dafür, daß es dem künstlerischen Schaffen gelingen kann, sich selbst Gesetze zu geben und dadurch zurückzuwirken auf eine andere gesellschaftliche Praxis, sind nicht ausschließlich gesellschaftlicher Natur. Sie gründen auch in der »relativ autonomen« Geschichte der künstlerischen Produktivkräfte und Produktionsweisen, in den gegen ihre bisherigen Realisierungsformen »relativ autonomen« Bedingungen der Kunst überhaupt. Soziologie der Kunst, die gesellschaftliche Theorie künstlerischer Praxis, kann deshalb weder Kunstgeschichte noch Kunsttheorie überflüssig machen oder in sich »aufheben«.

Die Begriffe, nach denen eine Theorie der Veränderung konkreter Schaffensformen und die Theorie gegenständlich allgemeiner Bedingungen künstlerischen Schaffens möglich sind, werden jedoch nicht allein theoretisch konstruiert; Raphael beharrt darauf, daß sie sich zeigen müssen. Insofern Raphael die Bedingungen der Möglichkeit, ein Kunstwerk als selbständiges Gebilde gesellschaftlich bedingter Praxis sehen zu können, eigens diskutiert, und indem er diese Bedingungen im Geflecht von Theorie, Geschichte und Kritik der Kunst »relativ selbständig« gegen die Soziologie der Kunst darstellt, steht seine Kunsttheorie den Arbeiten Alfred Sohn-Rethels näher als den ideologiekritischen Verfahrensweisen der Frankfurter Schule oder denen in der Tradition von Mehring und Lukács.

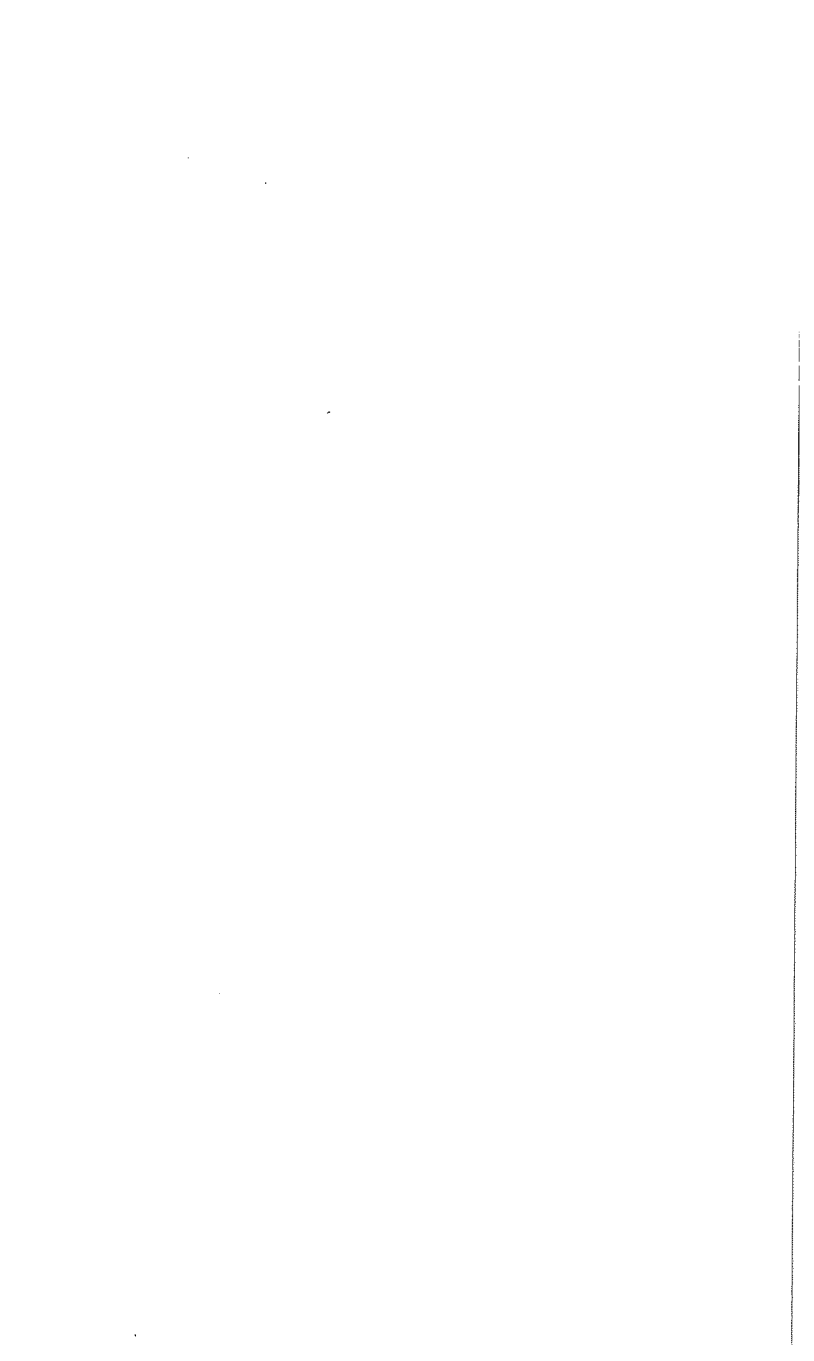
Picasso soziologisch betrachten heißt darum, den Schaffensprozeß, seine Materialien, die Eigengesetzlichkeit der künstlerischen Arbeit, die Werktypen und Problemlösungen (Raphael übernimmt die beschreibende Typologie der Kunstwissenschaft), die subjektiven Intentionen und zuletzt auch die Charakterstrukturen des Künstlers — kurz die materiellen und geistigen Bedingungen des Schaffensprozesses und ihr Zusammenwirken in Beziehung zu setzen zu seinen gesellschaftlichen Bedingungen, genauer: zu den verschiedenen Weisen gesellschaftlicher Produktion.

Nicht unmittelbar gilt das Werk als deren Ausdruck, denn die gesellschaftliche Wirklichkeit gewinnt ausdrückliche Bedeutung erst in der bewußten und unbewußten Wahrnehmung des Künstlers, die wiederum als ein Schaffensprozeß, als Herstellung von Wirklichkeit zu rekonstruieren wäre, was Raphael in der Schaffentheorie von 1934 ausführt. So erscheint gesellschaftliche Wirklichkeit, sofern sie wirksam wird, nicht allein faktisch, sondern als intentional vermittelt; erscheinen ihre Widersprüche als tatsächlich oder als imaginär lösbar. Ort der imaginä-

ren Lösungen ist der Mythos, besser die Mythen, welche die Epochen sich aneignen und wiederaufleben lassen. In der Darstellung dieser »Renaissancen« zeigt Raphael den Mythos als ausdrucksstark intentionales Vermittlungsglied zwischen den verschiedenen Praxisweisen und darin von »Basis« und »Überbau«. Der Mythos fungiert als praktische Organisationsform des Zeitgeistes.

Mit »relativer Spontaneität«, am eigenen Stoff, in eigener Tradition, im eigenen Konstitutionszusammenhang und zugleich eingebunden in die arbeitsteiligen Praxis- und Erfahrungsformen der Gesellschaft löst der Künstler die ihm sich stellenden Probleme. Die Stellung seiner Produktionen zur Wirklichkeit ist durchaus schwankend, und, wie in *Picasso* vorgeführt, sind es genau diese Schwankungen, welche den eigentlichen Gegenstand der soziologischen Analyse darstellen: die gesellschaftliche Bewegung des künstlerischen Schaffens. Zwischen zwei Polen spannt Raphael seine kategorialen Konstruktionen, die in ihrem dichotomischen Charakter und mit ihrer Neigung zur Typologie ihre Herkunft aus dem Erbe bürgerlicher Kunstwissenschaft nicht verbergen, deren Hypostasierungen jedoch der soziologischen Kritik unterzogen wurden, damit sie kritisches »Sehen« von Kunstwerken ermöglichen. Die zwei Pole sind die produktive Subjektivität des Künstlers auf der einen Seite, die auf sie einwirkenden Bedingungen der Gesellschaft auf der anderen Seite. Raphaels methodische Demonstration »Wie ein Kunstwerk zu *sehen* sei«, hält beide Pole in relativem Gleichgewicht. Was ihre Auflösung ineinander verhindert, ist einerseits die Theorie vielschichtiger Vermittlungen und andererseits die konstitutionstheoretische Reflexion auf die Bedingungen künstlerischen Schaffens, wie sie aus dem Gegenstandsbereich »Kunst« resultieren.

So verschränken sich lebensphilosophisch intendierte Theorie künstlerischen Schaffens und marxistische Theorie gesellschaftlicher Praxis. Raphael thematisiert am Kunstwerk die gesellschaftlichen Einwirkungen verstehend, ihren Ausdruck und die subjektiven Ausdrucksmöglichkeiten dagegen konstruierend. Autonomie des künstlerischen Schaffens bleibt praktische Möglichkeit, die sich an einem Kunstwerk realisieren kann oder unrealisiert bleibt. Subjektivismus und Objektivismus halten sich die Waage, und so kann Raphaels Theorie-Praxis gesellschaftlichen Sehens von Kunstwerken dem Subjekt im künstlerischen Prozeß mögliche Perspektiven praktischer Autonomie anzeigen.



Redaktionelle Notiz

Marx. Zur Kunsttheorie des dialektischen Materialismus ist 1932 in den *Philosophischen Heften*, der Aufsatz über *Picasso* ist 1933 auf französisch zuerst erschienen, als dritter Beitrag in *Proudhon Marx Picasso*. Diese Ausgabe nennt weder Übersetzer noch Quellen. Die Übersetzung weist gegenüber der Erstveröffentlichung (*Marx*) wie gegenüber den im Nachlaß vorhandenen Typoskripten (*Picasso als soziologisches Problem*) einige, zum Teil sinnentstellende Fehler auf. Weder die deutsche noch die französische Erstveröffentlichung machen den Eindruck sorgfältiger Redaktion.

Raphael hatte zu seinen Texten und Manuskripten ein sehr pragmatisches Verhältnis. Sie dienten ihm vor allem als Notate seiner Gedankengänge. Das machen Zitierweise und Quellenangaben (für Texte und Bilder), aber auch die sprachliche Form und die manchmal uneinheitliche Terminologie deutlich.

Teile von *Marx* sind in *Arbeiter, Kunst und Künstler* enthalten, dessen Text Raphael 1936—1939 aus den Unterlagen zu seinen Volkshochschulkursen zusammengestellt hat. *Picasso* geht wahrscheinlich auf einen Vortrag zurück, den er am 16. Oktober 1932 im Zürcher Kunsthaus gehalten hat.

Raphael hatte die Angewohnheit, seine Manuskripte zu vernichten, sobald gedruckte Fassungen oder maschinenschriftliche Abschriften vorlagen. Für beide Texte existieren keine sicheren »Urmanuskripte«.

Das machte eine sorgfältige redaktionelle Überprüfung der Texte, Zitate und, in einigen Fällen, der Terminologie notwendig. Grundlage der vorliegenden Veröffentlichung war für *Marx* der Abdruck in den *Philosophischen Heften*, der mit den entsprechenden Passagen in *Arbeiter, Kunst und Künstler* verglichen wurde. *Picasso* wurde von Udo Rennert aus dem Französischen rückübersetzt und dann mit zwei im Nachlaß enthaltenen Maschinenskripten verglichen. Beide sind nicht genau zu datieren. Der Text der französischen Übersetzung enthält einen Fehler in der Numerierung der Abschnitte (es fehlt die Nummer V). Das eine deutsche Skript, von Raphaels Mitarbeiterin Frau Ilse Hirschfeld in einem Brief an Frau Emma Raphael vom 2. 4. 1982 als »Urmanuskript« bezeichnet, ist vermutlich vor der Übersetzung entstanden. Abschnitt IV dieses Skripts wurde in der Übersetzung zu VIII, woraus sich der Nummerierungsfehler erklären läßt. Einige der handschriftlich vermerkten Korrekturvorschläge von Frau Hirschfeld berücksichtigt der Übersetzer, andere nicht. Seine Vorlage war nicht aufzufinden. Das zweite

Skript ist sprachlich zum Teil umständlicher als das erste, und es scheint eine Rückübersetzung aus dem Französischen zu sein; auch in ihm finden sich der Nummerierungsfehler sowie die Umstellung der Kapitel, und es berücksichtigt einige der Hirschfeldschen Korrekturen. In anderen Teilen weicht es aber vom deutschen Skript und von der französischen Veröffentlichung ab. Aus den drei genannten Vorlagen wurde der hier veröffentlichte Text *Picasso soziologisch betrachtet* rekonstruiert. Der erste deutsche Text wurde zur Korrektur der französischen Übersetzung herangezogen. Die Ergänzungen im zweiten deutschen Skript wurden an entsprechender Stelle übernommen.

In zwei Fällen erschien Raphaels Identifizierung der besprochenen Bilder zweifelhaft.

Bei Cézannes *La Montagne Sainte Victoire* (S. 86) scheint es sich abweichend von Raphaels Hinweis auf die »Sammlung Courtauld« nicht um das dort befindliche Bild *La Montagne Sainte Victoire au Grand Pin* von 1885—87 (Venturi Nr. 454) zu handeln. Es ist auszuschließen, daß Raphael in seiner Bildanalyse die expressive Darstellung der großen Pinie übergangen hätte. Die angegebenen Farbwerte und der beschriebene Wechsel von konvexen zu konkaven Bildelementen stimmen dagegen zu dem hier abgebildeten *La Montagne Sainte Victoire* von 1904—06 (Venturi Nr. 801).

Mit Picassos *Drei Frauen am Strand* (S. 116), von Raphael als »relativ klein« bezeichnet und irrtümlich auf 1923 datiert, könnte das kleinformatige Bild *Die Badenden* von 1918 (Zervos III, Nr. 237) gemeint sein. Dagegen spricht jedoch, daß der Hintergrund die Bewegungen der Figuren durchaus beantwortet. Die hier abgebildeten *Drei Badenden* von 1920 (Zervos IV, Nr. 169) sind zwar großformatig, entsprechen aber der Bildbeschreibung. Im Text Raphaels gestrichen wurde der Zusatz »(Nr. 129 im Katalog der Großen Retrospektive in der Galerie Georges Petit, Paris, Juni—Juli 1932)«.

Zur Biographie Max Raphaels

Diese kurze biographische Skizze soll der ersten Orientierung dienen. Für weiterreichende Informationen ziehe man vor allem die *Lebens-Erinnerungen*, Frankfurt/M. 1985, zu Rate.

Max Raphael wurde am 27. August 1889 in Schoenlanke (im damaligen Posen-Westpreußen) geboren. Er übersiedelte 1900 nach Berlin und begann 1907 in München mit dem Studium der Jurisprudenz und der Volkswirtschaft. 1908 setzte er das Volkswirtschaftsstudium in Berlin fort, bei Wagner und Schmoller, die – wie auch sein Münchner Lehrer Brentano – als Vertreter des »Kathedersozialismus« gelten. Gegen den Willen des Vaters begann Raphael bei Simmel Philosophie und bei Wölfflin Kunstgeschichte zu studieren. Reisen nach Italien, an den Niederrhein und nach Holland ermöglichten die erste eigenständige Auseinandersetzung mit Werken der Bildenden Kunst und die Erfahrung unterschiedlicher Landschaften. Noch wichtiger wurden die Reise nach Paris und ein längerer Aufenthalt dort; 1911 machte er die Bekanntschaft Picassos, studierte die Werke der Impressionisten und die von Cézanne und Matisse. Gleichzeitig hörte er Vorlesungen bei Bergson und dem Kunstwissenschaftler Emile Mâle. 1913 hielt er einen ersten Vortrag über Picasso in München und veröffentlichte sein Buch *Von Monet zu Picasso*, das von Wölfflin als Dissertation zurückgewiesen worden war. Raphael übersiedelte an den Bodensee, mußte sich aber 1915 als Soldat in Lörrach stellen. 1917 desertierte er in die Schweiz. 1919 Studien zu Husserl und zur Phänomenologie.

Erst 1920 kehrte er aus diesem ersten Exil nach Berlin zurück. 1921 erschien das zweite Buch *Idee und Gestalt*, von dem er sich später ausdrücklich distanzierte. Raphael veröf-

fentlichte regelmäßig Artikel in verschiedenen Kunstzeitschriften, die der Sezession und dem Expressionismus nahestanden. Von 1924 bis 1932 lehrte er an der Volkshochschule Groß-Berlin. Hier wurde er mit der Wirklichkeit der sozialen Bewegung konfrontiert, und der privatisierende Gelehrte trat aus seiner gesellschaftlichen Isolation heraus. Die in der Kunst gesuchte Opposition zur gesellschaftlichen Wirklichkeit erhielt konkrete Gestalt, und sie wurde nun für konkrete Adressaten formuliert. Aus diesem Grund bezeichnete Raphael diese Zeit vor allem als eine des Lernens, zugleich als eine Phase der Auseinandersetzung mit der Marx'schen Theorie. So erhielt die »zweite Schaffentheorie« ihre soziale und historische Grundlegung, von der die Veröffentlichungen dieser Zeit Auskunft geben: *Der dorische Tempel; Zur Kunsttheorie des dialektischen Materialismus*.

1932 verließ Raphael Deutschland, nachdem sein angekündigter Kurs über »Die wissenschaftlichen Grundlagen des ›Kapitals‹« von der Volkshochschulleitung abgesetzt worden war. Nach einem kurzen Aufenthalt in der Schweiz lebte er von 1932 bis 1940 in Paris am Rande des Existenzminimums. Mit Hilfe von Freunden gelangen einige Veröffentlichungen: *Proudhon Marx Picasso* (1933) und *Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik* (1934, französisch 1938). Zugleich begann er mit historischen Studien zur französischen Romanik und mit einer später abgebrochenen Arbeit über Flaubert. In diese Zeit fiel auch die Zusammenarbeit mit dem Architekten André Lurçat, in dessen Atelier Raphael mehrere Vorträge hielt, die sich mit der modernen, durch neue Werkstoffe bestimmten Architektur beschäftigten. Außerdem stellte er das Manuskript für *Arbeiter, Kunst und Künstler* zusammen, das erst 1978 aus dem Nachlaß veröffentlicht wurde.

Nach Kriegsbeginn wurde Raphael zweimal in französischen Konzentrationslagern (Gurs, Les Milles) interniert, konnte aber 1941 in die USA emigrieren. Bis 1952 lebte und arbeitete er in New York. Er schrieb über die deutsche Ent-

wicklung zum Nationalsozialismus und begann gleichzeitig mit systematischen Studien zur »Kunstgeschichte als Wissenschaft«. Die Studien zur ägyptischen, später zur vor- und frühgeschichtlichen Kunst, die er an Exponaten der New Yorker Museen betrieben hat, bezeichnete Raphael selbst als Prüfsteine seiner »empirischen Kunstwissenschaft«. Ohne andere Quellen, allein aus den Zeichen und Formen ästhetischer Gebilde, sollte deren geschichtliche und gesellschaftliche Bedeutung erkennbar gemacht werden. Zwei Bücher sind aus diesem umfangreichen Material entstanden, beide bislang ausschließlich in Übersetzungen veröffentlicht: 1945 erschien *Prehistoric Cave Paintings* und 1947 *Prehistoric Pottery and Civilisation in Egypt*. Daneben setzte Raphael seine Analysen zur Bildenden Kunst fort, insbesondere zu El Greco, Rembrandt, Tintoretto, Frans Hals, Giotto, Cézanne, Degas und Picasso. Es entstand unter anderem das Manuskript *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?* (1950). Zwei weitere Bände zu Werken der Bildhauerei und zur Architektur waren geplant. Ebenfalls als dreibändige Ausgabe wurde eine Studie *Zur Ikonographie der quaternären Kunst* konzipiert. Raphael wollte 1952 nach Frankreich reisen, um dort seine prähistorischen und kunsttheoretischen Studien vor Ort fortsetzen zu können.

Am 14. Juli 1952 hat Max Raphael sich das Leben genommen.

In den posthum erschienenen Bänden *Raumgestaltungen. Der Beginn der modernen Kunst im Kubismus und im Werk von Georges Braque* (1986), *Bild-Beschreibung. Natur, Raum und Geschichte in der Kunst* (1987) und *Tempel. Kirchen und Figuren. Studien zur Kunstgeschichte, Ästhetik und Archäologie* (1988) sind ein Großteil weiterer Arbeiten aus dem New Yorker Exil veröffentlicht, so vor allem auch Auszüge aus der monumentalen Studie über den »Klassischen Menschen«. Ebenfalls 1988 erschien *Natur – Kultur. Schriften zur Philosophie und Literatur*. Raphaels Studien

zur Ästhetik der romanischen Kirchen, die auf eine Forschungsreise durch Südfrankreich im Sommer 1935 zurückgehen, erschienen 1989 unter dem Titel *Das göttliche Auge im Menschen*.

Bibliographie der veröffentlichten Schriften Max Raphaels

Die Schriften aus dem Nachlaß Max Raphaels befinden sich im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Ein weiteres Raphael-Archiv wird zur Zeit geplant.

1910

- M.R. Schönlank [Pseudonym], Der Sonderbund in Düsseldorf, in: Nord und Süd, 4. Quartal, S. 154-157.
M.R. Schönlank [Pseudonym], Die Weltstadt Berlin, in: Nord und Süd, 4. Quartal, S. 506-509.

1911

- M.R. Schönlank [Pseudonym], Weiß und Schwarz, in: Nord und Süd, 1. Quartal, S. 241-244.
M.R. Schönlank [Pseudonym], Curt Herrmann. Der Kampf um den Stil, in: Nord und Süd, 1. Quartal, S. 355.
M.R. Schönlank [Pseudonym], Ossip Dymow. Der Knabe Wlaß, in: Nord und Süd, 1. Quartal.
M.R. Schönlank [Pseudonym], Die neue Sezession, in: Nord und Süd, 2. Quartal, S. 70-73.
M.R. Schönlank [Pseudonym], Der Expressionismus, in: Nord und Süd, 3. Quartal, S. 360-365.
M.R. Schönlank [Pseudonym], Henri Bergsons Schriften, in: Nord und Süd, 3. Quartal, S. 429-432.
M.R. Schönlank [Pseudonym], Liebermanns barmherziger Samariter, in: Nord und Süd, 4. Quartal, S. 210-212.
M.R. Schönlank [Pseudonym], Berliner Ausstellungen, in: Nord und Süd, 4. Quartal, S. 260-264.
M.R. Schönlank [Pseudonym], Zur modernen Malerei, in: Nord und Süd, 4. Quartal, S. 437-438.
M.R. Schönlank [Pseudonym], Malerei und Persönlichkeit, in: Die Aktion, Nr. 31 (18. September 1911), S. 974-979.
M.R. Schönlank [Pseudonym], Goethes Geburtstag in Weimar, in: Die Aktion, Nr. 32 (25. September 1911), S. 1006-1007.

1913

Von Monet zu Picasso, Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei, München: Delphin-Verlag; 2. Auflage 1919.

1914

Zur gegenwärtigen Bedeutung der Schillerschen Ästhetik, in: Deutsche Kunst und Dekoration 34, S. 339-346.

Der Tastsinn in der Kunst, in: Deutsche Kunst und Dekoration 35, S. 145-157.

1915

Die Wertung des Kunstwerkes, in: Deutsche Kunst und Dekoration 36, S. 84-99.

Über die Arbeit des Künstlers, in: Deutsche Kunst und Dekoration 37, S. 61-74.

Über einige Grenzen der Malerei, in: Deutsche Kunst und Dekoration 37, S. 203-210.

1916

Die Ansprüche des modernen Kunstgewerbes, in: Innendekoration 27, S. 63-77.

Die deutsche Landschaft als malerisches Sujet, in: Deutsche Kunst und Dekoration 38, S. 57-62; S. 131-141.

Die Idee des Schöpferischen, in: Deutsche Kunst und Dekoration 38, S. 308-316.

1917

Über dem Expressionismus. Offener Brief an Herrn Prof. Richard Hamann, in: Das Kunstblatt 1, Heft 4, S. 122-126.

Das Erlebnis Matisse, in: Das Kunstblatt 1, Heft 4, S. 145-154.

Das moderne Museum, in: Das Kunstblatt 1, S. 225-230.

Das Problem der Darstellung, in: Die Kunst für Alle 32, S. 418-423.

Purmanns Atelierecke, in: Das Kunstblatt 1, Heft 11, S. 336-340.

1918

Das Buch mit Abbildungen, in: Dekorative Kunst 26, S. 176-185.

Max Pechstein, in: Das Kunstblatt 2, Heft 6, S. 161-175.

Ausstellungen [zur Carl Hofer-Ausstellung in Zürich], in: Das Kunstblatt 2, S. 125-126.

1919

Alexander Gerbig, in: Deutsche Kunst und Dekoration 43, S. 309 bis 310.

Die Gestaltung des Menschen in der Malerei, in: Das Kunstblatt 3, S. 76-83.

1920

Ernesto de Fiori, in: Das Kunstblatt 4, S. 183 ff.

Wiegele und Tscharner, in: Das Kunstblatt 4, S. 264-272.

1921

Idee und Gestalt. Ein Führer zum Wesen der Kunst, München: Delphin-Verlag.

1923

Über Gustav Wolff, in: Der Cicerone 15, S. 742-747; auch in: Jahrbuch der jungen Kunst 4, S. 190-197.

1924

Über Johann von Tscharner, in: Der Cicerone 16, S. 136-139; auch in: Jahrbuch der jungen Kunst 4, S. 293-299.

1927

Kunst als Ersatz. Gespräch mit einem Nervenarzt, in: Davoser Revue 3, Nr. 1 (15. Oktober), S. 11-14.

1928

Gedanken über den griechischen Tempel und die christliche Kirche, in: Davoser Revue 4, Nr. 2 (15. November), S. 39-40.

1930

Der dorische Tempel, dargestellt am Poseidontempel zu Paestum, Augsburg: Dr. Benno Filser-Verlag.

Über den Aufbau und Zusammenhang der Künste, in: Musik im Leben 5, Nr. 10/12, S. 170-172.

Das Werk von Le Corbusier, in: Davoser Revue 5, Nr. 6 (15. März), S. 187-190.

Das Werk von Le Corbusier, in: Der Kreis 7, S. 286-289.

Die gotischen Bildwerke der deutschen Schweiz, in: Davoser Revue 6, Nr. 3 (15. Dezember), S. 78-83.

1931

- Die neuromantische Auferstehung des Mittelalters und der kulturkämpferische Neuthomismus, in: Neue Schweizer Rundschau 24, S. 261-264.
- Werkstattfragmente, in: Davoser Revue 6, Nr. 6 (15. März), S. 186 bis 187.
- Große Künstler I. Tilman Riemenschneider, in: Davoser Revue 6, Nr. 10 (15. Juli), S. 291-298.
- Große Künstler II. Erinnerungen um Picasso, zu dessen 50. Geburtstag, in: Davoser Revue 6, Nr. 11 (15. August), S. 325-329.
- Anmerkungen über den Prosastil von Paul Valéry, in: Deutsch-Französische Rundschau 4, S. 553-563.
- Die pyrrhoneische Skepsis, in: Philosophische Hefte 3, S. 47-70.
- Davoser Impressionen, in: Davoser Revue, August, September und Oktober; fortgesetzt in: Davoser Blätter, September und Oktober 1932.
- Der aufständische Künstler. Zu Gedächtnis Riemenschneiders, in: Die Welt am Abend, Nr. 155 (7. Juli).

1932

- Zur Kunsttheorie des dialektischen Materialismus, in: Philosophische Hefte 3, S. 125-152.
- C.G. Jung vergreift sich an Picasso. In: Information, Zürich: Dr. Oprecht & Helbling AG Verlag, Nr. 6 (Dezember), S. 4-7.

1933

- Ein Jahrhundert französischer Karikatur, in: Deutsch-Französische Rundschau 6, Nr. 5, S. 291-303.
- Proudhon Marx Picasso. Trois études sur la sociologie de l'art, Paris: Éditions Excelsior.
- 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., S. 5-16.
- Geistige Strömungen im gegenwärtigen Paris, in: Information Zürich: Dr. Oprecht & Helbling AG Verlag, Nr. 7 (Januar).
- Remarque sur le baroque, in: Minotaure, Heft 1.

1934

Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik, Paris: Éditions Excelsior.

1937

A Marxist Critique of Thomism, in: Marxist Quarterly, S. 285-293 [Übersetzung von S. 157-171 von: Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik, 1934].

1938

La théorie marxiste de la connaissance, Paris: Gallimard [Übersetzung von: Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik, 1934].

1945

Prehistoric Cave Paintings. 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 von R. Sajon, Buenos Aires: Ediciones Archipélago [Übersetzung von zwei Essays aus: Proudhon Marx Picasso, 1933]. Raubdruck.

1947

Prehistoric Pottery and Civilization in Egypt. Translation by Norbert Guterman, New York: Pantheon Books (Bollingen Series viii).

1950

Picasso, in: Il Castello. Revista mensile di cultura 2, Nr. 1 und 2 [Picasso-Essay aus: Proudhon Marx Picasso, 1933].

1960

Teorija duhovnog stvaranja na osnovi marksizma, Sarajevo: Veselin Masleša [Serbokroatische Übersetzung von: Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik, 1934].

1968

The Demands of Art. Translation by Norbert Guterman. Introduction by Herbert Read, Princeton: Princeton University Press (Bollingen Series LXXVIII).

167

1972

Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik, Frankfurt/M.: Verlag Neue Kritik (Archiv sozialistischer Literatur 25) [Faksimileausgabe von: Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik, 1934].

1974

Theorie des geistigen Schaffens auf marxistischer Grundlage [Überarbeitete Fassung letzter Hand von: Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik, 1934]. Nachworte von Joachim Schumacher und Claude Schaefer, Frankfurt: S. Fischer Verlag.

Sur la méthode d'interprétation de l'art paléolithique, in: Raison présente, Nr. 32 (Paris).

1975

Arbeiter, Kunst und Künstler. Beiträge zu einer marxistischen Kunstwissenschaft. Nachwort von Norbert Schneider, Frankfurt: S. Fischer Verlag.

1976

Für eine demokratische Architektur. Kunstsoziologische Schriften. Nachwort von Jutta Held, Frankfurt: S. Fischer Verlag.

1978

Arbeiter, Kunst und Künstler [Lizenzausgabe von Arbeiter, Kunst und Künstler, 1975]. Nachwort von Tanja Frank, Dresden: VEB Verlag der Kunst (Fundus Bücherei 58/59/60).

1979

Wiedergeburtsmagie in der Altsteinzeit. Zur Geschichte der Religion und religiöser Symbole. Herausgegeben von Shirley Chesney und Ilse Hirschfeld, Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag.

1980

Proudhon Marx Picasso. Three Studies in the Sociology of Art. Translated by Inge Marcuse. Edited, introduced, and with a Bibliography by John Tagg, New Jersey: Humanity Press and London: Lawrence & Wishart.

1981

Flaubert auf dem Rigi, in: Freibeuter 10, S. 34-36.

1983

L'art des cavernes préhistoriques [Sur le concept de progrès historique]. Contribution à la problématique de l'art quaternaire, in: Café, Heft 3, S. 101-116. Mit einer Vornotiz von Patrick Brault.

Marx Picasso. Die Renaissance des Mythos in der bürgerlichen Gesellschaft. Herausgegeben von Klaus Binder [Mit einem Nachwort des Herausgebers], Frankfurt/M. – Paris: Qumran [Redigierte Fassung von zwei der zuerst in französischer Sprache erschienenen Essays aus: Proudhon Marx Picasso, 1933].

Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei. Herausgegeben von Klaus Binder [Mit einem Vorwort des Herausgebers], Frankfurt/M. – Paris: Qumran 1983 [Redigierte Neuausgabe des Buches von 1913].

1984

Die Farbe Schwarz. Zur materiellen Konstituierung der Form. Mit einem Nachwort von Bernd Growe. Herausgegeben von Klaus Binder, Frankfurt/M. – Paris: Qumran.

Wie will ein Kunstwerk gesehen sein? »The Demands of Art«. Mit einem Nachwort von Bernd Growe. Herausgegeben von Klaus Binder, Frankfurt/M. – New York: Edition Qumran im Campus Verlag 1984; 2. Auflage 1986 [teilidentisch mit den zuerst in englischer Übersetzung erschienenen Texten: The Demands of Art, 1968].

1985

Aufbruch in die Gegenwart. Begegnungen mit der Kunst und den Künstlern des 20. Jahrhunderts. Herausgegeben von Hans-Jürgen Heinrichs [Mit einer Vorbemerkung des Herausgebers], Frankfurt/M. – New York: Edition Qumran im Campus Verlag.

Lebens-Erinnerungen. Briefe, Tagebücher, Skizzen, Essays. Herausgegeben von Hans-Jürgen Heinrichs [Mit einer Einleitung des Herausgebers], Frankfurt/M. – New York: Edition Qumran im Campus Verlag.

1986

- Trois essais sur la signification de l'art pariétal paléolithique. Herausgegeben von Patrick Brault, Paris: Kronos.
- Über den Selbstmord, in: Roger Willemsen (Hg.), Der Selbstmord, Köln: Kiepenheuer und Witsch, S. 123-136 [Nachdruck aus: Lebens-Erinnerungen, 1985, S. 206-221].
- Raumgestaltungen. Der Beginn der modernen Kunst im Kubismus und im Werk von Georges Braque. Herausgegeben von Hans-Jürgen Heinrichs [Mit einer Einleitung des Herausgebers], Frankfurt/M. – New York: Edition Qumran im Campus Verlag.
- Tintoretto: Die Auffindung Moses, in: Merkur 40, Heft 9/10, S. 852 bis 863 [Vorabdruck aus: Bild-Beschreibung, 1987].

1987

- Bild-Beschreibung. Natur, Raum und Geschichte in der Kunst. Herausgegeben von Hans-Jürgen Heinrichs unter Mitarbeit und versehen mit einem Nachwort von Bernd Growe, Frankfurt/M. – New York: Edition Qumran im Campus Verlag.
- Wiegele und Tschanner, in: Franz Wiegele, Gemälde-Katalog, Klagenfurt – Wien: Österreichische Galerie, S. 23-27 [Nachdruck von 1920].

1988

- Tempel, Kirchen und Figuren. Studien zur Kunstgeschichte, Ästhetik und Archäologie. Herausgegeben von Hans-Jürgen Heinrichs [Mit einer Einleitung des Herausgebers], Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Natur – Kultur. Studien zur Philosophie und Literatur. Herausgegeben von Hans-Jürgen Heinrichs. Mit einem Nachwort von Ulrich Sonnemann [und einer Einleitung des Herausgebers], Frankfurt/M.: Suhrkamp.

1989

- Das göttliche Auge im Menschen. Zur Ästhetik der romanischen Kirchen in Frankreich. Herausgegeben von Hans-Jürgen Heinrichs. Mit Beiträgen von Franz Dröge, Knut Nievers und Johann Konrad Eberlein, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Namenregister

- Bassenge, Friedrich 74
Bergson, Henri 106
Böcklin, Arnold 34
Borgius, Walter 13, 14, 15, 17
Burckhardt, Jakob 62
- Calderon de la Barca, Pedro 56
Cervantes Saavedra, Miguel de 56
Cézanne, Paul 19, 31, 80, 85, 88, 131
Courbet, Gustave 80, 83, 84, 88, 141
Cranach d. Ä., Lukas 70
- Daumier, Honoré 107, 108
David, Jacques-Louis 80, 125
Dégas, Edgar 19, 83, 96, 107, 137
Dürer, Albrecht 30, 31, 70, 78, 100, 102
- Engels, Friedrich 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 20, 76, 138
Ernst, Paul 9
- Flaubert, Gustave 56
Freud, Sigmund 134
- Gauguin, Paul 19, 31, 34, 109
Gebhardt 37
Goethe, Johann Wolfgang von 35, 53, 100
Gogol, Nikolaj 56
- El Greco 137
Grien, Hans Baldung 29, 31, 70, 100
Guys, Constantin 83
Guyau, Jean Marie 75
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 60, 61, 70, 74, 125
Heidegger, Martin 132
Hildebrand, Adolph von 103
Hodler, Ferdinand 19, 41
Homer 40
- Jesus Christus 36, 37
- Kant, Immanuel 60, 80
Kuhn 61
- Le Corbusier 89
Lenin, Wladimir Iljitsch 70
Lessing, Gotthold Ephraim 47
Levy-Bruhl, Henri 110
Leonardo da Vinci 30, 36
Luther, Martin 29
- Mach, Ernst 80, 106
Manet, Edouard 83
Mann, Thomas 51
Marat, Jean Paul 125
Marées, Hans von 103
Marx, Karl 11, 12, 13, 14, 24, 33, 34, 35, 38, 47, 50, 51, 54, 56, 59, 60, 61, 63, 66, 75, 76, 84, 125, 138

Namen- und Sachregister wurden von Harald Justin erstellt.
Sie beziehen sich ausschließlich auf die Texte Max Raphaels.

- Matisse, Henri 89, 107
 Mehring, Franz 9, 15, 17
 Meier-Graefe, Julius 76
 Michelangelo Buonarroti 30, 65,
 128
 Milton, John 56
 Monet, Claude 80, 83
 Münzer, Thomas 29

 Napoleon I. Bonaparte 125

 Ortega y Gasset, José 75, 107

 Petit, Georges 115
 Picasso, Pablo 76, 77, 82, 88, 91,
 92, 93, 96, 97, 102, 104, 106,
 107, 108, 109, 110, 111, 114,
 115, 117, 118, 119, 121, 122,
 123, 128, 129, 130, 131, 132,
 135, 136, 137, 138, 139, 140
 Platon 40
 Proudhon, Pierre Joseph 84
 Puvis de Chavannes, Pierre 136

 Raffael, Raffaello Santi 30
 Rembrandt, Hermansz van Rijn
 100
 Renoir, Auguste 83
 Riemenschneider, Tilman 36

 Rilke, Rainer Maria 92
 Rodin, Auguste 83

 Scheler, Max 132
 Schiller, Friedrich 35
 Schmidt, Conrad 14, 15, 16, 17
 Schopenhauer, Arthur 141
 Schrödinger 103
 Seurat, Georges 19, 89
 Shakespeare, William 47, 56
 Strawinsky, Igor 128, 136

 Thomas von Aquin 134
 Tintoretto (Jacopo Robusti) 36,
 37
 Toulouse-Lautrec, Henri de 137

 Valéry, Paul 109

 Wagner, Richard 34

*Verzeichnis mythologischer und
 biblischer Namen*

 Achilles 56
 Gott 133
 Judas 36

Sachregister

- Abstraktion 128, 129
Absolutes 118
Architektur (*siehe auch* Kunst des Mittelalters, der Antike und der Ägyptens) 82, 83, 88, 89, 108
– und Malerei, Plastik 108

Barock 135
Basis-Überbau 9 ff.
Bild
– Bildaufbau 109

Einheitskunstwerk 27, 57, 58, 89, 108, 142, 143
Epos 43, 47, 53, 55, 56, 62
Expressionismus 105, 107
Einheit von Zeit, Handlung und Ort 91

Farbe 78
Form (künstlerische Form) 18, 19, 21, 22, 64, 65, 69, 101, 102
– Cézanne 87

Gesetz
– Ablaufgesetze der Ideologie 23
– Aufbaugesetze der Formen 22
– physische, psychische und künstlerische 114

Ideologie 9 ff., 29 ff., 50 ff., 92, 102, 118
Impressionismus (Impressionisten) 83, 96, 104, 107, 110, 140
Innerer Sinn 109
Intuition 109

Karikatur 107, 108
Klassizismus 66, 92, 125, 136
Komposition 128
Kubismus 100, 107, 108, 115, 117, 137
Kunst 9, 10, 17, 18, 75, 127
– Autonomie des Kunstwerks 10, 100
– Eigengesetzlichkeit 31
– Entstehung 58
– Entwicklungsgesetz 13, 17, 22
– empirisch-konkrete Erscheinungsweise 55
– Fortschritt 10
– Funktion 52
– Geschichte 10
– Geschichtlichkeit 55
– Kunstgewerbe 32
– Kitsch und Scheinkunst 24, 25
– materielle Produktionsweise 27, 31, 47 ff., 78 f.
– Mythos 33 ff., 58
– Natur 28, 29, 31
– Wechselwirkung Basis/Überbau 18, 48, 49, 76
– Wesen der Kunst 52
– und Wissenschaft 10, 110
– Kunstwollen 23
Kunst der Antike (*siehe auch* Mythos und Renaissance der Antike) 35, 137
Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts 79 ff., 107, 135, 136, 142
Kunst Japans 111
Kunst des Mittelalters (Gotik, Romanik) 48, 51, 53, 64, 92, 131, 135, 136, 137, 138
– altchristliche Kirchen 42

- Kunsttheorie 17 f., 102, 114
- bürgerliche Kunstgeschichte 123
 - empirische 21 f.
 - Kunstgeschichte als Wissenschaft 22 f., 68
 - Kunstkritik 24, 25
 - marxistische 17 ff.
 - positivistische 102
 - soziologische 11, 20 f., 59, 75 ff., 104
 - Kunstwissenschaft 21 f.
- Künstler 22, 30, 35, 39, 40, 41, 64, 69, 75, 77, 78, 100, 103, 104, 110, 122, 127, 138 ff.
- Künstlerisches Schaffen (Schaffensakt, -methode, -kraft, -prozeß, -theorie, -trieb; künstlerische Gestaltung) 17, 18, 56, 69, 75, 76, 77, 101, 134, 138
- Manierismus 30
- Materialismus (historisch-dialektische Weltanschauung, materialistische Dialektik) 9 ff., 48, 62, 68, 76, 134
- Mathematik (mathematische Form, Meßbarkeit der Kunst, mathem. Formen und Figuren, mathematische Aufteilung) 20, 78, 102
- Marxismus 11 ff., 21, 35, 100, 130
- marxistische Erkenntnistheorie 68
 - marxistische Kunsttheorie 75 f.
- Modellierung 18, 109, 114
- Mythos
- Mittlerrolle 12, 33 ff., 141
- Natur
- -gefühl 20, 28 f., 83
 - -wissenschaft 20
 - und Geisteswissenschaften 10
- Naturalismus 135
- Negerkunst 92, 104, 108, 111, 136, 137
- Niveauhöhe 31, 54, 71, 72
- Niveauschwankungen bei Picasso 130
- Notwendigkeit
- künstlerische Notwendigkeit 20, 109
- Raum 96, 97, 115, 117, 118
- Renaissance 30, 37, 58, 66, 100, 122
- Renaissance der Antike 30, 46, 63 f., 124 f., 135
- christliche, griechische, römische 33 f., 42 f., 59, 60, 62 f., 136
- Rokoko 62
- Surrealismus 108, 134
- Volkspoesie 53
- Weltanschauung 78, 134
- Werk
- Werktypus 19, 21
- Werte 58, 78
- Wertfragen, -unterscheidungen 25, 50 f., 70, 71, 72
- Wille 78
- Im Text erwähnte Kunstwerke*
- Cézanne, Mont Sainte-Victoire 85 f.
- Dégas, Der Absinth 96

- Dürer, Adam und Eva 100
- Michelangelo, Trunkener Bacchus 65
- David 65
- Picasso, Die Akrobatenfamilie mit dem Affen 93
- Frühstück im Freien der Familie Soler 93
 - Absinthtrinkerin 96
- Selbstporträt 112
 - Selbstporträt n 113
 - Drei Frauen am Strand 115 f.
 - Der sitzende Badende 219 f.
 - Stilleben 132
- Reichenauer Handschrift 36
- Riemenschneider, Rothenburger Altar 36
- Seurat, Le Chahut 89

