

Georg Lukács Werkauswahl Band 2

*Ausgewählt und eingeleitet von
Peter Ludz*

Georg Lukács

Schriften
zur Ideologie und Politik

Luchterhand

niederen Instinkte. Diese Auffassung Hitlers ist ein teuflisches Zerrbild. Doch vergessen wir niemals, daß sie auch als Karikatur in die meisten avantgardistischen Gedanken hineinwuchs.

So schlug sich der gesellschaftliche Makrokosmos, die kapitalistische Produktionsordnung, in der Persönlichkeits- und Freiheitsauffassung der imperialistischen Epoche im Mikrokosmos ihrer scheinbaren Atome moralisch nieder. Die Freiheitslehre des Existentialismus war nur der gedankliche Ausdruck einer Haltung, die im Leben bereits seit Jahrzehnten vorherrschte.

II

Wenn wir uns jetzt im Besitz dieser Erfahrungen der Frage der künstlerischen Freiheit zuwenden, sind wir uns darüber klar, daß hier Feststellungen, die wir auf anderen Gebieten, besonders auf dem Gebiet der reinen Theorie, getroffen haben, nicht ohne weiteres angewandt werden können. Diese Einsicht bedeutet jedoch nicht, daß wir uns dem modernen Vorurteil unterwerfen, als ob die allgemeinen gesellschaftlichen Erfahrungen nicht im Zusammenhang mit den inneren Fragen der Kunst stünden, oder etwa der Zerfall der gesellschaftlichen Moral ein wirkliches Zurückfinden der Kunst zu sich selbst bedeuten könnte. Die Neigung, dies anzunehmen, ist heute groß, hauptsächlich dann, wenn die soeben behandelte Frage, die schrankenlose Herrschaft der Instinkte als eine Verkörperung der wahren Freiheit zur Sprache kommt. Jedoch haben auch führende Geister der modernen Dekadenz dies bezweifelt. Nietzsche, den niemand als prinzipiellen Feind des modernen Triebkultes betrachten kann, hatte klar gesagt, daß das Triebleben eines Künstlers in seinem Bewußtsein ununterbrochen und abwechselnd Gutes und Schlechtes, Wertvolles und Nutzloses erzeugt, daß jedoch gerade die sich hier offenbarende Fähigkeit zu wählen den Künstler ausmacht.

Wenn auch klar wird, daß der sich auf den Augenblick berufende Freiheitsbegriff der modernen Philosophie nicht ohne weiteres auf die Kunst angewandt werden kann, heißt das nicht, daß die Frage der künstlerischen Freiheit kein spezifisches Pro-

blem ist, das – freilich innerhalb des Rahmens der allgemeinen gesellschaftlichen und geistigen Entwicklung – in seiner Besonderheit erfaßt werden muß.

In diesem Sinne kann und muß gefragt werden: Ist der Künstler früher frei gewesen? Ist das Freiheit, was gegenwärtig so genannt wird?

Für unser Verständnis war der Künstler früher nicht frei – der Einfachheit halber fassen wir hier alle Bindungen, in denen er stand, zusammen, obwohl wir wissen, daß es unter ihnen grundlegende Unterschiede gab – er kannte nicht einmal den Begriff der künstlerischen Freiheit unserer Zeit. Die Kunst – im Altertum, im Mittelalter, ja, sogar während der Renaissance – war ein Teil des öffentlichen Lebens, und die Künstler zogen daraus, ohne zu zögern, alle Konsequenzen. Das bedeutete, daß sie weltanschaulich und in ihren Themen, in ihrer Formgebung und Formsprache unter dem Einfluß jener Gesellschaft standen, zu deren öffentlichem Leben ihre Schöpfungen gehörten. Konkreter ausgedrückt: Für sie waren die weltanschaulichen, thematischen, inhaltlichen und formalen Ausgangspunkte jener Klasse maßgebend, in die sie durch Geburt oder durch ihre im Leben ausgebildete Überzeugung gestellt wurden. Sie konnten sich nicht einmal vorstellen, daß es auch anders sein kann.

Führt das auf eine totale Bindung, eine gelenkte Kunst, einen Mangel an Freiheit hin? Keineswegs. Auch dann nicht, wenn ich nur das allgemeinste, das am leichtesten zu fassende Moment, nämlich das weltanschauliche und das politische, hervorhebe. Ich denke jetzt nicht an den individuellen Ausdruck und die individuellen Schattierungen: Sie stellten nur ein sehr schmales »Betätigungsfeld« für die wahre Kunst dar. Aber die Gesellschaft und das öffentliche Leben, in denen Schöpfungsprozeß und Schöpfung selbst ein Teil sind, bilden keine feste, starre Einheit und schreiten nicht nur in einer Richtung fort, wobei sich die Schöpfung lediglich anschließen könnte. Diese Einheit ist ein kompliziertes, sich ununterbrochen änderndes Ergebnis von Gegensätzen und sich bekämpfenden Kräften. Jeder Faktor kann nur als ein Bestandteil dieser sich bewegenden Einheit gelten und die Einheit selbst nur als eine veränderliche Zusammenfassung der abwechslungsreichen Kämpfe. Wenn ein Kunstwerk, eine be-

deutende Darstellung des Ganzen oder eines Teiles, der irgendein Ganzes bedeutet, entsteht, dann ist es – seien die formale und inhaltliche Bindung, die weltanschauliche und politische Abhängigkeit auch noch so groß – theoretisch unmöglich, daß die Logik der Dinge, die dialektische Wirklichkeit und deren dialektische Widerspiegelung nicht ein gewisses »Betätigungsfeld« für die ideologische Freiheit schaffen. Richtiger: Es ist theoretisch unmöglich, daß diese Kräfte nur deshalb kein freies Werk fordern, um das gesellschaftlich Notwendige im gegebenen Augenblick adäquat verwirklichen zu können.

Wenn dies für die Kunst als eine Ideologie, als ein Ausdruck gewisser gesellschaftlicher Richtungen gilt, dann ist es für alle spezifisch ästhetischen Fragen doppelt gültig. Denn in den modernen Theorien, in den Vorstellungen eines wesentlichen Teils gegenwärtig lebender Künstler über ihren Schöpfungsprozeß ist die Kunst nur »Ausdruck«. Objektiv gesehen ist sie eine eigentümliche Form des Bildes der Wirklichkeit, die die Wirklichkeit selbst und – wenn es sich um einen wahren Künstler handelt – deren Bewegung und Bewegungsrichtung, also wesentliche Züge des Daseins, der Beständigkeit und des Wandels, widerspiegelt. Noch einmal sei wiederholt: Wenn es sich um einen wahren Künstler handelt, ist diese Widerspiegelung meistens größer und weiter, umfassender und tiefer, reicher und wahrhafter als die subjektive Absicht, der Wille und die Entschlossenheit, die das Werk hervorbrachten. Große Kunst eines großen Künstlers ist immer freier, als er selbst glaubt und fühlt; sie ist freier, als es die gesellschaftlichen Bedingungen ihrer objektiven Genesis zu zeigen scheinen; sie ist freier, gerade deshalb, weil sie tiefer an das Wesen der Wirklichkeit gebunden ist, wie es von der in subjektiver und objektiver Genesis erscheinenden Aktion aufgezeichnet wird.

Aber derartige, gewiß berechnete Gedankengänge dürfen den grundlegenden Unterschied zwischen dem alten und dem neuen Begriff der künstlerischen Freiheit nicht verwischen. Der Unterschied ist objektiv. Es handelt sich nicht darum, daß der Künstler sich früher nicht für frei hielt; denn er hat die Freiheit nicht einmal beansprucht; für einen modernen Künstler jedoch ist gerade die Freiheit ein grundsätzliches Erlebnis seines künstlerischen

Bewußtseins. Nein: Die Kunst ist objektiv stets ein Bestandteil des gesellschaftlichen Lebens. Kunst, die prinzipiell ohne Echo und für andere unverständlich, von bloß monologischem Charakter ist, kann es genauso gut im Irrenhaus geben wie eine konsequente solipsistische Philosophie. Die Notwendigkeit eines Widerhalls, d. h. die Möglichkeit eines Echos, ist – als formale und inhaltliche Eigentümlichkeit, als unzertrennliches Kennzeichen eines Kunstwerkes – ein wesentlicher Zug jedes wahren Kunstwerkes zu jeder Zeit. Das Verhältnis eines Kunstwerkes zu seinem Publikum, also zu einer bestimmten Gesellschaft bzw. zu diesem oder jenem geschichtlich bestimmten Teil dieser Gesellschaft, ist nicht irgend etwas, was nachträglich mehr oder minder zum subjektiv geschaffenen und objektiv existierenden Werk dazugehört, sondern dieses Verhältnis ist in seiner Genesis wie in seiner Ästhetik eine konstitutive Grundlage. Dies gilt gleichermaßen für die alte und die neue Kunst.

Wo ist denn nun der Unterschied? Worin liegt er, falls es ihn gibt? Kurz zusammengefaßt könnte gesagt werden, daß zwischen dem Künstler der Antike und seinem Publikum eine direkte Verbindung bestand und deshalb eine lebendige und fruchtbare Wechselwirkung. Scheinbar bedeutet das wiederum eine Gebundenheit des Künstlers, ja, eine Lenkung der Kunst. Denn diese Wechselwirkung (die heute nur noch zwischen Drama, Bühne und Publikum, wenn auch mit vielen Verzerrungen, besteht) und eine daraus entstandene Gebundenheit bedeuten eine Befruchtung für die Kunst. Zugleich schafft solche Bindung für die Kunst auch jenes »Betätigungsfeld«, auf dem eine schöpferische Erfindung und eine wahre Erfassung des Wesentlichen wirklich frei zur Geltung kommen können. Denken wir nur an die thematische Gebundenheit aller früheren Kunst; denken wir an das Verhältnis von Bildhauerei und Architektur im Altertum und Mittelalter; denken wir an das Verhältnis des Fresko zur Architektur; denken wir daran, welche Wirkung eine wirkliche Erzählung auf die Herausbildung epischer Formen und ihres Stils ausgeübt hatte. Dabei muß man stets beachten, daß die hier entstehende Bindung weder auf die Form noch auf die voneinander isolierten Probleme des Inhalts zurückgeführt werden kann. Jede Gebundenheit, mag sie auch einen direkten Aus-

gangspunkt besitzen, schlägt bei ihrer formalen oder inhaltlich-konkreten Anwendung unvermeidlich in eine andere um. Eine wahre Erzählung ist nur scheinbar eine formale Bindung; sie wirkt jedoch auf den ganzen Aufbau, die Struktur, auf die Konstitution, die Typen- und Schicksalsdarstellung so tief ein, daß sie mehr und mehr zum Inhalt wird. Eine oberflächliche Betrachtung mag den Zwang der Thematik als Inhalt begreifen. Da jedoch kein Thema einfach nur Rohmaterial ist, sondern stets erst in einem bestimmten weltanschaulichen Zusammenhang überhaupt zu Inhalt werden kann, schlagen die in ihm enthaltenen Möglichkeiten bei dieser Verwandlung sofort in Kräfte, die die Formgebung und die Struktur des Werkes regeln, um (Orest-Thema; die Darstellung des Abendmahls bei Giotto, Lionardo, Tintoretto usw.).

Hier taucht die schon erwähnte Frage erneut – und noch konkreter auf. Die gesellschaftliche Wirklichkeit, die diese Bindung schafft, ändert sich ununterbrochen. Dieser Wandel macht das von uns bereits erwähnte »Betätigungsfeld« der künstlerischen Freiheit nicht nur möglich, sondern schreibt auch verpflichtend vor: Unter solchen Bedingungen kann nur jener Künstler ein wirkliches Kunstwerk zustande bringen, der über die Umwälzungen der Gesellschaft Wesentliches auszusagen hat. Denn nur eine wesentliche Botschaft ist tief und stark genug, um die sich oft nur unterirdisch bewegendenden Kräfte der Gesellschaft und deren aktuelle Wandlungen so zu erfassen, daß daraus eine organische und fruchtbare Weiterentwicklung von Form und Inhalt entsteht. In solchen Zeiten kann eine wirkliche Veränderung der Form nur durch einen zutiefst neuen Inhalt zur Geltung kommen; so ist es nur scheinbar eine formale Neuerung, daß Äschylos den zweiten Schauspieler eingeführt hat. In Wirklichkeit handelt es sich um die künstlerische Geburt des tragischen Konflikts.

Die kapitalistische Entwicklung hat diese unmittelbare Beziehung zwischen Kunst und Publikum fast völlig vernichtet. Auch bei diesem Problem können wir nicht den zugrunde liegenden historischen Prozeß skizzieren. Die Situation wird am besten beleuchtet, wenn wir Goethe zitieren, als er in einem Brief an Schiller über die Entstehung der modernen künstlerischen Frei-

heit schrieb¹: »Leider werden wir Neuern wohl auch gelegentlich als Dichter geboren, und wir plagen uns in der ganzen Gattung herum ohne recht zu wissen, woran wir eigentlich sind, denn die spezifischen Bestimmungen sollten, wenn ich nicht irre, eigentlich von außen kommen und die Gelegenheit das Talent determinieren.« Wir sehen: Goethe ahnte eine Lockerung, ja, ein Verschwinden der früheren Bindung, doch betrachtete er dies noch keineswegs als zu bejahende Freiheit oder sich endlich offenbarende Entdeckung der künstlerischen Freiheit. Im Gegenteil. Goethe hat in dieser Freiheit, die den Künstlern von der gesellschaftlichen Wirklichkeit aufgezwungen wurde, eine ernste Gefahr gesehen.

Je vollkommener sich die kapitalistische Produktionsordnung entfaltet, desto unbegrenzter wird diese neue Freiheit. Jede Einschränkung der Thematik hört auf; die völlige Freiheit der Erfindung schlägt hier in wirklichen Zwang um. Der unmittelbare Zusammenhang einzelner Kunstgattungen mit ihrem Publikum, d. h. die Wechselwirkung des Umfangs, der Struktur und der Vortragsweise, verschwindet mit einer bestimmten, konkreten Gattung der Rezeptivität. Auch hier hängt alles von der individuellen Erfindungsgabe des Künstlers ab, auch hier ist die neue Freiheit des Künstlers vollkommen. (Beim Drama bleibt dieser Zusammenhang nur scheinbar erhalten. Dadurch, daß das Theater zu einem kapitalistischen Unternehmen wird und das Publikum sich ausschließlich amüsieren will, geht der die dramatische Form konkret und schöpferisch beeinflussende Charakter des Theaters verloren. Die Bühnentechnik wird vom Drama unabhängig und zu einem besonderen literarischen Handwerk; aber auch das Drama wird – nicht zu seinem Vorteil – im 19. Jahrhundert unabhängig: es entsteht das Buchdrama.)

All dies ist nicht nur eine Lockerung oder ein Verlust der direkten Beziehung und der unmittelbaren Wechselwirkung zwischen Künstler und Publikum. Es bedeutet, daß das Publikum anonym, amorph und physiognomielos wird. Früher wußte der

¹ Goethe an Schiller, Weimar, 27. XII. 1797, in: Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, nach den Handschriften des Goethe-Schiller-Archivs hrsg. von H. G. Gräf und A. Leitzmann, 3 Bände, Bd. I, Leipzig 1955, S. 457–458. (Hrsg.)

Künstler genau, an wen er sich mit seinen Werken wandte; heute steht er – objektiv, indem er die gesellschaftliche Funktion der Kunst betrachtet – dem abstrakten Markt als Warenproduzent gegenüber. Seine Freiheit ist – scheinbar – ebenso unbegrenzt wie die eines Warenproduzenten im allgemeinen (ohne Freiheit gibt es keinen Markt); tatsächlich jedoch beherrschen ihn die Marktgesetze genauso wie einen Fabrikanten.

Freilich, diese Feststellung bedarf der Konkretisierung, damit ihre allgemeine Wahrheit sich nicht zum Irrtum versteifen kann. Die kapitalistische Entwicklung hatte in gesteigertem Maße die Beziehung zwischen Kunstwerk und Publikum zu einem Warenmarkt umgewandelt. Tatsachen aufzuzählen ist hier überflüssig. Jeder kennt die Beziehungen von Kino, Zeitung und Verlagswesen zum Großkapital; jeder weiß, was eine Konzertagentur auf dem Gebiet der Musik, eine Kunsthandlung auf dem Gebiet der bildenden Kunst bedeutet. Das Verhältnis eines Künstlers zu seinem Publikum büßte nicht nur seine frühere Unmittelbarkeit ein, sondern es hatte sich zwischen ihnen ein neuer, spezifisch moderner Vermittler breitgemacht und auf die gesamte Kunst ausgedehnt: das Kapital. Das 19. Jahrhundert kannte noch manche vorkapitalistischen Inseln im Meer des Kapitalismus. Es kannte Experimentier-Bühnen, Verleger, die mit Leib und Seele dabei waren, Zeitschriften, die von Schriftstellern gegründet wurden usw. Der Kapitalismus selbst hatte zunächst und in der Hauptsache eine Kunst im Auge gehabt, die das Objekt einer wahren Massenkommunikation bildete, dennoch meistens durchaus echte Kunst war. Parallel zur Ausbreitung des Kapitalismus sind jedoch – nachdem es sich herausgestellt hatte, daß auch die gute Kunst ein Geschäft, und im Besitz jener Erfahrung, daß auch die oppositionellste, avantgardistischste Kunst das Objekt einer – weitsichtigen – erfolgreichen Spekulation sein kann – diese Inseln immer mehr verschwunden. Die gesamte Kunst wurde dem Kapitalismus untergeordnet; die gute wie die schlechte gleichermaßen, Meisterwerk und Kitsch, die Klassiker und die Avantgardisten.

Diese Situation bestimmt den Charakter der modernen Freiheit der Kunst, ihren wirklichen Inhalt und die damit notwendig

verbundenen Illusionen. Auch hier wollen wir nicht bekannte Tatsachen wieder aufwärmen. Jeder weiß, wie die kapitalistische Massenproduktion die spezifisch modernen Formen des Kitsches der verschiedensten Art zustande gebracht hat, vom »vornehmen« Bestseller, ja sogar vom »avantgardistischen« (oder gestern noch avantgardistischen) Kitsch bis zu den vielfältigen Formen des am Fließband hergestellten Groschenromans. Jeder weiß, wie das Großkapital auch hier unwiderstehliche Moden schaffen kann, ebenso wie auf dem Gebiet der Konfektion oder der Schuhindustrie.

Es wäre jedoch eine vulgäre Vereinfachung zu glauben, daß diese Situation mechanisch und hundertprozentig die künstlerische Freiheit vernichten würde. Nicht einmal die kapitalistische Großindustrie kann ja – gerade in der Kreierung der Mode – ohne individuelle Initiative, Geschmack und ohne Idee auskommen. Dies gilt in gesteigertem Maße gerade dort, wo die Kunst zur Ware wird. Ein Künstler stellt als Persönlichkeit für einen Kapitalisten einen Wert, eine »Marke« dar; je klarer und greifbarer, bis zur Maniertheit ausgeprägt, sich diese Persönlichkeit offenbart, desto höher kann ihr Wert gegebenenfalls für den Kapitalisten liegen. Freilich bietet die damit entstehende »Freiheit«, die sich zur Geltung bringende Persönlichkeit, natürlich noch keine Gewähr wahrhafter Kunst. Im Gegenteil: Den »hochwertigeren«, den »vornehmen« Kitsch in der Literatur des Kapitalismus bestimmt gerade solch eine Überbetonung der Persönlichkeit und der freien, künstlerischen Erfindungsgabe. Die Literatur- und Kunstkritik von Karl Kraus hatte Jahrzehnte hindurch diesen auf kapitalistischer Grundlage entstandenen Freiheits- und Personenkult mit treffender und scharfer Ironie verfolgt.

Und die wahre Kunst? Die Freiheit eines wirklichen Künstlers? Wir haben dieses Problem nicht vergessen. Wir haben diesen Rahmen sogar trotz seiner Skizzenhaftigkeit möglichst genau gezogen, um so das wirkliche »Betätigungsfeld« wahrer Kunst in der kapitalistischen Gesellschaft konkretisieren zu können. André Gide hatte einmal festgestellt, daß gegenwärtig jede wahre Literatur gegen die Zeit zustande kommt. Dies ist völlig richtig, formal wie inhaltlich. Diese Opposition geht jedoch

viel weiter als eine formale und inhaltliche Ablehnung der vom Kapitalismus unterstützten Kunst. Sie dehnt sich sozusagen auf das ganze System aus. Es gab bisher keine Gesellschaftsordnung, der gegenüber sich ihre Künstler so fremd verhalten hätten wie zum Kapitalismus.

Fremd: In diesem Wort sind alles Pathos und alle Beschränktheit der modernen künstlerischen Freiheit enthalten. Dieses Pathos ist das Pathos der verzweifelter Selbstverteidigung. Nicht nur der vom Kapitalismus geschaffene warenproduzierende und -verteilende Apparat droht die wahre Kunst zu schlucken. Es muß also nicht nur gegen den Apparat und gegen den von ihm verbreiteten Kitsch der Groschenromane und anderer Pseudokunst ein steter Kampf um Leben und Tod geführt werden, sondern auch gegen alle Lebensformen und menschlichen Inhalte, die diese Erscheinungen hervorbrachten und die sich aus ihnen ergeben. So sehr die Künstler früher mit naiver Selbstverständlichkeit oder bewußter Begeisterung Kinder ihrer Zeit und ihrer Gesellschaft waren, so sehr betrachten die modernen Künstler in der Mehrzahl – und gerade die besten – mit Zorn und Verbitterung, ja mit Schaudern und Ekel das sie umgebende Gewimmel der Gesellschaft, in die sie gestellt sind und die ihre Anpassung fordert. Die künstlerische Freiheit beruht somit auf einer überspannten Subjektivität, sie fordert Freiheit einzig und allein in ihrem Namen. Die künstlerische Persönlichkeit fordert für sich dieses souveräne Recht, um jene Gesellschaft lediglich nach ihrer inneren Inspiration darstellen zu können. Der Freiheitsbegriff, bezogen auf den modernen Künstler, ist also abstrakt, formal und negativ: Er beinhaltet lediglich, daß jenem in seine Souveränität niemand hineinreden darf.

Diese formale und negative Abstraktion bestimmt die Grenzen der modernen künstlerischen Freiheit. Die Schranken offenbaren sich in zweierlei Hinsicht. Erstens treiben sie die Künstler immer entschiedener dazu, sich in ihrer Subjektivität abzuschließen. Die Künstler sagen sich mehr und mehr von wirklich wichtigen Themen und Darstellungsformen los, mit denen sich zu beschäftigen künstlerisch nicht mehr ergiebig ist, weil sie von der unbezwingbaren Prosa des Kapitalismus durchdrungen sind. Schließlich bleibt kein anderes »Betätigungsfeld« mehr für die

künstlerische Freiheit übrig als das bloß innere Leben, die Welt der rein subjektiven Erlebnisse. Das willkürliche, trotzig verzerrte Auf-Sich-Selbst-Gestellt-Sein, der Selbstzweck dieser Erlebnisse ist ein verzweifelter Protest gegen eine Welt, in der sich die künstlerische Souveränität nur in diesem kleinen Raum ausleben kann. (Daß die reine Subjektivität in zahlreichen Werken und schöpferischen Offenbarungen als kosmische Erscheinung verkündet wird, ändert an den Tatsachen selbst nichts.)

Dadurch ist eine paradoxe Situation eingetreten: Die frühere, gebundenere, weniger bewußt-souveräne und freie Kunst verhielt sich in ihrer Gesellschaftskritik viel freier zu ihrer Zeit als die heutige. Eine abstrakte, negative und formale Freiheit ist nur möglich um den Preis einer konkreten Freiheit; um der subjektiven Freiheit willen gab die moderne Kunst die Eroberung der objektiven Wirklichkeit auf.

Dieser Gegensatz steht noch klarer vor uns, wenn wir das Verhältnis der subjektiven künstlerischen Souveränität konkreter mit den gesellschaftlichen Bedingungen vergleichen, unter denen sie sich offenbart. Das ist das zweite Moment der objektiven Beschränktheit der subjektiven Freiheit. Der Trend nach innen, die radikale Ablehnung des Kapitalismus ist scheinbar, in der Gedankenwelt des Künstlers, eine höchst revolutionäre Geste gegenüber einer sinnlosen, kunstfeindlichen Außenwelt. Das tief empfundene Pathos dieser Geste und deren starrsinniger, kompromißloser Wille lebten und leben in vielen hervorragenden Künstlern. Die Frage ist nur: Was ist der objektive Sinn und Wert dieser Geste? Oder noch konkreter: Wie verhält sich das abgelehnte, verurteilte und verachtete Objekt, die kapitalistische Außenwelt, zu dieser Geste?

Aus der historischen Perspektive ergibt sich ein tragikomisches Paradoxon: Das Verhältnis ist ziemlich gut. Denn die Anerkennung und die Feststellung, daß heute die Kapitalanlage und der Warenaustausch des Kapitalismus bereits beinahe uneingeschränkt die Kunst beherrschen, bedeutet bei weitem nicht, daß nun alle Kunstwerke, die nicht direkt seinen unmittelbaren Profitinteressen dienen, verboten, unterdrückt und zum Schweigen verurteilt würden. Davon ganz abgesehen, daß unter ge-

wissen Umständen auch der kritischste Realismus ein gutes Geschäft sein kann, und daß es keinen Kapitalisten gibt, der nur deshalb einen hohen Profit zurückweisen würde, weil dessen Quelle Zola oder Steinbeck ist. Jedoch auch das allgemeine Kunstgeschäft und die Kunstpolitik der bürgerlichen Gesellschaft sind außerordentlich vielfältig: Wie wir sahen, räumt sie der Persönlichkeit des Künstlers und der subjektiven künstlerischen Freiheit gelegentlich ein ziemlich großes »Betätigungsfeld« ein. Nur der weitverbreitete, für die arbeitenden Massen bestimmte Kitsch hat außerordentlich strenge Vorschriften (Hollywood). Für die Kunst, die als Konsum der oberen Zehntausend bestimmt ist, mag es kein Hindernis sein, daß hier der Geist der abstrakten Empörung vorherrscht; sie berührt die vitalen Interessen des Kapitalismus kaum und desto weniger, je inniger und je abstrakter diese Empörung ist.

Die damit gegebene Freiheit birgt für die Entwicklung der Künstler außerordentliche Gefahren in sich. Das In-Sich-Gekehrt-Sein bedeutet bereits an sich eine Abkehr von den objektiven gesellschaftlichen Fragen. Sie wird durch das – nur selten offen ausgesprochene – Übereinkommen noch gesteigert, das auf dieser Grundlage, zwischen einem Künstler und (durch den Mittlerdienst des Kapitalisten) dem Publikum entsteht, übrigens von seiten des Künstlers oft mit größter subjektiver Gutgläubigkeit – ein Übereinkommen, daß über gewisse Dinge, in gewisser Art, in gewissem Ton nicht gesprochen werden darf. In einem solchen Rahmen darf sich ein Künstler mit unbegrenzter Souveränität betätigen. Das Wort: Übereinkommen hört sich unangenehm an, doch glauben wir kaum, es mit Beispielen illustrieren zu müssen, da es eine bekannte Tatsache umschreibt. Jeder erfahrene Schriftsteller weiß genau, welche von seinen Schriften in welchem Blatt, in welcher Zeitschrift und bei welchem Verlag abgedruckt werden kann, und – seien wir ehrlich! – in vielen Fällen hat, mehr oder minder offen zugegeben, diese Möglichkeit bereits die Wahl des Themas und seine Abhandlung selbst beeinflußt. Von den nicht wenigen Fällen spreche ich nicht, wo solche ausgesprochenen oder stillschweigend hingenommenen Übereinkommen manchen vom Wege der Kunst langsam herab zur feinen oder groben Kitschproduktion hinüberführten.

Bei uns ist Franz Molnar² das auffallendste Beispiel einer derartigen Wirkung der kapitalistischen »Freiheit« auf die Kunst.

Die moderne künstlerische Freiheit kann also charakterisiert werden als die subjektive, unumschränkte Freiheit des unmittelbar individuellen Ausdrucks des unmittelbar individuellen künstlerischen Erlebnisses. Daraus folgt in den meisten Fällen, daß der Ausdruck – selbst wenn das gesellschaftliche Leben und die objektive Außenwelt das Material dieses Ausdrucks sind – sich so zeigt, wie er sich im unmittelbaren Erlebnis offenbart hat. Jedermann weiß jedoch, daß diese Manifestation in keiner Gesellschaft (am wenigsten im Kapitalismus) mit dem Wesen der gesellschaftlichen Welt und mit ihren bewegenden Kräften identisch sein kann. Die Mehrheit der modernen Schriftsteller kann die gesellschaftliche Welt deshalb nicht kennenlernen, weil sie ihre abstrakte Erlebnis- und Ausdrucksfreiheit in der immer reaktionärer werdenden imperialistischen Welt für sich retten will. Darauf verweisen die verschiedensten Motive. Hier wurde nur die Wechselwirkung der Wirtschaftsstruktur und der Kunst geschildert. Hierher gehört jedoch auch die gesellschaftlich notwendige Entfremdung des Künstlers vom öffentlichen Leben; hierher gehört auch die reaktionäre politische Entwicklung der letzten Jahrzehnte, die diesem In-Sich-Gekehrt-Sein, dieser Entfremdung von der Gesellschaft einen – verständlichen und oft achtbaren – Protestcharakter verlieh. Darüber habe ich bereits ausführlich geschrieben. Dieser Protest, das sei wiederholt, ist oft achtbar, jedoch: Daß das subjektive Erlebnis eines bloßen Protestes weder ideologisch noch künstlerisch eine Garantie für eine Höherwertigkeit ist, hatte bereits Dostojewski klar erkannt, als er den so entstehenden Individualismus als einen Individualismus des »Kellerlochs« charakterisierte.

Wie jedoch auch die Verwicklung und Verkettung der Ursachen liegen mag, Tatsache bleibt Tatsache: Der moderne Künstler zahlte für seine neue Freiheit den höchsten Preis: Er

2 Franz Molnar (1878–1952), international anerkannter und erfolgreicher ungarischer Unterhaltungsschriftsteller, der frühzeitig in die USA emigrierte. Am bekanntesten sind sein Roman »A Pál utcai fiúk«, 1907 (dt.: »Die Jungen der Paulstraße«, 1910) und seine Dramen »Liliom«, 1909 (dt. 1912), »Olympia«, 1927 (dt. 1928). (Hrsg.)

verzichtete auf die wahre Freiheit der wirklichen Kunst; er verzichtete darauf, der wahren Welt des Menschen den tiefsten und umfassendsten Ausdruck unter allen menschlichen Ausdrucksmöglichkeiten zu schaffen. Ein tiefes Verhältnis und eine unzerbrechliche Treue zum objektiven Wesen der Wirklichkeit: das ist die wahre, objektive künstlerische Freiheit – objektiv, weil sie in den meisten Fällen größer ist, als es der Künstler weiß, sich vorstellt oder beabsichtigt. Von diesem Königsweg der künstlerischen Freiheit wird die Kunst durch die moderne Entwicklung abgelenkt. Die protestierende In-Sich-Gekehrtheit des Künstlers ist subjektiv ein Widerspruch gegen die antikünstlerischen Tendenzen der Gesellschaft; objektiv ist sie aber eine Beschleunigung und Vertiefung des durch äußere Umstände entstandenen Prozesses. »Die innere Erleuchtung ist die schäbige Art der Beleuchtung« – sagte Chesterton.

Sie ist tatsächlich die schäbige, weil sie die äußere wie die innere Wirklichkeit verzerrt. Und zwar – und das ist hier wesentlich – ist diese Verzerrung um so stärker, je tiefer sie durch das In-Sich-Gekehrt-Sein begründet ist, je mehr diese Introvertierung einen ideologischen Charakter gewinnt. Dies trat bereits zu Beginn der modernen Entwicklung ein. Wenig später, als Goethe die ungünstigen Wirkungen der allgemeinen gesellschaftlichen Umwälzungen auf die Kunst beschrieb, hatte Tieck, der repräsentative Dichter der ersten Generation der deutschen Romantik, hymnisch die weltanschauliche Bedeutung des In-Sich-Gekehrt-Seins besungen³:

»Die Wesen sind, weil wir sie dachten,
In trüber Ferne liegt die Welt,
Es fällt in ihre dunkeln Schachten
Ein Schimmer, den wir mit uns brachten:
Warum sie nicht in wilde Trümmer fällt?
Wir sind das Schicksal, das sie aufrecht hält!
... Was kümmern mich Gestalten, deren matten
Lichtglanz ich selbst hervorgebracht?
Mag Tugend sich und Laster gatten!

³ Ludwig Tieck, »William Lovell«, Teil I, in: ders., Schriften, Bd. VI, Berlin 1828, S. 178. (Hrsg.)

Sie sind nur Dunst und Nebelschatten!
Das Licht aus mir fällt in die finstre Nacht.

Die Tugend ist nur, weil ich sie gedacht.«

Es fällt schwer, eine solche ideologische Verherrlichung des In-Sich-Gekehrt-Seins noch weiter zu steigern. Der künstlerische Individualismus des ausgehenden 19. und des 20. Jahrhunderts variiert in vieler Hinsicht tatsächlich nur das, was in der Romantik als Perspektive bereits klar formuliert wurde. Es gibt dennoch einen Unterschied und sogar keinen unwesentlichen: In der Frühromantik war noch die Illusion vorhanden, daß dieser weltanschauliche Subjektivismus, dieses prinzipielle In-Sich-Gekehrt-Sein zu einer bewegenden Kraft der künstlerischen Welteroberung werden wird. Diese Illusion wurde bereits durch die künstlerische Entwicklung der Romantik selbst vernichtet. Da nun diese ideologische Haltung später, in unseren Tagen, vorherrschend wurde, trägt sie, wenn auch unbewußt, die seelischen Spuren früherer Niederlagen in sich. Die Spannkraft ihres Glaubens wird schwächer und – damit parallel – eine die Wirklichkeit verzerrende Tendenz stärker, weil (wenn auch unbewußt) nur auf diese Weise die Illusion eines die Kunst erlösenden In-Sich-Gekehrt-Seins aufrechterhalten werden kann.

Dieses Paradoxon offenbart sich heute am schärfsten. Die avantgardistischste Richtung der letzten Jahrzehnte, der Surrealismus, hatte die Objektivität der Außenwelt bewußt ausgeschlossen, um die völlige subjektive Souveränität des Künstlers zu retten. Und paradoxerweise brachte dieser schärfste künstlerische Protest gegen die unmenschlichen Wirkungen der kapitalistischen Gesellschaft als Konsequenz eine Entmenslichung des Künstlers mit sich. »Der Dichter fängt da an, wo der Mensch aufhört, Mensch zu sein.« Nicht ich sage dies, sondern Ortega Y Gasset⁴. Und er, als ein begeisterter Anhänger dieser Entwicklung, geht noch weiter: Er zeigt, wie diese Erlebnis- und Ausdrucksweise mit dem Wesen der objektiven Welt zusammenhängt. Denn es gibt natürlich auch eine Außenwelt noch in der

⁴ José Ortega Y Gasset, »Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst« (»La deshumanización del arte«, 1925), in: ders., Gesammelte Werke, übersetzt von H. Weyl und U. Weber, Bd. II, Stuttgart 1955, S. 247. (Hrsg.)

subjektivsten, surrealistischsten Kunst. Aber was für eine Außenwelt? Ortega y Gasset sagt dazu⁵: Es ist nicht notwendig, das Wesen der Dinge umzuwandeln; es genügt, sie mit neuen Vorzeichen zu versehen, »eine Kunst zu schaffen, wo die sekundären Züge des Lebens in monumentaler Größe im Vordergrund stehen«.

III

Diese Entwicklung ist nicht geradlinig und krisenfrei verlaufen. Freilich, auch hier können die Gegenströmungen nicht, nicht einmal in Umrissen, skizziert werden. Wie Künstler der kapitalistischen Epoche den großen Realismus schufen: davon sprach ich bereits in anderen Schriften ausführlich⁶. Hier möchte ich lediglich die Kultur- und Kunstkritik von Carlyle, Ruskin und William Morris hervorheben, die auf verschiedenen Wegen eine direkte Beziehung, die einst vorhandene Gebundenheit des Werkes, d. h. die frühere Freiheit, wiederherstellen wollten. Ich möchte mich hier nur auf Tolstoi beziehen, der die Kunst seiner Zeit, die bei weitem noch nicht der gegenwärtigen vergleichbar entfaltet war, als einen »künstlerischen Provinzialismus« bezeichnet hatte. Dabei opponierte er der Universalität der früheren Kunst. Er hatte klar erkannt, daß allein ein steter und unmittelbarer Anschluß an die Lebensformen des Volkes für die wahre Kunst einen Ausweg aus dem Labyrinth des modernen Lebens bedeuten kann. (Eine ausführliche Kritik der Ästhetik von Tolstoi gab ich an anderer Stelle.)

Was ist nun gegenwärtig das neue Problem, das die Frage der künstlerischen Freiheit erneut so brennend aktuell macht? Die Kritik der modernen künstlerischen Freiheit ist heute kein Wehklagen in einer verzweiferten Situation, sondern ein Suchen nach konkreten, wirklichen Auswegen. Die neue Situation ist der

5 José Ortega y Gasset, »Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst«, a. a. O., S. 250. (Hrsg.)

6 Vgl. G. Lukács, Der russische Realismus in der Weltliteratur (3. verm. und verb. Aufl., Berlin 1952); Balzac und der französische Realismus (Berlin 1952); Probleme des Realismus (Berlin 1955). (Hrsg.)

Sieg des Sozialismus in der Sowjetunion; der Kampf um die neue Situation ist der Sieg der Volksdemokratie im größten Teil Europas. Diese beiden Erscheinungen unterscheiden sich grundsätzlich und prinzipiell voneinander. Die große Revolution von 1917 hatte die kapitalistische Produktionsordnung in Rußland vernichtet und innerhalb eines Menschenalters eine klassenlose Gesellschaft geschaffen. Die Volksdemokratie – bei uns, jedoch auch in vielen anderen Ländern – befindet sich erst in ihrem Anfangsstadium.

Trotz der prinzipiellen Unterschiede – gerade in Kultur und Kunst – gibt es gewisse Berührungspunkte zwischen den Problemen der Volksdemokratie und des Sozialismus. Der Feind setzt – böswillig – ein Gleichheitszeichen: Er verleumdet alle Maßnahmen als Kommunismus, die die Interessen der Arbeiter verteidigen; er denunziert als Unterdrückung der Kunst und der Kultur, was sich als Volksfreiheit einen Weg verschaffen will; er verkündet den Schutz der Demokratie gegen den Sozialismus, so oft vom Schutz und von der Festigung der Volksdemokratie die Rede ist usw.

An dieser Stelle sprechen wir nicht von den wirtschaftlichen und politischen Fragen im engeren Sinn. Aber gerade, wenn wir die Probleme der Kunst und der Kultur in den Vordergrund stellen, entdecken wir eine auffallende Tatsache, auf die ich in anderem Zusammenhang bereits verschiedentlich hingewiesen habe: Einerseits ist der Faschismus selbst aus der Krise der früheren, formalen Demokratie erwachsen. Ohne sie wäre er nicht möglich gewesen. Andererseits hat sich die Kulturkrise als gleiche künstlerische Krise in allen Staaten der imperialistischen Epoche offenbart. Nicht nur dort, wo die formal vollkommenste Demokratie herrschte, sondern auch dort, wo die Macht in der Hand der ausgesprochenen Reaktion lag. Deshalb ist es kein Zufall, daß der Widerstand gegen die neuen Probleme in unserer Zeit vielleicht bei den Anhängern der formalen Demokratie am größten ist.

Damit wären wir bei der Frage der »gelenkten« Kunst angelangt. Die Volksdemokratie – wie die entwickeltste Form der Demokratie: der Sozialismus – stellt in den Mittelpunkt ihrer Kulturpolitik die Aufgabe: die gesamte Kultur und Kunst wie-