

---

Theodor W. Adorno

---

Ohne Leitbild

---

Parva Aesthetica

---

---

edition suhrkamp

---

SV

---

# edition suhrkamp

Redaktion: Günther Busch

Theodor W. Adorno, geboren am 11. September 1903 in Frankfurt am Main, gestorben am 6. August 1969, lehrte in Frankfurt als ordentlicher Professor für Philosophie und Direktor des Instituts für Sozialforschung an der Johann Wolfgang Goethe-Universität. Schriften: *Kierkegaard*; *Philosophie der neuen Musik*; *Minima Moralia*; *Versuch über Wagner*; *Prismen*; *Dissonanzen*; *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*; *Noten zur Literatur I, II und III*; *Klangfiguren*; *Mahler*; *Einleitung in die Musiksoziologie*; *Der getreue Korrepetitor*; *Eingriffe*; *Drei Studien zu Hegel*; *Quasi una fantasia*; *Moments musicaux*; *Jargon der Eigentlichkeit*; *Negative Dialektik*; *Ohne Leitbild*; *Impromptus*; *Dialektik der Aufklärung* (gemeinsam mit Max Horkheimer).

Der Titel des Buches ist das Gegenteil von Zustimmung zu dem bei konservativen Kulturkritikern beliebten Lamento über den Verlust der Leitbilder. War die Sprach- und Denkschicht, aus welcher dergleichen Begriffe stammen, im *Jargon der Eigentlichkeit* kritisch demontiert worden, so wird nun der Begriff des Leitbilds in dem einleitenden Text ausdrücklich für die Ästhetik abgelehnt und der Zustand als höherer vom Gedanken aufgenommen, in dem es keine angeblichen Leitbilder mehr gibt. Das ist der Gesichtspunkt, der die Arbeiten des kleinen Bandes verbindet. Gesammelt wurden drei Typen von Texten: theoretische, wie der über den Funktionalismus, oder der über Tradition; kritische Miniaturen, wie die über die These von der angeblich gemanagten Kunst; schließlich unmittelbare Impressionen wie die aus dem ›Jeu de Paume‹ oder aus Lucca, in denen Adorno mit bedachter Blindheit sich der ungedeckten künstlerischen Erfahrung überläßt.

Theodor W. Adorno  
Ohne Leitbild

Parva Aesthetica

Suhrkamp Verlag

edition suhrkamp 201

5. Auflage, 31.-36. Tausend 1973

© Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1967. Erstausgabe. Printed in Germany. Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das des öffentlichen Vortrags und des Rundfunkvortrags, auch einzelner Abschnitte. Satz, in Linotype Garamond, Druck und Bindung bei Georg Wagner, Nördlingen. Gesamtausstattung Willy Fleckhaus.

# Inhalt

- 7 Ohne Leitbild
- 20 Amorbach
- 29 Über Tradition
- 42 Im Jeu de Paume gekritzelt
- 48 Aus Sils Maria
- 52 Vorschlag zur Ungüte
- 60 Résumé über Kulturindustrie
- 71 Nachruf auf einen Organisator
- 79 Filmtransparente
- 89 Zweimal Chaplin
- 94 Thesen zur Kunstsoziologie
- 104 Funktionalismus heute
- 128 Luccheser Memorial
- 133 Der mißbrauchte Barock
- 158 Wien, nach Ostern 1967
- 168 Die Kunst und die Künste
  
- 193 *Drucknachweise*



# Ohne Leitbild

## *Anstelle einer Vorrede*

Als ich seinerzeit vom *Rias* eingeladen wurde, über ästhetische Normen und Leitbilder der Gegenwart zu sprechen, erklärte ich mich für ungeeignet, einen Begriff wie den des Leitbilds zu übernehmen und positiv anzuwenden. Die Formulierung einer wie immer auch gearteten allgemein-normativen, invarianten Ästhetik heute dünkt mir unmöglich. Nur unter der Voraussetzung, daß ich diese Position ausdrücken könnte, wäre es mir möglich, den Gegenstand zu behandeln. Liberalerweise hat mir die Leitung der Funk-Universität das konzidiert. Ich will und kann also nicht als Schnellmaler Leitbilder an die Wand zaubern oder, nach der einstweilen immer noch verbreiteten ontologischen Mode, mehr oder minder verbrämt etwas von künstlerischen Ewigkeitswerten schwafeln. Erörtern kann ich, fragmentarisch genug, Leitbilder und Normen einzig als *Problem*. Ich befinde mich in einer ähnlichen Lage wie der in einem philosophiehistorisch berühmten Text ausgesprochenen: »Was in einem bestimmten gegebenen Zeitmoment zu tun ist, unmittelbar zu tun ist, hängt natürlich ganz und gar von den gegebenen historischen Umständen ab, worin zu handeln ist. Jene Frage aber stellt sich in Nebelland, stellt sich also in der Tat ein Phantomproblem, worauf ihre einzige Antwort – die Kritik der Frage selber sein muß.«

Das Wort Leitbild, mit seinem leise militärischen Klang, dürfte in Deutschland erst nach dem zweiten Weltkrieg populär geworden sein. Es ist heimisch im Bereich einer konservativ-restaurativen Kulturkritik diesseits und jenseits der Grenze zur DDR, die von Motiven der früheren deutschen Romantik, zumal solchen von Novalis und Friedrich

Schlegel, zehrt. Zugrunde liegt meist die negative Reaktion auf die zeitgenössische Kunst. Diese sei zerrissen, von subjektiver Willkür durchherrscht, abstoßend, unverständlich, im elfenbeinernen Turm vermauert. Die Gestalt, welche die moderne Kunst in all ihren Manifestationen aus der Konsequenz ihrer sachlichen Entwicklung angenommen hat, wird als Schuld einer esoterischen, volksfremden und womöglich wurzellosen Gesinnung den Produzierenden aufgebürdet, allenfalls ihrem beklagenswerten Schicksal zugeschrieben. Man wird die Affinität von solchen Überlegungen zu den unter den totalitären Systemen beider Spielarten gängigen auch dann nicht überhören, wenn sie im Westen einstweilen humanerer Terminologie sich bedienen. Sie operieren mit einer Vulgarsoziologie. Die frühere Gesellschaft, die feudale, etwa auch die frühbürgerlich-absolutistische sei geschlossen gewesen, die gegenwärtige offene enträte des verpflichtenden Gesetzes. Geschlossenheit wird dabei dem Sinn Verleihenden, Positiven gleichgesetzt; jedes Kunstwerk habe einst seinen Ort, seine Funktion, seine Legitimation besessen, heute sei es zur Willkür verdammt und darum nichts wert. Damit Kunst überhaupt als objektiv gültige möglich sei, bedürfe sie eines festen Gefüges, das ihr den Kanon des Richtigen und Falschen liefere. Da nun aber die Gesellschaft ein solches Gefüge nicht mehr beistelle, so wird, wofern man nicht geradeswegs totalitär dekretieren kann, verlangt, man solle wenigstens eine geistige Ordnung aufrichten, von der man freilich gern behauptet, sie wäre nicht aufzurichten, sondern im Sein schlechthin zu entdecken. Sie soll besorgen, was im Stande seliger Naivetät die Beschaffenheit der Gesellschaft und die des Geistes garantiert habe. Die Frage nach ästhetischen Normen und Leitbildern entsteht, wo Erlaubnis und Verbot nicht länger mehr einigermaßen fraglos sind, während man doch ohne ihre Vorgegebenheit oder, wie man in Amerika zu sagen pflegt, ohne *frame of reference* nicht mehr auskäme.

Ich habe die Gedankengänge dieses Typus vereinfacht, um die Frage zuzuspitzen. Aber die Struktur der mit dem Begriff des Leitbilds umgehenden Kulturkritik entfernt sich tatsächlich von der Schlichtheit jener Überlegungen nicht allzu weit. Es ist nicht die der großen Einfachheit, des alten Wahren, auf das sie sich etwas zugute tun, sondern eher die des unterdessen selber überbeanspruchten terrible simplificateur. So plausibel die Thesen klingen, so effektsicher sie an die appellieren, welche von der neuen Kunst sich ausgeschlossen fühlen und in Wut geraten über das, was jene ausspricht und was sie sich selbst nicht zugestehen möchten, so falsch ist alles daran. Die soziale Geschlossenheit, der man um der Kunst willen nachtrauert, war heteronom, den Menschen in weitem Maße aufgezwungen. Sie ging zugrunde nicht in einem historischen Sündenfall; auch nicht dadurch, daß schicksalhaft die sogenannte Mitte verlorengegangen wäre. Sondern der Zwang, nach dem heute so viele gieren, war unerträglich geworden, weil der geistige Gehalt, an dem er sich rechtfertigte und den man seiner Verbindlichkeit wegen glorifiziert, der fortschreitenden Erkenntnis als unwahr, unverbindlich sich erwies. Schämt man sich schon, wie vor hundertundfünfzig Jahren vom Mittelalter zu schwärmen, weil man der Ohnmacht solcher Begeisterung, der Unmöglichkeit sich bewußt ist, die Menschheit auf eine vorbürgerliche Stufe zurückzuschrauben, so kann man erst recht nicht einen geistigen Zustand proklamieren, der ohne eine Sozialstruktur wie die mittelalterliche oder die der Zunftzeit ohne reale Basis – der also wahrhaft wurzellos wäre.

Zu den aufgewärmten Ewigkeitswerten verführt das Argument, die ästhetische Qualität von Werken aus der vorbürgerlichen Zeit sei durch Rundheit, Einstimmigkeit, unmittelbares Einleuchten der neueren Kunst überlegen. Der qualitative Vorrang der Kunstwerke aus den vermeintlich sinnerfüllten Zeiten jedoch ist fragwürdig. Was deren Ordnung sprengte, ist nicht veranlaßt durch einen abstrakten Wechsel der

Zeitläufte oder ›Denkstile‹, sondern das kritische Bedürfnis hat am Wechsel wesentlich teil. Worin Bach von Vorgängern wie Schütz oder Johann Kaspar Fischer sich unterscheidet, das ist nicht bloß der Zeitgeist beginnender subjektiver Gestimmtheit, sondern ebenso auch das stringente Bewußtsein von der Unzulänglichkeit seiner Vorgänger. Eine Bachische Fuge ist als Fuge zunächst einmal besser, gefügter, in sich durchgebildeter und konsequenter als die rudimentären Gebilde des siebzehnten Jahrhunderts; räumliche Perspektive hat die Malerei mühsam erlernen müssen. Im verrufenen neunzehnten Jahrhundert hat man solche Dinge noch auszusprechen gewagt, anstatt es als selbstverständlich zu unterstellen, daß dem Naiveren, seiner selbst weniger Bewußten in der Kunst die höhere Dignität zukomme. Die Polemik Gottfried Kellers gegen den anachronistischen Epiker Jeremias Gotthelf ist ein großes Dokument solcher geistigen Unbefangenheit und Zivilcourage. Heute aber geht vom Historismus, der höchst unnaiven Bildung ein derartiger Terror aus, daß niemand mehr wagt, dumpfen und unfreien Produkten eben das als Insuffizienz vorzuhalten, für die nicht ohne weiteres eine Frühe entschädigt, deren Heiliges nicht selten dem niedrigeren Stand der Produktivkräfte zuzurechnen ist, nicht dem Hauch des ersten Schöpfungstages. Je unnaiver das ästhetische Bewußtsein, desto höher steigt Naivetät im Kurs.

Vielfach wird dabei die Einheit des Stils, dem die Gebilde angehören, ihre Kanalisierung in traditionellen Verfahrensweisen, ihrer eigenen Qualität gleichgesetzt. Man übersieht, daß die ästhetische Qualität Resultante aus der spezifischen Forderung des einzelnen Gebildes und der übergreifenden Einheit des Stils ist, dem sie angehören. Die Kanalisierung durch den Stil, die eingeschliffenen Bahnen, denen ohne zu große Anstrengung sich folgen läßt, werden mit der Sache selbst, der Realisierung ihrer spezifischen Objektivität verwechselt. Kaum hat große Kunst jemals in der Konkordanz

des einzelnen Gebildes mit seinem Stil sich erschöpft. Der Stil wird ebenso vom Einzelgebilde erzeugt, wie es in der Föhlung mit ihm sich konstituiert. Grund ist zur Annahme, daß auch in der Vergangenheit die bedeutendsten Gebilde jene sind, in denen das Subjekt und sein Ausdruck gerade nicht in jener unangefochtenen Einheit mit dem Ganzen sich befinden, welche die stilistische Fügsamkeit suggeriert. Nur an der Oberfläche scheinen die großen Kunstwerke der Vergangenheit geschlossen und mit ihrer Sprache einfach identisch. In Wahrheit sind sie Kraftfelder, in denen der Konflikt zwischen der anbefohlenen Norm und dem ausgetragen wird, was in ihnen Laut sucht. Je höher sie rangieren, um so energischer fechten sie diesen Konflikt durch, häufig unter Verzicht auf das affirmative Gelingen, das man röhmt. Ist es wahr, daß die großen Kunstwerke der Vergangenheit nicht möglich waren ohne Stil, so sind sie immer zugleich auch gegen den Stil gewesen. Er hat die Produktivkräfte gespeist und gefesselt in eins. Tritt in der gegenwärtigen Musik die Dissonanz entscheidend hervor, um schließlich die Konsonanz abzuschaffen und damit auch den Begriff von Dissonanz selbst, so ließe sich zeigen, daß seit vielen Jahrhunderten die Komponisten von der Dissonanz gelockt wurden, als der Möglichkeit, unterdrückte Subjektivität, Leiden unter der Unfreiheit, die Wahrheit über das herrschende Unwesen auszusprechen. Die obersten Augenblicke waren jene, in denen das dissonante Moment sich durchsetzte und gleichwohl im Äquilibrium des Ganzen sich löste, innere Geschichtsschreibung der Negativität sowohl wie vorwegnehmendes Bild von Versöhnung. – Entäußert sich die gegenwärtige Malerei der letzten Ähnlichkeit mit Gegenständlichem, so waren auch die bedeutenden Bilder und Plastiken der Vergangenheit nur durch die Konvention, durch den Zwang der Auftraggeber oder des Marktes a priori zur rückhaltlosen Ähnlichkeit mit der Dingwelt genötigt. Sie sind von der Gewalt des Werkes darüber hinaus getrieben worden wie die

Musiker über den verklärenden Wohllaut: ich nenne, auf die Gefahr hin, allzu Bekanntes zu wiederholen, die Namen gerade von zwei Malern, die im theologischen Bereich beheimatet waren, von Grünewald und Greco. Der Satz Valéry's, das Beste am Neuen in der Kunst entspreche stets einem alten Bedürfnis, ist von unabsehbarer Tragweite; er erklärt nicht nur die exponierten Regungen des Neuen, die man als Experimente diffamiert, als notwendige Antwort auf ungelöste Fragen, sondern zerstört zugleich den ideologischen Schein glückvoller Geborgenheit, den das Vergangene vielfach nur darum annimmt, weil das alte Leiden darin nicht unmittelbar mehr zu lesen ist als Chiffre des Leidens der gegenwärtigen Welt.

Weil ihre Voraussetzungen entfielen, lassen die vergangenen Normen nicht wiederum sich aufrichten; an ihnen sich zu orientieren wäre nicht weniger willkürlich als jener Zustand, den der Kulturkonservatismus allzu unbesehen anarchisch schildert. Die Normen, deren ehemalige Legitimation selbst mittlerweile in Frage gerückt ist, waren allenfalls sinnvoll kraft dessen, was Hegel Substantialität nennt – daß sie dem Leben und dem Bewußtsein nicht als schlechterdings von außen her Gesetztes gegenüberstanden, sondern bei aller Fragwürdigkeit in einer gewissen Einheit mit dem Leben und dem Geist sich befanden. Ohne solche Substantialität; ohne daß der Geist in den Normen sich wiederfände, der ihnen zufolge verfährt, ist es vergeblich, Normen und Leitbildern nachzujagen. Daß man dabei ins Vergangene tastet, ist kein Zufall. Gespürt wird, daß substantielle Normen fehlen; daß ihre Verkündung einem Willkürakt entspringen müßte und zwielichtig bliebe. Dem Vergangenen aber traut man Substantialität zu. Nur erkennt man, daß der Prozeß, der sie tilgte, irreversibel ist. Der Geist vermag, wie es bei Hegel heißt, nicht, sich in vergangene Weltanschauungen der Kunst wegen wieder festzumachen, sie sich substantiell anzueignen. Die kritische Gesamtbewegung des Nominalismus, welche die

abstrakte Vorgeordnetheit des Begriffs vor dem darunter befaßten Einzelnen zerstörte, läßt im ästhetischen Bereich so wenig mit einem Spruch sich auslöschen wie in der Metaphysik und der Erkenntnislehre. Die Sehnsucht danach, als eine nach Haltung und Ordnung verdächtig genug, garantiert nicht die Wahrheit und Objektivität dessen, worauf sie zielt. Heute wie vor achtzig Jahren gilt die Einsicht Nietzsches, daß die Rechtfertigung eines Gehalts aus dem Bedürfnis, ihn zu haben, eher ein Argument gegen ihn ist als eines für ihn. Unleugbar hat dies Bedürfnis zugenommen; wenigstens trachten diejenigen, die sich positiv nennen, ohne Unterlaß, es den Menschen einzuhämmern. Kritik hätte aber jenes Bedürfnis ebenso zu durchdringen wie die Situation, aus der es aufsteigt und der es scheinbar opponiert. Beides ist eigentlich das Gleiche, ein verdinglichtes Bewußtsein. Die geschichtliche Bewegung hat die herrschende Vernunft als Selbstzweck und das, worauf sie geht, als bloße Materie jener Vernunft auseinandergerissen. Sie hat damit die Idee von Objektivität und Wahrheit, die sie erst formulierte, zugleich ausgehöhlt. Deren Sturz ist dann zum Leiden der Reflexion geworden. Die gefrorene Antithese von Subjekt und Objekt aber setzt sich fort in einer Haltung, die abstrakt, getrennt, vergegenständlicht Normen sich vorstellt, die gleich jenen Heringen von der Decke herunterhängen, nach denen Hungrige schnappen. Sie werden so äußerlich, entfremdet dem eigenen Bewußtsein kontrastiert, werden so wenig von ihm als seine eigene Sache erfahren wie die übermächtige Dingwelt des gegenwärtigen Zustands, deren Diktat die Menschen einspruchslos und, als wären sie ohnmächtig, sich fügen. Das Wort Werte, das seit Nietzsche für nicht substantielle, von den Menschen abgespaltene Normen in Schwang gekommen ist und das nicht umsonst der Sphäre des Dinghaften par excellence, der des wirtschaftlichen Tauschverhältnisses entlehnt ward, benennt besser als jede Kritik, was es mit dem Ruf nach Leitbildern auf sich hat. Schreit man nach ihnen, so sind

sie bereits nicht mehr möglich; verkündigt man sie aus dem verzweifelten Wunsch, so werden sie zu blinden und heteronomen Mächten verhext, welche die Ohnmacht nur noch verstärken und insofern mit der totalitären Sinnesart übereinstimmen. In den Normen und Leitbildern, die fix und unverrückbar den Menschen zur Orientierung einer geistigen Produktion, deren innerstes Prinzip doch Freiheit ist, verhalten sollen, spiegelt sich bloß die Schwäche ihres Ichs gegenüber Verhältnissen, über die sie nichts zu vermögen meinen, und die blinde Macht des nun einmal so Seienden. Die dem sogenannten Chaos von heute beschwörend einen Kosmos von Werten entgegenstrecken, bekunden nur, wie sehr dies Chaos bereits zum Gesetz ihres eigenen Handelns und ihrer Vorstellung geworden ist. Sie verkennen, daß künstlerische Normen und Kriterien, sollen sie wirklich mehr sein als Kennmarken vorschriftsmäßiger Gesinnung, gerade nicht als fertig, als gültig jenseits des Bereichs der lebendigen Erfahrung hypostasiert werden können. Für die Kunst gibt es keine anderen Normen mehr denn die, welche in der Logik ihrer eigenen Bewegung sich ausformen, und die ein Bewußtsein zu füllen vermag, das sie achtet, produziert und auch wiederum ändert. Zu dieser Leistung aber, die freilich im Angesicht des Zerfalls aller vorgegebenen Ausdruckssprachen prohibitiv schwierig geworden ist, sind nur die wenigsten noch fähig und willens. Die kompakte Majorität, die ihnen gegenüber von Leitbildern und Normen tönt, hat es darum so bequem, weil sie die Linie des geringsten Widerstands mühelos als eine des höheren Ethos, der wurzelhaften Gebundenheit und womöglich der existentiellen Würde propagieren kann. Verpflichtende Normen wären heute bloß verordnet und und darum nicht verpflichtend, selbst wo sie Gehorsam sich verschaffen. Was ihnen willfahrt, wäre nichts als willfährig und liefe auf das Pastiche oder die Kopie hinaus. Schwer jedoch fällt den meisten die Einsicht, auf die es ankäme: daß durch die rückhaltlose Absage an die statische und abstrakte

Norm künstlerische Produktion nicht der Relativität verfällt. Darauf zu bestehen ist so mißlich, weil man damit in die Nähe jener gerät, die an die Kritik, die sie üben, um sich nur ja nicht unbeliebt zu machen, die beflissene Beteuerung anschließen, eigentlich sei es gar nicht so böse gemeint, und das zur Vordertür Hinausgejagte verstoßen durch die Hintertür wieder hereinschmuggeln. Auch wer gegen diese Gewohnheit waches Mißtrauen hegt, wird indessen dem nicht ausweichen dürfen, daß die Kraft, die in der Leitbildnerie veratet wird, eben darin besteht, ohne jeglichen falschen Rückhalt, rein in der Sache selbst richtig und falsch, wahr und unwahr zu unterscheiden. Der Verzicht darauf, der den ästhetischen Ernst drangibt und das Verfahren eingestandenermaßen jenem Belieben überantwortet, das uneingestanden auch die Leitbildnerie motiviert, ist genau so schwächlich wie umgekehrt die autoritätsgebundene Gesinnung in der Kunst. Nur darf die Einsicht in die konkrete, von der allgemeinen Vorschrift emanzipierte Gesetzmäßigkeit der Kunstwerke nicht doch abermals zu einem Katalog des Erlaubten und Verbotenen erstarren. Ich habe einmal die künstlerische Produktion und das Verfahren ihrer angemessenen Erkenntnis mit dem übel beleumundeten Bergmann ohne Licht verglichen, der zwar nicht sieht, wohin es ihn treibt, dem aber doch sein Tastsinn genau die Beschaffenheit der Stollen, die Härte der Widerstände, die schlüpfrigen Stellen und gefährlichen Kanten anzeigt und seine Schritte lenkt, ohne daß sie je dem Zufall überantwortet wären. Wollte man allerdings daraus schließen, jede weitgreifende Einsicht in das Richtige und Falsche zeitgenössischer Kunst wäre verpönt, und man habe, buchstäblich blind, einzig dem Zusammenhang der je einzelnen Konzeption zu gehorchen, so wäre eine solche Resignation des Gedankens gegenüber dem Dunkel der ästhetischen Gestalt allzu voreilig. Indem die Beschaffenheiten der erst zu realisierenden Sachen, die dem Sensorium des Künstlers sich mitteilen, durch Reflexion zum selbst-

kritischen Bewußtsein erhoben werden müssen, damit er überhaupt etwas Menschenwürdiges hervorbringt, wird die Produktion, bei aller konkreten Immanenz im besonderen Gegenstand, doch auch auf den Begriff verwiesen. Die verborgene Rechtfertigung dessen mag darin liegen, daß noch in den individuellsten, allen von außen herangebrachten Schemata inkommensurabeln Impulsen des Kunstwerks eine objektive Gesetzmäßigkeit überlebt, wie sie zuzeiten die offenbare, objektive Formsprache der Kunst ausmachte. Die einzige mögliche Antwort auf das Bedürfnis nach Normen, soweit es nicht nur Schwäche ist, sondern als Schwäche auch eine Not anzeigt, wäre, daß die Produktion sich ergeben, ganz ohne nach außen zu schielen, dem Zwang ihres Jetzt und Hier überläßt, hoffend, durch die Konsequenz solcher ungedeckten Individuation möchte diese als Objektivität sich bewähren; das Besondere, dem das Kunstwerk rein gerecht wird, als das Allgemeine sich enthüllen.

Trotz aller Vorbehalte wäre das etwas genereller auszusprechen. Jedes Kunstwerk heute müßte vollends durchgebildet sein, keinen toten Fleck, keine heteronom empfangene Form enthalten. Ob das visiert wird oder ob das Werk den Anspruch des Absoluten, den es durch seine bloße Existenz schon erhebt, dem eigenen Ansatz nach gar nicht erst mehr respektiert, das entscheidet über sein Formniveau. In einer Situation, in der keine Stilsprache mehr das Mittlere erhöht, wenn anders sie es je tat, haben wohl überhaupt nur Werke des obersten Formniveaus noch Anspruch auf Dasein; das Mittlere, das die Anstrengung bis ins kleinste scheut, ist unmittelbar zum Schlechten geworden. Wie aber das Kunstwerk zu verfahren hat, um derart rigorosen Kriterien zu genügen, das hängt nicht von einer zufälligen, bloß von einem selbst gesetzten Regel ab, der man dann folge. So genau Hans Sachsens Ratschlag an Walter Stolzing den Verfall eben dessen benennt, was man heute als Normen und Leitbilder auskramt, so wenig gibt er doch Rechenschaft

vom Objektivitätsgehalt des subjektiven Verfahrens. Die Bindung vielmehr, die man vergebens aus Weltanschauung herbeizitiert, steckt zunächst in dem Material, mit dem die Künstler zu arbeiten haben. Es ist das kaum zu überschätzende Verdienst der unter dem Namen der Sachlichkeit und der Zweckform bekannt gewordenen Richtungen, das erkannt zu haben. Im Material aber ist Geschichte sedimentiert. Einzig wer das geschichtlich Fällige und das unwiederbringlich Veraltete im Material selber zu unterscheiden vermag, wird materialgerecht produzieren. Den Künstlern ist das gegenwärtig, wann immer sie Farben, Formen, Klänge vermeiden, die zwar als Naturstoffe möglich wären, aber durch geschichtliche Assoziationen dem spezifischen Sinn dessen widerstreiten, was sie an Ort und Stelle leisten sollen. Nur eine andere Wendung dafür ist, daß das Material nicht aus abstrakten, atomistischen Urelementen besteht, die an sich ganz intentionslos wären und deren die künstlerischen Intentionen beliebig sich bemächtigen könnten, sondern selbst schon Intentionen an das Werk heranbringt. Es vermag sie nur dadurch in seinen eigenen Zusammenhang hineinzunehmen, daß es sie versteht, ihnen sich anschmiegt und dadurch sie modifiziert. Gemalt wird nicht mit Farben, komponiert nicht mit Tönen, sondern mit Farb- und Tonrelationen. Der künstlerische Materialbegriff müßte verarmen und um seine Objektivität sich bringen, wofern er tabula rasa machte und die Bestimmtheiten dessen ignorierte, woran er sich betätigt.

Die Sphäre aber, in der über richtig und falsch zwingend, doch ohne Rekurs auf trügerische Leitbilder sich entscheiden läßt, ist die technische. Diese Einsicht, die in den ästhetischen Schriften Valéry's unvergleichlich formuliert ward, sollte aller neuen Kunst gegenwärtig bleiben, solange sie nicht wirklich in den schlechten Zufall abgleiten will. Von den technischen Anweisungen des Kunstunterrichts, die noch an äußerlichen Normen und Verfahrensweisen sich ausrichten,

aber nach deren Maß recht genau zu unterscheiden vermögen, ist zu jenem Begriff von Technik aufzusteigen, der jenseits aller solchen scheinbar gesicherten Vorstellungen, rein aus der Komplexion der Sache heraus diese darüber belehrt, wie sie zu sein habe und wie nicht. Wird darauf entgegnet, Technik sei bloßes Mittel und einzig der Gehalt sei Zweck, so ist das halb wahr wie alles Triviale. Denn kein Gehalt ist in der Kunst gegenwärtig, der nicht vermittelt wäre in der Erscheinung, und Technik ist der Inbegriff solcher Vermittlung. Nicht anders als im Vollzug technischer Gesetzmäßigkeiten ist darüber zu urteilen, ob ein Kunstwerk sinnvoll sei oder nicht; nur in den Zentren seiner Komplexion, nicht als ein von ihm lediglich Gemeintes oder Ausgedrücktes ist sein Sinn zu begreifen.

Die obersten Fragen freilich wären die nach der Wahrheit von solchem Sinn selber, nach der des Gehalts, schließlich die, ob der traditionelle Begriff der sinnvollen Organisation an das vom Kunstwerk heute Erreichte überhaupt noch heranreicht. Der Schatten von Relativität, der damit am Ende über das ästhetische Urteil fällt, ist kein anderer als der einer Bedingtheit, die allem von Menschen Gemachten anhaftet. Der Kurzschluß zu solcher radikalen Frage jedoch, zur emphatischen Philosophie der Kunst unabhängig von den Vermittlungen der Technik, würde nur dazu führen, daß man aus abstraktem Rasonnement die spezifischen Entscheidungen der künstlerischen Verfahrensweise sabotiert. Die Ungewißheit der Kunst als eines Produkts von sterblichem Bewußtsein darf nicht zur Ausrede dafür mißbraucht werden, die bündig erkennbaren qualitativen Differenzen zu verleugnen und den geglätteten Kitsch dem großen Werk gleichzusetzen, von dessen Größe die eigene Brüchigkeit kaum wegzudenken ist. Erlaubt schließlich die ungeschlichtete Offenheit der Frage nach ästhetischem Sinn heute Werken zu erscheinen, bei denen dieser Sinn fragwürdig ist, so hat kein Leitbildner das Recht, sie mit Gekreisch wegzuscheuchen. Was

er für geborgen hält, ist von vornherein verlorener, als was ihm verloren dünkt. Einzig in jener Zone, die der Konformismus als experimentell ächten möchte, findet die Möglichkeit des künstlerisch Wahren noch ihre Zuflucht.

## Amorbach

Wolkmann: ein Berg, der Bild seines Namens ist, freundlich übriggebliebener Riese. Nun ruht er lange, breit gestreckt über dem Städtchen, das er von den Wolken grüßt. – Gotthard: der kleinste Gipfel in der Umgebung trägt den Namen des mächtigsten Massivs der Zentralalpen, als möchte er das Kind sacht an den Umgang mit dem Gebirge gewöhnen. Um keinen Preis hätte es sich ausreden lassen, daß ein geheimer unterirdischer Gang von einer Höhle der Klosterruine St. Gotthard in den Amorbacher Konventsbau hinabführt.

Der war bis zur napoleonischen Säkularisierung eine Benediktinerabtei, niedrig, außergewöhnlich lang, mit grünen Läden, angeschmiegt an die Abteikirche. Ihm fehlt, außer den Eingängen, jede energische Gliederung. Dennoch erfuhr ich daran zum erstenmal, was Architektur sei. Bis heute weiß ich nicht, ob der Eindruck einfach darauf zurückgeht, daß mir am Konventsbau das Wesen von Stil aufging, oder ob doch in seinen Maßen, unter Verzicht auf jeglichen Eklat, etwas sich ausspricht, was danach die Bauten verloren. Die Vedute, auf die er offenbar angelegt war, eine Stelle im Seegarten, kunstvoll hinter einer Baumgruppe versteckt an dem von Karpfen bevölkerten, sympathisch riechenden Weiher, gibt einen kleinen, überschaubaren Abschnitt des Klosters frei. Stets noch stellt an dem Teil die Schönheit wieder sich her, nach deren Grund ich vorm Ganzen vergeblich frage.

In der Hauptstraße, um die Ecke der geliebten Post, befand sich eine offene Schmiede mit grell loderndem Feuer. Jeden Morgen ganz früh weckten mich die dröhnenden Schläge. Nie habe ich ihnen deshalb gezürnt. Sie brachten mir das Echo des längst Vergangenen. Mindestens bis in die zwanziger Jahre

hinein, als es schon Gasolinstationen gab, hat die Schmiede existiert. In Amorbach ragt die Vorwelt Siegfrieds, der nach einer Version an der Zittenfelder Quelle tief im waldigen Tal soll erschlagen worden sein, in die Bilderwelt der Kindheit. Die Heunesäulen unterhalb von Mainbullau datieren, so wenigstens wurde mir damals erzählt, auf die Völkerwanderung zurück, nach den Hunnen benannt. Das wäre schöner, als wenn sie aus früherer namenloser Zeit stammten.

Die Fähre über den Main, die man benutzen muß, wenn man hinauf will aufs Kloster Engelberg, hat ihren besonderen Ausdruck daran, daß sie, archaisches Fahrzeug, nicht die Spur des willentlich Bewahrten von Trachtenverein und historischem Denkmal trägt. Keine einfachere und nüchterere Möglichkeit, ans andere Ufer zu gelangen, als das Fahrzeug, von dem Hagen den Kaplan in die Donau warf, der als einziger vom Nibelungenzug gerettet wurde. Die Schönheit des Zweckmäßigen hat rückwirkende Kraft. Die Laute der Fähre über dem Wasser, denen man schweigend nachhört, sind so beredt, weil sie vor Jahrtausenden nicht anders waren.

Tatsächlich kam ich mit der Sphäre Richard Wagners in Amorbach in Berührung. Dort hatte, in einem Anbau an den Konvent, der Maler Max Rossmann sein Atelier; oft waren wir auf der Terrasse nachmittags bei ihm zum Kaffee. Rossmann hatte Dekorationen für Bayreuth gefertigt. Der eigentliche Wiederentdecker von Amorbach, brachte er Sänger des Festspielensembles dorthin. Etwas von dem üppigen Lebensstil mit Kaviar und Champagner teilte sich der Post mit, deren Küche und Keller übertrafen, was man von einem ländlichen Gasthof hätte erwarten dürfen. An einen der Sänger erinnere ich mich genau. Obwohl ich nicht älter als zehn Jahre kann gewesen sein, ließ er sich gern in Gespräche

mit mir ein, als er meine Passion für Musik und Theater bemerkte. Unverdrossen berichtete er dem Knirps von seinen Triumphen, zumal dem in der Rolle des Amfortas; die erste Silbe sprach er eigentümlich gedehnt aus, er muß wohl ein Holländer gewesen sein. Mit ein und demselben Schlag fühlte ich mich aufgenommen in die Welt der Erwachsenen und in die geträumte, noch nicht ahnend, wie unversöhnlich beide sind. Auf jene Tage geht zurück, daß ich die Meistersinger-Takte »Dem Vogel, der da sang, dem war der Schnabel hold gewachsen«, Rossmanns Lieblingsstelle, als Amorbach empfinde. Das Städtchen ist nur achtzig Kilometer von Frankfurt entfernt, aber in Franken. – Ein Bild Rossmanns, die ›Konfurter Mühle‹, unvollendet und auf bedeutende Weise zerrüttet, riß mich hin. Meine Mutter schenkte es mir, ehe ich Deutschland verließ. Es hat mich nach Amerika und zurück begleitet. Rossmanns Sohn habe ich in Amorbach wieder getroffen.

Trieb ich halbwüchsig allein durch das Städtchen im tiefen Abend, so hörte ich auf dem Kopfsteinpflaster die eigenen Schritte nachhallen. Das Geräusch erkannte ich erst wieder, als ich, 1949 aus der amerikanischen Emigration zurückgekehrt, um zwei Uhr durchs nächtliche Paris vom Quai Voltaire in mein Hotel ging. Der Unterschied zwischen Amorbach und Paris ist geringer als der zwischen Paris und New York. Jene Amorbacher Dämmerung jedoch, da ich als kleines Kind von einer Bank auf der halben Höhe des Wolkmann zu sehen glaubte, wie gleichzeitig in allen Häusern das soeben eingeführte elektrische Licht aufblitzte, nahm jeden Schock vorweg, der nachmals dem Vertriebenen in Amerika widerfuhr. So gut hatte mein Städtchen mich behütet, daß es mich noch auf das ihm gänzlich Entgegengesetzte vorbereitete.

Kommt man nach Amerika, so sehen alle Orte gleich aus. Die Standardisierung, Produkt von Technik und Monopol, beängstigt. Man meint, die qualitativen Differenzen wären derart real aus dem Leben verschwunden, wie sie fortschreitende Rationalität in der Methode ausmerzt. Ist man dann wieder in Europa, so ähneln plötzlich auch hier die Ortschaften einander, deren jede in der Kindheit unvergleichlich schien; sei es durch den Kontrast zu Amerika, der alles andere unter sich plattwalzt, sei es auch, weil, was einmal Stil war, schon etwas von jenem normierenden Zwang besaß, den man arglos erst der Industrie, zumal der kulturellen, zuschreibt. Auch Amorbach, Miltenberg, Wertheim sind davon nicht ausgenommen, wäre es auch nur durch den Grundton roten Sandsteins, der Formation der Gegend, die den Häusern sich mitteilt. Dennoch läßt einzig an einem bestimmten Ort die Erfahrung des Glücks sich machen, die des Unaustauschbaren, selbst wenn nachträglich sich erweist, daß es nicht einzig war. Zu Unrecht und zu Recht ist mir Amorbach das Urbild aller Städtchen geblieben, die anderen nichts als seine Imitation.

Zwischen Ottorfszell und Ernsttal verlief die bayerische und badische Grenze. Sie war an der Landstraße durch Pfähle markiert, die stattliche Wappen trugen und in den Landesfarben spiralig bemalt waren, weiß-blau der eine, der andere, wenn mein Gedächtnis mich nicht trügt, rot-gelb. Reichlicher Zwischenraum zwischen beiden. Darin hielt ich mit Vorliebe mich auf, unter dem Vorwand, an den ich keineswegs glaubte, jener Raum gehöre keinem der beiden Staaten, sei frei, und ich könne dort nach Belieben die eigene Herrschaft errichten. Mit der war es mir nicht ernst, mein Vergnügen darum aber nicht geringer. In Wahrheit galt es wohl den bunten Landesfarben, deren Beschränkendem ich zugleich mich entronnen fühlte. Ähnlich empfand ich auf Ausstellungen wie der ›Ila‹ im Anblick der zahllosen Wimpel, die da einverstanden nebeneinander flatterten. Das Gefühl der Internationale lag

mir von Haus aus nahe, auch durch den Gästekreis meiner Eltern, mit Namen wie Firino und Sidney Clifton Hall. Jene Internationale war kein Einheitsstaat. Ihr Friede versprach sich durch das festliche Ensemble von Verschiedenem, farbig gleich den Flaggen und den unschuldigen Grenzpfählen, die, wie ich staunend entdeckte, so gar keinen Wechsel der Landschaft bewirkten. Das Land aber, das sie umschlossen und das ich, spielend mit mir selbst, okkupierte, war ein Niemandland. Später, im Krieg, tauchte das Wort auf für den verwüsteten Raum vor den beiden Fronten. Es ist aber die getreue Übersetzung des griechischen – Aristophanischen –, das ich damals desto besser verstand, je weniger ich es kannte, Utopie.

Besser als mit der Kleinbahn nach Miltenberg zu fahren, die auch ihre Meriten hatte, war es, dorthin von Amorbach auf einem weiten Höhenweg zu gehen. Er führt über Reuenthal, ein sanftes Taldorf abseits vom Gotthard, angeblich die Heimat Neidhards, und über das stets noch einsame Monbrunn, in geschwungenem Bogen durch den Wald, der sich zu verdichten scheint. In seiner Tiefe birgt sich allerhand Gemäuer, schließlich ein Tor, das man der Kälte der waldigen Örtlichkeit wegen Schnatterloch nennt. Durchschreitet man es, so ist man plötzlich, ruckhaft ohne Übergang wie in Träumen, auf dem schönsten mittelalterlichen Marktplatz.

Im Frühjahr 1926 saßen Hermann Grab und ich im Löwensteinschen Park bei Klein-Heubach. Mein Freund stand damals unter dem Einfluß Max Schelers und sprach enthusiastisch vom Feudalismus, der Schloß und Anlagen derart aufeinander abzustimmen vermochte. Im gleichen Augenblick erschien eine Aufsichtsperson, die uns rauh verscheuchte: »Die Bänke sind für die fürstlichen Herrschaften reserviert.«

Als Schuljunge stellte ich mir unter den Worten sittlich und keusch etwas besonders Unanständiges vor, darum wohl, weil sie meist bei Anlässen wie Sittlichkeitsverbrechen gebraucht wurden, weniger zum Lob, als wo einer dagegen frevelte. Jedenfalls hatten sie, obzwar als deren Gegenteil, etwas mit der verbotenen Sphäre zu tun. Amorbach trug zu dem Mißverständnis eine kräftige Assoziation bei. Der bärtige und würdevolle Oberhofgärtner hieß Keusch. Er hatte eine Tochter, die mir abstoßend häßlich vorkam; es verbreitete sich aber, er hätte sich an ihr vergangen. Wie in der Oper bedurfte es der Intervention des gütigen Fürsten, um den Skandal niederzuschlagen. Ich war schon recht erwachsen, als ich die Wahrheit meines Irrtums entdeckte, daß keusch und sittlich unanständige Begriffe sind.

Neben dem Pianino mit dem Mozart-Medaillon hing im Gastzimmer der Post eine Gitarre. Ihr fehlten ein oder zwei Saiten, die restlichen waren sehr verstimmt. Ich konnte nicht Gitarre spielen, aber riß mit einem Griff alle Saiten zugleich an und ließ sie vibrieren, berauscht von der dunklen Dissonanz, wohl der ersten so vieltönigen, an die ich geriet, Jahre ehe ich eine Note von Schönberg kannte. Ich fühlte den Wunsch: so müßte man komponieren, wie diese Gitarre klingt. Als ich später den Vers von Trakl »Traurige Gitarren rinnen« las, hörte ich keine andere als die beschädigte von Amorbach.

Nicht selten kam in die Post, vormittags um elf, ein Mann, halb Bauer, halb Händler, aus Hambrunn, einem jener benachbarten Odenwalddörfer, die man oben auf den abgeflachten Höhen gebaut hat. Herkert, wie er sein Schöppchen trank, mit Bärtchen und wilder Kleidung, schien mir versprengt aus dem Bauernkrieg, von dem ich aus der Lebensbeschreibung Gottfrieds von Berlichingen wußte, die ich als Reclambändchen im Bücherautomaten des Miltenberger

Bahnhofs gezogen hatte. »Miltenberg brennt.« Was alles in der Gegend, an Leuten und Dingen, aus dem sechzehnten Jahrhundert noch vorhanden war, ließ mich gar nicht zum Gedanken kommen, wie lange es schon zurücklag; räumliche Nähe wurde zur zeitlichen. In seinem Schultersack aber hatte Herkert frische Nüsse in ihren grünen äußeren Schalen. Die wurden gekauft und für mich geschält. Ihren Geschmack behielten sie das Leben hindurch, als hätten die aufständischen Bauernführer von 1525 sie mir aus Sympathie zugedacht, oder um meine Angst vor den gefährlichen Zeitläuften zu beschwichtigen.

Auf der Roßmannschen Terrasse vernahm ich eines Nachmittags, vom Platz vor der Schloßmühle her, wüst grölenden Gesang. Ich erblickte drei, vier ganz junge Burschen, unziemlich verkleidet, es sollte malerisch sein. Mir wurde erklärt, das seien Wandervögel, ohne daß ich mir darunter etwas Rechtes hätte vorstellen können. Mehr noch als die greulichen, obendrein falsch auf Klampfen begleiteten Volkslieder erschreckte mich der Anblick. Keineswegs entging mir, daß das nicht Arme waren wie die, welche in Frankfurt auf den Bänken der Mainanlagen zu nächtigen pflegten, sondern, nach kindlichem Sprachgebrauch, bessere Leute. Keine Not, vielmehr eine mir unverständliche Absicht veranlaßte ihren Aufzug. Er erfüllte mich mit der Angst, es ebenso halten und eines Tages schutzlos lärmend durch die Wälder stampfen zu müssen: die Drohung des Deklassiertseins in der Jugendbewegung, längst ehe in dieser die deklassierten Bürger sich verbanden und auf große Fahrt zogen.

Läse man es in einem Roman, es wäre unerträglich wie von Schriftstellern, die das Kauzige als unverwüstlichen Humor aufwärmen. Aber ich erfuhr es aus erster Hand; ein Stück der anachronistischen Mitgift, die ich von Amorbach empfing. Wenn der Rentamtman zu seinem Stammtisch ging, pflegte

ihn, sicherlich gegen seinen Willen, seine Frau zu begleiten. Sooft er einen über den Durst trank und für ihren Geschmack allzu lebhaft schwadronierte, ermahnte sie ihn mit den Worten: Siebenlist, beherrsche dich! – Nicht minder verbürgt, wenngleich mehr der Sphäre von Witzblättern um 1910 zugehörig, ist ein Ereignis aus Ernstthal, dem Leiningenschen Besitz. Dort erschien eine Respektperson, die Gattin des Eisenbahnpräsidenten Stapf, in knallrotem Sommerkleid. Die gezähmte Wildsau von Ernstthal vergaß ihre Zähmtheit, nahm die laut schreiende Dame auf den Rücken und raste davon. Hätte ich ein Leitbild, so wäre es jenes Tier.

Wildschweinfütterung bei Breitenbuch, ganz einsam im höchsten Odenwald, nicht weit vom Hainhaus mit den steinernen Sitzen der Feme, von der ich nicht bezweifelte, es sei die gleiche, welche Adelheid von Weislingen verurteilte, eine meiner frühesten Geliebten aus Büchern. Ich meinte, noch vor wenigen Jahren, die Wildschweine, viele Hunderte, würden um ihrer selbst willen gefüttert. So hatte ich in der Kindheit unter den Anständen, die man mir in den Amorbacher Wäldern zeigte, eine Einrichtung mir vorgestellt, die dem Wild zugute kommen sollte, das da, wenn es gar zu heftig gejagt wurde oder fror, über die Leitern hinaufkletterte, Schutz und Zuflucht finde. Das wäre doch Anstand gewesen, der dem Wild gegenüber. Wie ich lernen mußte, daß jene luftigen Baumhütten Jägern dienen, die auf dem Anstand lauern, um das Wild zu schießen, erklärte mir ein Kundiger, die Fütterung in Breitenbuch fände nicht den friedlichen Sauen zuliebe statt, nicht einmal bloß, um die Äcker vor angeblichen Verwüstungen zu behüten, sondern vorweg, um den Jägern ihre Beute am Leben zu erhalten, bis sie ihnen vor die Büchse liefe. Solche bedrohliche Vernunft indessen konnte keineswegs den mächtigen Keiler beirren, der aus dem Farnkraut sich erhob und auf uns zukam, ungemütlich wie einst der Wildschweinduft im Forst von Preunschen und Mörschenhardt, bis wir be-

merkten, daß er, offenbar aus der weiteren Umgegend erst nach der allgemeinen Fütterung eingetroffen, von uns eine individuelle erwartete. Vorweg gab er Zeichen des Dankes von sich und trottete enttäuscht davon, als wir nichts für ihn hatten. – Inschrift am Gehege: »Wir bitten um Sauberkeit und Ordnung.« Wer wen?

# Über Tradition

## I

Tradition kommt von tradere, weitergeben. Gedacht ist an den Generationszusammenhang, an das, was von Glied zu Glied sich vererbt; wohl auch an handwerkliche Überlieferung. Im Bild des Weitergebens wird leibhafte Nähe, Unmittelbarkeit ausgedrückt, eine Hand soll es von der anderen empfangen. Solche Unmittelbarkeit ist die mehr oder minder naturwüchsiger Verhältnisse etwa familialer Art. Die Kategorie Tradition ist wesentlich feudal, so wie Sombart die feudale Wirtschaft traditionalistisch nannte. Tradition steht im Widerspruch zur Rationalität, obwohl diese in jener sich bildete. Nicht Bewußtsein ist ihr Medium, sondern vorgegebene, unreflektierte Verbindlichkeit sozialer Formen, die Gegenwart des Vergangenen; das hat unwillkürlich auf Geistiges sich übertragen. Mit bürgerlicher Gesellschaft ist Tradition strengen Sinnes unvereinbar. Das Prinzip des Tauschs von Äquivalenten hat, als das der Leistung, das der Familie zwar nicht abgeschafft. Doch es hat die Familie sich untergeordnet. Die in kurzen Abständen sich wiederholenden Inflationen weisen aus, wie sinnfällig anachronistisch die Idee des Erbes wurde, und das geistige war nicht krisenfester. Jene Unmittelbarkeit des Von-Hand-zu-Hand ist in den sprachlichen Ausdrücken für Tradition bloßer Rückstand im gesellschaftlichen Getriebe universaler Vermittlung, in dem der Warencharakter der Dinge herrscht. Längst hat die Technik die Hand, die sie schuf und die sich in ihr verlängert, vergessen lassen. Angesichts der technischen Produktionsweisen ist Handwerk so wenig mehr substantiell, wie etwa der Begriff der handwerklichen Lehre noch gilt, die für Tradition, und gerade auch die ästhetische, sorgte. In einem radikal bürger-

lichen Land wie Amerika wurde daraus allseitig die Konsequenz gezogen. Tradition sei verdächtig oder Importartikel mit vermeintlichem Seltenheitswert. Die Abwesenheit traditioneller Momente drüben, und der Erfahrungen, die mit ihnen verbunden sind, verhindert ein Bewußtsein zeitlicher Kontinuität. Was nicht heute und hier als gesellschaftlich nützlich auf dem Markt sich ausweist, gilt nicht und wird vergessen. Noch wenn einer stirbt, ist es so gut, als wäre er nie gewesen, und er so absolut ersetzlich wie alles Funktionale; unersetzlich ist nur das Funktionslose. Daher die verzweifelten und archaischen Einbalsamierungsrituale. Sie möchten den Verlust des Zeitbewußtseins magisch bannen, der doch im gesellschaftlichen Verhältnis selber gründet. In all dem ist Europa nicht Amerika voran, das dort Tradition lernen könnte, sondern folgt Amerika nach, und dazu bedarf es keineswegs der Nachahmung. Die vielfach in Deutschland bemerkte Krise jeglichen historischen Bewußtseins, bis zur blanken Unkenntnis des noch nicht einmal allzu lang Vergangenen, ist einzig Symptom eines tragenden Sachverhalts. Offenbar zerfällt für die Menschen der Zusammenhang der Zeit. Daß diese philosophisch so beliebt ward, bezeugt, daß Zeit aus dem Geist der Lebendigen sich verflüchtigt; der italienische Philosoph Enrico Castelli hat das in einem Buch behandelt. Auf den Traditionsverlust reagiert die gegenwärtige Kunst insgesamt. Sie hat die traditional verbürgte Selbstverständlichkeit ihres Verhältnisses zum Objekt, zum Material, und die ihrer Verfahrensweisen verloren und muß diese in sich reflektieren. Das Ausgehöhlte, Fiktive der traditionellen Momente wird gefühlt, und die bedeutenden Künstler schlagen es wie Gips mit dem Hammer weg. Was immer als Intention der Sachlichkeit sich bezeichnen läßt, hat den traditionsfeindlichen Impuls. Darüber zu klagen, Tradition als heilsam zu empfehlen, ist ohnmächtig und widerspricht deren eigenem Wesen. Zweckrationalität, die Erwägung, wie gut es in einer angeblich oder wahrhaft entformten

Welt wäre, Tradition zu besitzen, kann nicht verordnen, was von Zweckrationalität kassiert ist.

2

Real verlorene Tradition ist nicht ästhetisch zu surrogieren. Eben das tut die bürgerliche Gesellschaft. Auch die Gründe dafür sind real. Je weniger ihr Prinzip duldet, was ihm nicht gleicht, desto eifriger beruft es sich auf Tradition und zitiert, was dann, von außen, als ›Wert‹ erscheint. Dazu ist die bürgerliche Gesellschaft gezwungen. Denn die Vernunft, die in ihrem Produktions- und Reproduktionsprozeß waltet und vor deren Gericht sie alles bloß Gewordene und Daseiende ruft, ist nicht die volle. Der selbst durchaus bürgerliche Max Weber definierte sie als eine im Verhältnis von Zwecken und Mitteln, nicht in den Zwecken an sich; die überantwortete er der subjektiven, irrationalen Entscheidung. Das Ganze bleibt, in der Verfügung Weniger über die Produktionsmittel und in den unerbittlich davon verursachten Konflikten, so unvernünftig, schicksalhaft und bedrohlich wie von altersher. Je rationaler sich das Ganze ineinanderfügt und schließt, desto furchtbarer wächst seine Gewalt über die Lebendigen an samt der Unfähigkeit von deren Vernunft, es zu ändern. Will aber das Bestehende in solcher Irrationalität rational sich rechtfertigen, so muß es Sukkurs suchen bei eben dem Irrationalen, das es ausrottet, bei der Tradition, die doch, ein Unwillkürliches, dem Zugriff sich entzieht, falsch wird durch den Appell. Die Gesellschaft appliziert sie planvoll als Kitt, in der Kunst hält sie her als verordneter Trost, der die Menschen über ihre Atomisierung auch in der Zeit beruhigen soll. Seit den Anfängen der bürgerlichen Periode haben die Angehörigen des Dritten Standes gefühlt, daß ihrem Fortschritt und ihrer Vernunft, die virtuell alle qualitativen Differenzen des Lebendigen ausmerzt, etwas fehlt.

Ihre Dichter, die mit dem Hauptstrom schwammen, haben über den *prix du progrès* gespottet, von Molières Komödie ›Le Bourgeois Gentilhomme‹ bis zu Gottfried Kellers Familie Litumlei, die sich synthetische Ahnenbilder zulegt. All die Literatur, welche den Snobismus anprangert, der doch einer Gesellschaftsform immanent ist, in der die formale Gleichheit der inhaltlichen Ungleichheit und der Herrschaft dient, verdeckt die Wunde, in die sie Salz streut. Schließlich verwandelt sich die vom bürgerlichen Prinzip abgetötete und manipulierte Tradition in Giftstoff. Auch genuin traditionale Momente, bedeutende Kunstwerke der Vergangenheit arten in dem Augenblick, in dem das Bewußtsein sie als Reliquien anbetet, in Bestandstücke einer Ideologie aus, die am Vergangenen sich labt, damit am Gegenwärtigen nichts sich ändere, es sei denn durch ansteigende Gebundenheit und Verhärtung. Wer Vergangenes liebt und, um nicht zu verarmen, solche Liebe nicht sich austreiben läßt, exponiert sich sogleich dem perfid begeisterten Mißverständnis, er meine es nicht so böse und lasse auch über die Gegenwart mit sich reden.

### 3

Die falsche Tradition, die fast gleichzeitig mit der Konsolidierung der bürgerlichen Gesellschaft aufkam, wühlt in falschem Reichtum. Er stand der alten, erst recht der neuen Romantik lockend vor Augen. Auch der Begriff der Weltliteratur, der gewiß von der Enge der nationalen befreite, verleitete von Anbeginn dazu. Falsch ist der Reichtum darum, weil er, im bürgerlichen Geist des Disponierens über Besitz, verwertet wurde, als stünde dem Künstler alles zu Gebote, was je an künstlerischen Stoffen und Formen hoch und teuer war, nachdem einmal die Historie seiner sich versicherte. Gerade weil keine Tradition dem Künstler mehr substantiell, verbindlich ist, falle eine jegliche ihm kampfflos als Beute zu.

Hegel hat die neuere Kunst, die er die romantische nannte, in diesem Sinn bestimmt; Goethe war nicht spröde dagegen, erst die Allergie gegen Tradition heute ist es. Während scheinbar dem autonom gewordenen Künstler alles gleich offen steht, schlagen ihm ausgegrabene Schätze keineswegs zum Guten an, wie es zuletzt noch, bereits gebrochen, die neoklassizistischen Richtungen, in der Literatur etwa der spätere Gide und Cocteau, verhiessen. Macht er davon Gebrauch, so verfertigt er Kunstgewerbe, erborgt sich aus Bildung, was seinem eigenen Stand widerspricht, Leerformen, die nicht sich füllen lassen: denn keine authentische Kunst hat je ihre Form gefüllt. Der Künstler nach dem Zerfall der Tradition erfährt diese vielmehr an dem Widerstand, den das Traditionale ihm entgegensetzt, wo immer er seiner sich bemächtigen will. Was in den verschiedensten künstlerischen Medien heute Reduktion heißt, gehorcht der Erfahrung, nichts mehr ließe sich verwenden als das von der Gestalt jetzt und hier Geforderte. Die Beschleunigung im Wechsel ästhetischer Programme und Richtungen, die der Philister als Modeunwesen begrinst, rührt her von dem unablässig sich steigernden Zwang zum Refus, den Valéry als erster notierte. Das Verhältnis zur Tradition setzt sich um in einen Kanon des Verbotenen. Er saugt, mit anwachsendem selbstkritischen Bewußtsein, immer mehr in sich hinein, auch scheinbar Ewiges, Normen, die, direkt oder indirekt der Antike entlehnt, im bürgerlichen Zeitalter wider die Auflösung der traditionellen Momente mobilisiert wurden.

4

Während jedoch subjektiv Tradition zerrüttet ist oder ideologisch verdorben, hat objektiv die Geschichte weiter Macht über alles, was ist und worin sie einsickerte. Daß die Welt aus bloßen Gegebenheiten, ohne die Tiefendimension des Ge-

wordenen, sich zusammenaddierte, das positivistische Dogma, das von ästhetischer Sachlichkeit zu unterscheiden mitunter schwerfällt, ist so illusionär wie die autoritätsgläubige Berufung auf Tradition. Was sich geschichtslos, reiner Anfang dünkt, ist erst recht Beute der Geschichte, bewußtlos und darum verhängnisvoll; an den archaisierenden ontologischen Richtungen der Philosophie ist das mittlerweile dargetan worden. Der Schriftsteller, der des scheinhaften Moments an der Tradition sich erwehrt, und der sich selbst in keiner mehr empfindet, ist doch in sie eingespannt, vorab durch die Sprache. Die schriftstellerische ist kein Agglomerat von Spielmarken, sondern die Valeurs eines jeden Worts und einer jeden Wortverbindung empfangen objektiv ihren Ausdruck aus ihrer Geschichte, und in dieser steckt der geschichtliche Prozeß überhaupt. Das Vergessen, von dem einmal Brecht das Rettende sich versprach, ist unterdessen ins mechanisch Leere übergegangen; die Armut des reinen Jetzt und Hier hat sich als bloß abstrakte Verneinung des falschen Reichtums herausgestellt, vielfach als Apotheose des bürgerlichen Puritanismus. Der jeglicher Erinnerungsspur entäußerte Augenblick ist ganz hinfällig in dem Wahn, gesellschaftlich Vermitteltes sei natürliche Form oder Naturmaterial. Was in den Verfahrensweisen das geschichtlich einmal Errungene opfert, regrediert. Verzicht hat seinen Wahrheitsgehalt nur, wo er als verzweifelter sich gestaltet, nicht wo er stur triumphiert. Das Glück der Tradition, das Reaktionäre preisen, ist nicht nur die Ideologie, die es ist. Wer leidet unter der Allherrschaft des bloß Seienden und Sehnsucht hat nach dem, was noch nie war, der mag mehr Wahlverwandtschaft zu einem süddeutschen Marktplatz spüren als zu einem Staudamm, obwohl er weiß, wie sehr das Fachwerk zur Konservierung von Muff herhält, dem Komplement technifizierten Unheils. Wie die in sich verbissene Tradition ist das absolut Traditionslose naiv: ohne Ahnung von dem, was an Vergangenen in der vermeintlich reinen, vom Staub des Zerfallenen ungetrübten

Beziehung zu den Sachen steckt. Inhuman aber ist das Vergessen, weil das akkumulierte Leiden vergessen wird; denn die geschichtliche Spur an den Dingen, Worten, Farben und Tönen ist immer die vergangenen Leidens. Darum stellt Tradition heute vor einen unauflöselichen Widerspruch. Keine ist gegenwärtig und zu beschwören; ist aber eine jegliche ausgelöscht, so beginnt der Einmarsch in die Unmenschlichkeit.

5

Diese Antinomie schreibt die mögliche Stellung des Bewußtseins zur Tradition vor. Kants Satz, der kritische Weg sei allein noch offen, ist einer von jenen verbürgtesten, deren Wahrheitsgehalt unvergleichlich viel größer ist als das an Ort und Stelle Gemeinte. Er trifft nicht nur die besondere Tradition, von der Kant sich lossagte, die der rationalistischen Schule, sondern Tradition insgesamt. Sie nicht vergessen und ihr doch nicht sich anpassen heißt, sie mit dem einmal erreichten Stand des Bewußtseins, dem fortgeschrittensten, konfrontieren und fragen, was trägt und was nicht. Es gibt keinen ewigen Vorrat, kein auch nur in der Idee noch denkbare deutsches Lesebuch. Wohl aber eine Beziehung zur Vergangenheit, die nicht konserviert, doch manchem durch Unbestechlichkeit zum Überleben verhilft. Bedeutende Traditionalisten der vergangenen Generation wie die Georgeschule und wie Hofmannsthal, Borchardt und Schröder haben, bei aller restaurativen Absicht, davon etwas gefühlt, wofern sie dem Nüchternen, Gedrungenen den Vorzug gaben vor dem Idealen. Sie schon klopften die Texte ab nach dem, was hohl klingt und was nicht. Sie haben den Übergang von Tradition ans Unscheinbare, nicht sich selbst Setzende registriert, liebten mehr Gebilde, in denen der Wahrheitsgehalt tief dem Stoffgehalt eingesenkt ward, als solche, in denen er als Ideologie darüber schwebt und deshalb keiner ist. An nichts Tra-

ditionales ist besser anzuknüpfen als daran, den Zug der in Deutschland verratenen und geschmähten Aufklärung, eine unterirdische Tradition des Antitraditionellen. Aber auch der integre Wille zur Wiederherstellung hatte seinen Zoll zu entrichten. Seine Positivität wurde einer ganzen gehobenen Literatur zum Vorwand. Das Körnige, Gediegene von Stifter-Imitatoren und Hebel-Auslegern ist heute so billig wie die hochtrabende Geste. In die allgemeine Manipulation sanktionierter Kulturgüter ist das vermeintlich Unvershandelte unterdessen einverleibt; auch bedeutende ältere Gebilde wurden durch Rettung zerstört. Sie weigern sich der Restauration dessen, was sie einmal waren. Objektiv, nicht erst im reflektierenden Bewußtsein lösen kraft ihrer eigenen Dynamik wechselnde Schichten von ihnen sich ab. Das jedoch stiftet eine Tradition, der allein noch zu folgen wäre. Ihr Kriterium ist correspondance. Sie wirft, als neu Hervortretendes, Licht aufs Gegenwärtige und empfängt vom Gegenwärtigen ihr Licht. Solche correspondance ist keine der Einfühlung und unmittelbaren Verwandtschaft, sondern bedarf der Distanz. Schlechter Traditionalismus scheidet vom Wahrheitsmoment der Tradition sich dadurch, daß er Distanzen herabsetzt, frevelnd nach Unwiederbringlichem greift, während es beredt wird allein im Bewußtsein der Unwiederbringlichkeit. Ein Modell genuiner Beziehung durch Distanz ist Becketts Bewunderung der ›Effi Briest‹. Es lehrt, wie wenig die unter dem Begriff der correspondance zu denkende Tradition das Traditionelle als Vorbild duldet.

## 6

Fremd ist dem kritischen Verhältnis zur Tradition der Gestus des ›Das interessiert uns nicht mehr‹, nicht anders als die naseweise Subsumtion von Gegenwärtigem unter allzu weite geschichtliche Begriffe wie den des Manierismus, insgeheim

gehorsam der Maxime ›Alles schon dagewesen‹. Solche Verhaltensweisen nivellieren. Sie frönen dem Aberglauben an ungebrochene historische Kontinuität und, in eins damit, ans historische Verdikt; sind konformistisch. Wo die Idiosynkrasie gegen Vergangenes sich automatisiert hat, wie Ibsen oder Wedekind gegenüber, sträubt sie sich gegen das in solchen Autoren, was unerledigt blieb, geschichtlich nicht sich entfaltete oder, wie die Emanzipation der Frau, bloß brüchig. In derlei Idiosynkrasien stößt man auf das wahrhafte Thema der Besinnung auf Tradition, das am Weg liegen Gebliebene, Vernachlässigte, Besiegte, das unter dem Namen des Veraltens sich zusammenfaßt. Dort sucht das Lebendige der Tradition Zuflucht, nicht im Bestand von Werken, die da der Zeit trotzen sollen. Dem souveränen Überblick des Historismus, in dem der Aberglaube ans Unvergängliche und die eifrige Angst vorm Altmodischen fatal sich verschränken, entgeht es. Nach dem Lebendigen der Werke ist in ihrem Inneren zu suchen; nach Schichten, die in früheren Phasen verdeckt waren und erst sich manifestieren, wenn andere absterben und abfallen. Daß Wedekinds ›Frühlingserwachen‹ Ephemeres, das Pult von Gymnasiasten und die finsternen Abtritte von Wohnungen des neunzehnten Jahrhunderts, das Unsägliche des Flusses vor der Stadt in der Dämmerung, den Tee, den die Mutter den Kindern auf dem Tablett hereinbringt, das Plappern der Backfische von der Verlobung mit Forstreferendar Pfälle zum Bild eines Unvergänglichen, von je Gewesenen bereitete, offenbart sich erst, nachdem die Wünsche des Stücks nach rechtzeitiger Aufklärung und Toleranz für Halbwüchsige längst erfüllt und gleichgültig geworden sind, ohne die doch jene Bilder nie sich formiert hätten. Gegen das Verdikt des Veralteten steht die Einsicht in den Gehalt der Sache, der sie erneuert. Rechnung trägt dem nur ein Verhalten, das Tradition ins Bewußtsein hebt, ohne ihr sich zu beugen. Sie ist ebenso vor der Furie des Verschwindens zu behüten, wie ihrer nicht minder mythischen Autorität zu entreißen.

Das kritische Verhältnis zur Tradition als Medium ihrer Bewahrung betrifft keineswegs bloß das Vergangene, sondern ebenso die der Qualität nach gegenwärtige Produktion. Soweit sie authentisch ist, beginnt sie nicht frisch-fröhlich von vorn, übertrumpft nicht eine ersonnene Verfahrensweise durch die nächste. Vielmehr ist sie bestimmte Negation. Die Bühnenwerke Becketts bilden in all ihren Perspektiven die traditionelle dramatische Form parodisch um. Die furchtbaren Spiele, in denen mit tierisch-komischem Ernst Gummigewichte gestemmt werden und an deren Schluß alles bleibt, wie es von Anfang an war, replizieren auf die Vorstellungen von steigender und fallender Handlung, Peripetie, Katastrophe, Entwicklung der Charaktere. Solche Kategorien sind scheinhafter Überbau über dem geworden, was wirklich Mitleid und Furcht erregt, dem Immergleichen. Der Zusammensturz jenes Überbaus in seiner leibhaft gegenwärtigen Kritik gibt Stoff und Gehalt einer Dramatik ab, die nicht wissen will, was es ist, was sie sagt. Insofern ist der sei's auch clichéhafte Begriff Antidrama nicht schlecht gewählt, auch nicht der des Antihelden. Die Zentralfiguren bei Beckett sind nur noch schlotternde Vogelscheuchen des Subjekts, das einmal die Szene beherrschte. Die Clownerie, die sie betreiben, hält Gericht über das Ideal der selbstherrlichen Persönlichkeit, die bei Beckett verdienstermaßen zugrunde geht. Das Wort absurd, das für seine Dramatik und die ihr verpflichtete sich eingebürgert hat, ist gewiß inferior. Dem konventionellen gesunden Menschenverstand, dem hier der Prozeß gemacht wird, konzidiert es allzuviel; tut so, als sei das Absurde die Gesinnung solcher Kunst, nicht das objektive Unwesen, das sie entblößt. Einverstandenes Bewußtsein versucht, noch das ihm Unversöhnliche zu verschlucken. Dennoch ist selbst die peinliche Parole nicht durchaus falsch. Sie designiert die fortgeschrittene Literatur als konkret durchgeführte Kri-

tik des traditionellen Begriffs von Sinn, dem des Weltlaufs, den bis dahin die sogenannte hohe Kunst, auch und gerade wo sie Tragik als ihr Gesetz erkor, bestätigte. Das affirmative Wesen der Tradition bricht zusammen. Tradition selbst behauptet durch ihre pure Existenz, daß im zeitlich aufeinander Folgenden Sinn sich erhalte, forterbe. Soweit die neue Literatur zählt, rüttelt sie, analog übrigens zur Musik und Malerei, an der Ideologie des Sinns dessen, was in der Katastrophe dessen Schein so gründlich abwarf, daß der Zweifel daran auch den vergangenen in sich hineinreißt. Sie kündigt die Tradition und folgt ihr doch: Hamlets Frage nach Sein oder Nichtsein nimmt sie so buchstäblich, daß sie die Antwort Nichtsein sich zutraut, die in der Tradition so wenig ihren Ort hatte wie im Märchen der Sieg des Ungeheuers über den Prinzen. Derlei produktive Kritik bedarf nicht erst der philosophischen Reflexion. Sie wird geübt von den exakt reagierenden Nerven der Künstler und ihrer technischen Kontrolle. Beides ist gesättigt mit geschichtlicher Erfahrung. Jede von Becketts Reduktionen setzt die äußerste Fülle und Differenziertheit voraus, die er verweigert und die er in den Müllkästen, Sandhaufen und Urnen krepieren läßt, bis in die Sprachform und die beschädigten Witze hinein. Dem verwandt ist das Ungenügen der neuen Romanciers an der Fiktion jenes Guckkastens, in den sie hineinschauen und über den sie alles wissen. All das reibt sich an der Tradition, ärgert sich an ihr als an dem Ornament, der täuschenden Herstellung eines Sinns, der nicht ist. Ihm halten sie die Treue, indem sie es verschmähen, ihn vorzuspiegeln.

8

Nicht minder dialektisch als die Stellung der authentischen Gebilde zur Kritik ist die der Autoren. So wenig wie je muß ein Dichter Philosoph sein; so wenig wie je darf er es, wenn

damit die Verwechslung des hineingepumpten Sinngehalts, für den mit Recht nur noch das graulige Wort Aussage übrig ist, mit dem Wahrheitsgehalt der Sache gemeint wird. Leidenschaftlich wehrt Beckett jede Besinnung über den vermeintlichen Symbolgehalt seines Schaffens von sich ab: der Gehalt ist, daß kein Gehalt positiv vor Augen steht. Gleichwohl hat in der Stellung der Autoren zu dem, was sie tun, etwas Konstitutives sich geändert. Daß sie weder in Tradition mehr sich finden, noch im Vakuum operieren können, zerschlägt den mit Tradition so innig verwachsenen Begriff künstlerischer Naivetät. In der unumgänglichen Reflexion, was möglich, was nicht mehr möglich sei; in der hellen Einsicht in Techniken und Materialien und die Stimmigkeit ihres Verhältnisses konzentriert sich geschichtliches Bewußtsein. Es räumt radikal mit der Schlamperei auf, der Mahler die Tradition gleichsetzte. Aber im traditionsfeindlichen Bewußtsein des geschichtlich Fälligen überlebt auch die Tradition. Das Verhältnis des Künstlers zu seinem Werk ist ganz blind geworden und ganz durchsichtig in eins. Wer traditionell derart sich verhält, daß er spricht, wie er sich einbildet, daß der Schnabel ihm gewachsen sei, wird im Wahn der Unmittelbarkeit seiner Individualität erst recht schreiben, was nicht mehr geht. Damit jedoch triumphiert nicht der sentimentalisch reflektierende Künstler, dessen Typus das ästhetische Selbstverständnis seit Klassizismus und Romantik der Naivetät kontrastiert hatte. Er wird Gegenstand einer zweiten Reflexion, die ihm das sinnsetzende Recht, das auf die ›Idee‹, entzieht, welches der Idealismus ihm zugesprochen hatte. Insofern konvergiert das fortgeschrittene ästhetische Bewußtsein mit dem naiven, dessen begriffslose Anschauung keinen Sinn sich anmaßte und vielleicht darum zuzeiten ihn gewann. Aber auch auf diese Hoffnung ist kein Verlaß mehr. Dichtung errettet ihren Wahrheitsgehalt nur, wo sie in engstem Kontakt mit der Tradition diese von sich abstößt. Wer die Seligkeit, die sie in manchen ihrer Bilder

stets noch verheißt, nicht verraten will, die verschüttete Möglichkeit, die unter ihren Trümmern sich birgt, der muß von der Tradition sich abkehren, welche Möglichkeit und Sinn zur Lüge mißbraucht. Wiederkehren vermag Tradition einzig in dem, was unerbittlich ihr sich versagt.

## Im Jeu de Paume gekritzelt

Richtet man einmal die Aufmerksamkeit, anstatt auf Wahrnehmungsform und Malweise der französischen Impressionisten, auf ihre Gegenstände, so drängt sich auf, daß ihre Landschaften mit allen möglichen Signa der Moderne durchsetzt sind, zumal mit Momenten der Technik. Dadurch unterscheiden sie sich ausdrücklich von der deutschen Nachfolge. Will diese etwa dem Spiel von Sonnenreflexen in einem Waldinnern ohne Störung der Natur sich überlassen, so ist die Störung gerade das Lebenselement der großen französischen Maler. Die Flüsse mit Eisenbahnbrücken, die sie bevorzugen, haben selber schon, vielleicht in Erinnerung an die römischen Aquädukte, eine Tendenz, wenn nicht den Kontrapunkt ihrer Umgebung abzugeben, so jedenfalls als alt zu erscheinen, wie wenn sie selber die Natur wären, der ihre Steine oft entstammen. Die Bilder aber wollen diese Verschmelzung des Entgegengesetzten von sich aus vollziehen: die Schocks absorbieren, die den Nerven von Artefakten angetan werden, die gegen den Leib und gegen die Augen der Menschen sich verselbständigen haben. Das Allbekannte der impressionistischen Verfahrungsweise: die Auflösung der gegenständlichen Welt in ihre perzeptiven Korrelate; der Versuch, sie ins Subjekt nach Hause zu bringen, enthüllt sich erst ganz in der Wahl der Objekte. Was der Erfahrung spottet, soll doch noch erfahren, das Entfremdete soll doch Nähe werden. Das ist der Impuls, an dem der Begriff der modernen Malerei eigentlich sich gebildet hat. Die bildliche Realisierung will noch das Entfremdete dem Lebendigen gleichmachen, dem Leben erretten. Die Neuerung war eminent konservativer Intention. Die Kraft, mit der diese bewußtlos in die Malweise sich umgesetzt hat, macht die Tiefe des Impressionismus aus. Jenes Moment sublimiert sich sogleich aus einem Stofflichen in ein rein Male-

risches: Sisleys Faszination durch den Schnee meint wohl, daß dem Abgestorbenen der Natur, der winterlichen Decke, ihr optisches Leben abgezwungen wird wie den Eisendingen, deren es nicht mehr bedarf, die sogar Sisleys Augen als allzu groben Einbruch der Dingwelt in sein Farbkontinuum bereits verschmähen mochten. Daß bei allen die grauen Dinge ihre bunten Schatten haben, ist nicht bloß, wofür man es nimmt, eine Eigentümlichkeit der Technik, sondern die sinnliche Erscheinung solcher Metamorphose. Und die kahlen Bäume Pissarros, die opponierenden Vertikalen, welche die Farbflächen durchschneiden, verwandeln schon die gegenständlichen Störungsfaktoren, um deren Bewältigung es den Impressionisten ging, in Formelemente. Erlaubt ist die Spekulation, der Übergang des Impressionismus in Konstruktion, und damit der konstruktive Aspekt der modernen Malerei im Gegensatz zum expressiven, sei in jener gegenständlichen Schicht entsprungen.

Äpfel auf einem Stilleben von Manet, hart, konturiert, aus allem fließenden Lichterspiel herausgenommen, mahnen an Stilleben von Cézanne. So vertrackt ist es in der Kunst um den Fortschritt bestellt. Das Ältere kann das Neuere überholen. Dieser Akt des Überholens dürfte überhaupt das Überleben an Kunstwerken konstituieren: insgesamt wirkt Manet moderner, verfremdeter als die aufgelösteren, die Technik konsequenter vorwärts treibenden Hochimpressionisten. Ähnliches läßt sich später an Van Gogh beobachten. Gewisse Bilder von ihm sehen heute denen Hodlers ähnlich, mehr Jugendstil als Impressionismus; übrigens zeigt auch Monet, und keineswegs erst der späte, eine Jugendstilseite, vor allem in seinen großen Formaten, wie den ›Truthähnen‹. Bei Van Gogh dünkt manches mittlerweile mehr Effekt als peinture: Theaterdekoration zu unrealistischen Stücken mehr als selber unrealistisch: so die grellen Bühnenfarben der ›Eglise d'Auvers‹. Analoges drängte sich mir einmal musikalisch auf, in einem

Darmstädter Konzert, in dem die ›Chansons madécasses‹ von Ravel, um ihrer schieren kompositorischen Qualität willen, bereits das in den Mitteln viel avanciertere Vierte Quartett von Bartók austachen. Eigentümlich setzt die Qualität gegen das verwendete Material sich durch; aber damit sie sich durchsetze, bedarf es eben der Evolution des Materials; hätte es keinen Bartók nach Ravel gegeben, so wäre an diesem nicht eine Qualität hervorgetreten, die Bartók überdauert. Am Überdauern könnte man gerade bei Van Gogh im Zeitalter seines Ruhms zweifeln. Aber kommt es denn wirklich in der Kunst zentral an auf das, was übrigbleibt? Ist danach zu fragen nicht selber bereits Symptom verdinglichten Bewußtseins, dem Eigentum nachgeahmt und unangemessen jener Idee des Momentanen, an der jedes Kunstwerk sich nährt und die im Impressionismus fast thematisch ward? Ist nicht die wahre Unsterblichkeit von Kunst ein Augenblick, der der Explosion? Dann freilich hätte Van Gogh nicht seinesgleichen. Solche ausschweifenden Gedanken vertraute ich einem Freund an, der für Picasso zuständig ist wie kein anderer. Ich meinte, man sollte diesen nicht vorm Verdacht der Mode verteidigen, sondern die Mode in ihm selber, als metaphysisches Bestreben des Kunstwerks, à fond perdu an den Augenblick sich wegzwerfen. Wie in Paris kein großes Kunstwerk aus neuerer Zeit sich findet, das nicht durch eine wie sehr auch versteckte Eleganz Mode an sich trüge, so, schlug ich vor, sollte Picasso sich einmal daran versuchen, Sachen zu machen, die nichts anderes wären als flüchtig drapierter Stoff. Aber mein Freund wehrte ab: Picasso, Proteus seiner selbst und aller Stoffe, wolle, daß seine Gebilde dauerten. Ist, am Ende, auch er ein Konservativer?

Jeder weiß, der Impressionismus hat die Gegenstände in Farbflecke, Licht, Atmosphäre zerlegt und damit das Bild der Welt subjektiviert. Aber je weniger die Objekte, so wie sie

sind, in ihrer Zufälligkeit, mehr über das Bild herrschen, um so freier werden sie zur Konstruktion: das Gemalte läßt ganz sich organisieren erst in dem Augenblick, in dem nichts ihm Äußerliches mehr darüber gebietet. Erst wenn die Sache vollends durchs Subjekt hindurchgegangen ist, vermag sie abermals Objektivität zu gewinnen. Die Versöhnung mit dem Objekt gelingt, wenn überhaupt, bloß durch dessen Negation. Daran denken alle Verteidigungen des Realismus vorbei. Ihre Ansicht von der Objektivität des Kunstwerks ist zu kurzatmig. Keine vorgegebene läßt sich mehr halten; keine andere ist zu hoffen als derart, daß das Subjekt, ganz auf sich zurückgeworfen und in äußerster Disziplin sich alles versagend, was es nicht zu füllen vermag, eben in solcher Versagung selber in sein Anderes übergeht.

Die Funde Manets, die Entdeckung der ungemilderten Kontraste, die Emanzipation der Farbe von aller vorgedachten Harmonie – all das hängt zusammen mit dem Bösen. Die Schocks der Farbkombination, die sich heute noch mit der ganzen Kraft ihres Zum ersten Male fühlen lassen, drücken den Schock aus, der um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts von den Gesichtern der Kokotten ausgehen mußte, die Manets Modelle waren: daß Schönheit bestehen kann in der paradoxen Einheit des Unzerstörten und des Zerstörenden. Ineinandergemalt sind von Manet, bei dem die soziale Bewegung noch ungeschieden ist von der künstlerischen, die soziale Kritik: der Schauer vor dem, was die Welt aus den Menschen macht, und das Entzücken über den Reiz, der dem abgestumpften Kollektivbewußtsein genau von dem widerfährt, was selbst Opfer ist eines negativ Kollektiven. So reimen sich heute die Bilder Manets mit Baudelaire.

Warum ich zur unbeschreiblich virtuosen und originellen Malerei von Toulouse-Lautrec keine rechte Beziehung finden kann, suchte ich mir klarzumachen. Schuld hat vermutlich das

spezifische Talent selber: jener Schmiß, der mich fatal erinnert an das, was in der Musik eine abscheuliche Phrase »musikantisch« nennt. Es ist das prompte Malerauge, das durch seine Affinität zu den Dingen Affinität zur Welt bekundet, wartend auf die Antwort eines Aha: so hätte man es auch längst sehen müssen. Man stellt sich dazu einen Vater vor, der, mit dem unerfahren souveränen Gestus des Sachverständigen, auf so ein Plakat deutet und sagt: der Mann kann was. Die Schocks, die Manet registrierte, sind bei Lautrec schon ausgemünzt; untrüglicher Blick und die Hand ohne Zögern sind disponibel, und während alles unterstreicht, daß auch Gebrauchskunst große Kunst sein kann, kommt deren Triumph über die Reklame der Reklame zugute. Nicht anders ist in der Urnatur fidelnder Musikanten das Trinkgeld mitkomponiert. Auf diesem voyage jusqu'au bout de la nuit entrollt sich ein Fremdenverkehr, den in den Seitenstraßen der Place Pigalle die Pffife von Zuhältern bedienen, als wären sie von einer Distriktbehörde einstudiert. Kein Zufall, daß man einen kolorierten Film über seine Biographie gedreht hat. Asphalt-Blubo.

Um im Ernst zu wissen, ob ein Kunstwerk gut oder schlecht ist, muß man doch die spezifische Technik verstehen. Diese späten rosigen Renoirs, Früchtekörper, rund bis zur Unsinnlichkeit, wahrhaft jeunes filles en fleurs, aber keine Albertine – ich sträube mich dagegen, als wären sie für den Export gemacht, und kann sie mit den genialen Landschaften, Gruppen, Porträts der früheren Zeit schlechterdings nicht zusammenbringen. Sind sie nun die autonome malerische Konsequenz aus jenem Gefühl des Vegetativen, das Samuel Beckett für das Zentrum Prousts hält und das vielleicht die Einheit von Jugendstil und Impressionismus definiert – oder sind sie wirklich Zeugnisse des Spannungsverlusts einer Malerei in dem Augenblick, in dem sie sich durchgesetzt hat? – eines Spannungsverlusts übrigens, von dem Monet, der Renoir

überlebte, offenbar verschont blieb. Ich weiß es nicht; in der Musik wüßte ich es.

Abschied: der Eiffelturm, aus nächster Nähe von unten besehen, ist ein grausiges Monstrum, squat, sagte man englisch, breit auf vier kurzen, ungeheuerlichen, krummen Beinen, gierig wartend, ob es nicht doch noch die Stadt verschlingen kann, über die so viele Bilder des Unheils dahinzogen, daß sie verschont blieb. Aus der Ferne aber ist der Eiffelturm das schlanke, dunstige Zeichen, welches das unverwüstliche Babylon in den Himmel der Moderne streckt.

## Aus Sils Maria

Aus einiger Entfernung eine Kuh, die sich am See, weidend zwischen Booten, zu schaffen machte. Optische Täuschung bewirkte, daß ich sie sah, als stünde sie in einem Boot. Wahrhaft heitere Mythologie: Stier der Europa, triumphal über den Acheron schiffend.

Mit sichtlichem Behagen marschieren in den Bergen die Kühe auf den breiten Wegen, welche die Menschen angelegt haben, ohne viel Rücksicht auf diese. Modell dafür, wie die Zivilisation, die Natur unterdrückte, der unterdrückten beistehen könnte.

Aus der Höhe nehmen die Dörfer sich aus, als wären sie von oben mit leichten Fingern hingesezt, beweglich und ohne Fundament. So gleichen sie dem Spielzeug, mit dem Glücksversprechen der Riesenphantasie: man könnte mit ihnen machen, was man will. Unser Hotel aber, in seinen unmäßigen Dimensionen, ist einer von den winzigen mit Zinnen gekrönten Bauten, die in der Kindheit die Tunnels zierten, durch welche die Zimmereisenbahn hindurchbrauste. Nun betritt man sie endlich und weiß, was darin ist.

Vom Dach dort mußten wir abends den Sputnik beobachten. Er wäre von keinem Stern, nicht von der Venus zu unterscheiden gewesen, hätte er nicht auf seiner Bahn getorkelt. Das hat es mit den Siegen der Menschheit auf sich. Womit sie den Kosmos beherrschen, der verwirklichte Traum, das ist traumhaft verwackelt, ohnmächtig, als wolle es stürzen.

Wer einmal den Laut von Murmeltieren hörte, wird ihn nicht leicht vergessen. Daß er ein Pfeifen sei, sagt zu wenig:

es klingt mechanisch, wie mit Dampf betrieben. Und eben darum zum Erschrecken. Die Angst, welche die kleinen Tiere seit unvordenklichen Zeiten müssen empfunden haben, ist ihnen in der Kehle zum Warnsignal erstarrt; was ihr Leben beschützen soll, hat den Ausdruck des Lebendigen verloren. In Panik vorm Tod haben sie Mimikry an den Tod geübt. Täusche ich mich nicht, so haben sie während der letzten zwölf Jahre, als das Camping vordrang, immer tiefer in die Berge sich geflüchtet. Selbst die Pfiffe, mit denen sie klaglos die Naturfreunde verklagen, sind selten geworden.

Zu ihrer Ausdruckslosigkeit paßt die der Landschaft. Sie atmet keine mittlere Humanität aus. Das verleiht ihr das Pathos der Distanz Nietzsches, der dort sich versteckte. Zugleich ähneln die Moränen, für jene Landschaft charakteristisch, Industriebalden, Schutthaufen des Bergbaus. Beides, die Narben der Zivilisation und das Unberührte jenseits der Baumgrenze, steht konträr zur Vorstellung von Natur als einem tröstlich, wärmend den Menschen Zubestimmten; es verrät schon, wie es im Kosmos aussieht. Die gängige imago von Natur ist begrenzt, bürgerlich eng, geeicht auf die winzige Zone, in der geschichtlich vertrautes Leben gedeiht; der Feldweg ist Kulturphilosophie. Wo die Herrschaft über Natur jene beseelte und trugvolle imago zerstört, scheint sie der transzendenten Trauer des Raumes sich zu nähern. Was die Engadinlandschaft an illusionsloser Wahrheit vor der kleinbürgerlichen voraushat, wird wettgemacht von ihrem Imperialismus, dem Einverständnis mit dem Tod.

Gipfel, die durchbrechend Nebelschwaden überragen, wirken unvergleichlich viel höher, als wenn sie im klaren Licht, ohne Hülle sich erheben. Trägt aber die Margna ihren leichten Nebelshawl, so ist sie, verspielt und dennoch reserviert, eine Dame, von der man sicher sein darf, daß sie es verschmäht, nach St. Moritz zu fahren und Einkäufe zu machen.

In der Pensiu Privata, die heute noch von Intellektuellen frequentiert wird, findet sich in einem alten Fremdenbuch Nietzsches Eintragung. Als Beruf gibt er an: Universitätsprofessor. Sein Name steht unmittelbar unter dem des Theologen Harnack.

Das Haus, in dem Nietzsche wohnte, wird entstellt von einer unsäglich philiströsen Inschrift. Aber es zeigt, wie würdig man vor achtzig Jahren arm sein konnte. Heute wäre man, unter ähnlichen materiellen Bedingungen, bürgerlich deklariert; angesichts des ostentativ hohen Gesamtstandards fühlte man von der Kargheit sich gedemütigt. Damals erkaufte man um den Preis bescheidenster Lebensführung die geistige Unabhängigkeit. Auch das Verhältnis zwischen Produktivität und ökonomischer Basis unterliegt der Geschichte.

Cocteau schrieb versiert, Nietzsches Urteile über französische Literatur hätten nach den Vorräten der Bahnhofsbuchhandlung von Sils Maria sich gerichtet. Aber es gibt in Sils keine Bahn, keinen Bahnhof, keine Bahnhofsbuchhandlung.

Die Geschichten, denen zufolge im Keller des Hotels Edelweiß oder der Alpenrose Stapel Nietzschescher Manuskripte verstaubt lagerten, sind gewiß apokryph. Wäre etwas dergleichen vorhanden, so hätte es die Forschung längst aufgestöbert. Man muß wohl die Hoffnung fahren lassen, daß unbekanntes Material es erlaubte, den Streit zwischen Lama und Schlehta zu schlichten. Aber ich erfuhr vor einigen Jahren, der Seniorchef der opulenten Kolonialwarenhandlung des Ortes, Herr Zuan, habe als Kind Nietzsche noch gekannt. Wir gingen, Herbert Marcuse und ich, hin, und wurden liebenswürdig in einer Art Privatkontor empfangen. Tatsächlich konnte Herr Zuan sich erinnern. Des Näheren befragt, erzählte er, Nietzsche hätte, bei Regen wie bei

gutem Wetter, einen roten Sonnenschirm getragen – anzunehmen, daß er davon Schutz gegen die Kopfschmerzen sich erhoffte. Eine Bande von Kindern, zu der auch Herr Zuan gehörte, hatte sich ein Vergnügen daraus gemacht, ihm in den zusammengefalteten Schirm Steinchen zu praktizieren, die ihm, sobald er den Schirm öffnete, auf den Kopf fielen. Drohend wäre er dann mit gehobenem Schirm hinter ihnen hergelaufen, hätte sie aber nie erwischt. Wir dachten, in welche schwierige Situation der Leidende gekommen sein mußte, der seine Quälgeister vergebens verfolgte und ihnen am Ende womöglich noch recht gab, weil sie das Leben gegen den Geist repräsentierten; es sei denn, die Erfahrung realer Mitleidlosigkeit hätte ihn an einigen Philosophemen irre gemacht. Auf weitere Details wußte Herr Zuan nicht sich zu besinnen, wohl aber hätte er uns über den Besuch der Queen Victoria berichten können, und war leise enttäuscht, daß uns der nicht ebenso wichtig war. Unterdessen ist Herr Zuan, über neunzigjährig, gestorben.

## Vorschlag zur Ungüte

In der Zweiteilung zwischen Freunden und Gegnern der neuen Kunst steckt ein Denkfehler. Sie unterstellt eine gewisse Beliebigkeit des Verhaltens, nach dem kunstfremden bürgerlichen *Convenu* vom Geschmack als bloßer Vorliebe oder Abneigung. Man kann nicht, in plumper Analogie zu den Spielregeln des politischen Parlamentarismus, für oder gegen neue Kunst sich entscheiden, so wie im Zweiparteiensystem, wo einem zwei »tickets« präsentiert werden, deren Verhältnis zu den eigenen Interessen und Ansichten einigermaßen durchsichtig sein soll. Mit dem Gestus der Liberalität wird unterschlagen, worauf es in ästhetischen Kontroversen zu allererst ankommt, die Beziehung zum Gegenstand selbst. Kaum läßt sich bezweifeln, daß im allgemeinen jene, die mit der Tendenz der neuen Kunst sich identifizieren – und das braucht so wenig zu heißen, daß sie jedes neue Bild gut finden wie ein Kunsthistoriker jedes drittrangige Altargemälde einer gottverlassenen Barockkirche lieben müßte –, die sind, die sie verstehen, auf ihre Impulse und ihre Realisierung ansprechen und der Disziplin sich unterwerfen, die jedes einzelne qualitativ neue Werk dem Betrachter oder dem Hörer auferlegt. Die prinzipiellen Gegner aber sind die Ratlosen; jene, denen ein tachistisches Bild buchstäblich aussieht wie ein Haufen von Flecken und denen eine Partitur von Boulez klingt, als wäre sie wirklich so exotisch wie ihre Perkussionsinstrumente. Man meint, über das herfallen zu dürfen, was man nicht versteht, weil in solchem Unverständnis ohnehin alle vernünftigen Leute übereinstimmten. Hinter dem Zugeständnis, es liege an einem selbst, lauert urteilslose Verdammung. Die Bescheidenheit ist verlogen, die gleiche fatale Selbststilisierung wie die des deutschen Michel, der sich als naiv und tumb ausgibt, nur um daraus ableiten zu können,

daß er immerzu über die Ohren gehauen werde, permanentes Opfer jener Manipulationen, an welche nach alter Vätersitte ganz gewiß auch die denken, welche der neuen Kunst vorhalten, sie werde gemanagt. Die stolz darauf sind, nichts zu verstehen, sollte man nicht zu Partnern dort erküren, wo das Urteil eben jenes Verständnis voraussetzt, das sie sich selber aberkennen. Sie sollten lieber schweigen, als ihr Nichtverständnis in die Waagschale zu werfen.

Rede ich allzu summarisch, so doch gewiß nicht so summarisch wie jene, zu deren Habitus das Denken in Stereotypen unverbrüchlich gehört und welche die eigene Empörung andrehen, als wäre jedermann sein eigener Goebbels. Wohl enthält die idiosynkratische Abwehr des Neuen zuweilen eine genauere Erfahrung des Unbewußten von dem, worauf es stößt, als der heutzutage schwächliche Glaube an die Einheitsfront aller Unsterblichen, der am liebsten suggerieren möchte, Picasso sei ein Raffael. Der Satz aus Victor Hugos Shakespearebuch, man könne es den alten Meistern nur dadurch gleich tun, daß man ihnen nicht gleiche, hat während der letzten hundert Jahre in seiner ganzen Wahrheit sich entfaltet. Wenn indessen die Idiosynkrasien der Feinde auf etwas reagieren, was die Erklärungen der Freunde leicht zum Schaden der Werke wegerklären, dann dürften jene doch bei ihrer Idiosynkrasie, bei der bloßen Unruhe, mit der Erfahrung anhebt, nicht sich beruhigen, sondern müßten sie in die Kraft wenden, die in die Sache selber führt und allein erst das Urteil legitimiert.

Ich weiß, daß es unter den Feinden solche gibt, die sehr wohl verstehen. Aber ich kann mir nicht helfen: lese ich etwa in einem ihrer Haupttexte eine subtile, präzise, höchst angemessene Cézanne-Analyse, so spüre ich in solchem Verständnis die nur mühsam von der These verdrängte Sympathie. Wer seinen Cézanne so gut sieht, dem glaube ich die Entrüstung nicht, und er wird sie kaum ganz sich selber glauben. Das verrät sich in jenen geschichtsphilosophischen Passagen, wo

allen reflektierten Rechtfertigungen des sturen Vorurteils zum Trotz durchscheint, heute und hier sei keine andere Kunst möglich als die in die Hölle verbannte. Übrigens ist Ähnliches an den Ästhetikern des Ostblocks zu beobachten, deren administrativer Haß gegen die neue Kunst mit dem abendländischen Kulturkonservatismus der freien Welt nur allzu gut harmoniert. Wettert Lukács gegen Kafka, so merkt man ebensogut, daß er ihn lieber hat als die Schundliteratur des sozialistischen Realismus, wie man ahnt, daß dem retrospektiven Kulturkritiker, der den Banausen ihre Parolen liefert, heimlich der Cézanne gefällt.

Danach würde ich denn doch dafür plädieren, die Zweiteilung zwischen Freunden und Gegnern zu ersetzen durch die zwischen den Freunden und dem Bund für deutsche Hotelbildmalerei (BfdH). Man sage nicht, daß es so etwas nicht gebe. Schließlich müssen die Bilder, die in den Hotelzimmern so standhaft wiederkehren wie die ewigen Werte bei den Philosophieprofessoren, ja irgendwoher kommen. Eines schönen Tages habe ich denn auch in einem großen Münchner Hotel einen Laden entdeckt, wo all das konzentriert ist: die Heidelandschaften, die Seen mit Mondreflexen, die Gänserupferinnen und die Blumenstücke; ich weiß nicht, ob am Ende der Besitzer ein Manager war. Setzt man die entschlossenen Gegner der neuen Kunst denen gleich, welche die Hotelbildmalerei goutieren, so wird man zwar vermutlich nicht alle fangen, dafür aber doch, in ihrem eigenen Jargon zu reden, die Fronten klären. Überdies verhilft man ihnen damit zu der Organisation, die sie den anderen nachsagen, weil sie sie selbst gar zu gern hätten. Da wären sie denn alle versammelt, die Spitzwegeriche mit golden-versöhnlichem Humor, die nachmaréesischen Schinkenhäger mit Vordergrundlinie, die innigen Symboliker à la Thoma und die kernigen Percheron-Freunde à la Boehle; lauter mittlere Malerei mit Mitte, garantiert seinsverbundene, echte Aussage auf Feld- und Holzwegen, eine entfesselte Orgie der Stillen im Lande.

Man nehme auch ein paar bärtige Jugendstilgreise hinzu und ein paar kommerzielle Impressionisten; ich weiß da einen, der das Revier von Fräulein Nitribitt abmalt, als ob es die Grands Boulevards wären und er der Monet, und die Interessenten reißen es sich aus den Händen. Keinesfalls vergesse man die Segelboote im Hafen von Portofino. Auf den Ehrenplatz aber womöglich ein Gemälde von Ganghofers Leichenbegängnis, wie er von sechs Jägern über den Königssee gerudert wird, während röhrende Hubertushirsche am Ufer stehen und Krokodilstränen weinen. Hotelbildmalerei und moderne: es geht wirklich nicht mehr anders. Tertium non datur. Schon sieht zuweilen selbst manches ältere Bild, das es nicht ist, wie ein Hotelbild aus.

Der Hotelbildmalerei würde ich weit entgegenkommen und empfehlen, daß ihr die andere, zu deren organisatorischer Macht sie soviel Vertrauen hat, eine eigene Ausstellung verschafft, eine umgekehrte Sezession sozusagen, mit nichtentarteter Kunst. Da könnte denn alles aus den Löchern kriechen, was sowieso darauf wartet, nachdem es das Dritte Reich glücklich überdauert hat. Eine solche Ausstellung, schräg gegenüber einer mit Winter und Nay, Emil Schumacher und Bernard Schultze, würde zwar die Frage nach dem Managertum nicht lösen, aber überflüssig machen. Denn wahrlich, die Hotelbildmalerei braucht keine Manager, sondern lebt vom gesunden Volksempfinden; soll sie es nur ohne Erröten eingestehen. Dem Haus der Hotelbildmaler wird es also nicht an Zustrom fehlen. Vielleicht wird er noch größer sein als einst der zur Ausstellung ›Entartete Kunst‹. Aber man wird dann doch das Gedränge sich näher betrachten dürfen. 1950 erschien in Amerika ein Buch unter dem Titel ›The Authoritarian Personality‹; obwohl ich daran keineswegs unbeteiligt war, hat eine höchst objektive Befragung es als das einflußreichste sozialwissenschaftliche Werk seiner Jahre bestätigt. Darin wurden drastisch und grob, aber mit reichem Material zwei Typen unterschieden, die highs und die

lows; einerseits die Autoritätsgebundenen, die Vorurteilsvollen, starr, konventionell, konformistisch reagierend; andererseits die Autonomen, von blinden Abhängigkeiten Freien, Ansprechbaren. Die Autoritätsgebundenen sympathisierten mehr oder minder offen mit dem damals florierenden Faschismus. Wäre man in Deutschland nicht zu innerlich, um auf dergleichen Tests sich einzulassen, so ergäbe sich wohl eine recht hohe Korrelation zwischen den Mitgliedern des BfdH und der autoritätsgebundenen Charakterstruktur. Ihre Sorge um die reine irrationale Unmittelbarkeit des Seelentums ist, selbst wenn sie es nicht wissen, nach dem Unsäglichen, was geschah, ein abscheuliches Politikum.

Ach, was ist das für eine Frage, ob die moderne Kunst gemanagt sei; als ob nicht hinter der Hotelbildmalerei die kompakte Majorität, das establishment und seine gesamte Apparatur stünden; als ob nicht, was sie proklamieren, die ver-rucht eingeschliffene zweite Natur wäre, die alle Schwerkraft des nun einmal Bestehenden für sich mobilisieren kann. Als ob nicht die Hotelbildmaler wüßten, daß schon in der liberalen Gesellschaft die Künstler und sogar die Hotelbildmaler der Kunsthändler bedurften, wenn sie nicht verhungern wollten. In der verwalteten Welt brauchen sie zum selben Zwecke große Institutionen, die einsichtig genug sind, ihnen Unterschlupf zu gewähren und damit etwas wie Korrektur an sich selbst zu üben. Was wäre aus den Impressionisten geworden ohne Vollard, was aus van Gogh ohne Théo? Man sage nicht, den Hotelbildmalern könne es nur lieb sein, wenn jene, ihr stummes Gewissen, zugrunde gegangen wären. Ein Gewissen haben sie nicht, sondern nur ihr Ethos. Ohne Hilfe von Renoir und Van Gogh könnten heute nicht einmal die Hotelbildmaler die Wände der Hotelzimmer vollschmieren. Selbst die negative Ewigkeit des Kitschs hat ihre Geschichte. Sie regeneriert sich am herabgesunkenen Kulturgut der Oberschicht.

Im Vergleich zu solcher Macht und Herrlichkeit ist ein Ma-

nagertum, das dafür sorgte, daß das *œuvre* von Picasso und Klee zustande kam, so bescheiden wie unvermeidlich; solange Kunst überhaupt nach Brot geht, bedarf sie derjenigen ökonomischen Formen, die den Produktionsverhältnissen einer Epoche angemessen sind, und als erste konformieren die, welche über Managertum und Profitinteresse am lautesten sich entrüsten, der Nachfrage auf dem Markt. Aber man soll die Brusttöne von Persönlichkeit und Seele, mit denen sie gegen den Amerikanismus eifern, dessen Segnungen sie keineswegs verschmähen würden, so wenig ernst nehmen wie die larmoyanten Beteuerungen, die moderne Kunst werde der unschuldigen Bevölkerung von Jobbern aufgezwungen. Die kulturelle Unschuldsmiene hat ihr hochpolitisches Vorbild. Schrie nicht Hitler in die Welt, er allein mit seinen sieben Getreuen habe Deutschland gerettet; während die anderen den Rundfunk, die Presse, alle Macht der Erde in Händen gehabt hätten? Nun, er verstand sich aufs Managertum ganz gut, er hat sogar den Tod verwaltet, und mit der Spontaneität, auf die er sich berief, war es nie so weit her. Vom ersten Tag an hatte er seine Hintermänner, vom ersten Tag an war er selbst gemanagt, Exponent der eigentlichen Macht jenseits der schwächlichen des Staats. Sein Lamento über das angebliche System hat er angestimmt nur, um die dumpfe Wut aller, die von den Mächten und ihrer Reklame unablässig sich betrogen fühlen, in den Dienst der Mächte selbst zu spannen. Das Argument, man wolle eine volksfremde Kunst dem Volk aufnötigen, war schon den reaktionären Kampfbünden der Weimarer Zeit vertraut. Es wurde nicht besser, seitdem heraus ist, wohin es will. Die Berufung auf Demokratie dort, wo der Stimmzettel nicht hingehört, taugt bloß dazu, die Demokratie tückisch zu diffamieren. Sie gieren nach einer Ordnung, in der, wie im Ostbereich, der Terror verhindert, daß die unreglementierte Stimme des Menschlichen, das Nichterfaßte, Nichtmanipulierte – daß das Nichtgemanagte laut werde. Die Deklamationen über die gemanagte moderne Kunst ent-

sprechen genau dem, was die Psychologie als Projektion kennt: dem Verhaßten eben das zuzuschreiben, was man selber ist oder möchte. Wer gegen die befreite Kunst an die Geistesfreiheit appelliert, will in Wahrheit deren Resten die Gurgel abdrehen. Nicht umsonst hat so einer den Westdeutschen Rundfunk der Vergeudung öffentlicher Gelder angeklagt, weil er das Elektronische Studio unterhalte. Der avantgardistischen Musik hätte er gern die materiellen und technischen Voraussetzungen abgeschnitten. Auf der Tagung einer evangelischen Akademie hat man ihm den gebührenden Bescheid erteilt. Ich bin kein Fachmann für Malerei, aber ich müßte einen schlechten Instinkt haben, wäre das Ethos der Hotelbildmaler nicht vom gleichen Schlage.

Muß ich mich vor dem Mißverständnis schützen, daß die neue Kunst es leicht habe und im Sicherem sei? Es wäre ein bedenkliches Kompliment, wenn sie es wäre; die Welt ist aus den Fugen, und die Beteuerung, sie sei sinnvoll, mögen die Künstler getrost den totalitären Managern beider Spielarten überlassen. Das Recht, mit den Hotelbildmalern Fraktur zu reden, nehme ich in Anspruch, weil ich die Antinomien der neuen Kunst keineswegs unterschlagen habe. Hans Sedlmayr weiß das sehr genau. Er hat sich deshalb wiederholt auf mich berufen. So war's freilich nicht gemeint. Man glaube ja nicht, die neue Kunst sei so, wie sie ist, weil die Welt so schlecht sei, und in einer besseren sei sie besser. Das ist Hotelbildperspektive. Wohl ließe der Nachweis sich führen, daß in allen anstößigen Zügen der neuen Kunst Kritik an der traditionellen am Werk ist; daß jede verzerrte Form die allzu glatte demaskiert, die an den Wänden unserer Museen hängt, jede Negation der Gegenstände deren lobrednerische Verdoppelung trifft; kurz, daß die neue Kunst das affirmative Wesen der traditionellen als Lüge, als Ideologie abwirft. Nicht sie hat dessen sich zu schämen, sondern das alte Unwahre. Die Hotelbildmaler haben ganz recht, sie ist nicht harmlos. Wer sie erfahren hat, kann das

Harmlose selber nicht mehr ertragen. Sie wird dem Vorwurf, sie sei gemanagt, um so besser widerstehen, je weniger sie die Kraft des Widerstandes sich verkümmern läßt.

## Résumé über Kulturindustrie

Das Wort Kulturindustrie dürfte zum ersten Mal in dem Buch ›Dialektik der Aufklärung‹ verwendet worden sein, das Horkheimer und ich 1947 in Amsterdam veröffentlichten. In unseren Entwürfen war von Massenkultur die Rede. Wir ersetzten den Ausdruck durch ›Kulturindustrie‹, um von vornherein die Deutung auszuschalten, die den Anwälten der Sache genehm ist: daß es sich um etwas wie spontan aus den Massen selbst aufsteigende Kultur handle, um die gegenwärtige Gestalt von Volkskunst. Von einer solchen unterscheidet Kulturindustrie sich aufs äußerste. Sie fügt Altgewohntes zu einer neuen Qualität zusammen. In all ihren Sparten werden Produkte mehr oder minder planvoll hergestellt, die auf den Konsum durch Massen zugeschnitten sind und in weitem Maß diesen Konsum von sich aus bestimmen. Die einzelnen Sparten gleichen der Struktur nach einander oder passen wenigstens ineinander. Sie ordnen sich fast lückenlos zum System. Das gestatten ihnen ebenso die heutigen Mittel der Technik wie die Konzentration von Wirtschaft und Verwaltung. Kulturindustrie ist willentliche Integration ihrer Abnehmer von oben. Sie zwingt auch die jahrtausendlang getrennten Bereiche hoher und niederer Kunst zusammen. Zu ihrer beider Schaden. Die hohe wird durch die Spekulation auf den Effekt um ihren Ernst gebracht; die niedrige durch ihre zivilisatorische Bändigung um das ungebärdig Widerstehende, das ihr innewohnte, solange die gesellschaftliche Kontrolle nicht total war. Während die Kulturindustrie dabei unlegbar auf den Bewußtseins- und Unbewußtseinsstand der Millionen spekuliert, denen sie sich zuwendet, sind die Massen nicht das Primäre sondern ein Sekundäres, Einkalkuliertes; Anhängsel der Maschinerie. Der Kunde ist nicht, wie die Kulturindustrie glauben machen

möchte, König, nicht ihr Subjekt, sondern ihr Objekt. Das Wort Massenmedien, das für die Kulturindustrie sich eingeschliffen hat, verschiebt bereits den Akzent ins Harmlose. Weder geht es um die Massen an erster Stelle, noch um die Techniken der Kommunikation als solche, sondern um den Geist, der ihnen eingeblasen wird, die Stimme ihres Herrn. Kulturindustrie mißbraucht die Rücksicht auf die Massen dazu, ihre als gegeben und unabänderlich vorausgesetzte Mentalität zu verdoppeln, zu befestigen, zu verstärken. Durchweg ist ausgeschlossen, wodurch diese Mentalität verändert werden könnte. Die Massen sind nicht das Maß sondern die Ideologie der Kulturindustrie, so wenig diese auch existieren könnte, wofern sie nicht den Massen sich anpaßte.

Die Kulturwaren der Industrie richten sich, wie Brecht und Suhrkamp schon vor dreißig Jahren aussprachen, nach dem Prinzip ihrer Verwertung, nicht nach dem eigenen Gehalt und seiner stimmigen Gestaltung. Die gesamte Praxis der Kulturindustrie überträgt das Profitmotiv blank auf die geistigen Gebilde. Seitdem diese als Waren auf dem Markt ihren Urhebern das Leben erwerben, hatten sie schon etwas davon. Aber sie erstrebten den Profit nur mittelbar, durch ihr autonomes Wesen hindurch. Neu an der Kulturindustrie ist der unmittelbare und unverhüllte Primat der ihrerseits in ihren typischsten Produkten genau durchgerechneten Wirkung. Die Autonomie der Kunstwerke, die freilich kaum je ganz rein herrschte und stets von Wirkungszusammenhängen durchsetzt war, wird von der Kulturindustrie tendenziell beseitigt, mit oder ohne den bewußten Willen der Verfügenden. Diese sind sowohl Vollzugsorgane wie Machthaber. Ökonomisch sind oder waren sie auf der Suche nach neuen Verwertungsmöglichkeiten des Kapitals in den wirtschaftlich entwickeltesten Ländern. Die alten werden immer prekärer durch den gleichen Konzentrationsprozeß, der seinerseits die Kulturindustrie als allgegenwärtige Einrichtung allein ermöglicht.

Kultur, die dem eigenen Sinn nach nicht bloß den Menschen zu Willen war, sondern immer auch Einspruch erhob gegen die verhärteten Verhältnisse, unter denen sie leben, und die Menschen dadurch ehrte, wird, indem sie ihnen gänzlich sich angleicht, in die verhärteten Verhältnisse eingegliedert und entwürdigt die Menschen noch einmal. Geistige Gebilde kulturindustriellen Stils sind nicht länger *auch* Waren, sondern sind es durch und durch. Diese quantitative Verschiebung ist so groß, daß sie ganz neue Phänomene zeitigt. Schließlich braucht die Kulturindustrie gar nicht mehr überall die Profitinteressen direkt zu verfolgen, von denen sie ausging. Sie haben in ihrer Ideologie sich vergegenständlicht, zuweilen sich unabhängig gemacht vom Zwang, die Kulturwaren zu verkaufen, die ohnehin geschluckt werden müssen. Kulturindustrie geht über in public relations, die Herstellung eines good will schlechthin, ohne Rücksicht auf besondere Firmen oder Verkaufsobjekte. An den Mann gebracht wird allgemeines unkritisches Einverständnis, Reklame gemacht für die Welt, so wie ein jedes kulturindustrielles Produkt seine eigene Reklame ist.

Dabei jedoch werden die Züge festgehalten, die der Verwandlung von Literatur in Ware ursprünglich einmal zukamen. Wenn irgend etwas in der Welt, dann hat die Kulturindustrie ihre Ontologie, ein Gerüst starr konservierter Grundkategorien, die etwa am kommerziellen Roman des England vom Ende des siebzehnten und Anfang des achtzehnten Jahrhunderts sich ablesen lassen. Was an der Kulturindustrie als Fortschritt auftritt, das unablässig Neue, das sie offeriert, bleibt die Umkleidung eines Immergleichen; überall verhüllt die Abwechslung ein Skelett, an dem so wenig sich änderte wie am Profitmotiv selber, seit es über Kultur die Vorherrschaft gewann.

Der Ausdruck Industrie ist dabei nicht wörtlich zu nehmen. Er bezieht sich auf die Standardisierung der Sache selbst – etwa die jedem Kinobesucher geläufige der Western – und

auf die Rationalisierung der Verbreitungstechniken, nicht aber streng auf den Produktionsvorgang. Während dieser in dem zentralen Sektor der Kulturindustrie, dem Film, technischen Verfahrensweisen durch weitgetriebene Arbeitsteilung, Einbeziehung von Maschinen, Trennung der Arbeitenden von den Produktionsmitteln sich anähneln – diese Trennung spricht im ewigen Konflikt zwischen den in der Kulturindustrie tätigen Künstlern und den Verfügungsgewaltigen sich aus –, werden individuelle Produktionsformen gleichwohl beibehalten. Jedes Produkt gibt sich als individuell; die Individualität selber taugt zur Verstärkung der Ideologie, indem der Anschein erweckt wird, das ganz Verdinglichte und Vermittelte sei eine Zufluchtsstätte von Unmittelbarkeit und Leben. Kulturindustrie besteht nach wie vor in den »Diensten« der dritten Personen, und behält ihre Affinität zu dem veraltenden Zirkulationsprozeß des Kapitals, zum Handel, von dem sie herkam. Ihre Ideologie bedient sich vor allem des von der individualistischen Kunst und ihrer kommerziellen Exploitation erborgten Starsystems. Je entmenslichter ihr Betrieb und ihr Gehalt, um so emsiger und erfolgreicher propagiert sie angeblich große Persönlichkeiten und operiert mit Herztönen. Industriell ist sie mehr im Sinn der soziologisch vielfach beobachteten Angleichung an industrielle Organisationsformen auch dort, wo nicht fabriziert wird – zu erinnern ist an die Rationalisierung des Bürobetriebs –, als daß wirklich und eigentlich technologisch-rational produziert würde. Demgemäß sind auch die Fehlinvestitionen der Kulturindustrie erheblich und stürzen ihre jeweils durch neuere Techniken überholten Branchen in Krisen, die selten zum Besseren führen.

Nur dem Namen nach ist der Begriff der Technik in der Kulturindustrie derselbe wie in den Kunstwerken. Der bezieht sich auf die Organisation der Sache in sich, ihre innere Logik. Die kulturindustrielle Technik dagegen, vorweg eine der Verbreitung und mechanischen Reproduktion, bleibt

ihrer Sache darum immer zugleich äußerlich. Ideologischen Rückhalt hat die Kulturindustrie gerade daran, daß sie vor der vollen Konsequenz ihrer Techniken in den Produkten sorgsam sich hütet. Sie lebt gleichsam parasitär von der außerkünstlerischen Technik materieller Güterherstellung, ohne die Verpflichtung zu achten, die deren Sachlichkeit für die innerkünstlerische Gestalt bedeutet, aber auch ohne Rücksicht aufs Formgesetz ästhetischer Autonomie. Daraus resultiert das für die Physiognomik der Kulturindustrie wesentliche Gemisch aus streamlining, photographischer Härte und Präzision einerseits und individualistischen Restbeständen, Stimmung, zugerüsteter, ihrerseits bereits rational disponierter Romantik. Nimmt man Benjamins Bestimmung des traditionellen Kunstwerks durch die Aura, die Gegenwart eines nicht Gegenwärtigen auf, dann ist die Kulturindustrie dadurch definiert, daß sie dem auratischen Prinzip nicht ein Anderes strikt entgegengesetzt, sondern die verwehende Aura konserviert, als vernebelnden Dunstkreis. Dadurch überführt sie sich selbst unmittelbar ihres ideologischen Unwesens.

Mittlerweile ist es unter Kulturpolitikern, auch Soziologen üblich geworden, unter Hinweis auf die große Wichtigkeit der Kulturindustrie für die Bildung des Bewußtseins ihrer Konsumenten davor zu warnen, sie zu unterschätzen. Man sollte sie frei von Bildungshochmut ernst nehmen. Tatsächlich ist die Kulturindustrie wichtig als Moment des heute herrschenden Geistes. Wer, aus Skepsis gegen das, was sie in die Menschen stopft, ihren Einfluß ignorieren wollte, wäre naiv. Aber die Ermahnung, sie ernst zu nehmen, schillert. Um ihrer sozialen Rolle willen werden lästige Fragen nach ihrer Qualität, nach Wahrheit oder Unwahrheit, nach dem ästhetischen Rang des Übermittelten unterdrückt oder wenigstens aus der sogenannten Kommunikationssoziologie ausgeschieden. Dem Kritiker wird vorgeworfen, er verschanze sich in arroganter Esoterik. Der unvermerkt sich einschleichende

Doppelsinn von Bedeutsamkeit wäre zunächst zu bezeichnen. Die Funktion einer Sache, betreffe sie auch das Leben ungezählter Menschen, ist keine Bürgerschaft ihres eigenen Ranges. Die Vermengung des Ästhetischen und seines kommunikativen Abhubs führt nicht die Kunst, als ein Gesellschaftliches, auf ihr rechtes Maß gegenüber vorgeblichem Artistenhochmut zurück, sondern dient vielfach der Verteidigung eines in seiner gesellschaftlichen Wirkung Funesten. Die Wichtigkeit der Kulturindustrie im seelischen Haushalt der Massen dispensiert nicht, und am letzten eine pragmatistisch sich dünkende Wissenschaft davon, über ihre objektive Legitimation, ihr An sich nachzudenken; vielmehr nötigt sie eben dazu. So ernst sie nehmen, wie es ihrer fraglosen Rolle entspricht, heißt, sie kritisch ernst nehmen, nicht vor ihrem Monopol sich ducken.

Unter den Intellektuellen, die mit dem Phänomen sich abfinden wollen, und die versuchen, ihre Vorbehalte gegen die Sache mit dem Respekt vor ihrer Macht auf die gemeinsame Formel zu bringen, ist, wofern sie nicht schon aus der ange drehten Regression einen neuen Mythos des zwanzigsten Jahrhunderts machen, ein Ton ironischer Duldsamkeit gängig. Man wisse ja, was es mit all dem, mit Illustriertenromanen und Filmen von der Stange, mit zu Serien ausgewalzten Familien-Fernsehspielen und Schlagerparaden, mit Seelenberatungs- und Horoskopspalten auf sich habe. All das jedoch sei harmlos und überdies demokratisch, weil es der freilich erst angekurbelten Nachfrage gehorche. Auch stifte es allen möglichen Segen, etwa durch Verbreitung von Informationen, Ratschlägen und entlastenden Verhaltensmustern. Allerdings sind die Informationen, wie jede soziologische Studie über ein so Elementares wie den Stand politischer Informiertheit dartut, ärmlich oder gleichgültig, die Ratschläge, die man aus den kulturindustriellen Manifestationen herausliest, nichtssagend banal oder schlimmer; die Verhaltensmuster schamlos konformistisch.

Die verlogene Ironie im Verhältnis lammfrommer Intellektueller zur Kulturindustrie ist keineswegs auf jene beschränkt. Man darf annehmen, daß das Bewußtsein der Konsumenten selbst gespalten ist zwischen dem vorschriftsmäßigen Spaß, den ihnen die Kulturindustrie verabreicht, und einem nicht einmal sehr verborgenen Zweifel an ihren Segnungen. Der Satz, die Welt wolle betrogen sein, ist wahrer geworden, als wohl je damit gemeint war. Nicht nur fallen die Menschen, wie man so sagt, auf Schwindel herein, wenn er ihnen sei's noch so flüchtige Gratifikationen gewährt; sie wollen bereits einen Betrug, den sie selbst durchschauen; sperren krampfhaft die Augen zu und bejahen in einer Art Selbstverachtung, was ihnen widerfährt, und wovon sie wissen, warum es fabriziert wird. Uneingestanden ahnen sie, ihr Leben werde ihnen vollends unerträglich, sobald sie sich nicht länger an Befriedigungen klammern, die gar keine sind.

Die anspruchsvollste Verteidigung von Kulturindustrie heute feiert ihren Geist, den man getrost Ideologie nennen darf, als Ordnungsfaktor. Sie gebe den Menschen in einer angeblich chaotischen Welt etwas wie Maßstäbe zur Orientierung, und das allein schon sei billigenswert. Was sie jedoch von der Kulturindustrie bewahrt wännen, wird von ihr desto gründlicher zerstört. Das gemütliche alte Wirtshaus demoliert der Farbfilm mehr, als Bomben es vermochten: er rottet noch seine imago aus. Keine Heimat überlebt ihre Aufbereitung in den Filmen, die sie feiern und alles Unverwechselbare, wovon sie zehren, zum Verwechseln gleichmachen.

Was überhaupt ohne Phrase Kultur konnte genannt werden, wollte als Ausdruck von Leiden und Widerspruch die Idee eines richtigen Lebens festhalten, nicht aber das bloße Dasein, und die konventionellen und unverbindlich gewordenen Ordnungskategorien, mit denen die Kulturindustrie es drapiert, darstellen, als wäre es richtiges Leben und jene Kategorien sein Maß. Entgegen dem die Anwälte der Kulturindustrie, sie liefere ja gar keine Kunst, so ist selbst das

Ideologie, die der Verantwortung für das ausweichen möchte, wovon das Geschäft lebt. Keine Schandtät wird dadurch besser, daß sie sich als solche erklärt.

Die Berufung auf Ordnung schlechthin, ohne deren konkrete Bestimmung; auf die Verbreitung von Normen, ohne daß diese in der Sache oder vorm Bewußtsein sich auszuweisen brauchten, ist nichtig. Eine objektiv verbindliche Ordnung, wie man sie den Menschen aufschwätzt, weil es ihnen an einer fehlte, hat keinerlei Recht, wenn sie es nicht in sich und den Menschen gegenüber bewährt, und eben darauf läßt kein kulturindustrielles Produkt sich ein. Die Ordnungsbegriffe, die sie einhämmert, sind allemal solche des status quo. Sie werden unbefragt, unanalysiert, undialektisch unterstellt, auch wenn sie keinem derjenigen mehr substantiell sind, die sie sich gefallen lassen. Der kategorische Imperativ der Kulturindustrie hat, zum Unterschied vom Kantischen, mit der Freiheit nichts mehr gemein. Er lautet: du sollst dich fügen, ohne Angabe worein; fügen in das, was ohnehin ist, und in das, was, als Reflex auf dessen Macht und Allgegenwart, alle ohnehin denken. Anpassung tritt kraft der Ideologie der Kulturindustrie anstelle von Bewußtsein: nie wird die Ordnung, die aus ihr herausspringt, dem konfrontiert, was sie zu sein beansprucht, oder den realen Interessen der Menschen. Ordnung aber ist nicht an sich ein Gutes. Sie wäre es einzig als richtige. Daß die Kulturindustrie darum nicht sich kümmert; daß sie Ordnung in abstracto anpreist, bezeugt nur die Ohnmacht und Unwahrheit der Botschaften, die sie übermittelt. Während sie beansprucht, Führer der Ratlosen zu sein, und ihnen Konflikte vorgaukelt, die sie mit ihren eigenen verwechseln sollen, löst sie die Konflikte nur zum Schein, so wie sie in ihrem eigenen Leben kaum gelöst werden könnten. In den kulturindustriellen Produkten kommen die Menschen in Schwierigkeiten bloß, damit sie, meist durch Vertreter eines allgütigen Kollektivs, unbehelligt wieder herausgelangen, um in eitel Harmonie jenem Allgemeinen

zuzustimmen, dessen Forderungen sie zunächst als unvereinbar mit ihren Interessen erfahren mußten. Dafür hat die Kulturindustrie Schemata ausgebildet, die noch bis in so begriffsferne Gebiete wie die Unterhaltungsmusik hineinreichen, in der man ja auch in ›jam‹ gerät, in rhythmische Probleme, die sogleich mit dem Triumph des guten Taktteils sich entwirren.

Auch die Verteidiger aber werden kaum dem Platon darin offen widersprechen, daß, was objektiv, an sich unwahr ist, auch nicht subjektiv, für die Menschen gut und wahr sein kann. Was die Kulturindustrie ausheckt, sind keine Anweisungen zum seligen Leben und auch keine neue Kunst moralischer Verantwortung, sondern Ermahnungen, dem zu parieren, wohinter die mächtigsten Interessen stehen. Das Einverständnis, das sie propagiert, verstärkt blinde, unerhellte Autorität. Mäße man die Kulturindustrie, wie es ihrer Stellung in der Realität entspricht und wie sie es zu verlangen vorgibt, nicht an ihrer eigenen Substantialität und Logik sondern an ihrer Wirkung; kümmerte man sich im Ernst um das, worauf sie sich immerzu beruft, so wäre das Potential solcher Wirkung doppelt schwer zu nehmen. Das ist aber die Beförderung und Ausbeutung der Ich-Schwäche, zu der die gegenwärtige Gesellschaft, mit ihrer Zusammenballung von Macht, ihre ohnmächtigen Angehörigen ohnehin verurteilt. Ihr Bewußtsein wird weiter zurückgebildet. Nicht umsonst kann man in Amerika von zynischen Filmproduzierenden hören, ihre Streifen hätten auf das Niveau Elfjähriger Rücksicht zu nehmen. Indem sie das tun, möchten sie am liebsten die Erwachsenen zu Elfjährigen machen.

Wohl hat man einstweilen nicht, durch exakte Forschung, die regressive Wirkung an einzelnen kulturindustriellen Produkten hieb- und stichfest bewiesen; phantasievolle Versuchsanordnungen könnten das gewiß besser leisten, als den finanzkräftigen Interessenten angenehm wäre. Ohne Bedenken jedenfalls darf man annehmen, daß steter Tropfen den Stein

höhlt, vollends, da das System der Kulturindustrie die Massen umstellt, kaum ein Ausweichen duldet und unablässig die gleichen Verhaltensschemata einübt. Nur ihr tief unbewußtes Mißtrauen, das letzte Residuum des Unterschieds von Kunst und empirischer Wirklichkeit in ihrem Geist, erklärt, daß sie nicht längst allesamt die Welt durchaus so sehen und akzeptieren, wie sie ihnen von der Kulturindustrie hergerichtet ist. Auch wenn deren Botschaften so harmlos wären, wie man sie macht – ungezählte Male sind sie es so wenig wie etwa die Filmstreifen, die rein durch typische Charakteristik in die heute beliebte Hetze gegen die Intellektuellen einstimmen –: die Haltung, welche die Kulturindustrie zeitigt, ist alles anderes als harmlos. Ermahnt ein Astrologe seine Leser, sie sollten an einem bestimmten Tag vorsichtig Auto fahren, so wird das gewiß niemandem schaden; wohl aber die Verdummung, die in dem Anspruch liegt, der jeden Tag gültige und daher blödsinnige Rat hätte des Winks der Sterne bedurft.

Abhängigkeit und Hörigkeit der Menschen, Fluchtpunkt der Kulturindustrie, könnten kaum treuer bezeichnet werden als von jener amerikanischen Versuchsperson, die da meinte, die Nöte des gegenwärtigen Zeitalters hätten ein Ende, wenn die Leute einfach prominenten Persönlichkeiten folgen wollten. Die Ersatzbefriedigung, die die Kulturindustrie den Menschen bereitet, indem sie das Wohlgefühl erweckt, die Welt sei in eben der Ordnung, die sie ihnen suggerieren will, betrügt sie um das Glück, das sie ihnen vorschwindelt. Der Gesamteffekt der Kulturindustrie ist der einer Anti-Aufklärung; in ihr wird, wie Horkheimer und ich es nannten, Aufklärung, nämlich die fortschreitende technische Naturbeherrschung, zum Massenbetrug, zum Mittel der Fesselung des Bewußtseins. Sie verhindert die Bildung autonomer, selbständiger, bewußt urteilender und sich entscheidender Individuen. Die aber wären die Voraussetzung einer demokratischen Gesellschaft, die nur in Mündigen sich erhalten und entfalten

kann. Werden die Massen, zu Unrecht, von oben her als Massen geschmäht, so ist es nicht zum letzten die Kulturindustrie, die sie zu den Massen macht, die sie dann verachtet, und sie an der Emanzipation verhindert, zu der die Menschen selbst so reif wären, wie die produktiven Kräfte des Zeitalters sie erlaubten.

## Nachruf auf einen Organisator

Wird von einem Toten gesagt, er sei unersetzlich, so ist das meist nur ein Deckbild dafür, daß man ihn bereits ersetzt hat. Die Innerlichkeit des Gedächtnisses wird zum Vorwand für die eilfertige Praxis, welche über den Toten hinweggeht, weil doch das Leben selbst weitergehen müsse. Ihm wird gleichsam gesellschaftlich ein zweites Mal das Unrecht ange-tan, das einem jeden Einzelnen der Tod antut. Was nützliche Arbeit leistet, das können auch andere besorgen; alle sind darin sich einig, und das ist eine Anklage gegen die Einrichtung des Lebens und den Begriff von Nützlichkeit, dem es sich unterwirft. Wahrhaft unersetzlich jedoch ist Wolfgang Steinecke, der erste Leiter des Kranichsteiner Musikinstituts und der Kranichsteiner Ferienkurse und, wie man hinzufügen darf, der, dessen Kraft, ohne daß es ihm vielleicht ganz be-wußt war, etwas wie Einheit der musikalischen Bewegung nach dem Zweiten Krieg stiftete. Er war die Ausnahme, einer, der mitten im Betrieb verwirklichte, was den Betrieb sprengt. Mit dessen eigenen Mitteln hat er der Kunst zu jenem Ernst verholfen, den der Betrieb zerstört. Das einzige, was nach seinem Tod ansteht, wenn man ihn nicht durch die tröstende Phrase zudecken will, ist, so vernehmbar wie nur möglich und so vielen wie nur möglich zu sagen, wer Wolfgang Stei-necke war. Auch die Respektperson sollte es erfahren, die ihn umbrachte: sie soll wenigstens wissen, was ihre feuchtfröh-liche Stimmung angerichtet hat. Bestürzende Logik waltet darin: die Musik, für die Steinecke lebte, war die, welche solcher Stimmung in nichts gleicht, und hätte diese nicht ge-herrscht, so hätte er nicht sterben müssen.

Das Einzigartige von Steineckes Wirksamkeit wird umschlos-sen von der Paradoxie, daß er das mit allen Spielregeln des Musiklebens Unvereinbare nach dessen Spielregeln durchsetz-

te. Er hat, mit bescheidenen Mitteln, ohne den Stempel der Prominenz, ohne die Attraktionskraft des Festivals einen Kristallisationspunkt der Neuen Musik geschaffen, der in der Welt nicht seinesgleichen kennt. Er hat keine Plattform erstellt, nicht Musik im Ausstellungssinn organisiert und alles mögliche Vorhandene mit törichter Klugheit nebeneinander gezeigt, sondern hat die radikalsten und exponiertesten Intentionen verfolgt, Reibung und Austausch derer ermöglicht, die nichts hinter sich hatten, lautlos und diskret eine Idee hervortreten lassen, die latent, dumpf vielleicht in zahlreichen Musikern der Nachkriegsgeneration lebte, die aber ohne ihn niemals solche Gewalt gewonnen hätte. Wenn es seit 1946, trotz aller Unterschiede, etwas wie eine Schule kompromißloser Musik gibt, deren Intransigenz den Vergleich mit der zweiten Wiener Schule Schönbergs aushält, dann war es sein Verdienst und sein Verdienst allein. Keiner anderer hätte die durchweg ungebärdigen, refraktären und schwierigen Menschen, die zu dieser Schule zählen – und wären sie minder schwierig, dann hätten sie alle den leichteren Weg gewählt –, zusammengebracht, sie gehalten, mit unmerklicher Energie die bedächtigeren Autoritäten ausgeschaltet, ohne die es im Anfang nicht abging, und eine Atmosphäre bereitet, wo noch in den heftigsten Konflikten das gemeinsam Treibende, Solidarität gedieh. Sie entsprang aus so tiefen Reaktionsweisen, daß, was da sich regte, bis heute nicht einmal auf einen Namen zu bringen ist. Denn die Parolen, die von Darmstadt ausstrahlten: serielle, punktuelle, aleatorische, postserielle, informelle Musik, widerstreiten vielfach einander unversöhnlich. Dennoch lebt in all dem ein gemeinsamer Impuls. Unbeirrt hat Steinecke überall ihn herausgespürt. Gerade weil ich selbst, Angehöriger einer älteren Generation, gar nicht unmittelbar von jenem Impuls mich beseelt fühlte, der wohl die Einheit der Kranichsteiner oder Darmstädter Schule ausmacht, war ich vielleicht in besonders günstiger Position, die Einheit zu bemerken. Daß Steinecke mir

das Vertrauen schenkte, trotz des Generationsunterschieds, der kein bloß chronologischer ist, mich oft zuzuziehen, und daß ich dadurch mit den begabtesten jungen Musikern in Kontakt kam, ohne daß sie oder ich einander hätten Konzessionen machen müssen, sondern daß gerade die Gegensätze, wenn ich mich nicht täusche, fruchtbar wurden, dafür bin ich ihm aufs tiefste dankbar.

Nichts vielleicht bezeugt eindringlicher die Kraft, die von Steinecke und seiner Kranichsteiner Idee – denn es war die seine, so wenig er sie je für sich reklamierte – ausging, als daß ein jeder von uns leidenschaftlich daran hing, als Dozent eingeladen zu werden. Das Materielle spielte dabei keine Rolle; die Honorare, die er zahlen konnte, waren bescheiden. Jedoch es kam uns allen zu Recht oder Unrecht so vor, als ob wir in Kranichstein – man mag mir die großen Worte verzeihen – unmittelbar in die formativen Prozesse der Neuen Musik eingriffen. Wurde man einmal nicht eingeladen, so war man enttäuscht. Aber auch deshalb hat man sich nie zerstritten – vielleicht die erstaunlichste Leistung des Toten. Nicht daß er, wie man so leicht in solchen Fällen sagt, auszugleichen oder zu glätten versucht und vermocht hätte – das wäre mit seinem Flair fürs Extreme unvereinbar gewesen. Aber Attacken, Vorwürfe prallten derart an ihm ab, daß niemals jene sogenannten Aussprachen überhaupt stattfanden, nach denen man dann im Bösen auseinandergeht.

Die Genialität des Mannes zeigte sich darin, daß mit seinem Wesen Aussprachen unvereinbar waren, ohne daß er auch je nur irgendwelcher Veranstaltungen bedurft hätte, ihnen sich zu entziehen. Es glitt von ihm ab. Schweigsamkeit und Schüchternheit, die fraglos ihm ursprünglich eigneten, hatten, ohne Absicht wohl, zu einer Lebenstechnik sich gesteigert, die etwas Fernöstliches hatte. Mit dem Lächeln eines Buddha, von dem keiner entscheiden konnte, ob es arglos oder Schutzmaske war, und in dem beides wahrscheinlich sich verband, hörte er sich Klagen und Einwände an, nicht um sein Verhal-

ten zu erklären, sondern um das Gesagte mit wenigen Worten wegzuwischen. So wenig trat er in die Argumentation ein, daß der Opponent entwaffnet war und womöglich im Unrecht sich fühlte.

Berichtet man das, so klingt es wie ein taktisches Rezept. Wer es aber nachahmend befolgen wollte, der wäre verloren. Steincke kam damit nur deshalb durch, weil die Taktik gar keine Taktik war, sondern eine unreflektierte Verhaltensweise, ein sprachloser Gestus, so sprachfern vielleicht wie das Bild der Neuen Musik, das er hegte. Tatsächlich war er so human wie unansprechbar. Geriet einer im Ernst in Schwierigkeiten, durch Krankheit etwa, so half er, wiederum sprachlos und selbstverständlich, mit souveräner Noblesse. Der, durchs Gelingen seines wahrhaft utopischen Projekts, alle Manager der Musik überspielte und darum die Rancune der Untalentierten erregte, die aufs Wort Manager anspricht, war selber das Gegenteil eines solchen. Mit sanfter inertia tat er, was zu tun seine Bestimmung war; nie hat er andere manipuliert, nie Menschen als Dinge, nie umgekehrt Mittel als Zweck mißbraucht; so rein von jeglicher Interessiertheit wie nur je ein Künstler, der von der Welt nicht sich verführen läßt. Nicht bloß war ihm der eigene Vorteil höchst gleichgültig, er trat auch in seiner geistigen Leistung, dort, wo alles auf ihn ankam, bis zur Anonymität zurück. Er vermied es, öffentlich zu sprechen, vermied es, bekannt werden zu lassen, wie sehr die ganze Darmstädter Schule sein Produkt war; das macht erst recht zur Pflicht, öffentlich zu sagen, was er zu seinen Lebzeiten sicherlich nicht geduldet hätte.

Kaum wäre er besser zu ehren als durch den Hinweis darauf, daß seine Funktion, die er selber überhaupt erst schuf und für die er so unvergleichlich geeignet war, dennoch nicht sich erschöpfte in der glücklichen Fügung, der die Existenz eines Menschen seiner spezifischen Qualität zu danken ist. Sondern seine Leistung wurde objektiv gefordert vom Stand der Musik in den Jahren, in denen er eingriff. Nicht zuletzt an ihm,

im geistigen Bereich, hat sich bewahrheitet, daß die Gesellschaft die Kräfte hervorbringt, deren sie zur Lösung ihrer Aufgaben bedarf. Die Neue Musik, von Anbeginn Widerspruch zur offiziellen Kultur und zum künstlerischen establishment, entstand aus individualistischem Pathos und unter durchaus individualistischen Bedingungen der Produktion. Der Protest gegen die Verhärtung gesellschaftlicher Verhältnisse und gegen die verhärtete Kultur, in der jene sich fortsetzen, war damals eins mit dem Protest gegen Vergesellschaftung überhaupt und gegen Organisation.

Freilich hatte Schönberg schon früh genug, um 1920, erkannt, daß dieser Protest künstlerisch, in der Aufführungspraxis, nicht sich realisieren kann, wofern er nicht selbst zum Organisatorischen sich entäußert; darum gründete er den Wiener Verein für musikalische Privataufführungen, dessen Arbeit bis heute Vorbild jeglicher wahren Interpretation blieb. In den fünfundvierzig Jahren seitdem ist die Vergesellschaftung und Verwaltung der Gesellschaft, und in ihr die des Musiklebens, unermesslich angewachsen; die Konzentration musikalischer Wiedergabe in den Massenmedien ist dafür nur der sinnfälligste Ausdruck. Die alten individualistischen Formen des Musiklebens, auch die der Produktion, des Komponierens, könnten diesem Druck unmöglich mehr standhalten, weder den ökonomischen Voraussetzungen nach, noch selbst technologisch. Der gesamte Problembereich dessen etwa, was durch das Stichwort Elektronik angezeigt wird, bedarf einer Apparatur, über die kein Einzelner mehr verfügt. Je ernster und radikaler mit den neuen Materialien gearbeitet wird, um so tiefer reichen die technologischen Bedingungen in den Produktionsprozeß hinein. Auch wo man gar nicht unmittelbar die Mittel der elektronischen Tonerzeugung benutzt, breitet, aus immanenter Logik, der Laboratoriumscharakter des Komponierens sich aus. Die extreme Formulierung des Begriffs Experiment, die Rationalisierung der Kompositionstechniken und deren eingeborenes Widerspiel, die Versuche /

mit dem Zufall, verlangen eine Art kollektiver Kooperation, von der Webern, der Anachoret, und Berg, der späte Sezessionist, nichts sich hätten träumen lassen.

Die Empörung über diese Tendenz, die künstlerisch so irrevokabel ist, wie sie der sozialen Entwicklung gehorcht, verhüllt nur mühsam die allzu verständliche Empörung derer, die ihr, der eigenen individualistischen Beschaffenheit und der eigenen sozialen Position nach, ohnmächtig gegenüberstehen. Weil sie fürchten, auch im substantiellen geschichtlichen Sinn zu veralten, wettern sie gegen die angebliche Veräußerlichung, Mechanisierung und gegen das Managertum. Steinecke ist genau in die kulturelle Lücke zwischen dem unaufhebbaren Element des künstlerischen Individualismus – denn Kunst ist gesellschaftlicher Einspruch gegen die Gesellschaft – und den unvermeidlichen kollektiven Produktionsformen gesprungen. Sozial heißt die Paradoxie seines Werkes: daß er all das, was der Zellophanwelt von Musical und U-Musik, von geschlecktem Festspiel und ›streamlining‹ für Zwecke des musikalischen Fremdenverkehrs ernsthaft widersteht, selber derart organisierte, daß es inmitten der verwalteten Welt ohne Konzession sich entfalten konnte. Wo der Erfolg die Qualität der Sache an sich verdrängte, hat er das Prinzip durchbrochen und dem a priori Erfolglosen den Erfolg erzwungen. Er verwaltete das Nichtverwaltbare, ohne es zu verderben.

Der scheue, allem zeitgemäßen sich Aufspielen, Wichtig tun, Angeben unendlich ferne Mensch hatte einen Realitätssinn, um den ihn der reklametüchtigste Impresario hätte beneiden können. Wie er wirklich war; wie der Zögling konservativer Musikwissenschaft seine geistige Position fand, kraft welcher Eigenschaften er sie in eine Machtposition der Neuen Musik verwandelte, das werden heute nur die wissen, die ihm ganz nah standen, so verschlossen war er. Das Phänomen hat wahrhaft etwas Rätselhaftes. Keine Übertreibung, daß sein unseliger Tod eine Katastrophe für die Musik ist, deren

Tragweite noch gar nicht sich abschätzen läßt. Der Trost, das Echte bleibe der Nachwelt unverloren und setze von selbst sich durch, ist fadenscheinig geworden. Steineckes Arbeit war nicht zuletzt Antwort auf eine Situation, in der auf eben jenes *laissez faire* auch in der Kunst kein Verlaß mehr ist.

Nur ein anderer Ausdruck dafür ist es, daß er den Begriff musikalischer Produktivität selbst verändert hat. Die herkömmliche Sprache behält ihn der Kraft des Komponisten vor. Aber wo der Komponist, um überhaupt produzieren zu können, unmittelbar auf Institutionen angewiesen ist, nicht nur mittelbar auf den Markt, der ihm Unterhalt gewährt, sondern auf technische und planende Hilfe, auf Aufträge, auf Verfahrensweisen, die in seinem isolierten Arbeitszimmer nicht mehr gedeihen wollen, dehnt musikalische Produktivität über das Schreiben von Musik hinaus sich aus. Schon in Wagners Konzeption von Bayreuth, ohne die dessen späteres Werk kaum vorstellbar wäre, hatte etwas davon sich angekündigt; Steinecke zog die ganze Konsequenz daraus. Dabei hat er diese Expansion keinen Augenblick als eine der dekretierenden Macht ausgenutzt. Er tat weniger und mehr. Weniger, indem er, auch wo die kompositorische Leistung überhaupt erst ihm zu verdanken war, in strenger Arbeitsteilung die Funktion der anderen niemals antastete; mehr, indem er nicht bloß die praktischen Möglichkeiten beistellte, sondern auf seine überaus unaufdringliche und zurückhaltende Weise, durch Personal- und Programmpolitik, aber auch in der privaten Diskussion, bis in die verzweigtsten geistigen Zusammenhänge hinein wirkte.

Gilt der ehrwürdige Begriff der künstlerischen Produktion nicht mehr wie einst; ward sie erniedrigt durch Angleichung an industrielle Verfahren im Zeichen des Profits, so hat Steinecke der Produktion in der Musik ihre Würde gerettet. Ihre gesellschaftlich und technisch fällige Gestalt und ihre fortgeschrittenste geistige Intention brachte er, kraftvoll-zart, zur Deckung. Das Gedächtnis an den großen Organisator ist

das an einen, der den bedeutenden Komponisten ebenbürtig war, nicht bloß weil er sie förderte und stützte, sondern weil, was er tat, im neuen Produktionsprozeß selbst so wesentlich ist wie das, was sie schrieben.

## Filmtransparente

Kinder, die neckend sich beschimpfen, folgen der Spielregel: Retourkutsche gilt nicht. Ihre Weisheit scheint den allzu gründlich Erwachsenen verloren zu sein. Die Oberhausener attackierten den bald sechzig Jahre lang eingeübten Schund der Filmindustrie mit der Formel: Papas Kino. Dessen Interessenten wußten nichts Besseres zu antworten als »Bubis Kino«. Diese Retourkutsche nimmt, wie es abermals unter Kindern heißt, dich nicht mit. Armselig, Erfahrung gegen Unreife dort auszuspielen, wo es gegen die Unreife der Erfahrung selbst geht, die sie sich erwarben, als sie sich die Hörner abließen. Das Abscheuliche an Papas Kino ist das Infantile, die industriell in Betrieb gesetzte Regression. Das Sophisma insistiert auf jener Art von Leistung, deren Begriff die Opposition herausfordert. Wäre jedoch auch an dem Vorwurf etwas daran; wären wirklich die Filme, die mit dem Geschäft nicht mitspielen, in manchem ungeschickter als dessen glattpolierte Waren, so wäre der Triumph erbärmlich, daß jene, welche die Macht des Kapitals, technische Routine, hochtrainierte Spezialisten hinter sich haben, manches besser können als die, welche gegen den Koloß sich aufbäumen und dabei notwendig auf das in diesem akkumulierte Potential verzichten müssen. In die Züge des im Vergleich mit ihm Unbeholfenen, nicht Gekonnten, nicht der Wirkung Sicherer hat sich die Hoffnung eingegraben, die sogenannten Massenmedien möchten etwas qualitativ anderes werden. Während in der autonomen Kunst nichts taugt, was hinter deren einmal erreichtem technischen Standard herhinkt, haben gegenüber der Kulturindustrie, deren Standard das nicht Vorgekaute, nicht schon Erfasste ausschließt, so wie die kosmetische Branche die Runzeln der Gesichter beseitigt, Gebilde ein Befreiendes, die ihre

Technik nicht gänzlich beherrschen und darum ein Unbeherrschtes, Zufälliges tröstlich durchlassen. In ihnen werden die Mängel des Teints eines schönen Mädchens zum Korrektiv des fleckenlosen der approbierten Stars.

Der ›Törless‹-Film hat, wie man weiß, große Partien aus Musils Jugendroman unverändert fast in den Dialog übernommen. Man traut ihnen Überlegenheit über jene Sätze der Scriptschreiber zu, deren keinen ein lebendiger Mensch spräche. Unterdessen wurden sie in Amerika zum Gespött der Kritiker. Aber die Musilschen Sätze klingen auf ihre Weise ebenfalls oft papieren, sobald man sie hört, nicht liest. Daran mag die Romanvorlage nicht ohne Schuld sein, die, vermeintlich als Psychologie, eine Art rationalistischer Kasuistik in den inwendigen Verlauf trägt, welche die fortgeschrittene Psychologie der gleichen Epoche, die Freudsche, als Rationalisierung demolierte. Schwerlich indessen ist das alles. Die künstlerische Differenz der Medien wiegt offenbar stets noch schwerer, als man glaubt, wenn man, um der schlechten Prosa zu entgehen, gute verfilmt. Auch wo der Roman des Dialogs sich bedient, ist das gesprochene Wort nicht unmittelbar gesprochen, sondern wird, durch den Gestus des Erzählens, vielleicht bereits durch die Typographie, distanziert, der Leibhaftigkeit lebendiger Personen entrückt. So gleichen Romanfiguren selber, wären sie noch so minutiös beschrieben, niemals den empirischen, sondern entfernen sich womöglich durch die Genauigkeit der Darstellung nur desto weiter von der Empirie, werden ästhetisch autonom. Jene Distanz ist im Film eingezogen: der Schein von Unmittelbarkeit ist ihm, soweit er realistisch sich verhält, unabdingbar. Dadurch hören Sätze, die in Erzählungen durchs Stilisationsprinzip sich rechtfertigen, von der falschen Alltäglichkeit der Reportage sich abheben, im Film geschwollen und unglaublich sich an. Er hätte nach anderen Mitteln der Unmittelbarkeit zu suchen. Unter ihnen mag die Improvisation, die dem Zufall

ungesteuerter Empirie planvoll sich überläßt, obenan rangieren.

Die späte Entstehung des Films erschwert es, zwischen den beiden Bedeutungen von Technik so strikt zu unterscheiden wie etwa in der Musik, wo bis zur Elektronik eine immanente Technik – die stimmige Organisation des Gebildes – von der Wiedergabe – den Mitteln der Reproduktion – sich abhob. Identität beider Techniken zu unterstellen, veranlaßt der Film, in dem es, worauf Benjamin aufmerksam machte, kein Original gibt, das massenreproduziert würde, sondern wo das Massenprodukt die Sache selbst ist. Dennoch gilt, übrigens analog zur Musik, die Identität nicht ohne weiteres. Kenner der spezifischen Filmtechnik verweisen darauf, daß Chaplin über deren Möglichkeiten nicht verfügte oder sie links liegen ließ, zufrieden damit, Sketches, Slapstickszenen oder was immer zu photographieren. Dadurch jedoch wird Chaplins Rang nicht herabgedrückt, und kaum wird jemand bezweifeln, er sei filmisch. Anders als auf der Leinwand hätte die enigmatische Figur – wie gleicht sie nicht altertümlichen Photographien schon am ersten Tag – ihre Idee nicht entfalten können. Unmöglich demnach, aus der Filmtechnik als solcher Normen herauszulesen. Die plausibelste, die der Konzentration auf bewegte Objekte<sup>1</sup>, wird in Streifen wie Antonionis ›La Notte‹ provokativ ausgeschaltet; ist freilich in der Statik solcher Filme als negierte aufbewahrt. Das Filmwidrige des Films verleiht ihm die Kraft, wie mit hohlen Augen die leere Zeit auszudrücken. – Die Ästhetik des Films wird eher auf eine subjektive Erfahrungsform rekurrieren müssen, der er, gleichgültig gegen seine technologische Entstehung, ähnelt und die das Kunsthafte an ihm ausmacht. Wer etwa, nach einem Jahr in der Stadt, für längere Wochen im Hochgebirge sich aufhält und dort aller Arbeit gegenüber

<sup>1</sup> Vgl. Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Rettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt 1964, S. 71 ff.

Askese übt, dem mag unvermutet widerfahren, daß im Schlaf oder Halbschlaf bunte Bilder der Landschaft wohltätig an ihm vorüber oder durch ihn hindurch ziehen. Sie gehen aber nicht kontinuierlich ineinander über, sondern sind in ihrem Verlauf gegeneinander abgesetzt wie in der *Laterna magica* der Kindheit. Diesem Innehalten in der Bewegung verdanken die Bilder des inneren Monologs ihre Ähnlichkeit mit der Schrift: nicht anders ist auch diese ein unterm Auge sich Bewegendes und zugleich in ihren einzelnen Zeichen Stillgestelltes. Solcher Zug der Bilder dürfte zum Film sich verhalten wie die Augenwelt zur Malerei oder die akustische zur Musik. Kunst wäre der Film als objektivierende Wiederherstellung dieser Weise von Erfahrung. Das technische Medium *par excellence* ist tief verwandt dem Naturschönen.

Entschließt man sich schon dazu, gleichsam die Selbstkontrolleure beim Wort zu nehmen und die Filme mit dem Wirkungszusammenhang zu konfrontieren, so wird man subtiler zu verfahren haben als jene älteren Content-Analysen, die notwendig allzusehr von der Intention der Filme ausgingen und die Variationsbreite zwischen jener und der Wirkung vernachlässigten. Sie ist aber in der Sache selbst präformiert. Liegen tatsächlich, nach der These von ›Fernsehen als Ideologie‹, verschiedene Schichten von Verhaltensmodellen in den Filmen übereinander, so impliziert das, die offiziellen, intendierten Modelle, die von der Industrie gelieferte Ideologie, müßten keineswegs automatisch das sein, was in die Zuschauer eindringt; suchte die empirische Kommunikationsforschung sich endlich Probleme, bei denen etwas herauskäme, so wäre jenes der Bevorzugung wert. Die offiziellen Modelle sind überlagert von inoffiziellen, welche für die Attraktion sorgen und, der Absicht nach, von den offiziellen außer Kurs gesetzt werden. Um die Kunden zu fangen, ihnen Ersatzbefriedigungen zu beschaffen, muß die inoffizielle, wenn man will, heterodoxe Ideologie vielfach breiter und saftiger ausgemalt

werden, als dem *fabula docet* bekömmlich ist; die illustrierten Zeitungen liefern dafür allwöchentlich das Beispiel. Das im Publikum von den Tabus Verdrängte, die *libido*, dürfte darauf um so prompter reagieren, als auch jene Verhaltensmodelle, indem sie überhaupt durchgelassen werden, ein Element kollektiver Billigung mit sich führen. Während die Intention immerzu gegen den *playboy*, die *dolce vita* und die *wild parties* geht, wird doch die Gelegenheit, sie zu erblicken, vermutlich mehr genossen als das eifertige Verdikt. Sieht man heute allerorten, in Deutschland, in Prag, in der konservativen Schweiz, im katholischen Rom Jungen und Mädchen eng umschlungen über die Straße gehen und ungeübt sich küssen, so haben sie das, und wahrscheinlich mehr, aus den Filmen gelernt, welche die Pariser *Libertinage* als Folklore verhökern. Will sie die Massen ergreifen, so gerät selbst die Ideologie der Kulturindustrie in sich so antagonistisch wie die Gesellschaft, auf die sie es abgesehen hat. Sie enthält das Gegengift ihrer eigenen Lüge. Auf nichts anderes wäre zu ihrer Rettung zu verweisen.

Die photographische Technik des Films, primär abbildend, verschafft dem zur Subjektivität fremden Objekt mehr an Eigengeltung als die ästhetisch autonomen Verfahrensarten; das ist im geschichtlichen Zug der Kunst das retardierende Moment des Films. Selbst wo er die Objekte, wie es ihm möglich ist, auflöst und modifiziert, ist die Auflösung nicht vollständig. Sie erlaubt daher auch keine absolute Konstruktion; die Elemente, in die zerlegt wird, behalten etwas Dinghaftes, sind keine reinen *Valeurs*. Kraft dieser Differenz ragt die Gesellschaft ganz anders, weit unmittelbarer vom Objekt her, in den Film hinein als in avancierte Malerei oder Literatur. Das im Film Irreduzible an den Objekten ist an sich gesellschaftliches Zeichen, wird es nicht erst durch die ästhetische Realisierung einer Intention. Die Ästhetik des Films ist darum immanent, vermöge ihrer Stellung zum Objekt, mit Ge-

sellschaft befaßt. Keine Ästhetik des Films, auch keine rein technologische, die nicht seine Soziologie in sich einschliesse. Kracausers Filmtheorie nötigt zu dem, was in seinem Buch, das soziologisch Enthaltung übt, ausgespart ist. Sonst schlägt der Antiformalismus in Formalismus um. Ironisch spielt Kracauser mit dem Vorsatz seiner frühesten Jugend, den Film als Entdecker der Schönheiten des täglichen Lebens zu feiern; jenes Programm aber war ein Jugendstilprogramm, so wie all die Filme, die wandernde Wolken und verdüsterte Teiche für sich selbst sprechen lassen wollen, ein Rest Jugendstil sind. Durch die Objektwahl infiltrieren sie dem von subjektivem Sinn gereinigten Objekt jenen Sinn, gegen den sie sich spröde machen.

Benjamin ist nicht darauf eingegangen, wie tief manche seiner für den Film postulierten Kategorien: Ausstellungswert, Test, mit dem Warencharakter verschworen sind, dem seine Theorie opponiert. Von jenem untrennbar aber ist das reaktionäre Wesen eines jeglichen ästhetischen Realismus heute, tendenziell der affirmativen Bekräftigung der erscheinenden Oberfläche der Gesellschaft, die zu durchdringen der Realismus als romantisch abwehrt. Jede dem Film vom Kamera-Auge verliehene Bedeutung, auch die kritische, verletzte bereits das Gesetz der Kamera und frevelte an Benjamins Tabu, ersonnen mit der ausdrücklichen Absicht, den auftrumpfenden Brecht zu übertrumpfen, und wohl der geheimen, damit Freiheit von ihm zu gewinnen. Der Film findet sich vor der Alternative, wie er ohne Kunstgewerbe einerseits, andererseits ohne ins Dokumentarische abzugleiten verfahren solle. Die Antwort, die primär sich darbietet, ist wie vor vierzig Jahren die der Montage, die nicht in die Dinge eingreift, aber sie in schrifthafte Konstellation rückt. Die Dauerhaftigkeit der auf den Schock abzielenden Prozedur weckt Zweifel. Das rein Montierte, ohne Zusatz von Intention in den Details, weigert sich, allein aus dem Prinzip heraus Intentionen

anzunehmen. Daß aus dem wiedergegebenen Material als solchem, bei Verzicht auf allen Sinn, zumal dem materialgerechten auf Psychologie, Sinn herausspringe, scheint illusionär. Überholt sein mag die gesamte Fragestellung durch die Einsicht, der Verzicht auf Sinnggebung, auf subjektive Zutat, sei seinerseits subjektiv veranstaltet und insofern a priori sinnggebend. Das Subjekt, das sich verschweigt, redet durchs Schweigen nicht weniger, eher mehr, als wo es redet. Das müßte die Verfahrungsweise der als intellektuell verfeimten Filmproduzierenden in zweiter Reflexion sich zueignen. Bei all dem indessen besteht die Divergenz zwischen den fortgeschrittensten Tendenzen der bildenden Kunst und denen des Films fort. Sie kompromittiert noch dessen kühnste Absichten. Offenbar hat er im Augenblick sein fruchtbarstes Potential bei anderen Medien zu suchen, die in ihn übergehen, wie manche Musik. Der Fernsehfilm ›Antithèse‹ des Komponisten Mauricio Kagel bietet dafür eines der eindringlichsten Beispiele.

Daß die Filme Schemata kollektiver Verhaltensweisen liefern, wird ihnen nicht erst zusätzlich von der Ideologie abverlangt. Vielmehr reicht Kollektivität ins Innerste des Films hinein. Die Bewegungen, die er darstellt, sind mimetische Impulse. Vor allem Inhalt und Begriff animieren sie die Betrachter und Zuhörer, sich wie im Zug mitzubewegen. Insofern ist der Film musikähnlich, so wie Musik in den Frühzeiten des Radios streifenähnlich war. Kaum abwegig, das konstitutive Subjekt des Films als ein Wir zu bezeichnen: darin konvergieren sein ästhetischer und sein soziologischer Aspekt. Ein Film aus den dreißiger Jahren, mit der berühmten englischen Volksschauspielerin Gracie Fields, hieß ›Anything Goes‹; dies Es trifft recht genau, inhaltlich das formale Moment der Bewegung des Films, diesseits von allem Inhalt. Indem das Auge mitgeschwemmt wird, gerät es in den Strom all derer hinein, die dem gleichen Appell folgen. Die Unbestimmtheit des kol-

lektiven Es freilich, die mit dem formalen Charakter des Films zusammengeht, leiht ihn dem ideologischen Mißbrauch, jenem scheinrevolutionär Verschwimmenden, das sprachlich die Wendung, es müsse anders werden, gestisch der Faustschlag auf den Tisch anmeldet. Der emanzipierte Film hätte seine apriorische Kollektivität dem unbewußten und irrationalen Wirkungszusammenhang zu entreißen und in den Dienst der aufklärenden Intention zu stellen.

Die Technologie des Films entwickelte eine Reihe von Mitteln, die seinem von der Photographie unabtrennbaren Realismus entgegen sind; so die unscharfe Einstellung – entsprechend einem in der Photographie längst überholten, kunstgewerblichen Usus –, die Überblendung, häufig auch Rückblenden. Es wäre Zeit, das Alberne solcher Wirkungen zu innervertieren und ihrer sich zu entschlagen. Sein Grund ist, daß derlei Mittel nicht aus den Notwendigkeiten der Einzelproduktion geschöpft werden, sondern aus der Konvention. Sie avisieren dem Zuschauer, was hier bedeutet sei oder wodurch er zu ergänzen habe, was dem Filmrealismus sich entzieht. Da aber jenen Mitteln stets fast gewisse sei's auch heruntergekommene expressive Valeurs eignen, so bildet sich ein Mißverhältnis heraus zwischen diesen und dem eingeschliffenen Zeichen. Das verleiht den Einschiebseln das Kitschige. Ob es noch in der Montage und in hereingezogenen Assoziationen außerhalb des Filmverlaufs sich fortsetzt, bliebe zu prüfen; jedenfalls verlangen solche Divagationen ein besonderes Maß an Takt vom Regisseur. Zu lernen aber ist an dem Phänomen ein Dialektisches: daß die Technologie, isoliert genommen, also unter Absehen vom Sprachcharakter des Films, in Widerspruch zu seinen immanenten Gesetzmäßigkeiten treten kann. Die emanzipierte Filmproduktion sollte sich nicht länger, nach dem Modus einer keineswegs mehr neuen Sachlichkeit, unreflektiert auf die Technologie verlassen, auf den Fundus des Metiers. In ihm erreicht der Begriff des Materialgerechten seine

Krisis, ehe ihm nur recht gehorcht ward. Die Forderung nach sinnvoller Relation von Verfahrensweisen, Stoff und Gehalt und der Fetischismus der Mittel vermischen sich trüb.

Unbestreitbar, daß Papas Kino tatsächlich dem entspricht, was die Konsumenten wollen, oder besser vielleicht: daß es ihnen einen unbewußten Kanon dessen an die Hand gibt, was sie nicht wollen, nämlich was anders wäre, als womit man sie füttert. Sonst wäre die Kulturindustrie nicht zur Massenkultur geworden, obwohl die Identität von beidem nicht so über jedem Zweifel ist, wie der Kritische denkt, solange er auf der Produktionsseite verbleibt und nicht die Rezeption empirisch überprüft. Dennoch ist die bei der ganzen und halben Apologetik beliebte These, Kulturindustrie sei Konsumentenkunst, unwahr, die Ideologie der Ideologie. Schon die nivellierende Gleichsetzung der Kulturindustrie mit der niedrigen Kunst aller Zeiten taugt nichts. Der Kulturindustrie eignet ein Moment der Rationalität, der planvollen Reproduktion des Niedrigen, das in der niederen Kunst von anno dazumal sicherlich nicht fehlte, aber auch nicht deren kalkulables Gesetz war. Zudem rechtfertigt die ehrwürdige Roheit und Idiotie etwa der in der römischen Kaiserzeit beliebten Zwischengebilde von circenses und Posse nicht, dergleichen aufzuwärmen, nachdem es ästhetisch wie gesellschaftlich einmal durchschaut ist. Jedoch selbst in der puren Gegenwart, ohne Rücksicht auf die geschichtliche Dimension, ist die These von der Konsumentenkunst anzufechten. Sie malt das Verhältnis zwischen der Kunst und ihrer Rezeption statisch-harmonistisch aus, nach dem selbst dubiosen Modell von Angebot und Nachfrage. So wenig wie ohne Relation zum objektiven Geist ihrer Epoche indessen ist Kunst vorzustellen ohne das Moment, das über jenen hinausgeht. Die Trennung von der empirischen Realität, die in der Konstitution von Kunst vorweg gelegen ist, verlangt nach jenem Moment. Die Anpassung an den Konsumenten da-

gegen, die sich am liebsten als Humanität erklärt, ist ökonomisch nichts als die Technik seiner Ausbeutung. Künstlerisch bedeutet sie den Verzicht auf allen Eingriff in die dickflüssige Masse des gängigen Idioms, und damit auch ins verdinglichte Bewußtsein des Publikums. Indem die Kulturindustrie es mit scheinheiliger Ergebenheit reproduziert, verändert sie es erst recht, nämlich in ihrem Sinn: verhindert, daß es von sich aus so sich änderte, wie es das insgeheim, tief uneingestanden, möchte. Die Konsumenten sollen bleiben, was sie sind, Konsumenten; deshalb ist die Kulturindustrie nicht Konsumentenkunst, sondern verlängert den Willen der Verfügenden in ihre Opfer hinein. Die automatische Selbstreproduktion des Bestehenden in seinen etablierten Formen ist Ausdruck der Herrschaft.

Man wird beobachtet haben, daß es einem im ersten Augenblick schwerfällt, die Vorschau auf einen demnächst zu bringenden Film vom Hauptfilm, auf den man wartet, zu unterscheiden. Das sagt etwas über die Hauptfilme. Wie die Vorschauen und wie die Schlager sind sie die Reklame ihrer selbst, tragen den Warencharakter als Kainszeichen auf der Stirn. Jeder kommerzielle Film ist eigentlich nur die Vorschau auf das, was er verspricht und worum er zugleich betrügt.

Wie schön wäre es, wenn man, in der gegenwärtigen Situation, behaupten dürfte, die Filme seien um so mehr Kunstwerke, je weniger sie als Kunstwerke auftreten. Den piekfeinen, zumal psychologischen class A-pictures gegenüber, welche die Kulturindustrie der kulturellen Repräsentation zuliebe sich abringt, neigt man dazu. Gleichwohl muß man sich vorm Optimismus des Justament hüten: die standardisierten Westerns und Krimis, vom deutschen Humor und der Heimatschnulze zu schweigen, sind schlimmer noch als die offiziellen Spitzen. In der integralen Kultur ist nicht einmal mehr Verlaß auf ihren Bodensatz.

# Zweimal Chaplin

## I

### *Prophezeit von Kierkegaard*

In einer seiner früheren pseudonymen Schriften, der ›Wiederholung‹, befaßt Kierkegaard sich des näheren mit der Posse, getreu einer Überzeugung, die ihn im Abfall von Kunst oftmals suchen läßt, was dem Anspruch ihrer großen geschlossenen Werke etwa entgeht. Dort redet er über das alte Friedrichstädter Theater in Berlin und beschreibt einen Komiker namens Beckmann, in dessen Bild er das des späteren Chaplin mit der sanften Treue der Daguerreotypie zitiert. Die Sätze lauten: »Er kann nicht bloß gehen, sondern er kann gehend kommen. Das ist etwas ganz anderes, gehend zu kommen, und durch diese Genialität improvisiert er zugleich die ganze szenische Umgebung und kann nicht bloß einen wandernden Handwerksburschen vorstellen, sondern er kann wie ein solcher gehend kommen, und zwar so, daß man alles erlebt, daß man vom Staub der Landstraße aus das freundliche Dorf erblickt und seinen stillen Lärm hört, den Fußweg selber, der dort unten am Dorfteich geht, wenn man beim Schmied abbiegt – wo man Beckmann kommen sieht mit seinem kleinen Bündel auf dem Rücken, seinen Stock in der Hand, sorglos und unverdrossen. Er kann gehend auf die Bühne kommen mit Straßenjungen hinter sich, die man nicht sieht.« – Der gehend Kommende ist Chaplin, der gleich einem langsamen Meteor die Welt streift, auch wo er zu ruhen scheint, und die imaginäre Landschaft, die er mit sich bringt, ist dessen Aura, die hier im stillen Lärm des Dorfes zum durchsichtigen Frieden sich sammelt, während er mit Stock und Hut, die ihm gut stehen, weiter wandelt. Der unsichtbare Schweif

von Straßenjungen ist der des Kometen, den die Erde durchschneidet, fast ohne seiner inne zu werden. Gedenkt man aber der Szene im ›Golddrausch‹, da Chaplin wie eine geisternde Photographie im lebendigen Film zum Goldgräberdorf gehend kommt und kriechend in der Hütte verschwindet, dann ist es, als habe seine Figur, plötzlich von Kierkegaard wiedererkannt, als Staffage die Stadtlandschaft von 1840 bevölkert, aus deren Hintergrund der Stern jetzt endlich sich löste.

## II

### *In Malibu*

Daß den Tiefsinn die tiefen Gegenstände verdrießen; daß er lieber, nach Benjamins Formel, ans Intentionlose sich heftet, wäre ihm zum Guten anzurechnen, würde er nicht daran so selbstzufrieden, und ungehemmt vom Objekt, sich austoben. Meist benutzt er die unabgegriffenen Gegenstände als Vorwand fürs Unverbindliche und Banale, unter Ausnutzung der scheinbaren Widerstandslosigkeit dessen, was von sich aus keine Bedeutungen beistellt und womöglich, so wie es unmittelbar ist, selber zum Banalen oder Albernem tendiert gleich den leeren Begriffen, auf die der fixe Geist es abzieht. Die Liaison zwischen Geist und Clown ist so verständlich wie unglücklich. Keine Dämonologie wurde dem Liebling der Kinder erspart; man ist es ihm schuldig, ihm überhaupt erst einmal wieder das Lachen zu attestieren, das er erregt, ehe man ihn mit dem Flitter großer Kategorien behängt, die mehr, und weniger amüsant, um ihn schlottern als seine traditionelle Tracht. Zumindest wäre ihm lange und gründliche Schonfrist zu gönnen.

Die Psychoanalyse sucht die Figur des Clowns auf Reaktionsweisen der frühesten Kindheit, vor aller Kristallisation eines festen Ichs, zu beziehen. Wie immer es damit sich verhält:

mehr Aufschluß über den Clown wäre zu suchen bei den Kindern, die mit seinem Bild so rätselhaft sich verständigen wie mit den Tieren, als bei der Bedeutung seines Tuns, das doch Bedeutung verneint. Erst wer der dem Clown und den Kindern gemeinsamen, sinnfernen Sprache mächtig wäre, verstünde ihn selber, in dem Natur schockhaften Abschied nimmt auf der Flucht wie der alte Mann der Illustration ›Winter ade‹; Natur, so unerbittlich verdrängt vom Prozeß des Erwachsenwerdens, wie jene Sprache den Erwachsenen unwiederbringlich ist.

Ihr Verlust gebietet Schweigen im Angesicht Chaplins vor allen anderen. Denn sein Vorrang vor den anderen Clowns, denen er stolz sich zurechnet – soviel ich weiß, ist deren Club der einzige, dem er angehört –, verführt zu Interpretationen, die ihm um so mehr Unrecht antun, je höher sie ihn erheben: dadurch entfernen sie sich von dem Unauflöselichen, das aufzulösen allein die Chaplins würdige Aufgabe seiner Interpretation wäre.

Dagegen möchte ich mich nicht verfehlen. Nur weil ich ihn, vor langen Jahren, kannte, halte ich zwei, drei Beobachtungen, ohne allen philosophischen Anspruch, fest, die vielleicht einmal zur *écriture* seines Bildes beitragen könnten. Man weiß, wie anders die Privatperson Chaplin aussieht als der Vagabund auf der Leinwand. Das bezieht sich aber nicht bloß auf die *soignierte* Eleganz, die er als Clown wiederum parodiert, sondern auf den Ausdruck. Der hat nichts zu tun mit dem Sympathie heischenden, preisgegebenen und unzerreißbaren Opfer. Eher mahnt seine kraftvolle, jähe und geistesgegenwärtige Beweglichkeit ans zum Sprung bereite Raubtier. Durch dies Tierhafte allein mochte die früheste Kindheit ins wache Leben sich hinüberretten. Etwas an dem empirischen Chaplin ist, als wäre er nicht Opfer, sondern suche solche, spränge sie an, zerrisse sie: bedrohlich. Gut könnte man sich vorstellen, daß seine abgründige Dimension, eben das, was den vollkommensten Clown zu mehr macht als seine Gat-

tung, damit zusammenhängt: daß er gleichsam auf die Umwelt sein Gewaltsames und Beherrschendes projiziert und erst durch diese Projektion der eigenen Schuldhaftigkeit jene Unschuld herstellt, die ihm dann mehr Gewalt verleiht, als alle Gewalt hat. Ein Königstiger als Vegetarianer; tröstlich, weil sein Gutes, dem die Kinder zujubeln, selber dem Bösen abgedungen ist, das ihn vergebens zu vernichten sucht, weil er es im eigenen Bilde vorher schon vernichtete.

Geistesgegenwart, Allgegenwart der mimischen Fähigkeit eignet auch dem empirischen Chaplin. Bekannt ist wohl, daß er seine mimischen Künste nicht den Filmen aufspart, die er, seit seiner Jugend, nur in großen Intervallen und offenbar höchst selbstkritisch produziert. Er spielt unablässig, gleich dem Kafkaschen Trapezkünstler, der im Gepäcknetz schläft, um nur ja keinen Augenblick im Training nachzulassen. Jedes Zusammensein mit ihm ist ununterbrochene Vorstellung. Kaum getraut man sich, zu ihm zu reden, nicht aus Respekt vor dem Ruhm – keiner könnte weniger aus ihm ableiten, keiner unpräventiöser sein als er –, sondern aus Scheu, mit der Vorstellung den Bann zu stören. Es ist, als bildete er das erwachsene, zweckvolle Leben, das Rationalitätsprinzip selbst zurück in mimetische Verhaltensweisen, und versöhnte es dadurch. Das aber verleiht seiner leibhaften Existenz ein Imaginäres jenseits der offiziellen Kunstformen. Fehlen dem Privatmann die Züge des berühmten Clowns, als läge ein Tabu über diesem, so hat er um so mehr vom Jongleur. Rastelli der Mimik, spielt er mit den ungezählten Bällen seiner reinen Möglichkeit und fügt ihr ruheloses Kreisen zu einem Gewebe, das mit der kausalen Welt so wenig mehr gemein hat wie das Wolkenkuckucksheim mit der Schwerkraft der Newtonschen Physik. Unablässige und unwillkürliche Verwandlung: das ist bei Chaplin die Utopie einer Existenz, die befreit wäre von der Last des Man-selbst-Seins. Sein lady killer war schizophren.

Daß ich von ihm rede, darf ich vielleicht mit einem Privileg

rechtfertigen, das mir, ganz ohne mein Verdienst, zuteil wurde. Er hat mich nachgemacht; sicherlich bin ich einer der wenigen Intellektuellen, denen das widerfuhr, und die von dem Augenblick Rechenschaft zu geben vermögen. Wir waren, mit vielen anderen zusammen, in einer Villa in Malibu, am Strande außerhalb von Los Angeles, eingeladen. Einer der Gäste verabschiedete sich früher, während Chaplin neben mir stand. Ich reichte jenem, anders als Chaplin, ein wenig geistesabwesend die Hand und zuckte fast zugleich heftig zurück. Der Abschiednehmende war einer der Hauptdarsteller aus dem kurz nach dem Krieg berühmt gewordenen Film ›The Best Years of Our Life‹; er hatte im Krieg die Hand verloren und trug an deren Statt aus Eisen gefertigte, aber praktikable Klauen. Als ich die Rechte schüttelte, und sie auch noch den Druck erwiderte, erschrak ich aufs äußerste, spürte aber sofort, daß ich das dem Verletzten um keinen Preis zeigen dürfte, und verwandelte mein Schreckgesicht im Bruchteil einer Sekunde in eine verbindliche Grimasse, die weit schrecklicher gewesen sein muß. Kaum hatte der Schauspieler sich entfernt, als Chaplin bereits die Szene nachspielte. So nah am Grauen ist alles Lachen, das er bereitet und das einzig in solcher Nähe seine Legitimation gewinnt und sein Rettendes. Meine Erinnerung daran, und der Dank, sollte mein Glückwunsch zum fünfundsiebzigsten Geburtstag sein.

# Thesen zur Kunstsoziologie

Rolf Tiedemann gewidmet

I

Kunstsoziologie umfaßt, dem Wortsinn nach, alle Aspekte im Verhältnis von Kunst und Gesellschaft. Unmöglich, sie auf irgendeinen, etwa auf die gesellschaftliche Wirkung von Kunstwerken, einzuschränken. Denn diese Wirkung ist selbst nur ein Moment in der Totalität jenes Verhältnisses. Sie herauszulösen und für den einzig würdigen Gegenstand von Kunstsoziologie zu erklären, hieße deren sachliches Interesse, das jeder vorgreifenden Definition sich entzieht, durch methodologische Präferenz zu ersetzen, nämlich die für die Verfahrensweisen der empirischen Sozialforschung, mit denen man die Rezeption von Werken feststellen und quantifizieren zu können beansprucht. Die dogmatische Beschränkung auf diesen Sektor würde aber deshalb die objektive Erkenntnis gefährden, in deren Zeichen man ihr Monopol anmeldet, weil die Wirkungen von Kunstwerken, überhaupt von geistigen Gebilden, kein Absolutes und Letztes sind, das durch den Rekurs auf die Rezipierenden hinlänglich bestimmt würde. Vielmehr hängen die Wirkungen von zahllosen Mechanismen der Verbreitung, der sozialen Kontrolle und Autorität, schließlich der gesellschaftlichen Struktur ab, innerhalb deren Wirkungszusammenhänge sich konstatieren lassen; auch vom gesellschaftlich bedingten Bewußtseins- und Unbewußtseinsstand derer, auf welche die Wirkung ausgeübt wird. In Amerika erkennt die empirische Sozialforschung das längst an. So hat Paul F. Lazarsfeld, einer ihrer renommiertesten und entschiedensten Vertreter, in das Buch »Radio Research 1941« zwei Studien aufgenommen,

die ausdrücklich Fragen der Determination jener Massenwirkungen behandeln, die, wenn ich die polemische Absicht von Alphons Silbermann recht verstehe, das einzige legitime Gebiet von Musiksoziologie bilden sollen, nämlich das ›plugging‹, also die Hochdruckreklame, durch die Schlager zu solchen gemacht werden, und gewisse Strukturprobleme der Musik selbst, die in einer komplexen und dem historischen Wandel unterliegenden Beziehung zur Wirkung stehen. Die einschlägigen Erwägungen finden sich jetzt in dem Kapitel ›Über die musikalische Verwendung des Radios‹ aus dem ›Getreuen Korrepetitor‹. Musiksoziologie fiele hinter den bereits erreichten Standard gerade auch der amerikanischen Forschung zurück, wenn sie derlei Fragestellungen nicht als gleichberechtigt anerkennte.

2

Ich fühle mich durchaus mißverstanden, wenn meine musiksoziologischen Publikationen seit der Rückkehr aus der Emigration als der empirischen Sozialforschung entgegengesetzt betrachtet werden. Nachdrücklich möchte ich unterstreichen, daß ich innerhalb ihres Sektors diese Verfahrensarten nicht nur für wichtig sondern auch für angemessen halte. Die gesamte Produktion der sogenannten Massenmedien ist a priori schon den empirischen Methoden auf den Leib geschrieben, deren Resultate dann wieder die Massenmedien benutzen. Die enge Verbindung zwischen diesen und der empirischen Sozialforschung ist bekannt: der gegenwärtige Präsident eines der größten amerikanischen kommerziellen Radio-Unternehmen, der CBS, war, ehe er seine jetzige Position erlangte, Researchdirektor seiner Firma. Ich meine jedoch, daß es die einfachste Menschenvernunft, keineswegs erst die philosophische Reflexion, gebietet, Erhebungen des Umfragetypus in den richtigen Zusammenhang zu rücken,

wenn sie tatsächlich der gesellschaftlichen Erkenntnis dienen und nicht nur Informationen für Interessenten beistellen sollen. Auch Silbermann verlangt das und redet, im Anschluß an René König, von der analytischen Funktion der Kunstsoziologie. Lazarsfeld bezeichnete das seinerzeit, zustimmend, mit dem Begriff eines critical communication research, im Gegensatz zu einem lediglich administrativen. Der Begriff des ›Kunsterlebnisses‹, mit dem Silbermann zufolge die Kunstsoziologie ausschließlich sich beschäftigen soll, bietet Probleme, die einzig durch Untersuchungen über die je zu ›erlebende‹ Sache und die Bedingungen ihrer Verbreitung gelöst werden können; allein in einem solchen Kontext gewinnen Erhebungen ihren Stellenwert. Das sogenannte Kunsterlebnis, das so wenig Schlüsselcharakter für den Kulturkonsumenten wie für den Kompetenten hat, ist äußerst schwer dingfest zu machen. Außer bei streng Sachverständigen dürfte es überaus diffus sein. Bei vielen Menschen widerstrebt es der Verbalisierung. Angesichts der Massenkommunikationen, die ein ganzes System von Reizen bilden, handelt es sich überdies weniger um einzelne Erlebnisse als um den kumulativen Effekt. ›Kunsterlebnisse‹ gelten überhaupt nur relativ auf ihr Objekt; nur in der Konfrontation mit diesem ist ihre Bedeutung festzustellen. Bloß scheinbar sind sie ein Erstes, in Wahrheit ein Resultat; unendlich viel steht hinter ihnen. Probleme wie das der Adäquanz oder Inadäquanz von ›Kunsterlebnissen‹ an ihren Gegenstand, wie sie etwa durch die Massenrezeption als klassisch eingereichter Kunstwerke aufgeworfen werden: Probleme von offensichtlich höchster soziologischer Relevanz können durch bloß subjektiv gerichtete Methoden überhaupt nicht erfaßt werden. Das kunstsoziologische Ideal wäre, objektive Analysen – das heißt, solche der Werke –, Analysen der strukturellen und spezifischen Wirkungsmechanismen und solche der registrierbaren subjektiven Befunde aufeinander abzustimmen. Sie müßten sich wechselseitig erhellen.

Die Frage, ob Kunst und alles, was auf sie sich bezieht, soziales Phänomen sei, ist selbst ein soziologisches Problem. Es gibt Kunstwerke höchster Dignität, die zumindest nach den Kriterien ihrer quantitativen Wirkung sozial keine erhebliche Rolle spielen und die darum Silbermann zufolge aus der Betrachtung auszuscheiden hätten. Dadurch aber würde die Kunstsoziologie verarmen: Kunstwerke obersten Ranges fielen durch ihre Maschen. Wenn sie, trotz ihrer Qualität, *nicht* zu erheblicher sozialer Wirkung gelangen, ist das ebenso ein *fait social* wie das Gegenteil. Soll die Kunstsoziologie davor einfach verstummen? Der soziale Gehalt von Kunstwerken selbst liegt zuweilen, etwa konventionellen und verhärteten Bewußtseinsformen gegenüber, gerade im *Protest* gegen soziale Rezeption; von einer historischen Schwelle an, die in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts zu suchen wäre, ist das bei autonomen Gebilden geradezu die Regel. Kunstsoziologie, die das vernachlässigte, machte sich zu einer bloßen Technik zugunsten der Agenturen, die berechnen wollen, womit sie eine Chance haben, Kunden zu werben, und womit nicht.

Das latente Axiom der Auffassung, welche Kunstsoziologie auf die Erhebung von Wirkungen vereidigen möchte, ist, daß Kunstwerke in den subjektiven Reflexen auf sie sich erschöpfen. Sie sind dieser wissenschaftlichen Haltung nichts als Stimuli. Das Modell paßt in weitestem Maß auf die Massenmedien, die auf Wirkungen kalkuliert und nach präsumtiven Wirkungen, und zwar im Sinn der ideologischen Ziele der Planenden, gemodelt sind. Es gilt aber nicht generell. Autonome Kunstwerke richten sich nach ihrer immanenten Ge-

setzlichkeit, nach dem, was sie als sinnvoll und stimmig organisiert. Die Intention der Wirkung mag beiher spielen. Ihr Verhältnis zu jenen objektiven Momenten ist komplex und variiert vielfach. Es ist aber gewiß nicht das ein und alles der Kunstwerke. Diese sind selbst ein Geistiges, ihrer geistigen Zusammensetzung nach erkennbar und bestimmbar; nicht unqualifizierte, gleichsam unbekannte und der Analyse entzogene Ursachen von Reflexbündeln. Unvergleichlich viel mehr ist an ihnen auszumachen, als ein Verfahren sich bekommen läßt, das Objektivität und Gehalt der Werke, wie man neudeutsch sagt, ausklammern möchte. Eben dies Ausgeklammerte hat soziale Implikate. Daher ist die geistige Bestimmung der Werke, positiv oder negativ, in die Behandlung der Wirkungszusammenhänge hineinzunehmen. Da Kunstwerke einer anderen Logik als der von Begriff, Urteil und Schluß unterliegen, haftet der Erkenntnis objektiven künstlerischen Gehalts ein Schatten des Relativen an. Aber von dieser Relativität im Höchsten bis zu der prinzipiellen Leugnung eines objektiven Gehaltes überhaupt ist ein so weiter Weg, daß man den Unterschied als einen ums Ganze betrachten darf. Schließlich mag es sehr große Schwierigkeiten bereiten, den objektiven Gehalt eines späten Quartetts von Beethoven denkend zu entfalten; aber die Differenz zwischen diesem Gehalt und dem eines Schlagers ist, und zwar in sehr bündigen, weithin technischen Kategorien, anzugeben. Die Irrationalität der Kunstwerke wird im allgemeinen von Kunstfremden viel höher angeschlagen als von denen, die in die Disziplin der Werke selbst sich begeben und von ihnen etwas verstehen. Zu dem Bestimmbaren gehört auch der den Kunstwerken immanente soziale Gehalt, etwa das Verhältnis Beethovens zu bürgerlicher Autonomie, Freiheit, Subjektivität, bis in seine kompositorische Verfahrensweise hinein. Dieser soziale Gehalt ist, ob auch unbewußt, ein Ferment der Wirkung. Desinteressiert Kunstsoziologie sich daran, so verfehlt sie die tiefsten Beziehungen zwischen der

Kunst und der Gesellschaft: die, welche in den Kunstwerken selbst sich kristallisieren.

5

Das berührt auch die Frage nach der künstlerischen Qualität. Diese ist zunächst einmal ganz schlicht als eine der Angemessenheit ästhetischer Mittel an ästhetische Zwecke, der Stimmigkeit, dann aber auch als die der Zwecke selbst – ob es sich etwa um die Manipulation von Kunden oder um ein geistig Objektives handelt – der soziologischen Untersuchung offen. Wofern diese nicht unmittelbar auf solche kritische Analyse sich einläßt, bedarf sie deren doch als ihrer eigenen Bedingung. Das Postulat der sogenannten Wertfreiheit kann davon nicht dispensieren. Die gesamte Diskussion über Wertfreiheit, die man neuerdings wieder zu beleben und sogar zum entscheidenden Kontroverspunkt der Soziologie zu machen sucht, ist überholt. Auf der einen Seite kann nicht nach freischwebenden, gleichsam jenseits der sozialen Verflechtungen, oder jenseits der Manifestationen des Geistes etablierten Werten geblickt werden. Das wäre dogmatisch und naiv. Der Wertbegriff selbst ist bereits Ausdruck einer Situation, in der das Bewußtsein geistiger Objektivität aufgeweicht ward. Als Gegenschlag gegen den kruden Relativismus hat man ihn willkürlich verdinglicht. Andererseits aber setzt jede künstlerische Erfahrung, in Wahrheit sogar jedes einfache Urteil der prädikativen Logik, so sehr Kritik voraus, daß davon zu abstrahieren eben so willkürlich und abstrakt wäre wie die Hypostasis der Werte. Die Scheidung von Werten und Wertfreiheit ist von oben her ausgedacht. Beide Begriffe tragen die Male eines falschen Bewußtseins, die irrationale, dogmatische Hypostase ebenso wie das neutralisierende, in seiner Urteilslosigkeit gleichfalls irrationale Hinnehmen dessen, was der Fall sei. Kunstsoziologie, welche von dem Max Weber-

schen Postulat sich gängeln ließe, das jener, sobald er Soziologe und nicht Methodologe war, sehr qualifizierte, würde bei allem Pragmatismus unfruchtbar. Gerade durch ihre Neutralität geriete sie in überaus fragwürdige Wirkungszusammenhänge, den bewußtlosen Dienst für jeweils mächtige Interessen, denen dann die Entscheidung zufällt, was gut sei und was schlecht.

6

Silbermann bekennt sich zur Ansicht, daß es eine der Aufgaben der Kunstsoziologie sei, sozialkritisch zu wirken<sup>1</sup>. Es scheint mir aber nicht möglich, diesem Desiderat gerecht zu werden, wenn der Gehalt der Werke, und ihre Qualität, ausgeschaltet würden. Wertfreiheit und sozialkritische Funktion sind unvereinbar. Weder kann man dann vernünftige Sätze über zu erwartende, und zur Kritik stehende, soziale Folgen spezifischer Kommunikationen aussprechen, noch überhaupt entscheiden, was etwa zu verbreiten und nicht zu verbreiten wäre. Zum einzigen Kriterium wird die soziale Wirksamkeit der Werke, eine simple Tautologie. Zwingend schließt sie ein, daß Kunstsoziologie in ihren Empfehlungen nach dem status quo sich zu richten und eben jener Sozialkritik sich zu enthalten habe, deren Notwendigkeit Silbermann doch keineswegs bestreitet. Die Aufstellung sogenannter ›Kulturtabellen‹ für die Programmgestaltung des Rundfunks etwa liefe, wenn ich recht sehe, lediglich auf eine Beschreibung geltender Kommunikationsrelationen hinaus, ohne irgend kritische Möglichkeiten zu eröffnen. Statt dessen käme sie eben jener vorwaltenden Anpassung von Medien und Menschen zugute, der autonome Erkenntnis zu widerstehen hätte. Ob im übrigen der Begriff der Kultur selbst dem von Silbermann propagierten Typus von Analyse zugänglich ist, muß bezweifelt

<sup>1</sup> *Fischer-Lexikon*, S. 165.

werden. Kultur ist der Zustand, welcher Versuche, ihn zu messen, ausschließt. Die gemessene Kultur ist bereits etwas ganz anderes, ein Inbegriff von Reizen und Informationen, dem Kulturbegriff selbst inkompatibel. Daran wird deutlich, wie wenig die von Silbermann wie vielen anderen geforderte Eliminierung der philosophischen Dimension aus der Soziologie angängig ist. Soziologie entsprang in der Philosophie; sie bedarf auch heute noch, wenn sie nicht gänzlich begriffslos bleiben will, des Typus von Reflexion und Spekulation, der in der Philosophie entstanden war. Schließlich sind die quantitativen Resultate sogar statistischer Erhebungen, wie die statistische Wissenschaft mittlerweile unterstreicht, nicht Selbstzweck, sondern dazu da, daß einem an ihnen soziologisch etwas aufgeht. Dies ›Aufgehen‹ fiele aber, im Sinn von Silbermanns Distinktion, durchaus unter die Kategorie des Philosophischen. Die Arbeitsteilung zwischen Disziplinen wie Philosophie, Soziologie, Psychologie und Geschichte liegt nicht in ihrem Gegenstand, sondern ist diesem von außen aufgezwungen. Wissenschaft, die wirklich eine ist, nicht naiv geradehin gerichtet, vielmehr in sich selbst reflektiert, kann dem Objekt gegenüber zufällige Arbeitsteilung nicht respektieren: auch daraus zieht man in Amerika die Konsequenz. Die Forderung interdisziplinärer Methoden gilt für die Soziologie, die in gewissem Sinn auf alle überhaupt möglichen Gegenstände sich erstreckt, in besonderem Maß. Sie müßte, als gesellschaftliches Bewußtsein, trachten, etwas von dem gesellschaftlichen Unrecht wiedergutzumachen, das Arbeitsteilung dem Bewußtsein angetan hat. Kein Zufall, daß in Deutschland fast alle heute sichtbar tätigen Soziologen von der Philosophie herkommen, auch die der Philosophie am heftigsten Opponierenden. Just in der jüngsten soziologischen Positivismusdebatte wird die philosophische Dimension in die Soziologie hineingezogen.

Schließlich zur Terminologie: was ich in der ›Einleitung in die Musiksoziologie‹ Vermittlung genannt habe, ist nicht, wie Silbermann annimmt, dasselbe wie Kommunikation. Den Begriff der Vermittlung habe ich dort, ohne dies Philosophische im mindesten verleugnen zu wollen, streng im Hegelschen Sinn gebraucht. Vermittlung ist ihm zufolge die in der Sache selbst, nicht eine zwischen der Sache und denen, an welche sie herangebracht wird. Das letztere allein jedoch wird unter Kommunikation verstanden. Ich meine, mit anderen Worten, die sehr spezifische, auf die Produkte des Geistes zielende Frage, in welcher Weise gesellschaftliche Strukturmomente, Positionen, Ideologien und was immer in den Kunstwerken selbst sich durchsetzen. Die außerordentliche Schwierigkeit des Problems habe ich ungemildert hervorgehoben, und damit die einer Musiksoziologie, die nicht mit äußerlichen Zuordnungen sich begnügt; nicht damit, zu fragen, wie die Kunst in der Gesellschaft steht, wie sie in ihr wirkt, sondern die erkennen will, wie Gesellschaft in den Kunstwerken sich objektiviert. Die Frage nach der Kommunikation, die ich, und zwar als kritische, für ebenso relevant halte wie Silbermann, ist davon sehr verschieden. Bei der Kommunikation ist aber nicht nur zu bedenken, was jeweils offeriert und was nicht kommuniziert wird; auch nicht nur, wie die Rezeption erfolgt, übrigens ein Problem qualitativer Differenzierung, von dessen Schwierigkeiten einzig der sich eine Vorstellung macht, der einmal im Ernst versucht hat, Hörerreaktionen genau zu beschreiben. Es gehört dazu wesentlich, *was* kommuniziert wird. Vielleicht darf ich, um das zu erläutern, an meine Frage erinnern, ob eine durchs Radio verbreitete, und womöglich ad nauseam wiederholte Symphonie überhaupt noch die Symphonie ist, von der die herrschende Vorstellung annimmt, daß das Radio sie Millionen schenkte. Das hat dann weittragende bildungssoziolo-

gische Konsequenzen; etwa, ob die massenhafte Verbreitung irgendwelcher Kunstwerke tatsächlich jene Bildungsfunktion besitze, die ihr zugesprochen wird; ob es unter den gegenwärtigen Kommunikationsbedingungen irgend zu jenem Typus von Erfahrung kommt, den künstlerische Bildung stillschweigend meint. Der Streit um die Kunstsoziologie ist für die Bildungssoziologie unmittelbar relevant.

## Funktionalismus heute

So dankbar ich bin für das Vertrauen, das Adolf Arndt durch seine Einladung mir bewies, so ernst sind meine Zweifel daran, ob ich wirklich das Recht habe, bei Ihnen zu sprechen. Metier, Sachverständnis für die handwerklichen und technischen Fragen, gilt in Ihrem Kreis mit gutem Grund sehr viel. Gibt es eine Idee, die in der Werkbundbewegung sich durchhielt, dann ist es eben die sachlicher Zuständigkeit, im Gegensatz zu losgelassener, materialfremder Ästhetik. Mir ist vom eigenen Metier, der Musik her diese Forderung selbstverständlich, dank einer Schule, die sowohl zu Adolf Loos wie zum Bauhaus in nahen personellen Beziehungen stand und sich den Bestrebungen der Sachlichkeit geistig in vielem verwandt wußte. Aber ich kann nicht die mindeste Kompetenz in Dingen der Architektur beanspruchen. Wenn ich trotzdem der Lockung nicht widerstand und der Gefahr mich aussetzte, von Ihnen als Dilettant geduldet und beiseite geschoben zu werden, so kann ich, außer darauf, daß es mir Freude macht, einige Überlegungen gerade Ihnen vorzutragen, mich allenfalls auf die Ansicht von Adolf Loos berufen, ein Kunstwerk habe niemandem zu gefallen, das Haus aber sei einem jeden verantwortlich<sup>1</sup>. Ich weiß nicht, ob der Satz zutrifft, brauche indessen kaum päpstlicher zu sein als der Papst. Das Unbehagen, das mich beim deutschen Wiederaufbaustil befällt und das gewiß viele von Ihnen teilen, bewegt mich, der dem Anblick derartiger Bauten nicht weniger ausgesetzt ist als ein Fachmann, nach dem Grund zu fragen. Das Gemeinsame von Architektur und Musik hat man längst in einer bis zum Überdruß wiederholten Pointe ausgesprochen. Indem ich, was ich

<sup>1</sup> Vgl. Adolf Loos, *Sämtliche Schriften I*, hrsg. von Franz Glück, Wien-München 1962, S. 314 f.

sehe, zusammenbringe mit dem, was ich von den Schwierigkeiten der Musik weiß, verhalte ich mich vielleicht doch nicht ganz so unverbindlich, wie nach den Regeln der Arbeitsteilung zu erwarten wäre. Dabei muß ich eine größere Distanz einnehmen, als Sie mit Fug erwarten. Doch scheint es mir nicht außerhalb jeder Möglichkeit, daß es zuzeiten – in latenten Krisensituationen – einiges Gute hat, von den Phänomenen weiter sich zu entfernen, als es das Pathos technischer Zuständigkeit dulden möchte. Materialgerechtigkeit hat Arbeitsteilung zur Grundlage; damit aber empfiehlt sich auch für den Sachverständigen gelegentliche Rechenschaft darüber, wie weit sein Sachverständnis unter der Arbeitsteilung leidet, wie weit die künstlerische Naivetät, deren es bedarf, zu ihrer eigenen Schranke werden kann.

Lassen Sie mich davon ausgehen, daß die anti-ornamentale Bewegung auch die zweckfreien Künste betroffen hat. In Kunstwerken nach dem ihnen Notwendigen zu fragen und gegen das Überflüssige sich spröde zu machen, liegt in ihnen selbst. Nachdem die Tradition den Künsten keinen Kanon des Richtigen und Falschen mehr beistellt, wird jedem Werk solche Reflexion aufgebürdet; ein jedes muß sich auf seine immanente Logik überprüfen, gleichgültig, ob diese von einem äußeren Zweck in Bewegung gebracht wird oder nicht. Das ist keineswegs neu; Mozart, wahrhaft doch Träger und kritischer Vollstrecker einer großen Tradition, antwortete auf den leisen Tadel eines Potentaten, nach der Premiere der ›Entführung‹: »Aber sehr viele Noten, lieber Mozart«: »Nicht eine mehr, Majestät, als notwendig ist.« Mit der Formel von der Zweckmäßigkeit ohne Zweck als einem Moment des Geschmacksurteils hat Kant in der Kritik der Urteilskraft jene Norm philosophisch niedergelegt. Nur birgt sie eine geschichtliche Dynamik; was, in der vorgegebenen Sprache eines Materialbereichs, noch als notwendig sich auswies, wird überflüssig, tatsächlich schlecht ornamental, sobald es in jener Sprache, dem, was man gemeinhin Stil nennt, nicht mehr sich

legitimiert. Was gestern funktional war, kann zum Gegenteil werden; diese geschichtliche Dynamik im Begriff des Ornaments hat Loos durchaus gewahrt. Noch das Repräsentative, Luxurierende, Üppige, in gewissem Sinn Aufgeklatschte mag in manchen Kunsttypen aus ihrem eigenen Prinzip heraus notwendig, nicht aufgeklatscht sein; den Barock deswegen zu verdammen, wäre banausisch. Kritik des Ornaments ist soviel wie Kritik an dem, was seinen funktionalen und symbolischen Sinn verloren hat und als verwesend Organisches, Giftiges übrig ist. Dem opponiert alle neue Kunst: dem Fiktiven der heruntergekommenen Romantik, dem Ornament, das sich nur noch beschämend ohnmächtig beschwört. Derlei Ornamente sind in der rein nach Ausdruck und Konstruktion organisierten neuen Musik nicht minder rigoros ausgemerzt worden als in der Architektur; die kompositorischen Neuerungen Schönbergs, der literarische Kampf von Karl Kraus gegen die Zeitungsphrase und die Denunziation des Ornaments durch Loos stehen keineswegs in vager geistesgeschichtlicher Analogie, sondern sind unmittelbar desselben Sinnes. Das veranlaßt zu einer Korrektur der Loos'schen These, der der Generöse nicht sich verweigert hätte: daß die Frage des Funktionalismus nicht zusammenfällt mit der nach der praktischen Funktion. Die zweckfreien und die zweckgebundenen Künste bilden nicht den radikalen Gegensatz, den er unterstellte. Der Unterschied zwischen Notwendigem und Überflüssigem wohnt den Gebilden inne, erschöpft sich nicht in ihrer Bezogenheit auf ein ihnen Auswendiges, oder deren Abwesenheit.

Bei Loos und in der Frühzeit des Funktionalismus sind das Zweckgebundene und das ästhetisch Autonome durch Machtanspruch voneinander getrennt. Diese Trennung, an der die Reflexion erneut einsetzen muß, hatte ihren polemischen Angriffspunkt im Kunstgewerbe. In dessen Ära entsprang Loos; ihm entrang er sich, historisch gleichsam zwischen Peter Altenberg und Le Corbusier lokalisiert. Die Bewegung, die seit

Ruskin und Morris sich aufbäumte gegen die Ungestalt massenproduzierter und zugleich pseudo-individualisierter Formen, zeitigte Begriffe wie Stilwille, Stilisierung, Gestaltung; die Idee, man solle Kunst ins Leben bringen, um es zu heilen, Kunst anwenden, und wie sonst die einschlägigen Parolen lauteten. Loos spürte früh das Fragwürdige solcher Bestrebungen: den Gebrauchsdingen widerfährt Unrecht, sobald man sie mit dem versetzt, was nicht von ihrem Gebrauch gefordert ist; der Kunst, dem unbeirrten Protest gegen die Herrschaft der Zwecke über die Menschen, wenn sie auf eben jene Praxis heruntergebracht wird, gegen die sie Einspruch erhebt nach dem Wort Hölderlins: »Denn nimmer von nun an / taugt zum Gebrauche das Heil'ge.« Kunstfremde Verkunstung der praktischen Dinge war so abscheulich wie die Orientierung der zweckfreien Kunst an einer Praxis, die sie schließlich doch der Allherrschaft des Profits eingeordnet hätte, gegen welche die kunstgewerblichen Bestrebungen zumindest in ihrem Anfang sich aufgelehnt hatten. Loos predigte demgegenüber Rückkehr zu einem anständigen Handwerk, das sich der technischen Neuerungen bedient, ohne seine Formen von der Kunst sich auszuborgen. Seine Forderungen, deren restauratives Element unterdessen kaum weniger offenbar ward als zuvor das kunstgewerblicher Individualisierung, kranken an der allzu schlichten Antithese; die Diskussionen über die Sachlichkeit schleppen sie bis heute mit.

Zweckfreies und Zweckhaftes in den Gebilden sind darum nicht absolut voneinander zu trennen, weil sie geschichtlich ineinander waren. Sind doch, wie bekannt, die Ornamente, die Loos mit einer Berserkerwut ächtete, die sonderbar absticht von seiner Humanität, vielfach Narben überholter Produktionsweisen an den Dingen. Umgekehrt sind noch in die zweckfreie Kunst Zwecke wie die von Geselligkeit, Tanz, Unterhaltung eingewandert, um schließlich in ihrem Formgesetz zu verschwinden. Die Zweckmäßigkeit ohne Zweck ist die Sublimierung von Zwecken. Es gibt kein Ästhetisches

an sich, sondern lediglich als Spannungsfeld solcher Sublimierung. Deshalb aber auch keine chemisch reine Zweckmäßigkeit als Gegenteil des Ästhetischen. Selbst die reinsten Zweckformen zehren von Vorstellungen wie der formaler Durchsichtigkeit und Faßlichkeit, die aus künstlerischer Erfahrung stammen; keine Form ist gänzlich aus ihrem Zweck geschöpft. Nicht entbehrt es der Ironie, daß in einem der revolutionären Werke Schönbergs, dem Loos die einsichtigsten Worte widmete, der Ersten Kammersymphonie, ein Thema ornamentalen Charakters auftritt, mit einem Doppelschlag, der an eines der Hauptmotive der ›Götterdämmerung‹ und ein Thema des ersten Satzes der Siebenten Symphonie von Bruckner erinnert. Das Ornament ist der tragende Einfall, wenn man will, sachlich seinerseits. Gerade dies Überleitungsthema wird Modell einer kanonischen Durchführung im vierfachen Kontrapunkt, des ersten extrem konstruktivistischen Komplexes in der neuen Musik. Der Glaube an ein Material als solches ward seinerseits aus der Kunstgewerbereligion der vorgeblich edlen Stoffe übernommen; stets noch geistert er in der autonomen Kunst. An ihn schloß sich die Idee materialgerechter Konstruktion an. Ihm korrespondiert ein undialektischer Schönheitsbegriff, der die autonome Kunst als Naturschutzpark einfriedet. Wäre der Haß von Loos aufs Ornament folgerecht, er müßte auf die gesamte Kunst sich übertragen. Ist diese einmal zur Autonomie gediehen, so kann sie ornamentaler Einschläge darum nicht vollends sich entäußern, weil ihr eigenes Dasein, nach den Kriterien der praktischen Welt, Ornament wäre. Vor dieser Konsequenz schrickt, zu seiner Ehre, Loos zurück, ähnlich übrigens wie die Positivisten, die zwar aus der Philosophie verdrängen möchten, was ihnen darin Dichtung dünkt, nicht jedoch Dichtung an sich als Beeinträchtigung ihrer Art Positivität empfinden, sondern sie in ihrem Spezialbereich neutralisiert, doch unangefochten dulden, weil sie die Idee objektiver Wahrheit überhaupt aufgeweicht haben.

Daß das Material seine adäquate Form in sich trage, setzt voraus, daß es als solches bereits mit Sinn investiert ward wie einst von der symbolistischen Ästhetik. Der Widerstand gegen kunstgewerbliche Unwesen gebührt längst nicht nur den erborgten Formen; eher dem Kultus der Materialien, der eine Aura des Wesenhaften um sie legt. Das hat Loos in seiner Kritik an den Batikstoffen ausgedrückt. Die unterdessen erfundenen Kunststoffe – Material industriellen Ursprungs – lassen das archaische Vertrauen auf ihre eingeborene Schönheit, Rudiment der Magie edler Steine, nicht mehr zu. Nicht zuletzt zeigt die Krisis der jüngsten Entwicklungen der autonomen Kunst, wie wenig aus dem Material an sich sinnvolle Organisation sich herausholen läßt; wie leicht diese der leeren Bastelei sich annähert; die Vorstellungen vom Materialgerechten in der Zweckkunst bleiben gegen solche kritischen Erfahrungen nicht gleichgültig. Das illusionäre Moment an der Zweckmäßigkeit als Selbstzweck enthüllt sich der einfachsten gesellschaftlichen Reflexion. Zweckmäßig jetzt und hier wäre nur, was es in der gegenwärtigen Gesellschaft ist. Dieser aber sind Irrationalitäten wesentlich, das, was Marx ihre ›faux frais‹ nannte; denn der gesellschaftliche Prozeß verläuft in seinem Innersten, trotz aller partikularen Planung, nach wie vor planlos, irrational. Solche Irrationalität prägt sämtlichen Zwecken sich auf und dadurch auch der Rationalität der Mittel, die jene Zwecke erreichen sollen. So spottet die allgegenwärtige Reklame, zweckmäßig für den Profit, doch aller Zweckmäßigkeit nach dem Maß des Materialgerechten. Wäre sie funktionell, ohne ornamentalen Überschuß, so erfüllte sie ihren Zweck als Reklame nicht länger. Gewiß ist der Horror vor der Technik muffig und reaktionär. Aber er ist es nicht nur. Er ist zugleich der Schauer vor der Gewalt, die eine irrationale Gesellschaft ihren Zwangsmitgliedern antut und allem, was ist. In ihm zittert eine Kindererfahrung nach, die Loos, sonst mit frühen Erfahrungen gesättigt, fremd gewesen zu sein scheint: Sehnsucht nach dem

Schloß mit langen Zimmerfluchten und seidenen Tapeten, der Utopie des Entronnenseins. Etwas von dieser Utopie lebt im Ekel vor der Laufstrecke, vor der von Loos gefeierten Küche, vorm Fabrikschornstein, vor der schäbigen Seite der antagonistischen Gesellschaft. Sie wird vom Schein verklärt. Seine Demontage aber, die der Zinnen falscher Ritterburgen, die Thorstein Veblen verhöhnte, und noch des gestanzten Ornaments auf den Schuhen, hat über das Erniedrigte der Sphäre, in der immer noch Praxis sich zuträgt, keine Gewalt, sondern verstärkt womöglich das Grauen. Das hat Konsequenz auch für die Welt der Bilder. Positivistische Kunst, eine Kultur des bloß Seienden wurde verwechselt mit der ästhetischen Wahrheit. Absehbar ist der Prospekt einer Neo-Ackerstraße.

Die Grenze des Funktionalismus bis heute ist die von Bürgerlichkeit als praktischem Sinn. Man trifft bei Loos, dem geschworenen Feind der Wiener Backhendlkultur, auf erstaunlich Bürgerliches. In seiner Stadt durchsetzte noch so viel von feudal-absolutistischen Formen das bürgerliche Gefüge, daß er mit dessen rigorosem Prinzip sich verbünden mochte, um vom altertümlichen Formelwesen sich zu emanzipieren; seine Schriften enthalten Angriffe etwa auf die umständlich kuriale Wiener Höflichkeit. Darüber hinaus jedoch hat seine Polemik eigentümlich puritanische Färbung; sie ist dem Obsessiven gesellt. Wie in vieler bürgerlicher Kulturkritik überschneidet bei Loos sich die Erkenntnis, daß diese Kultur noch keine sei, die ihn vorab in seinem Verhältnis zum Einheimischen geleitete, mit einem Moment von Kulturfeindschaft, das mit dem Schein am liebsten auch das Sanfte, Glättende der Hand verbieten möchte, unbekümmert darum, daß in Kultur weder die ungehobelte Natur ihre Stätte hat noch deren unbarmherzige Beherrschung. Die Zukunft von Sachlichkeit ist nur dann eine der Freiheit, wenn sie des barbarischen Zugriffs sich entledigt: nicht länger den Menschen, deren Bedürfnis sie zu ihrem Maßstab erklärt, durch spitze Kanten,

karg kalkulierte Zimmer, Treppen und Ähnliches sadistische Stöße versetzt. Fast jeder Verbraucher wird das Unpraktische des erbarmungslos Praktischen an seinem Leib schmerzhaft gespürt haben; daher der Argwohn, was dem Stil ab sagt, sei bewußtlos selber einer. Loos führt die Ornamente auf erotische Symbole zurück. Die Forderung, diese abzuschaffen, paart sich mit seinem Widerwillen gegen erotische Symbolik; unerfaßte Natur ist ihm rückständig und peinlich in eins. Der Ton, in dem er das Ornament verurteilt, hat etwas von der – vielfach projektiven – Empörung über Sittlichkeitsverbrecher: »Aber der mensch unserer zeit, der aus innerem drange die wände mit erotischen symbolen beschmiert, ist ein verbrecher oder ein degenerierter.«<sup>2</sup> Durchs Schimpfwort Degeneration gerät Loos in Zusammenhänge, die ihm unlieb gewesen wären. »Man kann«, meint er, »die kultur eines landes an dem grade messen, in dem die abortwände beschmiert sind.«<sup>3</sup> Aber in südlichen, überhaupt in romanischen Ländern wird man viel dergleichen finden; die Surrealisten haben solchen unbewußten Handlungen manches abgewonnen, und Loos hätte doch wohl gezögert, jene Gegenden eines Mangels an Kultur zu bezichtigen. Sein Haß aufs Ornament wäre nicht verständlich, fühlte er nicht darin den der rationalen Vergegenständlichung konträren mimetischen Impuls; den Ausdruck, noch als Trauer und Klage verwandt dem Lustprinzip, das deren Ausdruck verneint. Nur schematisch kann das Ausdrucksmoment in die Kunst relegiert und von den Dingen des Gebrauchs abgespalten werden; selbst wo es diesen fehlt, zollen sie ihm Tribut durch die Anstrengung, es zu vermeiden. Veraltete Gebrauchsdinge vollends werden zum Ausdruck, zum kollektiven Bild der Epoche. Kaum eine praktische Form, die nicht, neben ihrer Angemessenheit an den Gebrauch, auch Symbol wäre; die Psychoanalyse hat das zumal an den archaischen Bildern des

<sup>2</sup> a.a.O., S. 277.

<sup>3</sup> a.a.O.

Unbewußten dargetan, unter denen das Haus obenan figuriert, und die symbolische Intention heftet sich nach Freuds Einsicht hurtig an technische Formen wie das Luftschiff; in der gegenwärtigen Massenpsychologie, nach amerikanischen Forschungen, insbesondere ans Auto. Zweckformen sind die Sprache ihres eigenen Zwecks. Kraft des mimetischen Impulses macht das Lebendige dem, was es umgibt, sich gleich, längst ehe Künstler nachzuahmen beginnen; was Symbol, dann Ornament, endlich überflüssig erscheint, hat seinen Ursprung in Naturgestalten, denen die Menschen durch ihre Artefakte sich anpassen. Das Innere, das sie in jenem Impuls ausdrücken, war einmal ein Äußeres, zwangvoll Objektives. Das dürfte die seit Loos bekannte Tatsache erklären, daß Ornamente, und darüber hinaus künstlerische Formen überhaupt, nicht erfunden werden können. Die Leistung jeden Künstlers, nicht nur des an Zwecke gebundenen, reduziert sich auf ein unvergleichlich viel Bescheideneres, als die Kunstreligion des neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts Wort haben wollte. Nicht jedoch ist damit die Frage erledigt, wie Kunst irgend noch möglich sei, der keine Ornamente mehr substantiell sind und die keine erfinden kann.

Die Not, in die Sachlichkeit geriet, ist kein Verschulden, nichts, was beliebig zu korrigieren wäre. Sie folgt aus dem geschichtlichen Zug der Sache. Im Gebrauch, der doch weit unmittelbarer mit dem Lustprinzip verwandt ist als die bloß dem eigenen Formgesetz verantwortlichen Gebilde, wird gesagt: es soll nicht sein. Lust erscheint, nach der bürgerlichen Arbeitsmoral, als vergeudete Energie. Jene Einschätzung hat Loos sich zu eigen gemacht. An seiner Formulierung ist abzulesen, wie sehr der frühe Kulturkritiker mit der Ordnung verschworen war, deren Manifestationen er schalt, wo sie mit ihrem eigenen Prinzip noch nicht recht mitgekommen waren: »Ornament ist vergeudete arbeitskraft und dadurch vergeudete gesundheit. So war es immer. Heute bedeutet es aber auch vergeudetes material, und beides bedeutet vergeu-

detes kapital.«<sup>4</sup> Miteinander unversöhnliche Motive durchkreuzen sich darin: Sparsamkeit – denn wo anders als in den Normen der Rentabilität steht geschrieben, daß nichts vergeudet werden soll – und der Traum einer technifizierten Welt, die von der Schmach der Arbeit befreit wäre. Das zweite Motiv weist über die Nutzwelt hinaus. Bei Loos erscheint es deutlich in der Erkenntnis, daß die vielbejammerte Ohnmacht zum Ornament, das sogenannte Erlöschen der stilbildenden Kraft, das er als Erfindung von Kunsthistorikern durchschaute, ein Besseres; daß das nach bürgerlichen Denkgewohnheiten Negative der industriellen Gesellschaft ihr Positives sei: »Mit stil meinte man das ornament. Da sagte ich: Weinet nicht! Seht, das macht ja die große unserer zeit aus, daß sie nicht imstande ist, ein neues ornament hervorzubringen. Wir haben das ornament überwunden, wir haben uns zur ornamentlosigkeit durchgerungen. Seht, die zeit ist nahe, die erfüllung wartet unser. Bald werden die straßen der städte wie weiße mauern glänzen. Wie Zion, die heilige stadt, die hauptstadt des himmels. Dann ist die erfüllung da.«<sup>5</sup> Der ornamentlose Zustand wäre danach eins mit der Utopie, leibhaft erfüllte Gegenwart, keines Symbols mehr bedürftig. Alle Wahrheit des Sachlichen haftet an dieser Utopie. Verbürgt ist sie für Loos durch kritische Erfahrung am Jugendstil: »Der einzelne mensch ist unfähig, eine form zu schaffen, also auch der architekt. Der architekt versucht aber dieses unmögliche immer und immer wieder – und immer mit negativem erfolg. Form oder ornament sind das resultat unbewußter gesamtarbeit der menschen eines ganzen kulturkreises. Alles andere ist kunst. Kunst ist der eigenwille des genius. Gott gab ihm den auftrag dazu.«<sup>6</sup> Seitdem trägt nicht länger das Axiom, daß der Künstler im Auftrag Gottes handle. Die Entzauberung, die in der Gebrauchs-

<sup>4</sup> a.a.O., S. 282 f.

<sup>5</sup> a.a.O., S. 278.

<sup>6</sup> a.a.O., S. 393.

sphäre begann, hat auf die Kunst übergegriffen. Nicht zuletzt hat der absolute Unterschied des unerbittlich Zweckhaften und des Autonomen und Freien sich gemindert. Das Unzureichende der reinen Zweckformen ist zutage gekommen, ein Eintöniges, Dürftiges, borniert Praktisches. Dem entragen einzelne große Leistungen, bei denen man sich einstweilen damit begnügt, sie der Genialität ihrer Urheber zuzuschreiben, ohne daß man des Objektiven sich versichert hätte, das ihre Leistung als genial autorisiert. Andererseits ist der Versuch, von außen her, als Korrektiv, Phantasie hinzutreten zu lassen, der Sache durch etwas aufzuhelfen, was nicht aus ihr stammt, vergeblich und dient der falschen Auferstehung des von der neuen Architektur Kritisierten, Schmückenden. Nichts Trostloseres als die gemäßigte Moderne des deutschen Wiederaufbaustils, dessen kritische Analyse durch einen wahrhaft Sachverständigen höchst aktuell wäre. Der Verdacht der »Minima Moralia«, daß sich eigentlich gar nicht mehr wohnen lasse, bestätigt sich. Über der Form allen Wohnens lastet der schwere Schatten des Unsteten, jener Völkerwanderungen, die in den Umsiedlungen der Jahre Hitlers und seines Krieges ihr grausiges Präludium hatten. Jener Widerspruch ist in seiner Notwendigkeit vom Bewußtsein zu ergreifen, ohne daß es sich dabei beruhigen dürfte. Sonst schlägt es sich auf die Seite der weiter drohenden Katastrophe. Die jüngstvergangene, die Bombenangriffe, brachten die Architektur in eine Lage, aus der sie sich nicht herauszuarbeiten vermochte.

Die Pole des Widerspruchs sind zwei Begriffe, die sich gegenseitig auszuschließen scheinen: Handwerk und Phantasie. Diese wird bei Loos für die Gebrauchswelt ausdrücklich abgelehnt: »An die stelle der phantasieformen vergangener jahrhunderte, an die stelle der blühenden ornamentik vergangener zeiten, hatte daher die reine, pure konstruktion zu treten. Gerade linien, rechtwinklige kanten: so arbeitet der handwerker, der nichts als den zweck vor augen und material und

werkzeug vor sich hat.«<sup>7</sup> Le Corbusier dagegen hat Phantasie in den theoretischen Schriften, wenn auch einigermaßen allgemein, sanktioniert: »Aufgabe des Architekten: Kenntnis des Menschen, schöpferische Phantasie, Schönheit, Freiheit der Wahl (geistiger Mensch).«<sup>8</sup> Man wird nicht fehlgehen mit der Annahme, daß die fortgeschrittenen Architekten meist geneigt sind, dem Handwerk den Vorzug zu geben, während die zurückgebliebenen und phantasielosen mit Vorliebe Phantasie im Munde führen. Weder jedoch sollte man den Begriff des Handwerks noch den der Phantasie einfach so akzeptieren, wie sie in der Diskussion zerschissen sind; nur dann gelangt man über die Alternative hinaus. Das Wort Handwerk, durchweg zunächst der Zustimmung sicher, deckt qualitativ Verschiedenes. Allein dilettantischer Unverstand und banausischer Idealismus werden sich dagegen sträuben, daß jede authentische, im weitesten Sinn künstlerische Aktivität genaueste Kenntnis der zur Verfügung stehenden Materialien und Verfahrensweisen erheischt, und zwar jeweils auf dem fortgeschrittensten Stand. Nur wer nie der Disziplin eines Gebildes sich unterwarf und statt dessen seinen Ursprung intuitionistisch sich ausmalt, wird fürchten, daß Materialnähe und Kenntnis der Verfahrensweisen den Künstler um sein Ursprüngliches brächten. Wer nicht lernt, was verfügbar ist, und es weitertreibt, fördert aus dem vermeintlichen Abgrund seiner Innerlichkeit bloß den Rückstand überholter Formeln zutage. Das Wort Handwerk appelliert an solche einfache Wahrheit. Aber in ihm schwingen ganz andere Töne mit. Die Silbe Hand verklärt Produktionsweisen der einfachen Warenwirtschaft, die durch die Technik dahin sind, erniedrigt zum Mummenschanz seit den Vorschlägen der englischen Vorreiter des modern style. Mit dem Handwerk assoziiert sich die Schürze des Hans Sachs, womöglich die große Weltchronik; ich kann mich zuweilen des Verdachts nicht erweh-

<sup>7</sup> a.a.O., S. 345.

<sup>8</sup> Le Corbusier, »Mein Werk« Stuttgart 1960, S. 306.

ren, daß auch unter den jüngeren Adepten einer Handwerke-  
rei, die Kunst verachten, Hemdsärmelarchaik überlebt; man-  
che fühlen nur darum sich über der Kunst, weil ihnen die  
Erfahrung von Kunst vorenthalten blieb, die Loos veran-  
laßte, Kunst und ihre Anwendung mit soviel Pathos gegen-  
einander auszuspielen. Im musikalischen Bereich habe ich  
einen Advokaten des Handwerks, der freilich mit roman-  
tischer Antiromantik offen von Bauhüttengesinnung sprach,  
dabei erwischt, daß er bei Handwerk an stereotype Formeln  
oder, wie er es nannte, Praktiken dachte, welche die Kräfte  
der Komponisten schonen sollen, ohne daß er darauf verfal-  
len wäre, daß heute die Spezifikation einer jeden konkret sich  
stellenden Aufgabe derlei Formelwesen ausschließt. Durch  
Menschen seiner Gesinnung wird Handwerklichkeit zu dem,  
wogegen sie sich pointiert, dieselbe tote, dinghafte Wieder-  
holung, die mit Ornamenten betrieben ward. Ob in dem Be-  
griff der Gestaltung als eines Losgelösten, unabhängig von  
der immanenten Forderung und Gesetzmäßigkeit dessen, was  
zu gestalten sei, etwas vom gleichen Ungeist am Werk ist,  
wage ich nicht zu entscheiden. Jedenfalls dürfte sich die  
retrospektive Liebe zum Handwerker, der gesellschaftlich  
zum Aussterben verurteilt ist, ganz gut vertragen mit dem  
schnöd auftrumpfenden Gestus seines Nachfolgers, des Fach-  
manns, der unpoliert wie seine Tische und Stühle und stolz  
auf sein Sachverständnis, von eben der Reflexion sich ent-  
bindet, deren die Sache bedarf in einer Zeit, die nichts mehr  
besitzt, woran sie sich halten kann. So wenig der Fachmann  
zu entbehren ist, so wenig ein vorarbeitsteiliger Zustand in  
den Verfahrensweisen der Gebrauchssphäre sich wiederher-  
stellen läßt, den die Gesellschaft unwiderruflich liquidierte,  
so wenig ist der Typus des Fachmannes Maß aller Dinge.  
Seine desillusionierte Moderne, die aller Ideologien sich ent-  
schlagen zu haben wähnt, eignet sich gut zur Maske klein-  
bürgerlicher Routine; Handwerk zur Handwerkei. Gutes  
Handwerk heißt soviel wie die Angemessenheit von Mitteln

an Zwecke. Von solcher Angemessenheit sind die Zwecke gewiß nicht unabhängig. Mittel haben eine eigene Logik, die über sie hinausweist. Wird aber die Angemessenheit der Mittel sich zum Selbstzweck, wird sie fetischisiert, so bewirkt handwerkliche Gesinnung das Gegenteil dessen, was gemeint war, als man sie gegen Samtjoppe und Baret mobilisierte. Sie hemmt die objektive Vernunft der Produktivkräfte, anstatt sie frei zu entfalten. Wann immer heute Handwerk als Norm aufgerichtet wird, ist das Gemeinte nah zu betrachten. Der Begriff des Handwerks als solcher steht im Funktionszusammenhang. Keineswegs sind seine Funktionen stets die erhellten und fortgeschrittenen.

Ebensowenig wie beim Begriff des Handwerks jedoch ist bei dem der Phantasie stehen zu bleiben. Die psychologische Trivialität, sie sei nichts als die Vorstellung von einem noch nicht Vorhandenen, reicht nicht an das heran, als was sie in den künstlerischen Prozessen – und wiederum möchte ich vermuten, auch in denen der zweckgebundenen Kunst – sich bestimmt. Walter Benjamin hat Phantasie einmal definiert als die Fähigkeit zur Interpolation im Kleinsten. Fraglos führt das weiter als die gängigen Ansichten, die geeignet sind, den Begriff sachfremd zu verhimmeln oder sachlich zu verdammen. Phantasie in der produktiven Arbeit am Gebilde ist nicht die Lust am unverbindlichen Dazuerfinden, an der *creatio ex nihilo*. Die gibt es in keiner Kunst, auch in der autonomen nicht, der Loos es zutraute. Jede eindringende Analyse autonomer Kunstwerke führt darauf, daß das vom Künstler Hinzu erfundene, den Stand der Materialien und Formen Überschreitende unendlich klein, ein Grenzwert ist. Andererseits widerstreitet es dem Begriff von Phantasie unmittelbar, wenn man ihn auf die vorwegnehmende Anpassung an Materialien oder Zwecke einengt; dann bliebe sie beim Immergleichen. Unmöglich, die mächtige Phantasieleistung Corbusiers zu umschreiben mit jenen Relationen der Architektur zum menschlichen Körper, auf die er literarisch

sich bezog. Offenbar gibt es in den Materialien und Formen, die der Künstler empfängt und mit denen er arbeitet, so wenig sie noch sinnhaft sind, trotz allem etwas, was mehr ist als Material und Form. Phantasie heißt: dies Mehr innervieren. Das ist nicht so aberwitzig, wie es klingt. Denn die Formen, sogar die Materialien sind keineswegs die Naturgegebenheiten, als welche der unreflektierte Künstler sie leicht betrachtet. In ihnen hat Geschichte und, durch sie hindurch, auch Geist sich aufgespeichert. Was sie davon in sich enthalten, ist kein positives Gesetz, wird aber in ihnen zur scharf umrissenen Figur des Problems. Künstlerische Phantasie erweckt das Aufgespeicherte, indem sie des Problems gewahr wird. Ihre Schritte, stets minimal, antworten auf die wortlose Frage, welche die Materialien und Formen in ihrer stummen Dingsprache an sie richten. Dabei schießen die getrennten Momente, auch Zweck und immanentes Formgesetz, zusammen. Zwischen den Zwecken, dem Raum und dem Material besteht Wechselwirkung; nichts davon ist ein Urphänomen, auf das zu reduzieren wäre. Die Einsicht der Philosophie, daß kein Gedanke auf das absolut Erste führt, daß ein solches seinerseits Abstraktionsprodukt ist, reicht in die Ästhetik hinein. So hat die Musik, die um das vermeintlich primäre Element des einzelnen Tons sich bemühte, mittlerweile lernen müssen, daß er keines ist. Einzig in den Funktionszusammenhängen des Gebildes erfüllt er sich mit Sinn; ohne sie wäre er ein bloß Physikalisches. Nur Aberglaube kann erhoffen, aus ihm eine latente ästhetische Struktur herauszupressen. Spricht man, wie es doch seinen Grund hat, in der Architektur von Raumgefühl, so ist dies Raumgefühl kein abstraktes An sich, kein Gefühl für den Raum schlechthin, der ja anders als an Räumlichem gar nicht sich vorstellen läßt. Raumgefühl ist ineinander gewachsen mit den Zwecken; wo es in der Architektur sich bewährt als ein die Zweckmäßigkeit Übersteigendes, ist es zugleich den Zwecken immanent. Ob solche Synthesis gelingt, ist wohl ein zentrales Kriterium großer Architektur.

Diese fragt: wie kann ein bestimmter Zweck Raum werden, in welchen Formen und in welchem Material; alle Momente sind reziprok aufeinander bezogen. Architektonische Phantasie wäre demnach das Vermögen, durch die Zwecke den Raum zu artikulieren, sie Raum werden zu lassen; Formen nach Zwecken zu errichten. Umgekehrt kann der Raum und das Gefühl von ihm nur dann mehr sein als das arm Zweckmäßige, wo Phantasie in die Zweckmäßigkeit sich versenkt. Sie sprengt den immanenten Zweckzusammenhang, dem sie sich verdankt.

Ich bin mir dessen bewußt, wie leicht Begriffe wie Raumgefühl ins Phrasenhafte, am Ende abermals Kunstgewerbliche ausarten, und empfinde die Schranke des Nicht-Fachmanns, der es nicht vermag, derlei Begriffe, die in bedeutenden modernen Architekturen so eindringlich die Augen aufschlagen, hinlänglich zu präzisieren. Immerhin sei die Spekulation erlaubt, daß das Raumgefühl, zum Unterschied von der abstrakten Raumvorstellung, im visuellen Bereich dem korrespondieren muß, was im akustischen das Musikalische heißt. Musikalität ist nicht auf abstrakte Zeitvorstellung, etwa die gewiß hilfreiche Fähigkeit zu bringen, sich die Zeiteinheiten des Metronoms, ohne daß es tickte, genau vorzustellen. Ähnlich beschränkt Raumgefühl sich keineswegs auf räumliche Imagination, wengleich diese dem Architekten unentbehrlich sein dürfte, der seine Grund- und Aufrisse muß lesen können wie der Musiker seine Partituren. Raumgefühl indessen scheint mehr zu verlangen: daß man etwas aus dem Raum heraus sich einfallen lasse; nicht etwas Beliebigen *im* Raum, das gegen diesen indifferent wäre. Analog muß der Musiker seine Melodien, und mittlerweile ganze musikalische Strukturen, aus der Zeit, dem Bedürfnis, sie zu organisieren, erfinden. Dabei genügen weder bloße Zeitrelationen, die gleichgültig sind gegen das, was konkret musikalisch geschieht, noch die Invention musikalischer Einzelereignisse oder Komplexe, deren Zeitstruktur und deren Zeitrelationen unterein-

ander nicht mitgedacht wären. In produktivem Raumgefühl wird in weitem Maß der Zweck, gegenüber den Formkonstituentien, die der Architekt aus dem Raum schöpft, die Rolle des Inhalts übernehmen; durch den Zweck teilt die Spannung von Form und Inhalt, ohne die nichts Künstlerisches ist, gerade der zweckgebundenen Kunst sich mit. Soviel ist wahr an der neusachlichen Askese, daß unmittelbare subjektive Expression der Architektur inadäquat wäre; wird sie angestrebt, so resultiert nicht Architektur, sondern Filmkulisse, zuzeiten, wie in dem alten Golemfilm, sogar gute. Die Stelle des subjektiven Ausdrucks wird in der Architektur besetzt von der Funktion fürs Subjekt. Architektur dürfte desto höheren Ranges sein, je inniger sie die beiden Extreme, Formkonstruktion und Funktion, durch einander vermittelt.

Die Funktion fürs Subjekt jedoch ist keine für einen allgemeinen, durch seine Physis ein für allemal bestimmten Menschen. Sie hat es auf die gesellschaftlich konkreten abgesehen. Wider die zurückgestauten Instinkte der empirischen Subjekte, die in der gegenwärtigen Gesellschaft immer noch nach dem Glück im Winkel und allem erdenklichen Muff begehren, vertritt funktionelle Architektur den intelligiblen Charakter, ein menschliches Potential, das vom fortgeschrittensten Bewußtsein gefaßt, aber in den bis in ihr Inneres hinein ohnmächtig gehaltenen Menschen erstickt wird. Menschenwürdige Architektur denkt besser von den Menschen, als sie sind; so, wie sie dem Stand ihrer eigenen, in der Technik verkörperten Produktivkräfte nach sein könnten. Dem Bedürfnis jetzt und hier widerspricht Architektur, sobald sie, ohne Ideologie zu verewigen, dem Bedürfnis dient; sie ist immer noch, wie der Buchtitel von Loos vor bald siebenzig Jahren es beklagte, ins Leere gesprochen. Daß die großen Architekten von Loos bis Corbusier und Scharoun von ihrem Werk nur einen Bruchteil in Stein und Beton realisieren konnten, ist nicht einfach mit dem gewiß nicht zu unterschätzenden Unverstand von Bauherren und Verwaltungsgremien zu

erklären. Bedingt ist es von einem sozialen Antagonismus, über den die stärkste Architektur keine Macht hat: daß die gleiche Gesellschaft, welche die menschlichen Produktivkräfte ins Unvorstellbare entwickelte, sie fesselt an die ihnen auferlegten Produktionsverhältnisse, und die Menschen, die in Wahrheit die Produktivkräfte sind, nach dem Maß der Verhältnisse deformiert. Dieser fundamentale Widerspruch erscheint in der Architektur. Sie kann ihn von sich aus so wenig wegnehmen wie die Konsumenten. Nicht alles Recht ist bei ihr und alles Unrecht bei den Menschen, denen ohnehin Unrecht dadurch widerfährt, daß ihr Bewußtsein und Unbewußtsein in einer Unmündigkeit gebannt bleiben, die sie an der Identifikation mit ihrer eigenen Sache hindert. Weil die Architektur tatsächlich nicht nur autonom, sondern zugleich zweckgebunden ist, kann sie die Menschen, wie sie sind, nicht einfach negieren, obwohl sie das, als autonome, ebenfalls muß. Überspränge sie die Menschen *tel quel*, so bequemte sie einer fragwürdigen Anthropologie und womöglich Ontologie sich an; nicht zufällig ersann Le Corbusier Menschenmodelle. Die lebendigen Menschen, noch die zurückgebliebensten und konventionell befangensten, haben ein Recht auf die Erfüllung ihrer sei's auch falschen Bedürfnisse. Setzt der Gedanke an das wahre, objektive Bedürfnis sich rücksichtslos über das subjektive hinweg, so schlägt er, wie von je die *volonté générale* gegen die *volonté de tous*, in brutale Unterdrückung um. Sogar im falschen Bedürfnis der Lebendigen regt sich etwas von Freiheit; das, was die ökonomische Theorie einmal Gebrauchswert gegenüber dem abstrakten Tauschwert nannte. Ihnen erscheint die legitime Architektur notwendig als ihr Feind, weil sie ihnen vorenthält, was sie, so und nicht anders beschaffen, wollen und sogar brauchen. Die Antinomie mag, über das Phänomen des *cultural lag* hinaus, in der Bewegung des Begriffs Kunst ihren Grund haben. Kunst muß, um es ganz zu werden, ihrem eigenen Formgesetz gemäß, autonom sich kristallisieren. Das macht

ihren Wahrheitsgehalt aus; anders würde sie dem untertan, was sie, durch ihre schiere Existenz, verneint. Aber als von Menschen Verfertigtes ist sie diesen nicht gänzlich entrückt; enthält konstitutiv in sich das, wogegen sie sich wehrt. Wo Kunst das Gedächtnis ihres Füranderesseins vollends ausmerzt, wird sie zum Fetisch, zu jenem selbstgemachten und dadurch bereits relativierten Absoluten, als welches der Jugendstil seine Schönheit erträumte. Gleichwohl ist Kunst zur Anstrengung des reinen Ansichseins gezwungen, wenn sie nicht Opfer des einmal als fragwürdig Durchschauten werden will. Ein quid pro quo folgt daraus. Was, als sein virtuelles Subjekt, einen befreiten, emanzipierten Typus des Menschen, der erst in einer veränderten Gesellschaft möglich wäre, visiert, erscheint in der gegenwärtigen wie Anpassung an die zum Selbstzweck ausgeartete Technik, wie die Apotheose von Verdinglichung, deren unversöhnlicher Gegensatz Kunst ist. Das jedoch ist nicht nur Schein: je folgerechter, unterm eigenen Formgesetz, Kunst, die autonome sowohl wie die sogenannte angewandte, den eigenen magischen und mythischen Ursprüngen absagt, desto bedrohlicher nähert sie sich einer solchen Anpassung, gegen die sie keine Weltformel besitzt. Die Aporie Thorstein Veblens wiederholt sich. Er forderte, vor 1900, von den Menschen, sie sollten, um der Lebenslüge ihrer Bilderwelt ledig zu werden, rein technologisch, kausal-mechanisch denken. Damit hat er die dinghaften Kategorien der gleichen Wirtschaftsweise sanktioniert, der seine ganze Kritik galt. Im Stande der Freiheit würden die Menschen sich nicht nach der Technik richten, die für sie da ist, sondern die Technik nach ihnen. In der gegenwärtigen Epoche jedoch sind die Menschen in die Technik eingegangen und, als hätten sie ihr besseres Teil an sie vererbt, gleich Hülsen hinter ihr zurückgeblieben. Ihr eigenes Bewußtsein ist angesichts der Technik verdinglicht und deshalb von dieser, der dinghaften her zu kritisieren. Jener plausible Satz, die Technik sei für die Menschen da, ist seinerseits in die platte

Ideologie der Zurückgebliebenheit übergegangen; man mag das daran erkennen, daß man ihn nur nachzubeten braucht, um allenthalben mit begeistertem Einverständnis belohnt zu werden. In dem falschen Gesamtzustand schlichtet nichts den Widerspruch. Die frei jenseits der Zweckzusammenhänge des Bestehenden ersonnene Utopie wäre kraftlos, weil sie ihre Elemente und ihre Struktur doch dem Bestehenden entnehmen muß; unverbindliches Ornament. Was dagegen, wie unterm Bilderverbot, das utopische Moment mit dem Bann belegt, gerät in den Bann des Bestehenden unmittelbar.

Die Frage des Funktionalismus ist die nach der Subordination unter die Nützlichkeit. Fraglos ist das Unnütze angefressen. Der Entwicklungsgang hat seine immanente ästhetische Unzulänglichkeit zutage gefördert. Das bloß Nützliche dagegen ist verflochten in den Schuldzusammenhang, Mittel der Verödung der Welt, des Trostlosen, ohne daß doch die Menschen von sich aus eines Trostes mächtig wären, der sie nicht täuschte. Läßt schon der Widerspruch nicht sich weg-schaffen, so wäre ein winziger Schritt dazu, ihn zu begreifen. Nützlichkeit hat in der bürgerlichen Gesellschaft ihre eigene Dialektik. Das Nützliche wäre ein Höchstes, das menschlich gewordene Ding, die Versöhnung mit den Objekten, die nicht länger gegen die Menschen sich vermauern und denen diese keine Schande mehr antun. Die Wahrnehmung technischer Dinge in der Kindheit, der sie als Bilder eines Nahen und Helfenden, rein vom Profitinteresse vor Augen stehen, verspricht einen solchen Zustand; seine Konzeption war den Sozialutopien nicht fremd. Als Fluchtpunkt der Entwicklung ließe sich denken, daß die ganz nützlich gewordenen Dinge ihre Kälte verlören. Nicht nur die Menschen müßten dann nicht länger leiden unter dem Dingcharakter der Welt: ebenso widerführe den Dingen das Ihre, sobald sie ganz ihren Zweck fänden, erlöst von der eigenen Dinglichkeit. Aber alles Nützliche ist in der Gesellschaft entstellt, verhext. Daß sie die Dinge erscheinen läßt, als wären sie um der Menschen

willen da, ist die Lüge; sie werden produziert um des Profits willen, befriedigen die Bedürfnisse nur beiher, rufen diese nach Profitinteressen hervor und stützen sie ihnen gemäß zurecht. Weil das Nützliche, den Menschen zugute Kommende, von ihrer Beherrschung und Ausbeutung Gereinigte das Richtige wäre, ist ästhetisch nichts unerträglicher als seine gegenwärtige Gestalt, unterjocht von ihrem Gegenteil und durch es deformiert bis ins Innerste. Die *raison d'être* aller autonomen Kunst seit der Frühzeit der bürgerlichen Ära ist, daß einzig das Unnütze einsteht für das, was einmal das Nützliche wäre, der glückliche Gebrauch, Kontakt mit den Dingen jenseits der Antithese von Nutzen und Nutzlosigkeit. Das läßt die Menschen, die es besser wollen, gegen das Praktische aufbegehren. Wenn sie es reaktiv, überwertig verkünden, so laufen sie zum Todfeind über. Man sagt, Arbeit schände nicht. Wie die meisten Sprichwörter überschreit das nur die umgekehrte Wahrheit; Tausch schändet die nützliche Arbeit selbst, und sein Fluch ereilt auch die autonome Kunst. In ihr ist das Unnütze, festgehalten in seiner beschränkten und partikularen Gestalt, der Kritik, die das Nützliche an ihr übt, hilflos preisgegeben, während im Nützlichen das, was nun einmal ist, gegen seine Möglichkeit sich absperrt. Das finstere Geheimnis der Kunst ist der Fetischcharakter der Ware. Aus ihrer Verstrickung möchte der Funktionalismus ausbrechen und zerrt vergebens an den Ketten, solange er der verstrickten Gesellschaft hörig bleibt.

Ich habe versucht, Ihnen Widersprüche bewußt zu machen, deren Lösung kein Nicht-Fachmann entwerfen kann; zu bezweifeln ist, ob sie heute irgend sich lösen lassen. Insofern habe ich selbst von Ihnen den Vorwurf des Unnützens zu gewärtigen. Dagegen hätte ich mich zu verteidigen eben durch die These, daß die Begriffe nützlich und unnützlich nicht unbesehen hingenommen werden können. Die Zeit ist vorbei, da man sich verschließen, in die je eigene Aufgabe

festmachen durfte. Die Sache verlangt die Reflexion, welche die Sachlichkeit sachfremd schalt. Wird dem Gedanken eilends die Legitimation abverlangt, wozu er nun gut sei, so stellt man ihn meist gerade an dem Punkt still, an dem er Einsichten zeitigt, die eines Tages, unvorhergesehen, auch einer besseren Praxis zugute kommen mögen. Der Gedanke hat nicht weniger seine eigene zwingende Bewegungskraft als die, welche Ihnen aus der Arbeit an Ihrem Material vertraut ist. Die Krise, die darin sich manifestiert, daß die konkrete Arbeit des Künstlers, er sei auf Zwecke geeicht oder nicht, kaum länger naiv, also in vorgezeichneter Bahn verlaufen kann, fordert vom Fachmann, er sei noch so handwerksstolz, daß er über sein Handwerk hinausblickt, um diesem zu genügen. Und zwar in doppelter Hinsicht. Einmal im Sinn der gesellschaftlichen Theorie. Er muß sich Rechenschaft ablegen vom Standort seiner Arbeit in der Gesellschaft und von den gesellschaftlichen Schranken, auf die er allerorten stößt. Drastisch wird das am Problem der Städteplanung, wo, keineswegs nur bei Aufgaben des Wiederaufbaus, architektonische Fragen und gesellschaftliche wie die nach der Existenz oder Nichtexistenz eines gesellschaftlichen Gesamtsubjekts kollidieren. Daß keine Städteplanung zureicht, die an partikularen Zwecken anstatt an einem gesamtgesellschaftlichen Zweck sich ausrichtet, bedarf kaum der Erläuterung. Die unmittelbaren praktischen Gesichtspunkte von Städteplanung fallen mit denen einer wahrhaft rationalen, von gesellschaftlichen Irrationalitäten freien keineswegs zusammen: es fehlt jenes gesellschaftliche Gesamtsubjekt, auf das Städteplanung es absehen müßte; nicht zuletzt darum droht sie entweder chaotisch auszuarten oder die produktive architektonische Einzelleistung zu hemmen.

Zum anderen jedoch, und das möchte ich in Ihrem Kreis mit einem gewissen Nachdruck sagen, verlangt die Architektur, und jede Zweckkunst, aufs neue nach der verfemten *ästhetischen* Reflexion. Ich weiß, wie verdächtig Ihnen das Wort Ästhe-

tik klingt. Sie werden dabei an Professoren denken, die mit zum Himmel erhobenem Blick formalistische Gesetze ewiger und unvergänglicher Schönheit aushecken, die meist nichts sind als Rezepte für die Anfertigung von ephemeren klassizistischen Kitsch. Fällig wäre in der Ästhetik das Gegenteil; sie müßte eben die Einwände absorbieren, die sie allen Künstlern, die es sind, gründlich verkelte. Machte sie akademisch weiter ohne die rücksichtsloseste Selbstkritik, so wäre sie schon verurteilt. Aber wie Ästhetik, als integrales Moment der Philosophie, darauf wartet, von der denkenden Anstrengung weiter bewegt zu werden, so ist die jüngste künstlerische Praxis auf Ästhetik angewiesen. Trifft es zu, daß Begriffe wie die des Nützlichen und Unnützen in der Kunst, die Trennung der autonomen von der zweckgebundenen, die Phantasie, das Ornament abermals zur Diskussion stehen, ehe man, was man tut, zustimmend oder verneinend nach jenen Kategorien einrichtet, so wird Ästhetik zum praktischen Bedürfnis. Die über nächstliegende Aufgaben hinausgreifenden Erwägungen, zu denen Sie täglich sich gedrängt sehen, sind ästhetische, auch wenn Sie es nicht mögen; es geht Ihnen dabei wie Molières M. Jourdain, der im Rhetorikunterricht zu seinem Erstaunen lernt, daß er sein ganzes Leben lang Prosa gesprochen hat. Nötigt Sie indessen, was Sie tun, zu ästhetischen Überlegungen, so überantworten Sie sich ihrer Schwerkraft. Sie lassen sich nicht, aus purer fachlicher Gediegenheit, beliebig abbrechen und wieder herbeizitieren. Wer den ästhetischen Gedanken nicht energisch verfolgt, pflegt auf dilettantische Hilfhypothesen, tappende Rechtfertigungsversuche pro domo zu verfallen. Im musikalischen Bereich hat einer der technisch kompetentesten Komponisten der Gegenwart, der in einigen seiner Werke den Konstruktivismus zum Extrem trieb, Pierre Boulez, die Forderung nach Ästhetik emphatisch angemeldet. Eine solche Ästhetik würde nicht sich anmaßen, Grundsätze dessen auszuposaunen, was an sich schön, darum auch nicht, was an

sich häßlich sei; allein durch solche Behutsamkeit schon würde das Problem des Ornaments in verändertes Licht gerückt. Schönheit heute hat kein anderes Maß als die Tiefe, in der die Gebilde die Widersprüche austragen, die sie durchfurchen und die sie bewältigen einzig, indem sie ihnen folgen, nicht, indem sie sie verdecken. Bloß formale Schönheit, was immer das sei, wäre leer und nichtig; die inhaltliche verlöre sich im vorkünstlerisch sinnlichen Vergnügen des Betrachters. Schönheit ist entweder als Resultante eines Kräfteparallelogramms oder sie ist gar nicht. Veränderte Ästhetik, deren Programm sich desto deutlicher umreißt, je dringender das Bedürfnis nach ihr zu spüren ist, betrachtete auch nicht mehr, wie die traditionelle, den Begriff der Kunst als ihr selbstverständliches Korrelat. Ästhetisches Denken heute müßte, indem es die Kunst denkt, über sie hinausgehen und damit auch über den geronnenen Gegensatz des Zweckvollen und Zweckfreien, an dem der Produzierende nicht weniger leidet als der Betrachter.

## Luccheser Memorial

Für Z.

Daß das Leben im Süden auf der Straße sich abspiele, sagen alle, aber es ist nur die halbe Wahrheit. Ebenso wird die Straße zum Hausinnern. Nicht nur ihrer Enge wegen, die sie in einen Gang verwandelt, sondern vor allem auch, weil es keine Trottoirs gibt. Die Straße gleicht selbst dann noch keiner Fahrbahn, wenn Autos sich durchwinden. Diese werden nicht chauffiert, sondern kutschiert; als hielten die Fahrer sie kurz am Zügel und wichen den Fußgängern um Zentimeter aus. Soweit das Leben noch das ist, was Hegel substantiell nannte, absorbiert es auch die Technik: es liegt also nicht an dieser. Die Enge ist die des Basars und dadurch phantasmagorisch: Wohnen unter freiem Himmel wie in Kabinen von Flußkähnen oder in Zigeunerwagen. Die Trennung zwischen dem Offenen und dem, was überdacht ist, wird vergessen, als erinnerte sich das Leben seiner nomadischen Vorzeit. Die Auslagen in den Läden, selbst die dürftigen, haben etwas von Schätzen. Über sie verfügt bereits, wer nur daran vorbeigeht. Ihre Lockung ist das Glück, das sie verheißt.

Selbst von den häßlichsten Mädchen, an denen es nicht fehlt, kann man in Italien schwer sich vorstellen, daß sie, nach einem lieblos genauen Wort des neudeutschen Jargons, zickig seien, nichtexistente Angriffe auf eine Tugend abwehren, die ebensowenig existiert. Ist in nördlichen Gegenden einer der Rock zu hoch hinaufgerutscht, so mag sie ihn eifrig herunterziehen und ihren Unwillen bekunden, auch wenn keiner will. Dieselbe Geste bei einer Italienerin sagt: die Sitte gebietet es, decoro. Gerade aber indem sie ein Ritual übt, ohne den Anspruch, es wäre ihre eigene Regung, ist sie mit der Geste so

identisch wie mit einer menschenwürdigen Konvention. Sie läßt die Möglichkeiten von Abweichung und Gewähren. Zu lernen ist daran, daß Koketterie ein Verhalten in gelungener Kultur sei. Geht aber ein Ladenmädchen am Feierabend allein und eilig von der Arbeit nach Hause, so hat sich darin etwas vom Abenteuer der unbegleiteten Dame erhalten.

In Italien überleben Züge der patriarchalen Ordnung des Lebens, der Unterordnung der Frauen unter den männlichen Willen, die Emanzipation der Frauen, die auch dort nicht aufzuhalten war. Für die Männer muß das ungemein angenehm sein; den Frauen bereitet es wahrscheinlich viel Leiden. Vielleicht sind darum manche Mädchengesichter so todernst.

Gesichter, die aussehen, als wären sie zu großen, womöglich tragischen Schicksalen bestimmt, die aber wahrscheinlich bloß als Rudimente jener Zeiten übriggeblieben sind, da es so etwas gab, wenn anders es wirklich dergleichen gegeben haben sollte.

Lucca, bei großer Vergangenheit, ist heute, nach der Rolle, die es im Lande spielt, provinziell, auch die meisten Läden sind es und die Kleidung. Illusionär wohl, sich einzubilden, das Bewußtsein der Einwohner wäre es weniger. Aber sie wirken nicht so. Die Tradition ihres Volkes und ihrer besonderen Gegend ist so tief in Erscheinung und Gebärde eingedrungen, daß sie geformt, der Barbarei der Provinz entrückt sind, vor der in nördlichen Breiten noch die schönsten mittelalterlichen Städte ihre Einwohner nicht feien. Provinz ist nicht Provinz.

Nach endlosem Hinundherfragen im Palazzo Guinigi, in einem Quartier, das ich noch nicht kannte. Würdevoll toscanisch und halbverfallen, der Verputz abgesprungen wie von Palästen der Wiener Innenstadt. Auf dem sehr hohen Turm

eine Steineiche, Wahrzeichen der Stadt, doch nicht vereinzelt in der Toscana. Das Parterre angefüllt mit Fahrrädern und allerlei Abhub. Ich fand mich durch zum Rand eines Gartens von verwahrlostem Glanz, der einbrachte, was das Grau des Vorplatzes versagte. Über den Büschen strahlend eine Palme, im Hintergrund die fensterlose, aber doch nicht kahle Seitenwand eines der mittelalterlichen Paläste, welche die ganze Straße bilden.

In italienischen Situationen finden häufig auf schwer erklärliche Weise Leute sich zusammen, die sogleich an dem teilhaben, was man will, womöglich sich anschließen. Zuweilen wird man die Corona nicht los. Andererseits sind manche hilfsbereit und interesselos freundlich. Ohne einen bramarbasierenden Tausendsasa, der es mit der Wahrheit nicht genau nahm und mit Konfessionen aufwartete, die niemand hören mochte, wäre es nicht zum Besuch des Botanischen Gartens, der Villa Bottoni und der Ruine des antiken Theaters am Rand ihres Grundstücks gekommen. Das Peinliche verschränkt unauflöslich sich mit dem, wofür zu danken ist.

Im Omnibus nach Pistoia. Selbst der Anstrengung der Autobahn, allem auszuweichen, was anders wäre als nüchtern oder Reklame, gelingt es nicht gänzlich, die Schönheit der toscanischen Landschaft zu verbergen. So groß ist sie, daß sie noch gegen die verwüstende Praxis sich behauptet.

In Pistoia eine Gasse tiefster Armut: Via dell'abbundanza. So las ich einmal in Whitechapel das Schild: High Life Bar.

Zur Physiognomik von toscanischen Städten: manchmal erscheinen mächtige Domplätze mit bezwingender Architektur plötzlich, unvermittelt, im Gewebe der Straßen, auch sehr triste münden darauf. Der Glanz, der ins Elend her-

niederfährt, vergegenwärtigt unmittelbar, vor aller Symbolik, Wunder und Gnade, die jene lehrt.

Die ganze Stadt Lucca ist von einem Wall eingehegt. Nicht anders als in deutschen Städten hat man später dort Anlagen gepflanzt, aber ihn geschont, nicht geschleift. Er ist dicht mit Platanen bestanden. Sie bilden Alleen, wie man sie sonst von Pappeln gewöhnt ist, dunkel, ein wenig wie gemalte Träume von Henri Rousseau. Die Flugzeuge, die regelmäßig gegen zehn Uhr am Morgen darüber ihre Kavalkaden aufführen, passen nicht schlecht dazu. Vielfach sind auf dem großen steinernen Wall kleine Erdwälle aufgeworfen. Dort sieht man an den sommerwarmen Herbsttagen Clochards friedlich schlafen. Das Tröstende darin: wäre einmal keine Armut mehr, so müßte die Menschheit so unbewacht schlafen können wie heute nur ihre Ärmsten.

Sich vorstellen, daß wer weiß wie viele Millionen aus diesem Land nach Kanada, den Staaten, Argentinien auswandern, wo es doch umgekehrt sein müßte. Ohne Unterlaß, als wäre es ein Ritual, wiederholt sich die Austreibung aus dem Paradies, sie müssen im Schweiß ihres Angesichts ihr Brot essen. Davor wird alle theoretische Gesellschaftskritik überflüssig.

Bei der Pisanisch-Lucchesischen Architektur fällt mir, dem kunsthistorischen Laien, trotz vieler Gegenbeispiele ein Mißverhältnis zwischen den ausschweifend formenreichen, schon fünfhundert Jahre vorm Barock dekorativ losgelassenen Fassaden und dem Innern mit einfachen Basilikadecken auf. Historisch mag das durchs Alter erklärt werden. Die Kirchen erheben sich durchweg an den Plätzen vorromanischer und bewahren wohl einiges von deren Struktur. Aber dem Musiker fällt dabei doch der Vorrang der Oberstimmenmelodie über die anderen Dimensionen in so vielen italienischen Kompositionen ein. Homophone Architektur. Wo in Kunst-

werken konstruiert wird, ist allemal das naturbeherrschende Moment stark, gekräftigt am Widerstand der Natur. Ist diese warm und üppig, so dürfte das Bedürfnis zum Konstruieren schwächer bleiben. Das vielberufene Formgefühl der lateinischen Völker scheint gerade a-konstruktiv, entspannt; daher der leichtere Übergang zur Konvention, auch daß diese unverfänglicher ist als im Norden.

Entdeckung, mögen auch andere sie vorher schon gemacht haben: am Taufbecken der Basilika San Frediano ein Relief, das zugleich en face und als Profil sich präsentiert, beherrscht von einem großen, eckigen Auge, geometrisch dabei und, durch die jeder Ähnlichkeit mit Lebendigen entrückte Stilisierung, von bannend antikischem Ausdruck. Unabweisbar die Assoziation mit dem späten Picasso. Er wird die extravagante Plastik kaum kennen. Jenes Substantielle des lateinischen Lebens nährt eine unterirdische Tradition bis dorthin, wo Tradition verworfen ist.

Im Freien vor der Bar San Michele, gegenüber der berühmten Kirche. Tiefe, kalte Dämmerung. Schutzlos, als könnte sie jeden Augenblick einstürzen, streckte sich die leere, vierstöckige Fassade in den graublauen Himmel. Ich verstand mit einem Mal, warum sie, ohne alle Funktion, wider die architektonische Weisheit so schön ist. Sie zeigt die eigene Funktionslosigkeit, beansprucht keinen Augenblick, ein anderes zu sein als das Ornament, das sie ist. Der nackte Schein ist es nicht länger: entsühnt.

# Der mißbrauchte Barock

Für Nicolas Nabokov

Barock ist ein Prestigebegriff. Durch den Namen hielt wie durch ein Tor die Kulturindustrie, spätestens seit dem Rosenkavalier, Einzug in die Kultur. 1925 schon veröffentlichte Karl Kraus in der ›Fackel‹ einen Aufsatz, ›Aus der Barockzeit‹, in dem er an den Memoiren einer Diplomaten-gattin die Sphäre denunzierte, die das Wort ausschlachtet und die mittlerweile vollends auf den Film gekommen ist. »Was sich nun gar im Sommer in Salzburg tut mit Barock, scharlachroten Herolden, ›goldschimmernden Fanfaren‹, Kirchenglocken, Orgeln und rauschenden Schwingungen, spottet so jeder Beschreibung, daß keine Beschreibung mehr dessen spotten kann.«<sup>1</sup> Das Stichwort für eine ursprünglich von Wölfflin und Riegl in ihrer Verfahrensart genau präzisierte kunsthistorische Epoche hat seit deren Veröffentlichungen weithin ideologische Funktion angenommen. Wer heutzutage von Barock schwärmt, stellt dadurch unter Beweis, daß er zur Kultur und überhaupt dazugehört. Seine Begeisterung ist vielfach die eines neutralisierten Bewußtseins, dem es gar nicht so sehr darauf ankommt, wofür es sich begeistert. Am deutlichsten wird das an der Musik. Auf sie wurde der Terminus Barock nachträglich transponiert, zuerst von Curt Sachs, dann, mit breitester Wirkung, von Friedrich Blume. Dieser empfiehlt, den Begriff eines musikalischen Barocks nicht zu sehr einzuengen. Reiche Materialkenntnis lehrt ihn, wieviel Heterogenes musikalisch unter der Bezeichnung läuft. Folgt man seiner eigenen Darstellung, so bleibt von der vermeintlichen Einheit wenig mehr übrig als das allgemeine Prinzip von Gegensätzlichkeit. Dennoch verteidigt er die

<sup>1</sup> *Die Fackel*, XXVII. Jahr, Nr. 697-705, Oktober 1925, S. 86.

Nomenklatur, zögert nicht zu behaupten, im Barock hätten Dichtung und Musik analog zur Technik der Behandlung des Nackten in der Malerei »eine glitzernde Sprache sensueller Reizbarkeit und schmerzvoll-süßer Schmiegsamkeit«<sup>2</sup> ausgebildet, obwohl das nicht nur der Rolle widerspricht, die die Vorstellung von Barockmusik bei ihren gegenwärtigen Liebhabern spielt, sondern dem Sachverhalt selbst. Jene Musik war nicht Tristan, Salome oder Debussy, ihrem Gesamthabitus nach keineswegs differenziert; ihre jüngste, beklemmende Popularität hat sie eher dem blockhaft Simplen zu verdanken. Auf der Identität barocken Geistes im Akustischen und Visuellen zu bestehen, setzt sich allzu rasch über die Unvereinbarkeit der konkreten künstlerischen Gestalt hier und dort hinweg. Doch wäre die damalige Musik schwerlich auferstanden, hätte nicht der Barockbegriff auf Tunder und Buxtehude, auf Schein, Biber und ungezählte andere einen Abglanz der Architektur von Fischer von Erlach und Balthasar Neumann geworfen. Nur das Unspezifische und Vage, wozu der Barock dem gegenwärtigen Bewußtsein sich verdünnte, erlaubt den universalen Gebrauch des Namens.

Dies Bewußtsein paßt gut zu der Kultur, auf die es schwört. Bequem vermag einer als Anhänger der Barockmusik sich zu bekennen, ohne in deren Vorrat viel zwischen den einzelnen Autoren und Werken zu unterscheiden. Tatsächlich sind sie in der Breite der Produktion durch das Unspezifische, akademisch gesagt: durchs Zurücktreten des Personalstils einander fatal ähnlich. Zum Entscheidenden, der Wahrnehmung der Qualitäten, wie sie die Kunstgeschichte in der Behandlung des Barocks immer noch bewährt, ist musikalisch wenig Anlaß. Womöglich werden die Mängel des Objekts diesem auch noch gutgeschrieben als Bürgschaft überpersonalen Seins, noch nicht zerrüttet vom subjektivistischen Sündenfall, während man gleichzeitig an der Idee des Barocken selbst den

<sup>2</sup> Friedrich Blume, *Syntagma musicologicum*, Kassel, Basel, London, Paris, New York 1963, S. 73.

Durchbruch der Subjektivität aus dem Gehege der Renaissance unverdrossen feiert. Die modische Faszination durch Langeweile dürfte durch ein genormtes Aha-Erlebnis vermittelt sein, durch Kinderseligkeit beim Wiedererkennen von Immergleichem. Zirpt im Radio ein Cembalo oder Clavichord, exerzieren dazu die Instrumente ihr emsig wiederholbares Motivspiel, so flammt das Licht *Barockmusik* auf wie bei Orgelklängen das *Religion* oder bei quäkenden Synkopen das *Jazz*. Beim Barock paßt jene Reaktionsweise zu dem, was Jürgen Habermas die Ideologie des absinkenden Mittelstands nannte. Wer sich für Generalbaßmusik, womöglich gegen das neunzehnte Jahrhundert und die Romantik, mit hochgezogenen Brauen erklärt, der spielt sich als wählerisch, strengen Geschmacks auf, ohne diesen in sachlicher Unterscheidungsfähigkeit auf die Probe stellen zu müssen. Soweit reicht die Neutralisierung, daß eine Dame, die man als Barock-fan bezeichnen könnte, solche Musik erotisch besonders anregend fand, während die Sprecher ihrer Wiederbelebung diese asketisch, gerade mit Scheu vor expressiv-erotischem Ausdruck begründen. Daß in Musik der Wortsinn von Barock, wie man weiß das ›Schiefrunde‹, die Invasion der Asymmetrie ins Symmetrischeste, keinerlei Basis hat, stört niemand. Geht man unvermeidlicherweise über jene einer optischen Grundform geltende und auch dort nicht besonders treffende Charakteristik hinaus, so gerät man an das, was Riegl gleich anderen »wunderlich, ungewöhnlich, außerordentlich«<sup>3</sup> nennt. Der bedeutende Kunsthistoriker wird sogleich der Unzulänglichkeit der Allerweltsdefinition inne: »Das Außerordentliche schlechtweg ist aber auch Ziel aller klassischen und romanischen Kunst, auch der Renaissance«. <sup>4</sup> Kunst hebt durch ihre bloße Existenz vom Grau bürgerlich normaler Selbsterhaltung sich ab; das Nichtnormale ist ihr Apriori, ihre eigene Norm. Riegl konkretisiert die Idee des

<sup>3</sup> Alois Riegl, *Barockkunst in Rom*, Wien 1923, S. 3.

<sup>4</sup> a.a.O.

Außerordentlichen im Barock durch die des in sich Widerspruchsvollen, man darf wohl sagen: Dialektischen. Musik aber, wie sie am Ruhm des Barocks parasitär teilhat, hält es vorweg mit dem Ordentlichen, nicht mit Außerordentlichem; sie strahlt Anti-sex-appeal aus.

Relationen zwischen der bildenden Kunst und der Musik aus dem Zeitraum vom späten sechzehnten Jahrhundert bis etwa 1740 sind durchaus nicht generell zu leugnen. Analoga wie die Neigung zum Pomp oder die in sich übergangslos-antithetische Gestaltungsweise drängen sich auf. Auch wer der Ungleichzeitigkeit der Kunstgattungen, zumal des durchweg verspäteten Wesens der Musik sich versichert weiß, wird soviel an Einheit jedenfalls erwarten dürfen, wie die Epochen selbst ihren konstitutiven Zügen, ihren geschichtlichen Apriorien nach in sich einheitlich sind. Plausibel auf den ersten Blick ist die Ähnlichkeit der von Riegl schon bei Michelangelo herausgearbeiteten Technik mehrerer nach der Tiefendimension gegen einander abgesetzter Ebenen mit der sogenannten Terrassendynamik, überhaupt der Schichtung je in sich einheitlicher und unvermittelt kontrastierender Komplexe im barocken Konzert. Aber eben nur auf den ersten Blick. Die Analogien haben eine Tendenz, sich zu verflüchtigen, sobald man ihnen nachgeht; die barocke Malerei kennt mindestens ebenso sehr wie das Mittel der Kontrastbildung bereits die Technik des Übergangs, des atomosphärischen Ineinander, der Auflösung des bestimmt Konturierten: das sfumato. Nichts davon in der gleichzeitigen Musik. Die allgemeine Rede vom Barock ist Ideologie im genauen Sinn falschen Bewußtseins, gewalttätige Vereinfachung der Phänomene, deren Propaganda sie besorgt.

Die Autorität des Barock ist zentral die der Idee von Stil. Barock war der letzte machtvoll und exemplarische, den die Kunstgeschichte verzeichnet; das Rokoko, dessen Äquivalent in der Musik der galante Stil wäre, wird als Appendix mitgeschleift; dem Empire und dem Biedermeier dann eignet

gegenüber der kollektiven Kraft des Barocks entweder ein Fiktives oder ein resignierend ins privat Enge sich Zurückziehendes. Man tut den authentischen Gebilden des Barocks, und der in ihnen sich darstellenden Stilidee, keinen Abtrag, wenn man den Kultus des Barocks dem des Stils schlechthin gleichsetzt. Er kam auf mit der These vom Erlöschen der stilbildenden Kraft. Sie war ein Reflex auf den Wilhelminischen und Franz-Josephinischen Synkretismus. Stil allein aber garantiert nicht den ästhetischen Rang, obwohl seine Präponderanz es zuweilen erschwert, jenen zu erkennen. Unbefangene Augen brauchen nur gesehen zu haben, wieviel an minderwertigen Barockbauten es auch in Süddeutschland, Österreich, Italien gibt, wieviele mit Atelierroutine gefertigte allegorische Schinken, nicht selten mit großen Namen signiert, die Museen verstopfen, um darauf aufmerksam zu werden, wie wenig mit Stil allein getan ist. Er erlangte seinen Nimbus erst, als er mit Grund und eigener Schuld zergangen war. Die Gewalt des Stils war stets, vermutlich schon in der hochgotischen Architektur, zugleich Gewalttat, sprudelte nicht nur spontan aus dem Zeitgeist, sondern wurde auch diktiert und organisiert. Die Restauratoren mittelalterlicher Kirchen, die überall auf die Verwüstungen der Barockisierungswelle stoßen, dürften darüber einiges zu berichten haben. Soweit der Barock mit der Gegenreformation zusammengeht, ist ein Wille unverkennbar, der kein Kunstwollen war. Die der Kirche entlaufenden Massen sollten beeindruckt und wieder eingefangen werden. Das Surplus an Effekt, an Wirkung ohne Ursache, wie es Kritik am Barock hervorgehoben hat, solange sie noch zu urteilen sich getraute, leitet von jenem Willen sich her; wo er überwiegt, wird die immanente Qualität fragwürdig. Insofern ist die Barockisierungswelle, trotz des Niveau-Unterschieds, peinlich der vergleichbar, die man heute, unter dem Impressum der Kulturindustrie und schwerlich mit Stilansprüchen, als Neonisierung bezeichnen könnte; jenem offenbar unwiderstehlichen Bedürfnis, einem vag ge-

fühlten Vorbild des amerikanischen up-to-date-Seins ohne Rücksicht auf konstruktive und strukturelle Forderungen nachzueifern, etwa jedes Lokal zu modernisieren in einer Weise, die weder einer Logik der Sache gehorcht noch auch nur dem Komfort der angetroffenen Gäste, sondern einzig der Furcht, es könne etwas von den Tönen der Juke box oder vom Coca Cola-Geschmack abstechen und gar die Gäste zu verweilen und zu Gesprächen ermutigen. Angesichts des heute erneut ausbrechenden Stils, eines Anti-Stils vielmehr, dessen Einheit das Monopol verordnet, nicht die zu Unrecht gepriesene Weltanschauung, wird das Urteil über Stil zu revidieren sein. Nicht länger ist Stillosigkeit ästhetisch das radikal Böse, sondern eher die ominöse Einheit. Das hat rückwirkende Kraft auch den Epochen gegenüber, in denen Stil noch nicht die Parodie seiner selbst war. Stil als Ideologie, dessen gängige Formel Barock heißt, steht in strengem Kontrapost zur gegenwärtigen Situation. Diese fordert von Kunst ein Äußerstes an Nominalismus, den Vorrang des einzelnen, in sich stimmig durchgebildeten Produkts vor jeglicher allgemeinen, abstrakten Anweisung, jeglichem vorgegebenen Formkanon. Nach der Kritik, die das ästhetische Subjekt an der Objektivität der nicht durch es hindurchgegangenen Form übte, ist diese nur noch repressiven Unwesens. Die Verherrlichung des Barocks als Stil antwortet auf einen Drang, der ebenso hinter der gesellschaftlichen und innerästhetischen Entwicklung zurückgeblieben ist, wie die gesellschaftliche Entwicklung selbst solchen Rückschritt befördert.

Abgespalten vom Wahrheitsgehalt des Stils, leistet die heute gängige Barockideologie mühelos ein in sich Widerspruchsvolles. Die clichéhafte Überdehnung des Begriffs erlaubt es, ihm einerseits einen ersehnten sinnerfüllten und überwölbten Weltstand zu unterschieben, andererseits eine Kühnheit von subjektiver Emanzipation und von Unendlichkeitsdrang, darin man sich selbst samt unausweichlichen Zügen des Modernen wiederzuerkennen schmeichelt. Diese Doppelfunktion

sagt mehr über das gegenwärtige Zeitalter als über den Barock. Sie spiegelt die anwachsende Heteronomie des Bewußtseins. Die Subjekte werden ihrer formalen Freiheit, der keine materiale entspricht und auch nicht ihre eigene Beschaffenheit, nicht froh. Desperat winseln sie nach jenen Bindungen, die von der bürgerlichen Gesellschaft unwiderruflich aufgelöst wurden. Gleichwohl können sie ihr eigenes spätbürgerliches Bewußtsein nicht überspringen, dem keine solche Bindung mehr substantiell ist und das, soweit es Produktivkraft hat, über das geistig Vorgegebene, die Ontologie jeglicher Gestalt, hinausdrängt. Der moluskenhafte Barockbegriff, insbesondere seine Anwendung auf die Musik, ist nach Belieben aufs Kontradiktorische anzuwenden, von der angeblich ausschweifenden Phantasie und jenen quasi surrealistischen Schocks, wie sie die imaginären Gefängnisse des Piranesi bereiten, bis zum unbeirrten Stampfen von Generalbaßpiècen, deren sturem Ablauf man mit ebensoviel Lust parieren kann wie dem ground beat des Jazz; daß gerade sogenannte vor-klassische Musik so gern verjazzt wird, ist kein Zufall.

Fraglos gibt es in der Geschichte des Geistes authentische correspondances. Als man während des Expressionismus auf Greco ansprach, spürte man Wahlverwandtschaft mit einem antinaturalistischen Impuls, den bis dahin die Malerei kaum ganz rezipiert hatte. Das jüngste Interesse am Manierismus ist davon gründlich verschieden; eher mit der Ratlosigkeit der akademisch etablierten Geistesgeschichte vor den jüngsten Phänomenen zusammenzudenken. Trotz gewisser Ähnlichkeiten mit denen des Manierismus ist eine Denkweise untriftig, die das Befremdende, der erledigenden Zuordnung sich Widersetzende der neuen Kunst abwertet und zugleich akkomodiert durch historische Reminiszenzen. Die spezifische Erkenntnis dessen, was heute sich zuträgt, wird ihren Angriffspunkt gerade in der Verschiedenheit des Gehalts hier und dort zu suchen und und aus ihr auch die der Phänomene selbst abzuleiten haben. In der Kunst auseinander-

liegender Epochen kann, was sinnlich sich ähnelt, gänzlich Konträres bedeuten. Die Grundsicht der Moderne erreicht der Blick, der am tiefsten in ihr zeitlich Spezifisches sich versenkt, nicht die überschauende Nivellierung auf einen allgemeinen Begriff, der verschiedene Epochen deckt auf Kosten ihres Eigentümlichen. Wo aber, wie neuerdings von manchen ergristen, ehemals modernen Malern, Barock sei's unmittelbar durch den malerischen Vortrag, sei's Kommentatoren zufolge ambitioniert ist, handelt es sich um Pseudomorphose, nicht um correspondance. Unter den Verdiensten von Alois Riegl ist nicht das kleinste, daß er, bereits an Michelangelo, die Prinzipien des Barocks als »struktiv«, also in der Konstruktion nachgewiesen hat. Daß der Barock, dessen Neigung zum Dekorativen in allen Bereichen man monoton immer wieder beteuert, gleichwohl Stil ist und trotz allen verschwendeten Gipses kein bloßer Aufputz, hat in jenen struktiven Momenten seinen Grund. Kaum geht die Hypothese fehl, es seien die überlebenden Gebilde des visuellen Barocks in allen Sphären die, in denen die sinnlichen Wirkungen am zwingendsten aus der Konstruktion folgen, am tiefsten mit ihr versöhnt sind. Nichts davon in den barocken Gesten moderner Malerei. Sie werden sich, auf der Flucht vor den seit Cézanne unwiderstehlich vordringenden Konstruktionsfragen, zum Absoluten. Weil der Gestus allein, ohne subkutane Skelettierung, es nicht mehr leistet, macht man Bildungsanleihen beim Barock. Solche Malerei ist Dekorationsmalerei, selbst wenn sie nicht ausdrücklich für Festspiele bestellt ward, mit all den Insignien des Sekundären und Abgeleiteten, deren offenbar die Dekorationsmalerei nicht sich entäußern kann, solange sie an dem Wirkungszusammenhang sich mißt, von dem wiederum bei szenischen Werken nicht abzusehen ist. Neubarock taugt nicht mehr als die Neugotik des neunzehnten Jahrhunderts. Die Mixtur aus moderner Auflösung und historisch ehrwürdigem Schwung, die beim Repräsentationspublikum nach dem Zweiten Krieg

wie dem der Reinhardtära soviel Resonanz hat, ist brüchig bis ins Innerste, zerfressen von jenem Kunstgewerbe, das noch vor fünfzig Jahren mit offenbaren Stillkopien in harmloser Ohnmacht sich zufrieden gab. Die Kerzenbeleuchtung, zu der damals malerisch drapierte Cembalistinnen in Schloßkulissen Stimmung machten, ist unterdessen in die peinture großer alter Männer eingewandert, die eben damit aufhören, es zu sein. Ihre Praktiken konvergieren mit der Kulturindustrie, die ohnehin die Tendenz zur Totalität hat und, was ihr Kulturgut heißt, zu Verwertungszwecken antastet und verschluckt. Schauplatz dieses Absorptionsprozesses ist die Kulturlandschaft. Gegenden ohne Fabriken, zumal solche eines einigermaßen unerschütterten Katholizismus, gewinnen durch ihren Seltenheitswert Monopolcharakter und werden selber Luxuswaren, Komplement zum Industrialismus, in dessen Mitte sie gedeihen. Ihr Barock ist zur Affiche totaler Kultur für den Fremdenverkehr geworden, und das beschädigt noch seine eigene Schönheit. Sie könnte erst wiederhergestellt werden, wenn der Kommerzialisierung des Unkommerziellen ihre gesellschaftliche und ökonomische Basis entzogen wäre. Kaum ist es zu weit hergeholt, die Barockideologie sei auch politisch zu beargwöhnen. Ein Musiker, der sich in Abenteuer mit der Avantgarde eingelassen hatte, aber dann Angst vor der eigenen Courage bekam und seine Versprechungen brach, rechtfertigte das damit, er sei zu tief im süddeutschen Barock verwurzelt. Seine Reaktion ist verwandt jener, die nicht lange Zeit davor an dem sich austobte, was sie wurzellos schalt.

Dem Wurzelmann ging es freilich um Musik. In ihr ergänzt der Barockbegriff die bildende Kunst durchs Gegenteil. Das Ideal ist nicht das sinnlicher Kultur, nicht kulinarisch sondern versagend. Barock hätte nicht zur Ideologie für so Divergentes werden können, lauerte nicht im Gebrauch des Begriffs objektive Unwahrheit. Das viel zu wenig bekannte Buch »Fragen an die Kunst« des ehemaligen Leiters der

Mannheimer Kunsthalle, G. F. Hartlaub, hat das erstmals mit allem Nachdruck herausgestellt. Seine Überzeugungskraft ist um so größer, als er die Wahrheitsmomente eines umfassenden Begriffs von Barock konzidiert, um die bestimmenden Differenzen plastisch sichtbar zu machen. Der Text, dessen Titel hinter das Wort Barockmusik, dem übrigens schon Riemann mißtraute, ein Fragezeichen setzt, ist auf eine These zu bringen, die der Autor selber, mit äußerster Bescheidenheit, in Frageform ausspricht: »Ob nicht in der Tonkunst alles, was an das Barock der bildenden Künste ihres Zeitalters gemahnt, viel mehr auf einer ›archäobarocken‹ Stufe steht?«<sup>5</sup> Den Kern von Hartlaubs Argumentation bildet der Nachweis, daß Wölfflins von Sachs auf die Musik übertragene antithetische Begriffspaare auf diese nicht zutreffen, wie es denn auch die musikhistorische Forschung an Einzelkategorien nachgewiesen hat. Für Hartlaub ist es wahrscheinlich, »daß man die Musik von etwa 1570 bis 1745, wenn überhaupt eine zunächst an der Kunstgeschichte gewonnene Stil-kategorie auf sie angewendet werden soll, nur richtig verstehen kann als letzte großartige Entfaltung einer im ganzen noch archaischen Ausdrucksweise«<sup>6</sup>. Worum es in der Kontroverse geht, macht Hartlaub an einem Modell klar: »Wer würde, der die Malereien des Salvator Rosa kennt, nicht zunächst, ohne historische Vorkenntnis, bei ihm als Madrigal-Komponisten eine ganz anders geartete Musik erwarten! Die stilistische Diskrepanz zwischen dem Werk des Musikers und dem des Malers erscheint ungeheuer; man bezweifelt geradezu, daß derselbe schöpferische Mensch dahinterstehen soll.«<sup>7</sup> Zu steigern wäre das durch einen Vergleich zwischen der imago von Musik bei Shakespeare – wie der im letzten Akt des ›Kaufmanns von Venedig‹ – und den dagegen höchst

<sup>5</sup> G. F. Hartlaub, Fragen an die Kunst. Studien zu Grenzproblemen, Stuttgart o. J., S. 165.

<sup>6</sup> a.a.O., S. 169.

<sup>7</sup> a.a.O., S. 168 f.

primitiven Stücken der elisabethanischen Virginalisten. Das ungeheure Werk Bachs als Gegenbeispiel zu zitieren, hülfe gar nichts; Bach ist, auch nach Ansicht solcher, die den Barockbegriff in der Musik so beredt advozieren wie Blume, doch unter diesem Begriff nicht zu fassen. Das genügt dazu, die Vormacht des Stilbegriffs selbst zu erschüttern: was wohl soll er leisten, wenn die größten Exponenten einer Kunstgattung als dem Stil ihrer Epoche inkommensurabel sich erweisen. Stil wäre dann der Mediokrität vorbehalten, und manchmal wird man bei denjenigen, die ihn als ästhetischen Passepartout handhaben, das Gefühl ihrer Sympathie mit dem Mediokren nicht los. Nur allzu leicht sind Kantoreien und lokale Malerschulen, mit kollektivistischen Vermittlungen, gegenüber großer Kunst als das Objektivere zu präsentieren; als ob es künstlerische Objektivität gäbe, die anders sich realisierte als vermöge des kraftvoll sich entringenden Subjekts. Hartlaub redet mit allem Recht von der Enttäuschung durch die alte Affektenmusik »trotz Chromatik, Vorhaltsdissonanzen und kühnen Modulationen, die ja alle, wenn man mit Nachklassisch-Romantischem vergleicht, doch nur Keim oder Knospe geblieben sind – sehr im Gegensatz zu den extremen Mitteln der Maler und Bildhauer! Mindestens an einem Pol des bildnerischen Barock wohnt die geheime, selbstzerstörerische Sehnsucht nach völliger Auflösung, Aufquellung, nach einem sich selbst Verlieren aller begrenzten Form in ein bewegtes, stoffliches Chaos.«<sup>8</sup> Dann sollte aber auch für die weniger abundierende denn disziplinierende Musik des Generalbaßzeitalters der Terminus Barock vermieden werden. Er führt mit sich, was zumindest dem norddeutschen Protestantismus anathema war, der das gegenwärtige Bild von Barockmusik prägte.

Hartlaub greift dort an, wo der erweiterte Barockbegriff, bündiger technischer Kriterien ermangelnd, seine Domäne beansprucht, beim Geist des Barocks. Er weist nach, die Musik

<sup>8</sup> a.a.O., S. 171.

der Epoche impliziere fürs historisch unvoreingenommene, lebendige Bewußtsein das Gegenteil jenes Geistes. Die Divergenz, die auf nicht weniger hinausläuft als auf die Ablehnung des Barockbegriffs für die Musik insgesamt, wird begründet mit der Ungleichzeitigkeit der Künste, und diese wieder aus deren eigener Beschaffenheit: »Das tief innerliche Wesen, das im Menschenherzen der Musik entspricht, war noch in einem Zustande der Bindung, während das mehr Peripherische, das in bildenden Künsten zum Ausdruck kommt, bereits nach Übersteigerung und Auflösung drängte. Ein Impuls, der hier schon recht barocke Erscheinungen hervorbringen mußte (und damit auch Ermüdungssymptome), konnte dort nur erst archaische Zusammenfassungen und Ordnungen vollenden.«<sup>9</sup> Zwar ist die These vom »tief innerlichen Wesen« der Musik, die doch ihrerseits ohne den Drang zu sinnlicher Entäußerung nicht wäre, anfechtbar wie der Kultus von Innerlichkeit insgesamt. Subjektivierung ist nach Hartlaubs eigener Argumentation historisches Produkt, sicherlich keine Invariante. Gleichwohl behält die Einsicht in den verspäteten Charakter der Musik, an der einst Busoni sein Vertrauen auf deren Jugend nährte, ihre Kraft. Die Dialektik zwischen den Künsten und der Kunst waltet die Geschichte hindurch. Sie verleiht den einzelnen Phänomenen Ambivalenz in sich. Fraglos reichen die Strukturbeziehungen zwischen Musik und bildender Kunst, gegen deren Mißbrauch Hartlaub revoltierte, weiter, als er sah. Anfechtbar ist ein Satz wie dieser: »Wer fühlte« – gegenüber den täuschenden Wirkungen im Visuellen – »nicht jenes Vertrauenerweckende, für Echtheit, handwerkliche Solidität Zeugende, wie es für das gesamte Generalbaß-Zeitalter kennzeichnend ist – selbst wo das Schema, das Schablonenhafte (zum Beispiel in den Sequenzen) unverkennbar wird!«<sup>10</sup> Dekorative Momente lassen bis in die Verfahrungsweise Bachs hinein sich aufdek-

<sup>9</sup> a.a.O., S. 182.

<sup>10</sup> a.a.O., S. 170.

ken, Brüche zwischen der musikalischen Erscheinung und der real vollzogenen motivischen Arbeit, die Bachs eigener, wenn man will, archaistischer Absage an den galanten Stil widersprechen. Die cis-moll-Tripelfuge im ersten Band des ›Wohltemperierten Klaviers‹, ein fünfstimmiges Stück, kennt eine Engführung, die man pseudo-zehnstimmig genannt hat; durch immer erneut sich überschneidende Themeneinsätze wird eine Vielheit nichtexistenter Stimmen vorgespiegelt. Der Kunstgriff mahnt an die ältere Praxis kleiner Bühnen, die bei militärischen Aufzügen die abgehenden Soldaten hinter der Szene herumführen und wieder auftreten lassen. Mitten in dem nach herrschender Ansicht so strengen Fugenwesen hat sich ein den Tricks barocker Architektur vergleichbares Illusionsprinzip eingenistet, das dann tief in den Wiener Klassizismus hineinwirkt. Zu diesem Komplex wird man möglicher Weise sogar ein Verfahren rechnen dürfen, das seit Bach und durch ihn in den Lehrbüchern der Fuge ehrbar ward, aber mit deren konsequentem Begriff nicht recht vereinbar ist: daß manche Fugendurchführungen nur Bruchstücke des Themas, meist dessen Anfangsglied benutzen. Sie heimsen zwar die Wirkung motivischer Ökonomie, die sogenannter Logik ein, honorieren jedoch nicht ganz die in dieser gelegene Verpflichtung. Händel kann mit Rücksicht auf solche Sachverhalte außer Betracht bleiben, weil seine Fugen deren Prinzip zugunsten des pastosen Stils, der keine Durchartikulation des Gewebes duldet, gar nicht verpflichtet waren; die Fugen sind dadurch nicht besser geworden. Derlei Beobachtungen mögen wie technologische Spitzfindigkeiten sich anhören, sind aber von erheblicher Tragweite: Musik, von der man denken möchte, daß sie, weil sie nichts darstellt, auch nichts fingieren muß, hat trotzdem am Illusionscharakter teil, an dem, was dann die Spekulation des deutschen Idealismus den ästhetischen Schein nannte.

Diese Teilhabe birgt ihre sprengende Dialektik. Ihr Medium war die Wendung der Musik nach innen, ihre subjektive Ver-

mittlung. Musik konstituierte sich als Sprache des Subjekts, insofern sie Ausdruck subjektiver Regungen zu sein schien, die von ihr imaginiert, quasi abgebildet und entwirklicht wurden. Aus jenem Illusionsprinzip hat sich das Schmückende, Ornamentale entwickelt, das später mit der Forderung materialer Stimmigkeit zusammenstieß und schließlich die Kündigung des tonalen Idioms erzwang, das gänzlich vom Illusionsprinzip durchdrungen war. Um des Einheitsmoments der auseinanderstrebenden Kunstgattungen innezuwerden, muß man schon in solche Komplexionen sich versenken, darf nicht mit jener Fassade sich begnügen, an der der Begriff des Stils sein Genügen hat und die buchstäblich im Barock dominierte. Dem haben die großen Kunsthistoriker sich gestellt, die akademisch etablierte Musikwissenschaft aber hat bislang davor versagt; einzig Außenseiter wie Halm, Kurth, Schenker bemühten sich um volle technologische Einsicht, die zugleich, als Vollzug der Stimmigkeit oder Unstimmigkeit der Gebilde, Kritik wäre. Unter technologischer Analyse ist dabei nicht an die – der Stilidee durchweg konforme – Beschreibung durchgängiger Gattungseigenschaften zu denken, nicht also an die allgemeinen Schemata und Charakteristiken des Concerto grosso, der da Capo-Arie, der Fuge oder selbst der Behandlung des Basso continuo, sondern an die mikrologische Einsicht ins jeweils Komponierte und seine spezifische, unvertauschbare Gesetzmäßigkeit. Aus dem besonderen Werk, freilich auch seiner Beziehung zur Gattung durch Unterordnung, Abweichung und deren Verhältnis zueinander, geht der Geist einer Musik hervor und wohl der einer jeglichen Kunst; schwebt nicht frei darüber. In der Abstraktion auf Gattungsmerkmale verflüchtigt er sich. Zu solcher Erkenntnis indessen bedarf es einer Affinität zur Kunst – gleichsam einer Position auf der Seite des Produzierenden –, die der Wissenschaft abgeht und die sie wohl gar zu Ehren ihrer Wissenschaftlichkeit verpönt: allzu genaue Kenntnis der Werke ist ihr zuweilen suspekt. Stets noch fasziniert an Riegl, daß er es nicht bei

der Versicherung des struktiven Wesens des Barocks sein Bewenden haben ließ, sondern die in Rede stehenden Strukturmomente bis ins einzelne nachwies. Selbst ein so außerordentlicher Kenner der gesamten Musik des Barockzeitalters wie Friedrich Blume dagegen weist das von sich, fürchtend vielleicht, der musikalische Barockbegriff halte minutiöser technischer Analyse nicht stand. Ausdrücklich verwirft er, gegen Riemann polemisierend, »Bezeichnungen bloß technischen Charakters«<sup>11</sup>. Ihm zufolge ist Barock in der Musik ein stilgeschichtlicher Begriff, der am Gehalt, nicht an den technisch kompositorischen Sachverhalten orientiert sei. Man müsse gegenüber den aus »empirischen Stilformen« abgeleiteten, nämlich technologischen Kategorien – gemeint sind gerade die Wölfflinschen Begriffspaare – zurückgehen auf ihren – so schreibt Blume wörtlich – »Aussagewert«<sup>12</sup>. Eskamotiert wird die zentrale und für die Kunsthistoriker selbstverständliche Frage, wie jener Gehalt zur ästhetischen Erscheinung vermittelt ist. Zugrunde liegt solcher in der Musikwissenschaft wohl vorwaltenden Ansicht die unreflektierte Vorstellung eines gleichsam ansichseienden, zumindest der bündigen Bestimmung sich entziehenden geistigen Gehalts, demgegenüber die Technik für äußerlich, sekundär, musikhistorischer Betrachtung unwürdig gilt. Das wird nicht offen deklariert, klingt aber deutlich durch. Mangel an Föhlung mit der Sache dünkt sich überlegener historischer Weitblick. Technologie tritt unter dem unfreundlichen Namen äußerer Stilmerkmale auf; der ihnen entgegengesetzte, auf den Gehalt abzielende wird der Philosophie entlehnt, als jener Zeitgeist, der seinerseits philosophisch erneut zu durchdenken wäre. Blume führt aus: »Mit der Einsicht, daß der musikalische Barock nicht in der mehr oder minder fragwürdigen Übereinstimmung äußerer Stilmerkmale mit denen anderer Künste, sondern in der inneren Einheit eines Zeit-

<sup>11</sup> Friedrich Blume, a.a.O., S. 78.

<sup>12</sup> a.a.O., S. 77.

geistes besteht, schwindet der im Schrifttum häufig aufgetauchte, auf Nietzsche zurückgehende Zweifel an der Gleichzeitigkeit der Musik mit jenen. ›Zeitgeist‹ wird hierbei verstanden nicht nur im Sinne eines Wirkungsfaktors, der, an und für sich unerklärbar, die Menschen einer Zeit und eines Raumes in eine gemeinsame Form des Denkens, Fühlens und Sichäußerns hineinzwingt, sondern auch im Sinne einer bestimmten Art und Weise, wie die Menschen eines Zeitalters sich selbst sehen und sich in Beziehung zur physischen und metaphysischen Welt setzen. Echte Gleichzeitigkeit wird nicht dadurch nachgewiesen, daß irgendwelche äußeren Stilmerkmale der Malerei oder Dichtung sich in Analogie zu denen der Musik bringen lassen.«<sup>13</sup> Wohl möchte man wissen, wie man über das auch von Blume skeptisch »vages Unterfangen« genannte Verfahren hinausgelangen soll, ohne mit den konkreten Techniken sich einzulassen. Die Weigerung, das zu tun, hat das Einverständnis der Bildungsideologie hinter sich, der zufolge unbeschadet dem Geist der Vorrang vorm Buchstaben gebührt. Sätze aus dem Abschnitt, den Blume der Apologie des musikalischen Barockbegriffs widmet, lauten: »Da aber letztlich jede Kategorisierung geistiger Erscheinungen eine nachträgliche Abstraktion aus der schwankenden Fülle des wirklichen Lebens ist, kann eine solche Unschärfe wohl in Kauf genommen werden, wenn sie dazu verhilft, die Isolierung der Musik in der Geschichte ihrer Technik zu überwinden und sie als ein Produkt der treibenden geistigen Kräfte ihres Zeitalters verständlich zu machen. Hieraus ergibt sich, daß die Einführung des Begriffs ›Barock‹ in die Musikgeschichte zwar nicht notwendig, aber zweckmäßig ist, nachdem durch den Vortritt der kunstgeschichtlichen und literaturgeschichtlichen Forschung das Wort mit dem Inhalt bestimmter Strömungen und Kräfte der Geistesgeschichte erfüllt worden ist.«<sup>14</sup> Gerade nur in ihrer Technik jedoch sind die

<sup>13</sup> a.a.O., S. 76.

<sup>14</sup> a.a.O., S. 79.

treibenden Kräfte der Musik eines Zeitalters aufzufinden. Paradox ist die Ungeistigkeit so vieler Musikhistorie damit zu erklären, daß sie ungebrochen einen Begriff von Geistesgeschichte übernimmt, der so hinfällig ist wie seine philosophische Konstitution durch Wilhelm Dilthey. Die Rede von »seelisch-geistigen Grundlagen« bleibt solange Versicherung und dekorativ, wie sie nicht im Komponierten ebenso sich bewährt wie einst, bei den großen Kunsthistorikern, im Gemalten oder Gebauten. Wer den geistigen Gehalt von Kunst schwer nimmt, als Wahrheitsgehalt, nicht als unverbindlichen Überbau, der der Betrachtung die höhere Weihe verleihen soll und womöglich aus Ehrfurcht in die Analyse nicht hineingezogen wird, muß fordern, daß jenes Zentrale der Kunstwerke zu ihrer immanenten Zusammensetzung und ihrem Formgesetz in durchsichtige Beziehung gerückt werde. Die Philosophie der Kunst, der die Konstruktion ihres Geistes obliegt, ist der Technologie näher als der Geistesgeschichte. Ort des Geistes in den Kunstwerken ist ihre technische Realisierung; der Stilbegriff, Komponisten wie Schönberg ebenso verdächtig wie der Philosophie, bietet dafür ein bloßes Surrogat.

Wie sehr seine Vormacht, jedenfalls in der Musik, versandelt, worauf allein es ankäme, zeigt sich darin, daß er die Frage nach der Qualität der Kunstwerke zurückdrängt. Sie ist von der nach dem Wahrheitsgehalt untrennbar: dieser entscheidet über den Rang bedeutender Werke, doch einzig in seinem wie immer auch gespannten und widerspruchsvollen Verhältnis zum Realisierten. An der geisteswissenschaftlichen Gleichgültigkeit gegen die ästhetische Qualität – Scheler hätte sie Wertblindheit genannt – mag bereits Riegls berühmte Kategorie des Kunstwollens einige Schuld tragen. Sie kann dazu mißbraucht werden, auch mindere Kunstwerke zu sanktionieren, wofern sie nur dessen Ausdruck – also eines Stilprinzips – seien, ohne Rücksicht auf ihre eigene Stimmigkeit. Dann fällt die ästhetische Qualität

einem Relativismus anheim, der schon bei Dilthey mit der unkräftig hochtönenden Geistesgeschichte sich verband. Uneingestandene Komplizität waltet zwischen der Pedanterie eines akademischen Betriebs, der, unter dem Vorwand, nur ja nichts zu behaupten, was nicht hieb- und stichfest wäre, an die äußerlichsten, dem Inneren der Sache gleichgültigsten Tatbestände sich klammert, und einem Irrationalismus, der, verummumt als Schweigen vor schöpferischem Geheimnis, das Wesentliche aus sich ausschließt und es dem Gefühl und damit dem blinden Belieben überantwortet. Der Schein der Relativität des Ranges von Kunstwerken zergeht, sobald ihre Technologie, als Inbegriff ihrer Stimmigkeit, aufgedeckt ist. Die herrschende Barockideologie läßt davon wenig mehr erkennen. Ihre Exponenten stellen unbeirrt Bach und Händel nebeneinander, wie es kein Literaturhistoriker mehr mit Goethe und Schiller riskierte. Den kompositorischen Abstand zwischen beiden nimmt jeder Musiker, der sein Metier versteht, wahr; bereits Mozart sah sich dazu veranlaßt, bei der Bearbeitung des ›Messias‹, nach Schönbergs Wort, meterweise Sequenzen wegzuschneiden. Die Musikhistorie, die sich doch am Gehalt zu interessieren vorgibt, nimmt aus wertfreier Wissenschaftsgesinnung jenen Abstand nicht zur Kenntnis. Sie zieht ungeprüft die angenehm zuschauerhafte, konventionelle Ansicht vor, die beide, als polare Exponenten der gleichen Stilperiode, friedlich dieser subsumiert. Ebenso arglos werden Bach und Schütz in einem Atem genannt. Taubheit gegen Qualitäten erlaubt Anpassung an den geringsten Widerstand gesinnungstreuer Hörer, an die Konsumenten barocker bestsellers vom Plattenmarkt. Musikalische Manufakturen wie die Telemanns verschwimmen mit Bach, der zu Lebzeiten weniger beliebt war als jener. Allein schon um dem Verfall musikalischer Urteilsfähigkeit entgegenzuarbeiten, der auf die Barbarisierung des Hörens hinauslaufen muß, ist es an der Zeit, den ideologischen Mißbrauch des Barocks beim Namen zu nennen.

Die Einwände gegen den Historismus müssen weiter gehen als die alten gegen die Sterilität der Aufbereitung einst lebendigen Geistes zum toten Besitz. Je mehr der Historismus, zumal in der Musik, Vormundschaft über die künstlerische Praxis beansprucht, desto heftiger widerspricht er dem, was wiederherzustellen er sich anheischig macht. Daß das historisch Vergangene, das, so wenig es geradlinig Fortschritt gibt, auch seinen Untergang durch eigene Mängel sich verdiente, nicht aus dem Willen sich wiederherstellen läßt und am letzten aus jenem Bedürfnis nach einem Kosmos des Geistes, dessen Decke von der erstarkenden Produktivkraft gesprengt ward, ist keine weltanschaulich allgemeine, geschichtsphilosophische These. Die Unwiederherstellbarkeit des Vergangenen und Gestürzten konkretisiert sich an der Sinnwidrigkeit der restaurativen Versuche angesichts ihres Gegenstandes. Das legitime Verhältnis zu authentischen Kunstwerken der Vergangenheit ist Distanz, das Bewußtsein ihrer Unerreichbarkeit, nicht die Einfühlung, die nach ihnen tastet und überschwänglich an ihnen frevelt. Der angeblichen Barockmusik widerfährt das unmißverständlich durch die historistische Interpretationspraxis. Die Musikhistorie selbst ist darauf gestoßen, und bestätigt es in einigen ihrer letzten Publikationen, daß Instrumentation im Sinn des seit dem neunzehnten Jahrhundert geltenden Begriffs damals noch nicht existierte. Was man barocken Klang nennt, ist nicht durchs kompositorische Subjekt hindurchgegangen, gehorcht keiner Imagination, welche die Farbe als Kompositionsmittel eigenen Rechtes behandelt hätte. Jener Klang war vielmehr das Resultat des Verfügbaren, insofern gewiß historisch necessitiert, aber vom einzelnen Werk aus gesehen zufällig. Die Vielfalt an Instrumenten, die manche an der Epoche lockt, entsprang nicht der Idee einer musikalischen Farbenskala, sondern dem außermusikalischen Stand einer gleichsam anarchischen Technik des Instrumentenbaus. Die Menge an Instrumenten und Instrumententypen nahm ab mit der

kritischen Rationalisierung, welche in der gleichen Epoche, der der temperierten Stimmung, einsetzte. Die Klangfarben, die mit Gusto wiederbelebt werden, sind trüb, dürftig und durch reinere und leuchtkräftigere überholt. Sie waren der Musik ihrer Zeit keineswegs wesentlich derart wie die Ventilhörner oder die Klarinettenfamilie dem Orchester des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts. Daß Bach zwei seiner reifsten Werke, das ›Musikalische Opfer‹ und die ›Kunst der Fuge‹, der instrumentalen Realisierung nach überhaupt nicht oder nur teilweise fixierte, ist dafür der sinnfälligste Ausdruck. Erlaubt ist, darüber zu spekulieren, ob jene Notation als »Musik überhaupt«, die der modernen Praxis soviel Kopfzerbrechen bereitet, nicht am Ende dem kritischen Bewußtsein des Genius entsprang, das Vorgestellte sei mit den ihm verfügbaren Klangmitteln nicht zu verwirklichen – eine Schwierigkeit, der die jüngsten Komponisten, die nach ›Ideogrammen‹ suchen, abermals sich gegenüberfinden. Angesichts dieses Sachverhalts wäre es unsinnig, Musik aus dem siebzehnten und der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts instrumental so aufzuführen, wie es damals Usus war. Allein schon die Freiheit, die das Continuoprinzip der harmonischen Improvisation ließ, zeugt gegen die Verbindlichkeit des in der Generalbaßmusik gängigen Klangs. Historische Authentizität frommt wenig, wo die Idee eindeutig-authentischer Komposition noch nicht voll etabliert ist. Im Namen werkgerechter Treue begibt man sich ungewollt, vom anderen Extrem her, in dieselbe Sphäre des Kostümierten, der angestrahlten Musikfest-Musik, gegen die man als romantisch eifert. Solche vermeintliche Treue wird zur Untreue dadurch, daß sie, was sie rein wiederzugeben wähnt, verhüllt und unterschlägt: jene strukturellen Momente, welche die Kunsthistoriker als das Wesen des visuellen Barocks bestimmten und von denen die kompositorische Qualität abhängt. Die respektvolle Langeweile, die heute soviel masochistisches Entzücken bereitet, hat ihren objekti-

ven Grund. Die barockisierende Wiedergabe hält das, was in der Musik selbst sich zuträgt, ihr Geäder, das Subkutane, geflissentlich unhörbar. Aktuell wären allein Interpretationen, welche bei Bach das spezifisch Komponierte, also die latenten, bis in ein unendlich Kleines sich erstreckenden Motivzusammenhänge ebenso zur Evidenz erheben, wie Riegl zufolge die struktiven Momente in großer bildender Barockkunst die Erscheinung determinieren, in ihr gegenwärtig sind. Das keusche Argument, es müßten jene struktiven Momente für sich selbst wirken, die Interpretation dürfe sie nicht entblößen, sondern das musikalische Phänomen rein von aller interpretativen Differenzierung sprechen lassen, trägt. Die idiomatische, sprachähnliche Seite aller tonalen Musik – und kaum eine war so sehr von der Tonalität bestimmt wie die des Generalbaßzeitalters, deren Zeichensystem ja Abbeviatur der tonalen Ordnung ist – verlangt nach sprachähnlicher Artikulation oder, wie Kolisch es nennt, Interpunktion. Strukturelles Musizieren, kulminierend in Neuinstrumentationen wie der Weberschen der sechsstimmigen Ricercata, tilgt den Aberglauben an die vom Wesen säuberlich getrennte Erscheinung. Wer auch nur phrasiert, wie es unterdessen die besten Cembalisten als unerlässlich empfinden, unterschreibt einen Vertrag, dessen Konsequenz nicht weniger verlangt, als die Grenze jener Übungen zu verletzen, die das zu allem anderen auch noch fiktive Ideal der Nachahmung der alten Praxis aufrichtet. Würde von der Musik nur die Erscheinung, unter Verzicht auf ihre struktive Verdeutlichung, wiedergegeben, so resultierte Galimathias, Prototyp dessen, was einmal das Wort unmusikalisch ganz wohl umschrieb. Große Musik des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts adäquat, nämlich ihrem eigenen Sinn gemäß aufführen, heißt soviel, wie mit ihrer eigenen Kraft zerbrechen, was bloß Stil ist an ihr. Das erst wäre die verdiente Rache für den Mißbrauch des Stils.

Als der Barock, gleichzeitig mit dem beginnenden Jugendstil,

wiederentdeckt wurde, reklamierte man ihn, nach Riegls Wort, als »Vorstufe der modernen Kunst«. Nach mehr denn einem halben Jahrhundert ist daraus das Gegenteil geworden, das unheilvolle Wunschbild einer heilen Welt. Darum stehen die Kategorien Subjektivität und Objektivität für jene Epoche abermals zur Kritik. Jene recht leere Formel von der Gegensätzlichkeit als dem Barockprinzip ist kein Freibrief dafür, vom Barock so simpel Kontradiktorisches zu behaupten wie einerseits, Subjektivität sei gegenüber dem Formkanon erstarkt, andererseits, nach der unsäglichen Formulierung eines wohlbestallten Literarhistorikers, in der Dichtung des deutschen Barocks sei die Subjektivität noch nicht »zum Zuge gekommen«. Der Kardinalfrage nach dem Barock kann sich nähern nur, wer der rohen Alternative von subjektiv und objektiv nicht sich beugt, auch nicht mit einem vorsichtigen Einerseits-andererseits sich abspeisen läßt, sondern die dialektische Vermittlung beider Momente erkennt. In der Musikwissenschaft fehlt es nicht an Hinweisen darauf. Blume hat in seinem grundsätzlichen Aufsatz über die Musik des Barocks diese als Gegenschlag gegen die Selbstgesetzlichkeit der während der Renaissance entstandenen gedeutet; dem rein immanenten musikalischen Gefüge opponierten »teils die Nachbildung äußerer Vorbilder (Bewegung, Geschehnisse, Geräusche usw.), teils der Ausdruck innerer Erregungen (seelische Zustände, Affekte)«<sup>15</sup>. Er betrachtet Nachahmung und Affektenlehre als Schlüsselkategorien der Generalbaßmusik, wie es im übrigen durch die Ästhetik der Zeit und die musikalischen Manifeste seit Caccini reich belegt ist. »Ein Hauptmittel für die Entwicklung eines affektiven Stils«, fährt Blume fort, »wurde die konsequente Anwendung der Rhetorik auf die Musik.«<sup>16</sup> Damit fraglos ein primär subjektives Moment. Musik will sprechend werden wie Menschen. Indem jedoch die musikalische Rhetorik an die

<sup>15</sup> a.a.O., S. 80.

<sup>16</sup> a.a.O., S. 81.

tradierten Figuren der Rede sich anschließt, empfängt sie sogleich, vermöge der Zuordnung der einzelnen musikalischen Figuren, die nach Blume etwa dem Motivbegriff entsprechen, zu den rhetorischen, formelhafte Züge<sup>17</sup>. Mit der Subjektivierung der Musik geht von Anbeginn ihr Gegenteil zusammen, musikalische Topoi. Sie durchwachsen dann den gesamten Wiener Klassizismus. In gewissem Sinn könnte man ihn die aufs kunstvollste gesteigerte und durch den Schein permanenten Werdens verborgene, gleichwohl kaleidoskopartige Kombination solcher Formeln nennen. Von ihren Archetypen in der älteren Affektenmusik wichen sie gar nicht so radikal ab, bis die Romantik gegen die kompositorischen Topoi zunehmend empfindlich ward. Die Subjektivierung der Musik und die Ausbreitung eines mechanischen Elements in ihr wären demnach nicht von verschiedenen Seiten hergekommen und hätten sich dann verbunden, sondern sind im Ursprung zwei Seiten des Gleichen, wie die Einheit der Extreme Subjektivierung und Verdinglichung in der neueren Philosophie. Bei Descartes waren, um die Wende des sechzehnten Jahrhunderts zum siebzehnten, die befreite Selbstgewißheit des denkenden Ichs und der Zwang des Mechanismus einander gesellt. Die musikalischen Topoi schlugen Brücken zwischen dem affektiven und dem tektonischen Moment. Weil sie dem Affektiven als dessen Spielmarken ebenso Gewalt antun, wie die Affekte ihrer als Repräsentanten im objektivierten Kunstwerk bedurften, trug der letzte gelungene Stil Male des Mißlingens. Was Riegl am visuellen Barock konstatierte, der Konflikt von Willen, also Entäußerung zur Objektivität, und Empfindung, dem Fürsichsein des Subjekts, kurz das Auseinander von Innen und Außen, wird zum antagonistischen Wesen auch der Musik. Es bedingt den überwertigen Schein ihres geschlossenen An sich auf Kosten jenes Subjekts, das die Geschlossenheit stiftete; je gefügter die Oberfläche der Werke, desto zerrissener, was sie verbirgt.

<sup>17</sup> Vgl. a.a.O.

Das Subjekt, das Objektivität zu seiner Sache, womöglich das Wirkliche zu seinem Produkt macht, vergißt sich in diesem. Geronnen, verselbständigt, fetischisiert tritt das Produkt dem Subjekt gegenüber. Die Objektivität des Selbstgemachten über-täuscht, daß es bloß selbstgemacht ist. Rationalität ihrerseits, wie sie im neueren Zeitalter Erkenntnis durchherrscht, legt sich aus im Sinn einer Gesetzlichkeit, die sich nach den Kriterien des Notwendigen und Allgemeinen richtet, mit ihnen dem lebendigen Subjekt sich entfremdet und es unterdrückt. Dieser Prozeß ist keiner der isolierten philosophischen Reflexion, sondern reicht bis in die Grundschicht der gesellschaftlichen Produktionsverhältnisse und damit der historischen Erfahrungen der Menschheit. Er durchdringt auch die Kunst; nur ist er in ihr, die der vom Subjekt vergegenständlichten Welt das Bild unmittelbaren Lebens entgegenhält, minder offenbar. Das Subjekt, das, tastend nach seiner bürgerlichen Autonomie, sich selbst aussprechen will und, um dazu fähig zu sein, das vorgegebene objektive Idiom zerschlägt, braucht ein solches Idiom, um sich mitteilen zu können, und hat doch so wenig eine Sprache der Freiheit, wie es wirklich frei ist. Es muß sich erst das Idiom erschaffen oder es fingieren kraft jener Rationalität, welche die bürgerliche Emanzipation ermöglichte und wiederum das Vakuum ausfüllen sollte, das durch die bürgerliche Emanzipation mit dem Sturz des mittelalterlichen *ordo* entstanden war. Das verurteilt das neue Idiom zu jenem Charakter des äußerlich Gesetzten, Starren und Klappernden, an dem die musikalischen Topoi seit dem siebzehnten Jahrhundert krankten; ihn loszuwerden, war die Arbeit musikalischen Fortschritts seitdem. Die Objektivität, die an der Barockmusik so viele als Trost empfinden, war veranstaltet und stets schon trügend. Der kollektive Hang zu ihr mag damit sich erklären, daß im gegenwärtigen Stand des Bewußtseins, dem in drei Jahrhunderten bis zum Äußersten gesteigerten Nominalismus, solche im Innersten usurpatorische Objektivität den Menschen auch

politisch zum geheimen und verhängnisvollen Wunschbild wurde. Im Barock sprechen sie an auf das Urphänomen jener mit dem Subjektivierungsprozeß verklammerten dinghaften Ordnung, die am Ende aus der verwalteten Welt sieghaft ihnen entgegengrinst. Der Barock rechtfertigt sie ihnen als intakte Gestalt aus der Vorzeit; von ihm erborgen sie die Aura von Sinn. Die klobigen oder schnurrenden Motive, an deren Ablauf die regressive Sehnsucht sich stillt, sind Formeln einer kollektiven Übereinkunft, deren eigenes Prinzip jenes Verpflichtende desavouiert, das sie bekunden. Insofern weist der von Blume eingeführte Begriff einer Heteronomie der Barockmusik über das an Ort und Stelle Gemeinte hinaus. Er wäre kritisch zu wenden. Mißbrauch mit dem Barock treibt, wer aus Autonomie jenes Heteronomie wählt, Unfreiheit aus halbwarer Freiheit heraus, der keiner recht traut. Dem kritischen ästhetischen Bewußtsein nicht weniger als der Entzauberung der Welt fiel das Ornament zum Opfer. Das ohnehin geschwächte Bewußtsein der Menschen möchte mit jener Welt sich abfinden: sie blieb als entzauberte die dinghafte, eine von Waren. Der Barock steht ihnen ein fürs verdrängte und ersehnte Ornament, und macht ihnen dabei als Stil, der das Ornament gestatte und erheische, das gute Gewissen. Aber das vermeintlich unbeschädigte Ornament, zu dem sie flüchten, ist Ausdruck des gleichen Prinzips, vor dem sie die Flucht ergreifen. Die Einheit des Bürgerlichen und Absolutistischen, die sie zum Barock zieht, steht ihnen als Gleichnis jener tödlichen Ordnung vor Augen, in der die Verflechtung der bürgerlichen Gesellschaft umschlägt in totale Unterdrückung.

## Wien, nach Ostern 1967

Für Lotte Tobisch von Labotýn

Wiener Melancholie 1967: daß es keine Wiener Melancholie mehr gibt. Das spürt man am deutlichsten im Prater. Er wahrhaft hat seinen Duft verloren, und es ist nicht leicht zu sagen, warum. Vielleicht, weil, was ihm im Krieg widerfuhr, so wenig verheilte wie im Berliner Tiergarten – ein Gefühl des Abgeholzten bleibt, obwohl die Bäume nachwachsen. Schuld mag auch haben, daß man die Wege asphaltierte wie im New Yorker Central Park, während doch nach wie vor selbst die Hauptallee für Autos gesperrt ist. Der Prater war eine Art Bois de Boulogne. Gibt darin der Boden nicht mehr den Füßen nach, so ist die Spur von Wald ausgetilgt, die zu seinem Glück beitrug. Daß die Zeit des Praters vorbei ist, kommt nicht länger seinem Ausdruck zugute, sondern straft ihn Lügen. Einleuchtend wurde mir erklärt, die Asphaltierung diene der Ersparnis; sonst sei das Personal nicht zu bezahlen, das die Wege in Ordnung halte. An Bäumen die kurial umständliche Warnung vor niederfallenden Ästen, die bei Stürmen Spazierende bedrohen könnten, als laure der Prater aufs Unheil. Erst die Rückfahrt im altmodischen Autobus stellte das Gefühl der vertrauten Stadt wieder her. Heftig war es gerade dort unterbrochen, wo sie einmal mit der Natur sanft sich verband.

L. erzählt, als Kind von sieben oder acht Jahren, im Sacré Cœur, habe sie unordentlich geschrieben, Kleckse in die Hefte gemacht. Die unterrichtende Schwester mahnte sie: »Wenn du so weitermachst, dann kränkt sich das liebe Jesulein.« Sie antwortete: »Da kann man auch nichts machen«; man hat sie deswegen aus der frommen Schule entfernt. Aber sie verlieh

einzig der Wiener Metaphysik als vollkommenes Echo Ausdruck. Weder am lieben Jesulein zweifelte sie noch daran, daß es sich um die Sauberkeit ihres Schreibhefts kümmerte. Nur stellte sie sich, über der katholischen Ordnung, eine höhere vor, undurchdringlich hierarchisch, eine Wienerische Moira der Lässigkeit, gegen die nichts ankann. Fatalität jenseits der Gottheit lenkt das Dasein. Nicht rüttelt Skepsis am Absoluten, Skepsis selber wird als Absolutes inthronisiert. Der Weltlauf sei unverbesserlich wie zugesperrte Ämter; vor ihm muß jeglicher sich neigen.

Jene Lässigkeit, die heute wie eh über die Angespanntheit und, nach Mörikes Wort, »Sehrhaftigkeit« der deutschen Arbeitswelt tröstet, hat auch ihr Finsteres, etwas von Identifikation mit dem Übel, den Unterton, es solle eben nicht sein. In Wien kann man, auch unter zarten, sensiblen und refraktären Intellektuellen, beobachten, wie sie mit dem Tod eines geliebten Menschen, an dem wiederum die Lässigkeit mehr Schuld trägt, als einem lieb ist, gar zu bereitwillig sich abfinden. Der Valentin, der seinen Hobel hinlegt, wenn der allegorische Sensenmann ihm vernünftig zuredet, ist ebenso vernünftig beim Tod des anderen. Ergebung ins Unvermeidliche wird zu dessen Empfehlung. Von ihr ist nicht weit zur Schadenfreude. Das mag jenes Makabre erklären, an dem nicht nur der Wiener Geist sich ergötzt, sondern das real in Wien mit Gusto sich manifestiert, Kontrapunkt der Heiterkeit. Wer's nicht so schwer nimmt, läßt gern dem Schweren seinen Lauf. Darin ist der objektive Geist der Stadt unerschöpflich produktiv. Der Bursch, der vor ein paar Jahren eine Ballettelevin im Labyrinth der Oper ungestört erdolchte, hieß Weinwurm.

Auf das Kommando: Beissi holen, Beissi holen, springt Dagober, der wohlgenährte und enthusiastische Boxer, wild davon, nimmt seinen Maulkorb ins Maul und apportiert ihn

seiner schönen Herrin. Vorform der Freiwilligen Selbstkontrolle; allerdings, ohne daß Theologen dazu bemüht würden.

Am 31. März in der Verkauften Braut. Irmgard Seefried, in ihrem Rollenfach die größte Sopranistin ihrer Generation, sang die Marie. In der Loge nebenan ihre Kinder, ich beneidete sie ein wenig, weil sie die unvergleichliche Kunst der Mutter auf der Bühne bewundern durften. Es dirigierte ein Kapellmeister mit tschechischem Namen; nicht so authentisch, wie ich es mir vorgestellt hätte, vor allem nicht mit jener Fähigkeit des Verweilens, deren es zuweilen, als Kontrast zum Brio, etwa in dem Allegro moderato überschriebenen Quartett des ersten Aktes, bedarf. Originell ist diese Musik durch die Proportion zwischen Melodik und Harmonik. In den Melodien müssen die Akkorde sich spiegeln, dafür die Zusammenklänge so sich ausleben, daß sie in der Zeit Perspektive gewinnen. So erst spricht Innigkeit sich aus: rührend wacht in der Verkauften Braut kollektiv gefesselte Subjektivität auf, wird zögernd ihrer selbst mächtig. Die frühmorgendliche Innigkeit ist so groß, daß man den folkloristisch-rohen Spott über den tölpelhaften Nebenbuhler Wenzel darüber vergißt. Die Dekorationen waren naturalistisch. Ich schäme mich nicht, daß sie mir gefielen. Die Dorfbilder konnten das Geheimnis der Bühnendekoration als einer Form: sehnsüchtig weit Entferntes so nahe zu bringen, als wäre man darin, ohne daß der Duft der Ferne gemindert würde.

Merkwürdig, die schönste Nummer des Ganzen, das Lento-Ensemble »Noch ein Weilchen, Marie, bedenk es dir«, das sie vor der Torheit der Vernunftthehe schützt und an dessen Ende ihre Stimme leidenschaftlich die der Verwandten überfliegt – dies Meisterstück bleibt bei allen Aufführungen, die ich je sah, hinter der musikalischen Imagination zurück. Es wäre ganz durchsichtig, kristallen, fast unbeseelt zu singen, damit

die beseelte Stimme davon sich löse. L. erklärte das Unbefriedigende sicher richtig; man müsse, um jene Wirkung in dem instrumental eben nur gestützten Ensemble zu erreichen, auch die Nebenrollen mit den vorzüglichsten Solisten besetzen, und materielle Rücksichten verböten das. Man ist damit im Zentrum der Schwierigkeiten, denen das musikalische Repertoiretheater heute selbst dort begegnet, wo es am lautersten verteidigt wird.

Wir wohnten wenige Minuten von der Oper, mitten in der Stadt sozusagen, aber in einem Park, der den Lärm der Straßen nur wie ein fernes Rauschen zu uns dringen ließ, die Autos als Naturlaut, der beim Schlafen half. Im Park konnte man spaziergehen, an Teichen und lädierten Rokokogöttern vorbei wie aus den Fêtes galantes, über Stufen auf die verschiedenen Niveaus der Anlage. Dürre Zweige wurden verbrannt. Die Mauer, die schließlich Einhalt gebietet, trennt vom Belvederegarten. In einem Nebengebäude, in dem früher Geräte untergebracht sein mochten und das jetzt irgendwelche Ämter beherbergt, eine kleine grüne Tür. Die Dame, bei der wir geladen waren, hatte uns verraten, es führe durch diese Tür ein Gang hinaus, unmittelbar auf die Straße, und verkürze sehr den Weg zu ihrer Wohnung. Genau so könnte es in einer Beschreibung Prousts aus dem Faubourg St. Germain vorkommen. Behielt er irgendwo recht, dann in dem Anspruch, daß sein Buch die Autobiographie eines jeden einzelnen sein müsse.

Aus der Soziologie kennt man das Phänomen der Personalisierung: die unter den Bevölkerungen verbreitete Tendenz, entfremdete und verhärtete Verhältnisse, undurchsichtige politische Vorgänge dem Bedürfnis nach lebendiger Erfahrung dadurch, scheinbar, zurückzugewinnen, daß man sie durchs Verhalten einzelner Menschen erklärt und an diese sich hält. Die bei amerikanischen Wahlen gängige Suggestion,

es gelte, den besten Mann zum Präsidenten zu wählen, ist der Prototyp jener Tendenz; ihr folgt auch die Illustriertensitte, irgendwelchen Prominenten, die für das reale Schicksal der Menschen nichts bedeuten, eine Publizität zu verschaffen, die vortäuscht, es hinge von den Hochgespielten und ihren privaten Affären wonders was ab, ohne daß das übrigens von den Konsumenten ganz geglaubt würde. Das kulminiert im sogenannten Personenkult von Diktaturstaaten. Es ist aber nichts anderes als die Reprise einer vorbürgerlichen, zumal absolutistischen Denkweise aus Jahrhunderten, da der unmittelbare Wille von Dynasten mit dem Schicksal der Völker weit mehr sich decken mochte als in einer vergesellschafteten Gesellschaft, deren Funktionscharakter, die universale Vermittlung, noch die Befehlsgewaltigen zu Marionetten herabsetzt. Bei Shakespeare mag ein englischer König von sich als England reden. Wie sehr der gegenwärtige Usus von Personalisierung Wiederkunft eines Vorbürgerlichen ist, lernt man im Umgang mit Feudalen, für welche längst verstorbene Heroen der Weltgeschichte Verwandte sind, über die man sich intim, mit etwas Kritik und viel Nachsicht unterhält, als sei die Weltgeschichte tatsächlich Familiengeschichte. Zuweilen fällt freundliches Licht auf solche, die in der Historie einen schlechten Namen haben; ihnen wird gute Absicht, Harmlosigkeit, Naivetät bescheinigt. Und wahrscheinlich nicht einmal zu Unrecht. Manche, die der Überlieferung als schwarze Männer gelten, mochten wirklich privat anständigen Willens gewesen sein. Daß man sie verdammt, anstatt die historische Tendenz, ist selber ein Stück Personalisierung, dem dann die genauere Kenntnis der Person und ihrer Lebensumstände legitim widersteht. Dagegen ist das bürgerliche Bewußtsein besonders empfindlich; gerade weil seitdem von den einzelnen, und seien es die Herrschenden, so wenig abhängt, müssen diese die schuldigen Subjekte der Geschichte sein, um über die Schuld der Geschichte zu täuschen, daß sie bis heute noch kein Subjekt hat.

Im Wozzeck, am 9. April. Sehr schöne Aufführung, mit Berry als Wozzeck und Christa Ludwig als Marie. Alles sehr warm und lebendig musiziert, im Ton Böhms, den der Dirigent Hollreiser mit großer Liebe und Kenntnis wahrte. Vielleicht ist nicht alles so transparent, wie heute Bergs Musik dargestellt werden kann, damit selbst das höchst Komplexe als sinnvoll organisiert verstanden wird. Dafür jedoch spricht die Aufführung das Bergische Idiom, ein Österreichisch, Träger der spezifischen Humanität jener Musik. Man muß den musikalischen Dialekt des Wozzeck im Ohr haben, wenn man Ausdruckscharaktere wie die unsägliche Trauer der langsamen Ländlereinleitung zur großen Wirtshausszene des zweiten Aktes herausbringen will. – Außerordentliche Bühnenbilder von Caspar Neher. Sie realisieren vollkommene pragmatische Deutlichkeit, klarste Beziehung des Visuellen auf die musikalischen Vorgänge in einer Atmosphäre, die den Realismus weit übersteigt und zur eigentlich musikalischen Dimension geleitet. Unendlicher Beifall, wie nach einer Repertoireoper. Der Wozzeck widerlegt, ohne die leiseste Konzession, durch seine pure künstlerische Evidenz die Behauptung von der Publikumsfremdheit der neuen Musik. Sie wird doch wohl vorab von Interessenten nachgebetet, welche die Musik selber nicht verstehen.

Einladung bei einem überaus liebenswürdigen italienischen Diplomaten, in ganz kleinem Kreis. Wir wurden in einem Traumzimmer empfangen. Aber es war keines im Sinne der Phrase: traumhaft schön, sondern buchstäblich so, wie ich es immer wieder in Träumen, als Kinderbild der Sehnsucht, sehe, ohne es mir wach je zu wünschen: groß, ganz mit roter Seide bespannt, etwas dämmrig, alles in sich vereinernd, was die Sachlichkeit einem austrieb und was ins Unbewußte sich flüchtete, Noblesse, die man als Kind sich zusammenphanta-siert und die dann die Welt, auch die große, nie einlöst. Dem fügte das Gespräch ohne Bruch sich ein. Man muß altern, da-

mit die Kindheit, und die Träume, die sie hinterließ, sich verwirklichen, zu spät.

In der Tradition des Theaters, zumal der Komödie, war es, bis zu Hofmannsthal, beliebt, Szenen oder ganze Akte in Wirtshäusern, später Hotels spielen zu lassen, weil dort ohne gar zu auffällige dramaturgische Gewalttat alle möglichen Personen, auch solche sozial sehr verschiedener Kreise, sich treffen und miteinander konversieren können. Der Trick ist zu durchsichtig, als daß so leicht ein Schriftsteller mit Organ fürs Zeitgemäße ihn weiter verwenden dürfte. In der Stadt Wien aber, dem ästhetischen Nachbild ihrer selbst, überlebt eine Realität dieser Art die Lustspieltechnik, die von ihr abgeleitet war, und lehrt einen, daß in künstlerischen Konventionen gesellschaftliche Formen von einst sich verstecken. Im Hotel Sacher – beim Sacher, wie man sagt – mit seinen Warteräumen, Bars, Restaurants stellt unter den Habitués und denen, die sie kennen, leicht jene Kommunikation sich her, die sonst nur auf der Bühne selbstverständlich scheint. Das Hotel ist eine Art großes Hauptquartier, ohne daß es stets der Verabredung bedürfte: Zufall und Vorsatz gehen unmerklich ineinander über. Selten wird man dort nachmahlen, ohne daß man mit Bekannten sich begrüßte oder daß die es tun, mit denen man, nach der Oper etwa, zusammen ist. Im Grazer Hotel Wiesler verhält es sich ähnlich. Das »Man« steht dabei freilich unter einer Generalklausel, der Zugehörigkeit zur Aristokratie oder des Kontakts mit ihr. Sie spiegelt sich auch im Verhalten des Personals, das es einer Dame von großem Namen nachsieht, wenn sie in einer Wolljacke und ohne Strümpfe das Ritual durchbricht, das ihr zu liebe geübt wird. Humanität, Unmittelbarkeit und Leichtigkeit des Umgangs erweisen sich in Wien als gebunden an feudal-hierarchische Verhältnisse, an unsichtbar gezogene Grenzen, während in der bürgerlichen Gesellschaft, die von keinen solchen Grenzen mehr wissen will, eben dadurch

Kälte und Gleichgültigkeit zwischen den Anonymen triumphieren. Weniges in Wien ist verführerischer, nichts gefährlicher: der Anreiz zur Ideologie, es bildeten der Kutscher und der Graf eine Gemeinschaft, weil sie beide gleich Tamino und Papageno ihre verbürgte Stelle im kleinen Welttheater hätten, die sie vor der Entfremdung behüte und die doch auf deren Fraglosigkeit beruht.

Unter den Argumenten, welche die Rancune gegen unbequeme Intellektuelle ausbrütet, ist das blödsinnigste doch jenes, das ihnen einen Widerspruch zwischen Gesinnung und aristokratischem Umgang vorrechnet. Es hat schon an Proust, Hofmannsthal, an dessen Gegner Kraus sich ausgetobt, und jeder Provinzkritiker kam während des Expressionismus sich geistreich vor, wenn er Sternheim, der den ›Snob‹ schrieb, darauf stoßen konnte, er sei selber einer. Was zu den Aristokraten zieht und manche von ihnen zu den Intellektuellen, ist fast tautologisch einfach: daß sie keine Bürger sind. Die Führung ihres Lebens steht nicht durchaus unterm Bann des Tauschprinzips, und den Differenzierten unter ihnen erhält sich eine Freiheit vom Zwang der Zwecke und des praktischen Vorteils, wie kaum anderen; ihre praktischen Versuche sind selten erfolgreich. An der Attraktion aber, die von der Sphäre ausstrahlt, hat wahrscheinlich teil, daß sie keine politische, selten mehr wirtschaftliche Macht ausüben; die Attraktion ist denn auch ganz unabhängig von Reichtum oder Armut. Was einmal Macht war, wird entsühnt im Bild des Namens und einem Verhalten, das von der Macht die *désinvolture* bewahrt ohne das Schrofte des Befehls, vollends ohne die abscheuliche Klugheit, die fragt, was man von Menschen an Vorteil und Gewinn zu erwarten habe, Reflex einer Norm, der der Erwerb für unehrlich oder beschämend gilt. Man kann im Umgang mit solchen, die einmal sich erschlossen haben, eine Qualität des Umhlegenden, beinahe Mütterlichen entdecken wie nirgends sonst, mit keinem ist der

Umgang leichter, freier von psychologischem Gift; das tröstet in Depressionsphasen wie die Erinnerung an ein einst Vertrautes und längst Verlorenes. Der innerste Grund dafür jedoch ist ein Moment des Schutz- und Hilflosen, des nicht mehr ganz sich Zurechtfindens. Es schafft unausgesprochene Solidarität. Einer von ihnen sagte ich, man müsse für sie einen Naturschutzpark erfinden oder wenigstens eine Glasglocke über sie halten; sie hat es mit lächelndem Einverständnis entgegengenommen.

Ausflug in die Vorderbrühl. Ein entzückendes Liechtensteinisches Schlößchen. Man beschreibt einen Bogen, so weit, daß ich ihn gar nicht bemerkte, und ist, wenn man denkt, man sei ganz entfernt, unversehens wieder am Ausgangsort. Dort ein großer Landgasthof, gut durchheizt an dem kühlen Frühlingstag. Das Innere knarrt hölzern und etwas verfallen, nach dem landesüblichen Ausdruck wie eine Pawlatschen. Aber das Essen war köstlich. Unter den Reizen Österreichs, die mich unwiderstehlich immer wieder dorthin treiben, ist nicht der kleinste, daß man auf dem Land, und schon in der näheren Umgebung der Hauptstadt, sich fühlt wie im Süddeutschland meiner Kindheit. Essen und Trinken sind für den Alternden nicht mehr so sehr gegenwärtiger Genuß wie die Jagd nach der Erinnerungsspur, die schimärische Hoffnung, vergangenes Leben lasse sich wiederherstellen.

In den Donau-Auen, an einem Werktag. Rätselhaft die große Einsamkeit am Strom, nur wenige Kilometer von Wien. Von Landschaft und Flora, hier schon östlich, hält ein pußtahafter Bann die Menschen fern, als wollte der ins Unendliche offene Raum nicht gestört werden. Das Wort eines österreichischen Staatsmanns aus dem neunzehnten Jahrhundert lautet: östlich vom Rennweg fängt Asien an. Auch die Industrie scheint zu zögern. Die Unberührtheit der Gegend wäre archaisch, hätten nicht die Römer Spuren hinterlassen, und hätten nicht

die letzten deutschen Dörfer bis an die slowakische und ungarische Grenze sich vorgewagt. Schöne Schlösser wie Niederweiden und Schloßhof, beide in Renovation begriffen, trotz der geschichtlichen Verlassenheit des Orts. Der Garten des einen ist gegen die Straßenseite abgesperrt, verstreut liegen darin Bruchstücke von Statuen und steinernem Zierat, achtzehntes Jahrhundert als Antike. Von vielen Punkten sieht man die Feste Preßburg, an der die große Straße scharf vorbeibiegt gleich der vor Kafkas Schloß. Einer der Orte ist Aspern; blickt er vom Braunsberg über die Auen, fühlt sich der militärisch durchaus Unbegabte wie ein Feldherr, so durchaus scheint das weitgestreckte Terrain den Schlachten zubestimmt, die da immer wieder geschlagen wurden. Zum Dorfnamen Petronell assoziiert man den Petronius, aber auch ein Gewürz, das es gar nicht gibt. Dort, wo die Fische in die Donau mündet, liegt Fischamend, mit einem berühmten Fischgasthaus, in dem man sich zu Hause fühlt wie nur am Ende der Welt.

## Die Kunst und die Künste

In der jüngsten Entwicklung fließen die Grenzen zwischen den Kunstgattungen in einander oder, genauer: ihre Demarkationslinien verfransen sich. Musikalische Techniken wurden offensichtlich von malerischen wie der sogenannten informellen, aber auch der Konstruktion des Mondrianschen Typus angeregt. Zur Graphik neigt viele Musik in ihrer Notation. Diese wird dabei nicht nur autonomen graphischen Gestalten ähnlich, sondern ihr graphisches Wesen nimmt gegenüber dem Komponierten einige Selbständigkeit an; am merklichsten vielleicht in den Werken des Italieners Sylvano Bussotti, der Graphiker war, ehe er zur Musik überging. Spezifisch musikalische Techniken wie die serielle haben als Konstruktionsprinzipien die moderne Prosa beeinflusst, so die von Hans G. Helms, Kompensation für das Zurücktreten des erzählten Inhalts. Malerei dafür möchte nicht länger auf der Fläche sich bescheiden. Während sie der Illusion von Raumperspektive sich ent schlagen hat, treibt es sie selber in den Raum; genannt sei Nesch, oder die wuchernden Gebilde von Bernard Schultze. In den Calderschen Mobiles hört Plastik, nicht länger wie in ihrer impressionistischen Phase Bewegung imitierend, auf, in all ihren Teilen ruhig zu verharren und möchte, nach dem Zufallsprinzip der Äolsharfe, wenigstens partikular sich selber verzeitlichen. Durch Vertauschbarkeit oder wechselnde Anordnung wiederum verlieren musikalische Abschnitte etwas von der Verbindlichkeit ihrer Zeitfolge: sie verzichten auf Ähnlichkeit mit Kausalverhältnissen. Auch die Grenze der Plastik zur Architektur respektieren die Bildhauer nicht mehr, wie es vom Unterschied des Zweckhaften und Zweckfreien her selbstverständlich dünkt; jüngst hat Fritz Wotruba mich darauf aufmerksam gemacht, daß

manche seiner Skulpturen in einem Prozeß, der mit Rudimenten der menschlichen Gestalt anhebt, vermöge fortschreitender Entgegenständlichung zu quasi architektonischen Gebilden – er bezog sich ausdrücklich auf Scharoun – werden. Solche Phänomene notiert einer, der gewohnt ist, ästhetische Erfahrungen auf das ihm vertrauteste Bereich, die Musik, zu beziehen, mit der Willkür des gerade Beobachteten; es zu klassifizieren ist nicht an mir. Es zeigt sich aber so vielfach und so hartnäckig, daß man sich blind machen müßte, um nicht Symptome einer kräftigen Tendenz zu vermuten. Sie ist zu begreifen, womöglich der Verfransungsprozeß zu interpretieren.

Er hat dort am meisten Gewalt, wo er tatsächlich immanent, aus der Gattung selbst entspringt. Nicht braucht gezeugnet zu werden, daß manche nach der einen oder anderen Seite hinschielen. Wenn Kompositionen sich ihre Titel von Klee erborgen, wird man argwöhnen, sie seien dekorativen Wesens, Gegenteil jener Modernität, an die sie durch solche Bezeichnung sich ankleben. Derlei Neigungen sind freilich nicht so anrühlich, wie es der eingeschliffenen Entrüstung über angeblichen Snobismus beliebt. Von Mitläufern reden am liebsten die, welche stehen blieben. In Wahrheit meinen sie die Voranläufer. Immunität gegen den Zeitgeist ist als solche kein Verdienst. Selten bekundet sie Widerstand, meist Provinzialismus; sogar in der schwächlichen Gestalt der Imitation ist der Drang, modern zu sein, auch ein Stück Produktivkraft. Aber in der Verfransungstendenz handelt es sich um mehr als um Anbietderung oder jene verdächtige Synthese, deren Spuren im Namen des Gesamtkunstwerks schrecken; happenings möchten wohl Gesamtkunstwerke einzig als totale Antikunstwerke sein. So ist das Nebeneinandertupfen musikalischer Klangvaleurs, auffallend an male- rische Verfahren mahnend, aus dem Prinzip der Klangfarbenmelodie abzuleiten, der Einbeziehung der Timbres als eines konstitutiven Elements, nicht aus Imitation malerischer

Wirkungen. Webern schrieb Stücke aus Notenpunkten schon vor bald sechzig Jahren, in Kritik jenes unnützen Ausspinnens, das so leicht nur vortäuscht, in musikalischer Extension ereigne sich etwas. Und die graphischen Notationen, an deren Erfindung Verspieltheit ihren keineswegs illegitimen Anteil hat, entsprechen dem Bedürfnis, musikalische Ereignisse flexibler, dadurch genauer festzuhalten als mit den üblichen, auf die Tonalität geeichten Zeichen; umgekehrt wollen sie manchmal auch improvisatorischer Wiedergabe einigen Raum verschaffen. Überall hier wird also rein musikalischen Desideraten gehorcht. Kaum dürfte es allzu schwer fallen, an den meisten Verfransungsphänomenen ähnliche immanente Motivationen zu erkennen. Täusche ich mich nicht, so suchen die, welche die Malerei verräumlichen, nach einem Äquivalent für das formorganisierende Prinzip, das mit der malerischen Raumperspektive verloren ging. Musikalische Neuerungen, die das im traditionellen Vorrat selektiv als Musik Vorgesehene mißachteten, wurden analog verursacht vom Verlust der harmonischen Tiefendimension und der ihr zugehörigen Formtypen. Was die Grenzpfähle der Gattungen einreißt, wird bewegt von geschichtlichen Kräften, die innerhalb der Grenzen aufwachten und schließlich sie überfluten.

Im Antagonismus zwischen der fortgeschrittenen zeitgenössischen Kunst und dem sogenannten breiten Publikum spielt jener Prozeß wahrscheinlich seine beträchtliche Rolle. Wo Grenzen verletzt werden, regt leicht sich die abwehrende Angst vorm Vermischen. Der Komplex äußerte sich pathogen im nationalsozialistischen Kult der reinen Rasse und der Beschimpfung der Hybriden. Was an die Disziplin einmal etablierter Zonen nicht sich hält, gilt für zuchtlos und dekadent, obwohl jene Zonen selbst nicht natürlichen sondern geschichtlichen Ursprungs sind, manche von ihnen so spät wie die endgültige Emanzipation der Plastik von der Architektur, die im Barock nochmals sich zusammengefunden hatten. Die Normalform des Widerstands gegen Entwicklungen, die mit

der Gattung unvereinbar sein sollen, in der sie stattfanden, ist dem Musiker vertraut als die Frage: Ist das noch Musik? Sie war längst ein Sprechchor, während die Musik noch nach unbezweifelt immanenten, ob auch modifizierten Gesetzmäßigkeiten verlief. Heute wird von der Avantgarde die Spießerfrage Ist das noch? beim Wort genommen. Beantwortet wird sie zuweilen mit einer Musik, die tatsächlich keine mehr sein will. Ein Streichquartett des italienischen Komponisten Franco Donatoni etwa ist allein aus Geräuschen montiert, welche die vier Saiteninstrumente hervorbringen. Die sehr bedeutenden, hoch gestalteten ›Atmosphères‹ von György Ligeti kennen keine einzelnen, im herkömmlichen Sinne unterscheidbaren Töne mehr. Die ›Jonization‹ von Edgar Varèse, vor Dezennien entstanden, war eine Vorform von derlei Bestrebungen; Vorform deshalb, weil trotz fast vollständigen Verzichts auf bestimmte Tonhöhen doch durch die rhythmische Verfahrensart ein verhältnismäßig traditioneller musikalischer Eindruck resultierte. Die Kunstgattungen scheinen einer Art Promiskuität sich zu erfreuen, die gegen zivilisatorische Tabus sich vergeht.

Während indessen die Verwischung der säuberlich geordneten Klassen der Kunst zivilisatorische Ängste bereitet, fügt gleichwohl der Trend, den Ängstlichen unkenntlich, der rationalen und zivilisatorischen Tendenz sich ein, an der Kunst von je teilhatte. 1938 publizierte ein außerordentlicher Professor an der Universität Graz, des Namens Othmar Sterzinger, ein Buch ›Grundlinien der Kunstpsychologie‹ und widmete es »den Freunden der Künste«. Das rührend Philiströse des Plurals wirft Licht auf die Sache, eine Vielheit für den kontemplativen Betrachter ausgestellter Güter, von der Küche bis zum Salon, die denn auch tatsächlich in dem Buch durchgemustert und abgeschmeckt werden. Angesichts der Beerdigungsphrase, ein wohlhabender Verblichener sei ein Freund der Künste gewesen und habe diese gefördert, wird die Ungeduld der Kunst an solcher Mannigfaltigkeit

verständlich. Sie gesellt sich regelmäßig der nicht minder abscheulichen Vorstellung vom Kunstgenuß, der im Bereich von Sterzinger seine armseligen Orgien feiert, die der sturen Wiederholung. Kunst möchte mit ihren feinsinnigen Freunden nicht mehr zu schaffen haben, als aus materieller Rücksicht unvermeidlich ist; *my music is not lovely*, brummte Schönberg in Hollywood, als ein Filmmogul, der sie nicht kannte, ihm ein Kompliment machen wollte. Von ihrem kulinarischen Moment sagt Kunst sich los; es wurde dem geistigen unvereinbar, als es seine Unschuld verlor, die seiner Einheit mit dem Komponierten, zu dessen Funktion der Wohllaut im Fortschritt von Materialbeherrschung geworden war. Seitdem indessen das Kulinarische, der sinnliche Reiz, als Selbstzweck sich abspaltete, seinerseits rational geplant wird, revoltiert Kunst gegen jegliche Abhängigkeit von vorgegebenen, der autonomen Gestaltung sich sperrenden Materialien, die in der Klassifikation der Kunst nach Künsten sich widerspiegelt. Denn die zerstreuten Materialien entsprechen den diffusen sinnlichen Reizmomenten.

Die große Philosophie, Hegel und Schopenhauer je auf ihre Weise, haben an der heterogenen Vielheit laboriert und gesucht, das Nebeneinander theoretisch zu synthetisieren; Schopenhauer in einem hierarchischen, von der Musik gekrönten System; Hegel in einem historisch-dialektischen, das in der Dichtung sich vollenden sollte. Beides war unzulänglich. Offensichtlich gehorcht der Rang von Kunstwerken nicht der Wertskala von Systemen ihrer verschiedenen Gattungen. Weder hängt er von der Stellung der Gattung in der Hierarchie ab, noch – wie übrigens der Klassizist Hegel zu behaupten wohl sich hütete – von ihrer Stellung im Entwicklungsprozeß derart, daß das Spätere *eo ipso* das Bessere wäre. Die generelle Annahme wäre so falsch wie ihr Gegenteil. Die philosophische Synthesis in der Idee von Kunst, welche über das unmündige Nebeneinander ihrer Gattungen hinaus wollte, richtet sich durch ihr entfließende

Urteile wie das Hegelsche über die Musik oder jenes, mit dem Schopenhauer der Historienmalerei eine Nische reserviert. Dafür nähert sich solcher Synthesis das Bewegungsgesetz der Kunst selbst. Kandinskys Buch über das ›Geistige in der Kunst‹, dessen Titel tant bien que mal Formel des latenten Programms der Expressionisten war, hat das erstmals verbucht. Kein Zufall, daß darin anstelle einer Symbiose der Künste oder ihrer Agglomeration zu vorgeblich verstärkter Wirkung technische Reziprozität tritt.

Der Triumph von Vergeistigung in der Kunst, den Hegel in der Konstruktion des von ihm so genannten romantischen Kunstwerks antezipierte, war jedoch ein Pyrrhussieg gleich allem Triumphalen. Das groß gedachte Kandinskysche Manifest schreckt nicht zurück vor apokryphen Belegen, bis hinab zu Rudolf Steiner und der Hochstaplerin Blawatzky. Um seine Idee vom Geistigen in der Kunst zu rechtfertigen, ist ihm alles willkommen, was damals irgend auf Geist wider den Positivismus sich berief, sogar die Geister. Das ist nicht allein der theoretischen Desorientiertheit des Künstlers zuzuschreiben. Nicht wenige, die in ihrem Metier arbeiteten, spürten und spüren die Notwendigkeit theoretischer Apologetik. Der Verlust der Selbstverständlichkeit ihrer Gegenstände und Verfahrungsarten veranlaßt sie zu Reflexionen, deren sie nicht stets mächtig sind. Wahllos, halbgebildet nehmen sie es dann, woher sie es bekommen. Aber es geht nicht um subjektive Unzulänglichkeiten des Gedankens. So treu die Schrift Kandinskys die Erfahrung ihres Augenblicks festhält, der Gehalt dieser Erfahrung selbst hat neben seiner Wahrheit sein Fragwürdiges. Das nötigte dazu, mit Fragwürdigem ihn zu untermauern. Geist, der in der Kunst an der sinnlichen Erscheinung nicht mehr sein Genügen findet, verselbständigt sich. Den Zwang darin kann heute wie vor fünfzig Jahren jeder an dem »Das geht nicht mehr« nachvollziehen, sobald er auf sinnlich wohlgefällige Kunstwerke, und wären es authentische, trifft. Solche legitime und unaus-

weichliche Verselbständigung aber setzt unvermeidlich fast den Geist als ein Getrenntes, Hegel hätte gesagt: abstrakt, den Materialien und Prozeduren der Werke entgegen. Er wird ihnen wie einst in Allegorien eingelegt. Darüber, welches Sinnliche dann ein Geistiges bedeute – über den Symbolwert der Farben etwa –, und was es bedeute, entscheidet, paradox genug, Konvention, eben die Kategorie, gegen welche die gesamte Bewegung der neuen Kunst am heftigsten revoltierte. Das bestätigt sich durch Querverbindungen zwischen der radikalen Kunst in ihrer Frühzeit und dem Kunstgewerbe. Vorgeblich an sich bedeutsame Farben, Klänge, und was immer es sei, spielen da ihre trübe Rolle. Die Kunstwerke, die den sinnlichen Reiz mit Grund entwerten, bedürfen doch sinnlicher Träger, um sich, nach Cézannes Wort, zu realisieren. Je konsequenter und rücksichtsloser sie auf ihrer Vergeistigung bestehen, desto weiter entfernen sie sich von dem, was zu vergeistigen wäre. Ihr Geist schwebt gleichsam darüber, zwischen ihm und seinen Trägern klaffen Hohlräume. Der Primat des Zusammenhangs, den das Konstruktionsprinzip im Material bewerkstelligt, schlägt mit dessen Beherrschung durch den Geist in den Verlust von Geist um, den des immanenten Sinns. An dieser Aporie laboriert seitdem alle Kunst, die ernsteste am schmerzlichsten. Vergeistigung, rationale Verfügung über die Verfahrensweisen, scheint den Geist als Gehalt der Sache selbst auszutreiben. Was das Material vergeistigen wollte, terminiert im nackten Material als einem bloß Seienden, so wie in den späteren Entwicklungen manche Schulen, musikalisch etwa die von John Cage, ausdrücklich es forderten. Der Geist, den Kandinsky und sicherlich recht ähnlich der Schönberg der expressionistischen Phase als unvershandelt, unmetaphorisch wahren verfochten hatten – auch bei Schönberg ging es nicht ohne Theosophie ab, die den Geist gleichsam ins Dasein zitiert –, wird unverbindlich und eben deshalb um seiner selbst willen verherrlicht: »Du mußt an den Geist glauben!«

Dafür streben die einzelnen Kunstgattungen ihrer konkreten Verallgemeinerung zu, einer Idee von Kunst schlechtweg. Das sei abermals an der Musik erläutert. Schönberg hat durch sein integrales, alle kompositorischen Dimensionen in sich einbegreifendes Verfahren deren Vereinheitlichung aufs stärkste gefördert. Theoretisch hat er diese in der Konzeption einer Lehre vom musikalischen Zusammenhang ausgedrückt. Ihm seien alle partikularen Momente der musikalischen Arbeit zu unterstellen; Kompositionslehre wurde ihm zu jener Lehre. Unter den Primat des Zusammenhangs läßt die Entwicklung der Musik während der letzten zwanzig Jahre einleuchtend sich subsumieren. Indem sie, mit Wissen oder nicht, Schönbergs Programm folgte, tastete sie an, was bis dahin, auch noch bei ihm, für musikalisch galt. Er vereinheitlichte virtuell alle in der objektiven, noch nicht reflektierten Geschichte der Musik entstandenen Mittel, Zusammenhänge zu bilden, zugunsten des in sich durchorganisierten Werkes. Konfrontiert mit der Norm künstlerischer Zweckmäßigkeit, enthüllten sich aber jene Mittel rasch genug als ihrerseits zufällig, beschränkt – als Spezialfälle von musikalischem Zusammenhang überhaupt, so wie noch innerhalb seines *œuvres* die Tonalität sich als Spezialfall melodisch-harmonischer Zusammenhangsformen erwiesen hatte, auf den er zuzeiten rekurrieren konnte. Von unabsehbarer Tragweite war nun, nach Schönberg, der Schritt, den von ihm erreichten Begriff des musikalischen Zusammenhangs von seinen überlieferten Voraussetzungen zu lösen und damit von allem unter dem Begriff des Musikalischen Sedimentierten. Die Musik, allergisch geworden sogar gegen zusammenhangbildende Mittel wie freie Atonalität und Zwölftontechnik, denen sie mit geschärften Ohren die Spuren der darin negierten Tonalität anhörte, trat dem Begriff des Zusammenhangs frei, unabhängig von seinen bislang im Gehör verkörperten und begrenzten Gestalten gegenüber. Die gesamte Arbeit von Stockhausen kann als Versuch aufgefaßt werden, Möglich-

keiten musikalischen Zusammenhangs in einem vieldimensionalen Kontinuum zu erproben. Solche Souveränität, die in einer unabsehbaren Mannigfaltigkeit von Dimensionen es gestattet, Zusammenhang zu stiften, schafft von innen her die Verbindung der Musik mit Visuellem, mit Architektur, Plastik und Malerei. Je mehr die zusammenhangbildenden Mittel der einzelnen Kunstgattungen über den angestammten Vorrat hinaus sich ausbreiten, gleichsam sich formalisieren, desto mehr werden die Gattungen einem Identischen unterworfen.

Die Forderung freilich, die Kunstgattungen zur Kunst zu vereinheitlichen, deren Vorform die integralen Verfahren innerhalb der einzelnen Gattungen sind, ist älter als die Moderne. Robert Schumann prägte die Sentenz: die Ästhetik der einen Kunst ist auch die der anderen. Das war romantisch gemeint, mit der Spitze, Musik solle ihre als floskelhaft anstößig gewordenen architektonischen Momente beseelen, poetisch werden, so wie Beethoven der auf ihn folgenden Generation als Tondichter galt. Im Gegensatz zur modernen Verfransung fiel der Akzent auf Subjektivität. Die Kunstwerke wurden Abdruck einer – keineswegs mit dem einzelnen Komponierenden zusammenfallenden – Seele: Sprache des frei sich äußernden Ichs; das rückte die Künste zusammen. Wohl ließe sich dartun, wie ähnlich Beseeltheit die verschiedenen Gattungen durchatmet. Aber ihre Grenzen wurden davon kaum beeinträchtigt. Sie blieben, was sie waren, und diese Unstimmigkeit ist nicht das unbeträchtlichste kritische Motiv für die jüngste Entwicklung. Das Problematische des Vorrangs des Ästhetischen als des Beseelten vor seinen Medien läßt am ehesten sich ablesen an der charakteristischen Kategorie der Stimmung. Von einem bestimmten Punkt an, der Abwehr von Neuromantik und Impressionismus, wendete die Moderne sich dagegen. Was aber an Stimmung als weichlich und zerfließend irritierte, war nicht so sehr jener Narzißmus, den die reaktionären Freunde künstleri-

scher Kraftkost dem Differenzierten vorwerfen, das sie nicht mitzuvollziehen vermögen, sondern eher ein Moment in der Objektivität der Sache: Mangel an Widerstand inmitten ihrer inneren Zusammensetzung. Wo sie konturlos-selbstherrlich Stimmung sucht, fehlt ihr das Moment der Andersheit. Kunst bedarf eines ihr Heterogenen, um es zu werden. Sonst hätte der Prozeß, der dem Gehalt nach jedes Kunstwerk in sich selbst ist, keinen Angriffspunkt, liefe in sich leer. Der Gegensatz des Kunstwerks zur Objektsphäre wird produktiv, das Werk authentisch allein dort, wo es diesen Gegensatz immanent austrägt, sich objektiviert an dem, was es in sich verzehrt. Kein Kunstwerk, auch das subjektivste nicht, geht auf in dem Subjekt, das es und seinen Gehalt konstituiert. Ein jedes hat Materialien, die dem Subjekt heterogen gegenüberstehen, Verfahrensweisen, die ebenso von den Materialien sich herleiten wie von Subjektivität; sein Wahrheitsgehalt erschöpft sich nicht in dieser, sondern verdankt sich einer Objektivierung, die zwar des Subjekts als ihres Exekutors bedarf, aber, kraft der immanenten Beziehung auf jenes Andere, über das Subjekt hinausweist. Das bringt ein Moment des Irreduziblen, qualitativ Vielfältigen ins Spiel. Es opponiert jeglichem Prinzip von Einheit, auch dem der Kunstgattungen, kraft dessen, was sie ausdrücken. Mißachten das die Kunstwerke, so verkommen sie leicht zu jenem ästhetischen Überhaupt, das man an den Produkten von Menschen beobachten kann, die, wie man so sagt, künstlerisch begabt sind, aber nicht recht für etwas. Gerade Künstler sehr hohen Ranges, deren Begabung nicht unmißverständlich an ein Material gebunden war, wie Richard Wagner, Alban Berg, vielleicht auch Paul Klee, haben mit allem Grund ihre Energie daran gewandt, das allgemein Ästhetische untergehen zu lassen im spezifischen Material. Dennoch bleibt jenes, als ein Äther, als Reaktionsform, die bei der allzu realistischen Härte der materialen Disziplin nicht sich bescheidet, zugleich erhalten. Gravitiert

Kunst, solange sie an einem allgemein Ästhetischen sich befriedigt, zum Dilettantischen, so trocknet die, welcher die letzte Spur jenes Äthers – ganz einfach, daß einer ein Künstler ist – ausgetrieben ward, zum handwerklich Banaischen ein. Nicht umsonst haben die Anhänger der sogenannten Volks- und Jugendmusikbewegung an dem Schumannschen Satz heftig sich geärgert. Eilt die Einheitsästhetik allzu rasch über das dem Kunstwerk Heterogene in ihm hinweg – in der Musik Schumanns wächst dieser unheilvolle Prozeß ihr als ästhetische Qualität, als Ausdruck von Unheil zu –, dann ist die konträre Forderung einer Materialgerechtigkeit, die sich die Ärmel hochkrepelt, Selbstgerechtigkeit. Sie fingiert einen Wahrheitsgehalt der heterogenen Momente des Kunstwerks, zumal seiner nicht durch die Subjektivität filterten Praktiken, den sie an sich nicht haben.

Der Konflikt zwischen der Kunst und den Künsten ist durch keinen Machtspruch fürs eine oder andere zu entscheiden. Sogar in der spätromantischen Phase entzogen die Künste sich der bündigen Vereinheitlichung, die damals im Namen des Stilwillens – nichts anderes war der Jugendstil – gelehrt wurde. Man weiß, daß das Verhältnis großer neuromantischer Dichter wie George und Hofmannsthal zur bildenden Kunst nicht glücklich war. Sie haben Symbolmaler wie Burne-Jones, Puvis de Chavannes, Böcklin für ihre Wahlverwandten gehalten, und George hat für die Impressionisten die Wilhelminische Phrase vom kecken Farbenkleckser nicht verschmäht. Sie verkannten, daß ihr Dichterisches in Techniken des Impressionismus besser aufgehoben war als in Stoffen wie der nachmals berüchtigten Einweihung am mystischen Quell. Schuld daran hatte nicht literarische Versponnenheit oder provinzielle Unkenntnis dessen, was in Paris sich zutrug. Von George gibt es nicht wenige Gedichte, deren imagerie der fatalen Symbolmalerei unleugbar nahesteht. Dadurch jedoch, daß die besten ihre spezifische Anschaulichkeit in der Sprache, nicht in der optischen Vorstel-

lung finden, werden sie zu einem gänzlich Verschiedenen. Übersetzte man die Herbstlandschaften des Zyklus ›Nach der Lese‹ in Malerei, so wären sie Kitsch. In ihrer Sprachgestalt, wo die Worte für Farben durchaus andere Valeurs haben als die leibhaftigen Farben auf einem Bild, trotzen einige von ihnen dem Veralten. Solche Valeurs sind das an der Dichtung, was sie der Musik verbindet. Worin Kunstgattungen, bei sehr ähnlichen Stoffen – und Assoziationschichten –, wesentlich, dem Gehalt nach differieren, ist am deutlichsten an der Musik zu bemerken. Altdeutsch balladeske, ritterlich gepanzerte oder minnig versponnene Aspekte des Brahmsischen Ausdrucks können nur solche bestreiten, deren musikalische Fähigkeit jenes Zusatzes von Außer-musikalischem enträt, ohne den kein Musikalisches ist. Dadurch indessen, daß jene Ausdrucksmomente Brahmsens weder im Bild dingfest gemacht noch plump ausgesprochen werden, sondern aufblitzen, um sogleich wieder zu verschwinden, entrinnen sie der Scheffelsphäre. Keine Kritik könnte die Werke auf solche flüchtigen Ausdrucksfermente vereidigen, nie stechen sie ungefüß, stofflich grob aus dem Komponierten heraus. Vielmehr lösen sie sich in dessen reiner Entfaltung, einer in sich großartig durchgeformten musikalischen Sprache. Sie entzündet sich an jenen heterogenen Momenten, reduziert sich aber keinen Augenblick auf sie und ihr Niveau. Müssen große Kunstwerke, um es zu werden, Glück haben, dann war es das Brahmsens, daß seine Balladen Musik wurden, nicht Gedichte. Das Gleiche, das die Künste als ihr Was meinen, wird dadurch, *wie* sie es meinen, zu einem Anderen. Ihr Gehalt ist das Verhältnis des Was und des Wie. Kunst werden sie kraft ihres Gehalts. Er bedarf ihres Wie, ihrer besonderen Sprache; einem Umfassenderen jenseits der Gattung zerginge er.

Versuche, die Frage nach dem Vorrang der Kunst oder der Künste bündig, für jene oder für diese, zu beantworten,

stammen meist von Kulturkonservativen. Denn deren Interesse ist es, Kunst auf Invarianten zu bringen, die, offen oder latent nach Vergangenen gemodelt, zur Diffamierung von Gegenwärtigem und Zukünftigem taugen. Allenthalben neigt konservatives, vollends reaktionäres Denken zu Alternativen von Schafen und Böcken und zuckt zurück vorm Gedanken objektiver Widersprüchlichkeit in den Phänomenen. Dialektik verketzern sie als sophistische Hexerei, ohne der Möglichkeit ihres fundamentum in re gern Raum zu gewähren. Der entschlossenste deutsche Fürsprecher einer qualitativen Differenz zwischen den Künsten, die kaum einen Begriff von Kunst mehr zuläßt, der zu extremem Archaismus neigende Rudolf Borchardt, hat allerdings in einer Abhandlung über Benedetto Croce Hegel Tribut gezollt, dabei jedoch gründliches Unverständnis gezeigt. Im irrigen Glauben, erst in Croce habe Hegel über den Schulstreit hinaus Epoche gemacht, bemerkte er nicht, daß jener das wahrhaft dialektische Moment aus Hegels Philosophie als tot entfernte und sie auf den Begriff der Entwicklung, wie er um 1900 gang und gäbe war, und aufs friedliche Nebeneinander des Verschiedenen nivellierte. Borchardts eigene Intention, niedergelegt in dem Essay über den Dichter und das Dichterische, ist von keiner Dialektik angekränkt. Er möchte, unter Berufung auf Herder, das Dichterische als den Künsten gegenüber transzendente Ursprache, als »seherisches Vermögen« aller Kunst entrücken. Kategorien wie Unanrührbarkeit, Götterschutz, Ausgenommensein, Heiligung seien der Dichtung eigen und nur ihr. In geschichtlichem Bogen skizziert Borchardt seinen Entwurf des immer mehr sich schärfenden Konflikts zwischen dem Dichterischen und der profanen Welt. Die Parole ist irrationalistisch: »Vergessen Sie Ihre Ästhesen, vergessen Sie Ihre Intelligenz: das Dichterische ist ihr nicht zugänglich. Das Künstlerische mag ihr zugänglich sein. Aber wo das Dichterische heute unter Ihnen auftritt, ist es wie zu Solons und Amos' Tagen eine Integrale, in der sich

das Gesetz, die Religion, die Musik, in der sich schließlich fast der Zauberspruch ebenso findet wie das lebendige Leben, ein Alles-in-Allem, eine Enzyklopädie der Welt, die von der wissenschaftlichen Enzyklopädie der Welt grundverschieden ist.« Nicht zu unterdrücken der Einwurf, wie eine solche enzyklopädische Totalität mit dem Borchardtschen Arcanum sich vertrage. Sie werde, fährt er fort, »mit jedem dichterischen Ingenium neu geboren und hat aus ihm heraus den Wunsch, wieder Gestalt zu gewinnen und sich auf Sie zu übertragen, wie in den Zeiten der Vergangenheit; in der Zeitform von Vergangenheit und von Zukunft, ohne Präsens. Sie ist Zukunftsvoraussagung wie früher, in ihr ist wie der ewige Schöpfungstag auch die Zukunft, nicht wie von den Literaten vorgegeben wird, als politische Revolution, sondern als Heimkehr zu Gott für Gotteskinder, wie in den alten Tagen des Dichters, der den Kranz und den Stab trug.«<sup>1</sup> Auf weniger nicht als auf die unmetaphorische Apotheose der Dichtung hat Borchardt es abgesehen, darauf, »gewähren zu lassen, mit Scham und Ehrfurcht, was zwischen Ihnen und unter Ihnen von so Wunderlichem noch wohnen und hausen mag: das Göttliche in seinen eigenen Formen. Warten Sie die Offenbarung ab und helfen Sie ihr nicht nach.«<sup>2</sup> Eben das geschehe, Borchardt zufolge, in den anderen, zumal den bildenden Künsten. Er sucht sich, mit forcierter Naivetät, »noch einmal in die Lage des Urmenschen zurückzusetzen, dem auf der einen Seite der Dichter gegenübersteht, wie ich ihn zu schildern versucht habe, während auf der anderen Seite der Künstler steht, der Bildhauer oder der Maler. Dem können Sie auf sein Gewerbe sehen, Sie stehen neben ihm und sehen zu, wie er schafft, wie er gießt und Guß nachfeilt, wie er zeichnet, und Sie stellen fest, was dies sein soll, das er darstellt: er knetet etwa und Sie stellen fest, was er nachknetet oder als Modell vorknetet. Es bilden sich die Assoziationen

<sup>1</sup> Rudolf Borchardt, Prosa I, Stuttgart 1957, S. 69 f.

<sup>2</sup> a.a.O., S. 69.

zuerst des Identitätsschlusses und dann des ästhetischen Sehens, die Kategorien des Richtigen, Ähnlichen, Schönen. Doch, worauf es mir ankommt, ist dieses: daß der Maler und der Bildhauer für den naiven und ursprünglichen Menschen jemand ist, der ein Handwerk kann, und jemand, dessen Arbeit, wenn Sie daneben stehen und sie ansehen, für den naiven Zuschauer zwar den Gegenstand der staunenden Bewunderung, des glücklichen Beifalls, aber keine Rätsel bildet. Sie sehen ja, wie er es hervorbringt. Bei dem Dichter sehen Sie es aber nicht. Es hat es keiner gesehen. Es fehlt bei den sinnlichen Künsten für den Griechen und für den Menschen der Urzeit an all demjenigen, was ich Ihnen hier angeführt habe: am Geheimnis, am Problem. Und handelte es sich auch um Geschicklichkeiten eines sehr hohen Ranges, eines immer, immer höheren Ranges, – was ihnen fehlte, war der Rausch, jenes Bewußtsein von etwas Transzendente. Die Muse der bildenden Künstler heißt nicht Muse, sie heißt Techne. Was fehlt, ist die Dämonie, das Inkalkulable.«<sup>3</sup> Das Pathos ist ein wenig abgestanden, das gegen die entzauberte und verdinglichte Welt. Die Rhetorik hält der Insistenz vor den Phänomenen nicht stand. Daß die historisch aus dem Handwerk entsprungenen Kunstgattungen der obersten Gewalt, der Fähigkeit, das Äußerste auszudrücken, entbehrten, kann nur behaupten, wer, was als Handwerk entsprang, ein für allemal auf Handwerk vereidigen möchte, und wer blind ist gegen Unsichtbare am Sichtbaren. Das sichtbare Machen ko-inzidiert nicht mit dem ästhetischen Wahrheitsgehalt, während auch dem Dichter sich über die Schulter sehen läßt, wenn er schreibt. Der Rätselcharakter, den Borchardt allein der Dichtung vorbehält, ist der aller Kunst, die es sagt, und doch nicht sagt, was sie sagt. Wahrscheinlich war bereits im Ursprung der bildenden Kunst, im mimetischen Vermögen, eben jenes der zurüstenden Rationalität entgegengesetzte Moment gegenwärtig, das aus archaischer Plastik spricht; ganz gewiß

<sup>3</sup> a.a.O., S. 46 f.

hat die bildende Kunst es später, gerade mit fortschreitender techné, sich erworben. Die Borchardtsche Antithese zwischen ihr als *techné* und der Dichtung ist untrifftig, weil auch das Medium der bildenden Kunst ist, wovon Borchardt sie distanzieren möchte, Sprache; zu schweigen davon, daß die Musik in sein dichotomisches Schema schlechterdings nicht paßt. – Andererseits sind die in seinem engeren Sinn kunsthaften, technischen Züge ebenso solche der Dichtung und haben entscheidenden Anteil an ihrem Gelingen. Unvorstellbar, daß ein Sprachvirtuose wie Borchardt, dessen Plädoyer für die Dichtung eines pro domo gewesen sein muß, das soll übersehen und wie ein Operettenkomponist, der kühn für Mozart sich begeistert, alles auf die Eingebung soll geschoben haben. Er übertrug Pindar, Dante und mit Meisterschaft Swinburne ins Deutsche. Möchte er dem dorischen Chorlyriker die Kunstfertigkeit, die er mit antikisierender Koketterie banausisch nennt, absprechen? Ist ihm das von Realien und Allegorien pralle Werk des Florentiners nichts als rauschhaft? Überhört er die technische, von ihrem Material getrennte und dadurch erst es meisternde Komponente in Swinburnes musikhafte Versen? Der Koloß der Dichtung, den Borchardts Suggestionskraft hinzaubert, steht auf den sprichwörtlich tönernen Füßen. Er ist eine blague. Reichtum an Assoziationen und Antithesen betrügt sophistisch darüber, daß der Gegenstand, den Borchardt den ernstesten nennt, über den er etwas mitzuteilen habe, sobald er irgend ernst genommen wird, des Versuchs Hohn spricht, abschlußhaft, ontologisch gleichsam die Kunstgattungen gegeneinander zu fixieren.

Die der Borchardtschen Position in jenem Streit konträre, die Martin Heideggers, ist gewiß nicht weniger ontologisch, wengleich eben darin reflektierter. Tatsächlich enthalten Heideggers Erläuterungen zu Hölderlin Passagen, die, an Hölderlins eigene Verse anknüpfend, dem Dichter als dem Stifter eine ähnliche Prärogative zuerkennen wie Borchardt;

beide waren wohl darin von der Georgeschule angeregt. Aber Heidegger begehrt, gemäß dem bei ihm dominierenden Seinsbegriff, unvergleichlich viel stärker nach Einheit als der Künstler. Seine Theorie, daß Sein immer schon in der Welt sei, ins Seiende transzendiere, erlaubt ihm so wenig Gering-schätzung der Technik wie sein alter metaphysischer parti pris fürs Handwerk, das Urbild der Zuhandenheit aus ›Sein und Zeit‹. Vermengt Borchardt Kunst und Religion; unterschlägt er das konstitutive Moment von Säkularisierung am Kunstwerk, so hat Heideggers Text über den Ursprung des Kunstwerks aus den ›Holzwegen‹ das Verdienst, das Dinghafte des Objekts nüchtern zu bezeichnen, an dem, wie Heidegger mit Grund ironisch sagt, auch das vielberufene ästhetische Erlebnis nicht vorbeikommt. Dinghaftigkeit und Einheit – die der ratio, die freilich im Heideggerschen Seinsbegriff verschwindet – gehören zusammen. Aber Heidegger tut darüber hinaus den Schritt zu dem für Borchardt unannehmbaren Satz, daß alle Kunst im Wesen Dichtung sei, und daß dann Baukunst, Bildkunst, Tonkunst auf die Poesie zurückgeführt werden müßten<sup>4</sup>. Ihm entgeht nicht die Willkür dieses Satzes, soweit er auf die tatsächlichen Künste, als ein nach seiner Sprache Ontisches sich bezieht. Aus der Verlegenheit hilft er sich durch Ontologisierung des Kunsthaften als des »lichtenden Entwerfens der Wahrheit«. Das sei Dichten im weiteren Sinn, Poesie nur eine Weise davon. Den Sprachcharakter aller Kunst hat Heidegger, im Gegensatz zum Sprachkünstler Borchardt, nachdrücklich hervorgehoben. Durch jene Ontologisierung jedoch wird das Unterscheidende der Künste, die Bezogenheit auf ihre Materialien, als untergeordnet eskamotiert. Übrig bleibt, nach deren Subtraktion, nur ein trotz Heideggers Protest höchst Unbestimmtes. Seine Unbestimmtheit teilt der Heideggerschen Kunstmetaphysik als Tautologie sich mit. Der Ursprung des Kunstwerks, heißt es emphatisch, ist die Kunst. Ursprung soll dabei, wie stets

<sup>4</sup> Vgl. Martin Heidegger, Holzwege, Frankfurt 1950, S. 60.

bei Heidegger, nicht zeitliche Genese sein, sondern die Herkunft des Wesens der Kunstwerke. Seine Doktrin von solchem Ursprung fügt dem Entsprungenen nichts hinzu und kann es nicht, weil es sonst mit eben jenem Dasein sich beflechte, das der sublime Ursprungsbegriff unter sich lassen möchte. Das Einheitsmoment der Kunst, das Kunsthafte an ihr, rettet Heidegger um den Preis, daß Theorie vor dem, was es sei, ehrfürchtig verstummt. Wird es durch Borchardts Volte in der theologischen Sphäre als der eigentlich dichterischen unsichtbar, so verflüchtigt es sich bei Heidegger zur reinen inhaltslosen Wesenhaftigkeit. Gleichwie unter dem Druck der dagegen aufbegehrenden Vielheit schrumpft damit das ästhetische Einheitsmoment zu dem, was Heidegger einmal vom Sein sagt: es ist schließlich nichts anderes mehr als bloß es selbst. Auf ihre reine Einheit so wenig wie auf die reine Vielfalt der Künste läßt Kunst sich abdestillieren.

Zu kündigen jedenfalls ist die naiv logische Ansicht, Kunst sei einfach der Oberbegriff der Künste, eine Gattung, welche jene als Arten unter sich enthält. Dies Schema wird zunichte an der Inhomogenität des darunter Befassten. Der Oberbegriff sieht nicht bloß von Akzidentellem ab sondern von Wesentlichem. Die Erinnerung daran genüge, daß ein essentieller Unterschied, zumindest historisch retrospektiv, zwischen den Kunstarten besteht, die Bildcharakter haben oder hatten, und von dessen Erbschaft sie latent weiter zehren, also den nachahmenden oder darstellenden auf der einen Seite, und auf der anderen denen, die jenes Bildcharakters vorweg entraten und denen er erst allmählich, intermittierend und stets prekär, eingepflanzt wurde, wie der Musik. Weiter herrscht qualitative Differenz zwischen der Dichtung, die der Begriffe bedarf und noch in ihrer radikalsten Gestalt des begrifflichen Elements nicht ganz ledig wird, und den nichtbegrifflichen Kunstarten. Allerdings enthielt gerade die Musik, solange sie des vorgegebenen Mediums der Tonalität sich bediente, Begriffsähnliches, harmonische und melodische

Spielmarken, die wenigen tonalen Akkordtypen und deren Derivate. Nie jedoch waren sie Merkmaleinheiten eines unter ihnen Subsumierten; sie ›bedeuteten‹ auch nicht derart, wie der Begriff seine Phänomene; sie konnten nur gleich den Begriffen als Identisches mit identischer Funktion eingesetzt werden. Differenzen wie diese, die ihre abgründigen Perspektiven haben, bezeugen jedenfalls, daß die sogenannten Künste nicht untereinander ein Kontinuum bilden, das gestattete, das Ganze mit einem ungebrochen einheitlichen Begriff zu bedenken. Ohne daß sie es wußten, verfransen die Künste vielleicht sich auch, um jene Ungleichnamigkeit des unterm selben Namen Gehenden abzuschaffen. Der Vergleich mit einem musikalischen Phänomen und seiner Entwicklung mag das erläutern. Das Orchester ist kein in sich vollständiges Ganzes, kein Kontinuum aller möglichen Klangfarben, sondern zwischen diesen klaffen empfindliche Lücken. Die Elektronik wollte gewiß ursprünglich die bis heute mangelnde Homogenität des Orchesters herstellen, obgleich sie rasch das Bewußtsein ihres Unterschieds von allen traditionellen Klangerzeugern erlangte und das Vorbild des integralen Orchesters opferte. Ohne Gewalt ist das Verhältnis der Kunst zu den Künsten dem des geschichtlich formierten Orchesters zu seinen Instrumenten zu vergleichen; so wenig ist Kunst der Begriff der Künste wie das Orchester das Spektrum der Klangfarben. Trotzdem hat der Begriff der Kunst sein Wahres – auch im Orchester steckt die Idee der Farbtotale als Teil seiner Entwicklung. Gegenüber den Künsten ist Kunst ein sich Bildendes, in jeder einzelnen insoweit potentiell enthalten, wie eine jede streben muß, von der Zufälligkeit ihrer quasi naturalen Momente durch diese hindurch sich zu befreien. *Eine solche Idee der Kunst in den Künsten ist aber nicht positiv, nichts in ihnen einfach Vorhandenes, sondern einzig als Negation zu fassen.* Allein negativ hat man, was inhaltlich, über den leeren klassifikatorischen Begriff hinaus, die Kunstarten vereint: alle stoßen sich ab von der empiri-

schen Realität, alle tendieren zur Bildung einer dieser qualitativ sich entgegengesetzenden Sphäre: geschichtlich säkularisieren sie die magische und sakrale. Alle brauchen Elemente aus der empirischen Realität, von der sie sich entfernen; und ihre Realisierungen fallen doch auch in die Empirie. Das bedingt die Doppelstellung der Kunst zu ihren Gattungen. Ihrem unauslöschlichen Anteil an der Empirie gemäß existiert Kunst nur in den Künsten, deren diskontinuierliches Verhältnis zueinander von der außerkünstlerischen Empirie vorgezeichnet wird. Als Antithese zur Empirie dagegen ist die Kunst Eines. Ihr dialektisches Wesen hat sie daran, daß sie ihre Bewegung zur Einheit einzig durch die Vielheit hindurch vollzieht. Sonst wäre die Bewegung abstrakt und ohnmächtig. Ihr Verhältnis zur empirischen Schicht ist der Kunst selbst wesentlich. Überspringt sie jene, so bleibt, was sie für ihren Geist hält, ihr äußerlich wie irgendein Stoff; nur inmitten der empirischen Schicht wird Geist zum Gehalt. Die Konstellation von Kunst und Künsten wohnt der Kunst selbst inne. Er spannt sich zwischen den Polen eines einheitsstiftenden, rationalen und eines diffusen, mimetischen Moments. Keiner der Pole ist herauszusondern; Kunst nicht auf einen von beiden abzuziehen, nicht einmal auf ihren Dualismus.

Zu harmlos allerdings wäre eine Ansicht vom Übergang der Künste in die Kunst, welche nicht ein Moment des Gehalts in sich einbegriffe, das selber nicht ästhetisch ist. Die Geschichte der neuen Kunst ist in weitem Maß die nach unwiderruflicher Logik verlaufende von metaphysischem Sinnverlust. So gewiß die Kunstgattungen ihren eigenen Bewegungsgesetzen nach nicht in ihren Zonen verbleiben möchten – die Impulse der Künstler, die sie widerstandslos fast in jene Tendenz einstimmen lassen, sind mit dem Verlust an Sinn eng verwachsen. Sie machen ihn zu ihrer Sache, möchten ihrer eigenen Innervation nach auf ihn hinaus. Ob ästhetische Theorie dafür das Wort findet oder, wie meist sonst, mit

über dem Kopf zusammengeschlagenen Händen hinter der Entwicklung herhinkt, hängt nicht zuletzt ab von ihrer Einsicht in das am künstlerischen Geist, was den Sinn von Kunst sabotiert. Wohl vertrauen viele einem Zug sich an, der ebenso von der eigenen Anstrengung sie entlastet, wie ihnen Ersatz verspricht für die Sekurität, die durch die Emanzipation der Kunst von ihren Typen und Schemata die Moderne hindurch zerrüttet wurde. Unausweichlich die Analogie zu dem in der angelsächsischen Welt die Philosophie verdrängenden logischen Positivismus: vollkommene Absage an jeden Sinn, sogar an die Idee von Wahrheit selbst, verschafft offenbar ein Gefühl absoluter, zweifelsfreier Gewißheit, auch wenn diese gar keinen Inhalt mehr hat. Aber das sagt nicht alles über den Rausch unersättlicher Ernüchterung, für den unterdessen das Wort Absurd als Zauberformel sich eingebürgert hat, Selbstbewußtsein seines eigenen Widerspruchs, des Geistes als Organs des Sinnlosen. Dessen Erfahrung reicht in manche Phänomene der zeitgenössischen Massenkultur hinein, nach deren Sinn zu fragen deshalb unfruchtbar ist, weil sie gegen den Begriff des Sinns und die Behauptung rebellieren, das Dasein sei sinnvoll; nicht selten gibt es im ästhetischen Bereich Berührungen zwischen den Extremen ganz oben und ganz unten. Den angeblichen Sinn des Lebens hat Kunst Jahrtausende lang fingiert und den Menschen eingehämmert; noch die Ursprünge der Moderne haben ihn nicht bezweifelt, auf der Schwelle zu dem, was gegenwärtig sich zuträgt. Das in sich sinnvolle Kunstwerk, geistbestimmt in all seinen Momenten, war Komplize des, nach Herbert Marcuses Prägung, affirmativen Wesens der Kultur. Soweit Kunst irgend auch Abbild war, hat ihr Zusammenhang durch den Schein seiner Notwendigkeit das Abzubildende als Sinnvolles bestätigt, wie immer auch tragisch es ihm ergehen, wie sehr es als häßlich denunziert werden mochte. Die Kündigung des ästhetischen Sinns heute geht darum mit der Kündigung der äußeren und inneren Abbildlichkeit der Kunstwerke zusammen.

Die Verfransung der Künste, feind einem Ideal von Harmonie, das sozusagen geordnete Verhältnisse innerhalb der Gattungen als Bürgschaft von Sinn voraussetzt, möchte heraus aus der ideologischen Befangenheit von Kunst, die bis in ihre Konstitution als Kunst, als einer autarkischen Sphäre des Geistes, hinabreicht. Es ist, als knabberten die Kunstgattungen, indem sie ihre festumrissene Gestalt negieren, am Begriff der Kunst selbst. Urphänomen der Verfransung der Kunst war das Montageprinzip, das vor dem Ersten Krieg in der kubistischen Explosion und, wohl unabhängig davon, bei Experimentatoren wie Schwitters und dann im Dadaismus und im Surrealismus hochkam. Montage heißt aber soviel wie den Sinn der Kunstwerke durch eine seiner Gesetzlichkeit entzogene Invasion von Bruchstücken der empirischen Realität stören und dadurch Lügen strafen. Die Verfransung der Kunstgattungen begleitet fast stets einen Griff der Gebilde nach der außerästhetischen Realität. Er gerade ist dem Prinzip von deren Abbildung strikt entgegengesetzt. Je mehr eine Gattung von dem in sich hineinläßt, was ihr immanentes Kontinuum nicht in sich enthält, desto mehr partizipiert sie am ihr Fremden, Dinghaften, anstatt es nachzuahmen. Sie wird virtuell zum Ding unter Dingen, zu jenem, von dem wir nicht wissen, was es ist.

Solches Nicht-Wissen verleiht einem der Kunst Unausweichlichen Ausdruck. Noch ihr Sinnverlust, den sie adoptiert, als wolle sie sich zerstören, oder wie durch ein Gegengift am Leben sich erhalten, kann, auch gegen ihre Intention, nicht ihr letztes Wort bleiben. Das Nicht-Wissen des emphatisch absurden Kunstwerks, des Beckettschen, markiert einen Indifferenzpunkt zwischen dem Sinn und seiner Negation; allerdings frevelte gegen diese Indifferenz, wer aufatmend positiven Sinn herausläse. Gleichwohl ist kein Kunstwerk denkbar, das, indem es das Heterogene sich integriert und gegen den eigenen Sinnzusammenhang sich wendet, nicht doch einen bildete. Metaphysischer und ästhetischer Sinn sind nicht un-

mittelbar Eines, auch heute nicht. Die sinnfremden Realien, die bei dem Verfransungsprozeß in die Felder der Kunstwerke hineingeraten, werden von ihnen potentiell ebenso als sinnvoll gerettet, wie sie dem traditionellen Sinn der Kunstwerke ins Gesicht schlagen. Konsequente Negation des ästhetischen Sinns wäre möglich nur durch Abschaffung der Kunst. Die jüngsten bedeutenden Kunstwerke sind der Alptraum solcher Abschaffung, während sie zugleich durch ihre Existenz dagegen sich sträuben, abgeschafft zu werden; so als drohe das Ende der Kunst das einer Menschheit an, deren Leiden nach der Kunst verlangt, nach einer, die es nicht glättet und mildert. Sie träumt der Menschheit ihren Untergang vor, daß sie aufwache, ihrer mächtig bleibe, überlebe.

Die Negativität des Begriffs von Kunst betrifft sie inhaltlich. Ihre eigene Beschaffenheit, nicht die Ohnmacht von Gedanken über sie verbietet, sie zu definieren; ihr innerstes Prinzip, das utopische, revoltiert gegen das naturbeherrschende der Definition. Sie mag nicht bleiben, was sie einmal war. Wie sehr damit auch ihr Verhältnis zu ihren Gattungen dynamisiert wird, läßt an deren spätesten, dem Film, sich entnehmen. Hilflos die Frage, ob der Film Kunst sei oder nicht. Auf der einen Seite kommt er, wie Benjamin in der Arbeit über das ›Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‹ zuerst erkannte, sich selbst am nächsten, wo er das Attribut der Aura, das aller vorfilmischen Kunst zukam, den Schein einer durch den Zusammenhang verbürgten Transzendenz, rücksichtslos ausscheidet; anders gesagt, wo er, in einer von der realistischen Malerei und Literatur kaum geahnten Weise, auf symbolische und sinnverleihende Elemente verzichtet. Siegfried Kracauer hat daraus die Folgerung gezogen, der Film sei, als eine Art Rettung der außer-ästhetischen Dingwelt, ästhetisch möglich allein durch Absage ans Stilisationsprinzip, durch die intentionlose Versenkung der Kamera in den aller Subjektivität vorgeordneten Rohzustand des Seienden. Aber ein solcher Refus ist seinerseits, als Apriori

der Gestaltung von Filmen, abermals ästhetisches Stilisationsprinzip. Bei äußerster Askese gegen Aura und subjektive Intention flößt doch das filmische Verfahren, rein seiner Technik nach, durch das Skript, die Gestalt des Photographierten, die Kamera-Einstellung, den Bildschnitt, der Sache unvermeidlich sinnverleihende Momente ein, ähnlich übrigens wie die Verfahren in Musik oder Malerei, die das Material nackt hervortreten lassen wollen und eben in diesem Bestreben es präformieren. Während der Film aus immanenter Gesetzmäßigkeit sein Kunsthaftes abwerfen möchte – fast als widersprüche es seinem Kunstprinzip –, ist er noch in dieser Rebellion Kunst und erweitert sie. Solcher Widerspruch, den allerdings der Film unter seiner Abhängigkeit vom Profit nicht rein austragen kann, ist das Lebenselement aller eigentlich modernen Kunst. Die Verfransungsphänomene der Gattungen dürften insgeheim davon inspiriert sein. Insofern jedenfalls sind die happenings – ostentative Sinnlosigkeit freilich drückt nicht ohne weiteres die der Existenz aus und gestaltet sie – exemplarisch. Ungezügelt überantworten sie sich der Sehnsucht, daß Kunst, wider ihr Stilisationsprinzip und dessen Verwandtschaft mit dem Bildcharakter, eine Wirklichkeit sui generis werde. Eben damit polemisieren sie am schroffsten, schockhaft gegen die empirische Wirklichkeit, derengleichen sie werden wollen. In ihrer clownischen Fremdheit zu den Zwecken des realen Lebens, in dessen Mitte sie veranstaltet werden, sind sie vorweg dessen Parodie, die sie denn auch, etwa als die der Massenmedien, unmißverständlich betreiben.

Die Verfransung der Künste ist ein falscher Untergang der Kunst. Ihr unentrinnbarer Scheincharakter wird zum Skandal angesichts einer Übermacht der ökonomischen und politischen Realität, die den ästhetischen Schein noch als Idee in Hohn verwandelt, weil sie keinen Durchblick auf die Verwirklichung des ästhetischen Gehalts mehr freigibt. Weniger stets verträgt jener Schein sich mit dem Prinzip rationaler

Materialbeherrschung, dem er die gesamte Geschichte von Kunst hindurch sich verband. Während die Situation Kunst nicht mehr zuläßt – darauf zielte der Satz über die Unmöglichkeit von Gedichten nach Auschwitz –, bedarf sie doch ihrer. Denn die bilderlose Realität ist das vollendete Widerspiel des bilderlosen Zustands geworden, in dem Kunst verschwände, weil die Utopie sich erfüllt hätte, die in jedem Kunstwerk sich chiffriert. Solchen Unterganges ist die Kunst von sich aus nicht fähig. Darum verzehren sich aneinander die Künste.

## Drucknachweise

*Ohne Leitbild*, Vortrag, gehalten im RIAS, 24. August 1960; erschienen in: *Neue deutsche Hefte*, Heft 75, Oktober 1960

*Amorbach*, publiziert in: *Süddeutsche Zeitung*, 5./6. November 1966. Erweitert.

*Über Tradition*, veröffentlicht in: *Inselalmanach auf das Jahr 1966*

*Im Jeu de Paume gekritzelt*, publiziert in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20. Dezember 1958

*Aus Sils Maria*, erschienen in: *Süddeutsche Zeitung*, 1./2. Oktober 1966

*Vorschlag zur Ungüte*, veröffentlicht in: *Wird die moderne Kunst ‚gemanagt‘?*, Baden-Baden 1959

*Résumé über Kulturindustrie*, Vortrag gehalten im Rahmen der Internationalen Rundfunkuniversität des Hessischen Rundfunk, 28. März und 4. April 1963

*Nachruf auf einen Organisator*, publiziert unter dem Titel *Gedenkrede auf Wolfgang Steinecke* in: *Darmstädter Echo*, 31. Juli 1962

*Filmtransparente*, teilweise erschienen in: *Die Zeit*, 18. November 1966

*Zweimal Chaplin, I* publiziert in: *Frankfurter Zeitung*,

22. Mai 1930; II in: *Neue Rundschau*, 75. Jahrgang, 3. Heft, 1964

*Thesen zur Kunstsoziologie*, vorgetragen im Bildungssoziologischen Ausschuß der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Frankfurt, 5. November 1965; erschienen in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 19. Jahrgang 1967, Heft 1.

*Funktionalismus heute*, Vortrag auf der Tagung des Deutschen Werkbundes, Berlin, 23. Oktober 1965; publiziert in: *Neue Rundschau*, 77. Jahrgang, 4. Heft, 1966

*Luccheser Memorial*, erschienen in: *Süddeutsche Zeitung*, 9./10. November 1963

*Der mißbrauchte Barock*, Vortrag im Rahmen der Berliner Festwochen, 22. September 1966; Auszüge erschienen in: *Die Welt*, 1. Oktober 1966

*Wien, nach Ostern 1967*: erschienen in: *Süddeutsche Zeitung*, 10./11. Juni 1967

*Die Kunst und die Künste*, Vortrag in der Berliner Akademie der Künste, 23. Juli 1966; publiziert in: *Anmerkungen zur Zeit*, Nr. 12, Berlin 1967.

Vom selben Verfasser

Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen. Tübingen 1933  
Dritte, um eine zweite Beilage erweiterte Ausgabe, Frankfurt 1965

Philosophie der neuen Musik  
Tübingen 1949, 3. Aufl., Frankfurt 1967

Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben  
Berlin und Frankfurt 1951, 3. Aufl., Frankfurt 1967  
Bibliothek Suhrkamp 236, Frankfurt 1969

Versuch über Wagner. Berlin und Frankfurt 1952  
Taschenbuchausgabe Droemer-Knaur, München-Zürich 1964

Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. Frankfurt 1955  
Wissenschaftliche Sonderausgabe, Frankfurt 1969

Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt  
Göttingen 1956, 3., erweiterte Aufl. 1963

Zur Metakritik der Erkenntnistheorie  
Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien  
Stuttgart 1956

Noten zur Literatur I  
Frankfurt 1958, 6. Aufl. 1968 · Bibliothek Suhrkamp Bd. 47

Noten zur Literatur II  
Frankfurt 1961, 3. Aufl. 1965 · Bibliothek Suhrkamp Bd. 71

Noten zur Literatur III  
Frankfurt 1965, 2. Aufl. 1966 · Bibliothek Suhrkamp Bd. 146

Klangfiguren. Musikalische Schriften I  
Berlin und Frankfurt 1959

Mahler. Eine musikalische Physiognomik  
Frankfurt 1960, 2. Aufl. 1964 · Bibliothek Suhrkamp Bd. 61

Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen  
Frankfurt 1962 · Taschenbuchausgabe rde, Hamburg 1968

Eingriffe. Neun kritische Modelle  
Frankfurt 1963, 5. Aufl. 1968 · edition suhrkamp 10

Drei Studien zu Hegel

Frankfurt 1963, 3. Aufl. 1969 · edition suhrkamp 38

Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie

Frankfurt 1964, 4. Aufl. 1968 · edition suhrkamp 91

Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis

Frankfurt 1963

Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II

Frankfurt 1963

Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928–1962

Frankfurt 1964 · edition suhrkamp 54

Negative Dialektik. Frankfurt 1966, 2. Aufl. 1967

Impromptus. Zweite Folge neu gedruckter musikalischer Aufsätze

Frankfurt 1968, 2. Aufl. 1969 · edition suhrkamp 267

Stichworte. Kritische Modelle 2

Frankfurt 1969 · edition suhrkamp 347

Alban Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs, Wien 1968

Max Horkheimer und Th. W. Adorno

Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente

Amsterdam 1947, Frankfurt 1969

Sociologica II. Reden und Vorträge. Frankfurt 1962, 2. Aufl. 1967

Hanns Eisler und Th. W. Adorno

Komposition für den Film. München 1969

In englischer Sprache

The Authoritarian Personality by Th. W. Adorno, Else Frenkel-Brunswick, Daniel J. Levinson, R. Nevitt Sanford (Studies in Prejudice, edited by Max Horkheimer and Samuel H. Flowerman, Volume I), New York 1950, Paperback New York 1965

Über Theodor W. Adorno

Mit Beiträgen von Kurt Oppens, Hans Kudsus, Jürgen Habermas, Bernard Willms, Hermann Schweppenhäuser und Ulrich Sonnemann  
Frankfurt 1968, 2. Aufl. 1968 · edition suhrkamp 249

- 267 Marcel Proust, Eine Liebe zu Swann  
269 H. C. Artmann, Von denen Husaren  
270 Hans Erich Nossack, Dem unbekanntem Sieger. *Roman*  
271 Jean-Pierre Jouve, Paulina 1880. *Roman*  
272 Thomas Bernhard, Midland in Stilfs. *Erzählungen*  
273 Yasushi Inoue, Der Stierkampf. *Roman*  
274 Juri Kasakow, Larifari. *Erzählungen*  
275 Robert Minder, Wozu Literatur? *Reden und Essays*  
276 Nelly Sachs, Verzauberung. *Szenische Dichtungen*  
277 Samuel Beckett, Premier amour. Erste Liebe  
278 Gertrude Stein, Erzählen. *Vier Reden*  
279 Ezra Pound, Wort und Weise – motz el son. *Essays*  
280 James Joyce, Briefe an Nora  
281 Wolfgang Hildesheimer, Zeiten in Cornwall  
282 Andrej Platanov, Die Baugrube. *Erzählung*  
283 Jaroslav Hašek, Partei des maßvollen Fortschritts. *Satiren*  
284 Hans Mayer, Brecht in der Geschichte. *Drei Versuche*  
285 Ödön von Horváth, Von Spießern, Kleinbürgern und Angestellten  
286 André Maurois, Auf den Spuren von Marcel Proust  
287 Bertolt Brecht, Über Klassiker. *Betrachtungen*  
288 Jiří Kolář, Das sprechende Bild  
289 Alfred Döblin, Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord  
290 Alexander Block, Der Sturz des Zarenreichs  
292 Ludwig Hohl, Nächtlicher Weg. *Erzählungen*  
293 Djuna Barnes, Nachtgewächs. *Roman*  
294 Paul Valéry, Windstriche  
295 Bernard Shaw, Die heilige Johanna  
296 Hermann Kasack, Die Stadt hinter dem Strom  
297 Peter Weiss, Hölderlin. *Stück in zwei Akten*  
298 Henri Michaux, Turbulenz im Unendlichen  
299 Boris Pasternak, Initialen der Leidenschaft. *Gedichte*  
300 Hermann Hesse, Mein Glaube. *Eine Dokumentation*  
301 Italo Svevo, Ein Mann wird älter  
302 Siegfried Kracauer, Über die Freundschaft. *Essay*  
303 Samuel Beckett, Le dépeupleur. Der Verwaiser  
305 Ramón José Sender, Der König und die Königin  
306 Hermann Broch, James Joyce und die Gegenwart. *Essay*  
307 Sigmund Freud, Briefe

- 309 Bernard Shaw, Handbuch des Revolutionärs  
310 Adolf Nowaczyński, Der schwarze Kauz  
311 Donald Barthelme, City Life  
312 Günter Eich, Gesammelte Maulwürfe  
313 James Joyce, Kritische Schriften  
314 Oscar Wilde, Das Bildnis des Dorian Gray  
315 Tschingis Aitmatow, Dshamilja  
316 Ödön von Horváth, Kasimir und Karoline  
317 Thomas Bernhard, Der Ignorant und der Wahnsinnige  
318 Princesse Bibesco, Begegnungen mit Marcel Proust  
319 John Millington Synge, Die Aran-Inseln  
320 Bernard Shaw, Der Aufstand gegen die Ehe  
321 Henry James, Die Tortur  
322 Edward Bond, Lear  
323 Ludwig Hohl, Vom Erreichbaren und vom Unerreichbaren  
324 Alexander Solschenizyn, Matrjonas Hof  
325 Jerzy Andrzejewski, Appellation  
326 Pio Baroja, Shanti Andía, der Ruhelose  
327 Samuel Beckett, Mercier und Camier  
328 Mircea Eliade, Auf der Mântuleasa-Straße  
329 Hermann Hesse, Kurgast  
330 Peter Szondi, Celan-Studien  
331 Hans Erich Nossack, Spätestens im November  
332 Wenjamin Alexandrowitsch Kawerin, Das Ende einer Bande  
333 Gershom Scholem, Judaica 3  
334 Ricarda Huch, Michael Bakunin und die Anarchie  
335 Bertolt Brecht, Svendborger Gedichte  
336 Francis Ponge, Im Namen der Dinge  
337 Bernard Shaw, Wagner-Brevier  
338 James Joyce, Stephen der Held  
340 Hermann Broch, Barbara  
341 Nathalie Sarraute, Tropismen  
342 Hermann Hesse, Stufen  
343 Rainer Maria Rilke, Malte Laurids Brigge  
344 Hermann Hesse, Glück  
345 Peter Huchel, Gedichte  
346 Adolf Portman, Vom Lebendigen  
347 Ingeborg Bachmann, Gier  
348 Knut Hamsun, Mysterien  
349 Boris Pasternak, Schwarzer Pokal  
350 James Joyce, Ein Porträt des Künstlers  
353 Hermann Hesse, Eigensinn

- 464 Michael Kidron, Rüstung und wirtschaftliches Wachstum. Ein Essay über den westlichen Kapitalismus nach 1945
- 465 Bertolt Brecht, Über Politik auf dem Theater
- 466 Dietlind Eckensberger, Sozialisationsbedingungen der öffentlichen Erziehung
- 467 Doris von Freyberg / Thomas von Freyberg, Zur Kritik der Sexualerziehung
- 468 Walter Benjamin, Drei Hörmodelle
- 469 Theodor W. Adorno, Kritik. Kleine Schriften zur Gesellschaft
- 470 Gert Loschütz, Gegenstände. *Gedichte und Prosa*
- 472 Włodzimierz Brus, Funktionsprobleme der sozialistischen Wirtschaft
- 473 Franz Xaver Kroetz, Heimarbeit / Hartnäckig / Männersache. *Drei Stücke*
- 474 Vlado Kristl, Sekundenfilme
- 476 Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Herausgegeben von Klaus Schönig
- 477 Tom Hayden, Der Prozeß von Chicago
- 478 Kritische Friedensforschung. Herausgegeben von Dieter Senghaas
- 479 Erika Runge, Reise nach Rostock, DDR
- 480 Joachim Hirsch / Stephan Leibfried, Materialien zur Wissenschafts- und Bildungspolitik
- 481 Jürgen Habermas, Zur Logik der Sozialwissenschaften. Materialien
- 482 Noam Chomsky, Die Verantwortlichkeit der Intellektuellen
- 483 Hellmut Becker, Bildungsforschung und Bildungsplanung
- 484 Heine Schoof, Erklärung
- 485 Bertolt Brecht, Über Realismus
- 487 Eberhard Schmidt, Ordnungsfaktor oder Gegenmacht. Die politische Rolle der Gewerkschaften
- 488 Über Wolfgang Hildesheimer. Herausgegeben von Dierk Rodewald
- 489 Hans Günter Michelsen, Drei Hörspiele
- 490 Bertolt Brecht, Trommeln in der Nacht. *Komödie*
- 491 Eva Hesse, Beckett. Eliot. Pound. *Drei Textanalysen*
- 492 Gunnar Myrdal, Aufsätze und Reden
- 494 Orlando Araujo, Venezuela
- 495 Über Paul Celan. Herausgegeben von Dietlind Meinecke
- 496 Walter Schäfer / Wolfgang Edelstein / Gerold Becker, Probleme der Schule im gesellschaftlichen Wandel. Das Beispiel Odenwaldschule
- 497 David Cooper, Psychiatrie und Anti-Psychiatrie

- 498 Dieter Senghaas, Rüstung und Militarismus
- 499 Ronald D. Laing / H. Phillipson / R. A. Lee, Interpersonelle Wahrnehmung
- 502 Wolfgang Emmerich, Zur Kritik der Volkstumsideologie
- 503 Anouar Abdel-Malek, Ägypten: Militärgesellschaft. Das Armeeregime, die Linke und der soziale Wandel unter Nasser
- 504 G. F. Jonke, Glashausesichtigung
- 506 Heberto Padilla, Außerhalb des Spiels. *Gedichte*
- 507 Manuela du Bois-Reymond, Strategien kompensatorischer Erziehung
- 508 Gunnar Myrdal, Objektivität in der Sozialforschung
- 509 Peter Handke, Der Ritt über den Bodensee
- 510 Dieter Henrich, Hegel im Kontext
- 511 Lehrlingsprotokolle. Herausgegeben von Klaus Tscheliesnig.  
Vorwort von Günter Wallraff
- 512 Ror Wolf, mein famili. Mit Collagen des Autors
- 513 Wolfgang Fritz Haug, Kritik der Warenästhetik
- 514 Gefesselte Jugend. Fürsorgeerziehung im Kapitalismus
- 515 Fritz J. Raddatz, Verwerfungen
- 516 Wolfgang Lefèvre, Zum historischen Charakter und zur historischen Funktion der Methode bürgerlicher Soziologie
- 517 Bertolt Brecht, Die Mutter. Regiebuch der Schaubühnen-Inszenierung.  
Herausgegeben von Volker Canaris
- 518 Über Peter Handke. Herausgegeben von Michael Scharang
- 519 Ulrich Oevermann, Sprache und soziale Herkunft
- 520 Melchior Schedler, Kindertheater
- 521 Ernest Mandel, Der Spätkapitalismus
- 522 Urs Jaeggi, Literatur und Politik
- 523 Ulrich Rödel, Forschungsprioritäten und technologische Entwicklung
- 524 Melanie Jaric, Geh mir aus der Sonne. *Prosa*
- 525 Peter Bürger, Studien zur französischen Frühaufklärung
- 526 Herbert Brödl, fingerabdrücke. Schrottplatztexte
- 527 Über Karl Krolow. Herausgegeben von Walter Helmut Fritz
- 528 Ursula Schumm-Garling, Herrschaft in der industriellen Arbeitsorganisation
- 530 Eduard Parow, Psychotisches Verhalten
- 531 Dieter Kühn, Grenzen des Widerstands
- 533 Materialien zu Ödön von Horváths ›Geschichten aus dem Wienerwald‹
- 534 Ernst Bloch, Vom Hasard zur Katastrophe. Politische Aufsätze  
1934–1939
- 535 Heinz-Joachim Heydorn, Zu einer Neufassung des Bildungsbegriffs
- 536 Brigitte Eckstein, Hochschuldidaktik
- 537 Franco Basaglia, Die abweichende Mehrheit

- 539 Gastarbeiter. Herausgegeben von Ernst Klee
- 540 Thomas Krämer-Badoni / Herbert Grymer / Marianne Rodenstein,  
Zur sozio-ökonomischen Bedeutung des Automobils
- 541 Über H. C. Artmann. Herausgegeben von Gerald Bisinger
- 542 Arnold Wesker, Die Küche
- 543 Detlef Kantowsky, Indien
- 544 Peter Hacks, Das Poetische
- 546 Frauen gegen den § 218. 18 Protokolle, aufgezeichnet von  
Alice Schwarzer
- 547 Włodzimierz Brus, Wirtschaftsplanung. Für ein Konzept der  
politischen Ökonomie
- 548 Otto Kirchheimer, Funktion des Staats und der Verfassung
- 549 Claus Offe, Strukturprobleme des kapitalistischen Staates
- 550 Manfred Clemenz, Zur Entstehung des Faschismus
- 551 Herbert Achternbusch, L'Etat c'est moi
- 552 Über Jürgen Becker
- 553 Hans Magnus Enzensberger, Das Verhör von Habana
- 555 Alfred Sohn-Rethel, Geistige und körperliche Arbeit
- 556 Becker / Jungblut, Strategien der Bildungsproduktion
- 557 Karsten Witte, Theorie des Kinos
- 558 Herbert Brödl, Der kluge Waffenfabrikant und die dummen  
Revolutionäre
- 559 Über Ror Wolf. Herausgegeben von Lothar Baier
- 560 Rainer Werner Fassbinder, Antiteater 2
- 561 Horvat, Jugosl. Gesellschaft
- 562 Margaret Wirth, Kapitalismustheorie in der DDR
- 563 Imperialismus und strukturelle Gewalt. Herausgegeben von Dieter  
Senghaas
- 565 Agnes Heller, Hypothese zu einer marxistischen Werttheorie
- 566/67 William Hinton, Fanshen
- 568 Henri Lefebvre, Soziologie nach Marx
- 569 Imanuel Geiss, Geschichte und Geschichtswissenschaft
- 570 Werner Hecht, Sieben Studien über Brecht
- 571 Materialien zu Hermann Brochs »Die Schlafwandler«
- 572 Alfred Lorenzer, Gegenstand der Psychoanalyse
- 573 Friedhelm Nyssen u. a., Polytechnik in der Bundesrepublik Deutschland
- 575 Determinanten der westdeutschen Restauration 1945–1949
- 576 Sylvia Streeck, Wolfgang Streeck, Parteiensystem und Status quo
- 577 Prosper Lissagaray, Geschichte der Commune von 1871
- 580 Dorothea Röhr, Prostitution
- 581 Gisela Brandt, Johanna Kootz, Gisela Steppke, Frauenfrage im Spätkapitalismus

- 582 Jurij M. Lotmann, Struktur d. künstl. Textes
- 583 Gerd Loschütz, Sofern die Verhältnisse es zulassen
- 584 Über Ödön von Horváth
- 585 Ernst Bloch, Das antizipierende Bewußtsein
- 586 Franz Xaver Kroetz, Neue Stücke
- 587 Johann Most, Kapital und Arbeit. Herausgegeben von  
Hans Magnus Enzensberger
- 588 Henryk Grynberg, Der jüdische Krieg
- 589 Gesellschaftsstrukturen. Herausgegeben von Oskar Negt und  
Klaus Meschkat
- 590 Theodor W. Adorno, Zur Metakritik der Erkenntnistheorie
- 591 Herbert Marcuse, Konterrevolution und Revolte
- 592 Autonomie der Kunst
- 593 Probleme der internationalen Beziehungen. Herausgegeben von  
Ekkehart Krippendorf
- 594 Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer
- 597 Rüdiger Bubner, Dialektik und Wissenschaft
- 598 Technologie und Kapital. Herausgegeben von Richard Vahrenkamp
- 599 Karl Otto Hondrich, Theorie der Herrschaft
- 600 Wisława Szymbroska, Salz
- 602 Armando Córdova, Heterogenität
- 603 Bertolt Brecht, Der Tui-Roman
- 606 Henner Hess / Achim Mechler, Ghetto ohne Mauern
- 607 Wolfgang F. Haug, Bestimmte Negation
- 608 Hartmut Neuendorff, Der Begriff d. Interesses
- 610 Tankred Dorst, Eiszeit
- 611 Materialien zu Horváths »Kasimir und Karoline«. Herausgegeben von  
Traugott Krischke
- 613 Marguerite Sechehaye, Tagebuch einer Schizophrenen
- 614 Walter Euchner, Egoismus und Gemeinwohl
- 619 Manfred Riedel, System und Geschichte
- 621 Gaston Salvatore, Büchners Tod
- 622 Gert Ueding, Glanzvolles Elend
- 623 Jürgen Habermas, Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus
- 624 Heinz Schlaffer, Der Bürger als Held
- 625 Claudia von Braunmühl, Kalter Krieg und friedliche Koexistenz
- 626 Ulrich K. Preuß, Legalität und Pluralismus
- 628 Lutz Winckler, Kulturwarenproduktion
- 629 Karin Struck, Klassenliebe
- 631 Bassam Tibi, Militär und Sozialismus in der Dritten Welt
- 639 Oskar Negt, Alexander Kluge, Öffentlichkeit und Erfahrung

## Alphabetisches Verzeichnis der edition suhrkamp

- Abdel-Malek, Ägypten 503  
 Abendroth, Sozialgeschichte 106  
 Achternbusch, Löwengebrüll 439  
 Achternbusch, L'Etat c'est moi 551  
 Adam, Südafrika 343  
 Adorno, Drei Studien zu Hegel 38  
 Adorno, Eingriffe 10  
 Adorno, Impromptus 267  
 Adorno, Kritik 469  
 Adorno, Jargon der Eigentlichkeit 91  
 Adorno, Moments musicaux 54  
 Adorno, Ohne Leitbild 201  
 Adorno, Stichworte 347  
 Adorno, Zur Metakritik der Erkenntnistheorie 590  
 Über Theodor W. Adorno 429  
 Aggression und Anpassung 282  
 Ajgi, Beginn der Lichtung 448  
 Alff, Der Begriff Faschismus 465  
 Alfonso, Guatemala 457  
 Andersch, Die Blindheit 133  
 Antworten auf H. Marcuse 263  
 Araujo, Venezuela 494  
 Architektur als Ideologie 243  
 Artmann, Frankenstein/Fleiß 320  
 Über Artmann 541  
 Aue, Blaiberg 423  
 Autonomie der Kunst 592  
 Augstein, Meinungen 214  
 Baczko, Weltanschauung 306  
 Baran, Unterdrückung 179  
 Baran, Zur politisch. Ökonomie 277  
 Barthelme, Dr. Caligari 371  
 Barthes, Mythen des Alltags 92  
 Barthes, Kritik und Wahrheit 218  
 Barthes, Literatur 303  
 Basaglia, Die abweichende Mehrheit 537  
 Basso, Theorie d. polit. Konflikts 308  
 Baudelaire, Tableaux Parisiens 34  
 Baumgart, Literatur f. Zeitgen. 186  
 Becker, H. Bildungsforschung 483  
 Becker, H. / Jungblut, Strategien der Bildungsproduktion 556  
 Becker, Felder 61  
 Becker, Ränder 351  
 Über Jürgen Becker 552  
 Beckett, Aus einem Werk 145  
 Beckett, Fin de partie · Endspiel 96  
 Materialien zum ›Endspiel‹ 286  
 Beckett, Das letzte Band 389  
 Beckett, Warten auf Godot 3  
 Behrens, Gesellschaftsausweis 458  
 Beiträge zur Erkenntnistheorie 349  
 Benjamin, Hörmodelle 468  
 Benjamin, Das Kunstwerk 28  
 Benjamin, Über Kinder 391  
 Benjamin, Kritik der Gewalt 103  
 Benjamin, Städtebilder 17  
 Benjamin, Versuche über Brecht 172  
 Über Walter Benjamin 250  
 Bentmann/Müller, Villa 396  
 Bergmann, Wilde Erdbeeren 79  
 Bernhard, Amras 142  
 Bernhard, Fest für Boris 440  
 Bernhard, Prosa 213  
 Bernhard, Ungenach 279  
 Bernhard, Watten 353  
 Über Thomas Bernhard 401  
 Bertaux Hölderlin 344  
 Birnbaum, Die Krise der industriellen Gesellschaft 386  
 Black Power 438  
 Bloch, Ch. Die SA 434  
 Bloch, Avicenna 22  
 Bloch, Das antizipierende Bewußtsein 585  
 Bloch, Christian Thomasius 193  
 Bloch, Durch die Wüste 74  
 Bloch, Hegel 413  
 Bloch, Pädagogica 455  
 Bloch, Tübinger Einleitung I 11  
 Bloch, Tübinger Einleitung II 58  
 Bloch, Über Karl Marx 291  
 Bloch, Vom Hasard zur Katastrophe 534  
 Bloch, Widerstand und Friede 257  
 Über Ernst Bloch 251  
 Block, Ausgewählte Aufsätze 71  
 Blumenberg, Wende 138  
 Boavida, Angola 366  
 Bødker, Zustand Harley 309  
 Böhme, Soz.- u. Wirtschaftsgesch. 253  
 Bond, Gerettet. Hochzeit 461  
 Bond, Schmalter Weg 350  
 Frauenfrage im Spätkapitalismus 581  
 Brandys, Granada 167  
 Braun, Gedichte 397  
 v. Braunmühl, Kalter Krieg u. friedliche Koexistenz 625

- Brecht, Antigone/Materialien 134  
 Brecht, Arturo Ui 144  
 Brecht, Ausgewählte Gedichte 86  
 Brecht, Baal 170  
 Brecht, Baal der asoziale 248  
 Brecht, Brotladen 339  
 Brecht, Der gute Mensch 73  
 Materialien zu ›Der gute Mensch‹ 247  
 Brecht, Der Tui-Roman 603  
 Brecht, Die Dreigroschenoper 229  
 Brecht, Die heilige Johanna 113  
 Brecht, Die heilige Johanna /  
   Fragmente und Varianten 427  
 Brecht, Die Maßnahme 415  
 Brecht, Die Tage der Commune 169  
 Brecht, Furcht und Elend 392  
 Brecht, Gedichte aus Stücken 9  
 Brecht, Herr Puntila 105  
 Brecht, Im Dickicht 246  
 Brecht, Jasager – Neinsager 171  
 Brecht, Julius Caesar 332  
 Brecht, Kaukasischer Kreidekreis 31  
 Materialien zum ›Kreidekreis‹ 155  
 Brecht, Kuhle Wampe 362  
 Brecht, Leben des Galilei 1  
 Materialien zu Brechts ›Galilei‹ 44  
 Brecht, Leben Eduards II. 245  
 Brecht, Mahagonny 21  
 Brecht, Mann ist Mann 259  
 Brecht, Mutter Courage 49  
 Materialien zu Brechts ›Courage‹ 50  
 Materialien zu ›Die Mutter‹ 305  
 Brecht, Die Mutter. Regiebuch 517  
 Brecht, Realismus 485  
 Brecht, Schauspieler 384  
 Brecht, Schweyk 132  
 Brecht, Simone Machard 369  
 Brecht, Politik 442  
 Brecht, Theater 377  
 Brecht, Trommeln in der Nacht 490  
 Brecht, Über Lyrik 70  
 Broch, Universitätsreform 301  
 Materialien zu Hermann Brochs  
   ›Die Schlafwandler‹ 571  
 Brödl, Der kluge Waffenfabrikant 558  
 Brödl, fingerabdrücke 526  
 Brooks, Paradoxie im Gedicht 124  
 Brudziński, Katzenjammer 162  
 Brus, Funktionsprobleme 472  
 Brus, Wirtschaftsplanung 547  
 Bubner, Dialektik u. Wissenschaft 597  
 Bürger, Franz. Frühaufklärung 525  
 Burke, Dichtung 153  
 Burke, Rhetorik 231  
 Cabral de Melo Neto, Gedichte 295  
 Carr, Neue Gesellschaft 281  
 Celan, Ausgewählte Gedichte 262  
 Über Paul Celan 495  
 Chomsky, Verantwortlichkeit 482  
 Clemenz, Zur Entstehung des  
   Faschismus 550  
 Cooper, Psychiatrie 497  
 Córdova/Michelena, Lateinam. 311  
 Córdova, Heterogenität 602  
 Cosić, Wie unsere Klaviere 289  
 Creeley, Gedichte 227  
 Crnčević, Staatsexamen 192  
 Crnjanski, Ithaka 208  
 Dalmas, schreiben 104  
 Davičo, Gedichte 136  
 Deutsche und Juden 196  
 Determinanten der westdeutschen  
   Restauration 1945–1949 575  
 Di Benedetto, Stille 242  
 Dobb, Organis. Kapitalismus 166  
 Dorst, Eiszeit 610  
 Dorst, Toller 294  
 du Bois-Reymond, Strategien kompens.  
   Erziehung 507  
 Dunn, Battersea 254  
 Duras, Ganze Tage in Bäumen 80  
 Duras, Hiroshima mon amour 26  
 Eckensberger, Sozialisationsbedin-  
   gungen 466  
 Eckstein, Hochschuldidaktik 536  
 Eich, Abgelegene Gehöfte 288  
 Eich, Botschaften des Regens 48  
 Eich, Mädchen aus Viterbo 60  
 Eich, Setúbal. Lazertis 5  
 Eich, Unter Wasser 89  
 Über Günter Eich 402  
 Eichenbaum, Aufsätze 119  
 Eliot, Die Cocktail Party 98  
 Eliot, Der Familientag 152  
 Eliot, Mord im Dom 8  
 Eliot, Staatsmann 69  
 Eliot, Was ist ein Klassiker? 33  
 Emmerich, Volkstumsideologie 502  
 Enzensberger, Blindenschrift 217  
 Enzensberger, Deutschland 203  
 Enzensberger, Einzelheiten I 63  
 Enzensberger, Einzelheiten II 87  
 Enzensberger, Gedichte 20  
 Enzensberger, Landessprache 304  
 Enzensberger, Das Verhör von  
   Habana 553  
 Über H. M. Enzensberger 403  
 Eschenburg, Über Autorität 129  
 Euchner, Egoismus und Gemeinwohl  
   614

- Existentialismus und Marxismus 116  
 Fanon, Algerische Revolution 337  
 Fassbinder, Antiteater 443  
 Fassbinder, Antiteater 2 560  
 Filho, Corpo vivo 158  
 Fleischer, Marxismus 323  
 Fleißer, Materialien 594  
 Folgen einer Theorie 226  
 Formalismus 191  
 Foucault, Psychologie 272  
 Frauen gegen den § 218 546  
 Franzen, Aufklärungen 66  
 Freeman/Cameron/McGhie, Schizophrenie 346  
 Freyberg, Sexualerziehung 467  
 Frisch, Ausgewählte Prosa 36  
 Frisch, Biedermann 41  
 Frisch, Chinesische Mauer 65  
 Frisch, Don Juan 4  
 Frisch, Stücke 154  
 Frisch, Graf Oderland 32  
 Frisch, Öffentlichkeit 209  
 Frisch, Zürich – Transit 161  
 Über Max Frisch 404  
 Fromm, Sozialpsychologie 425  
 Gäng/Reiche, Revolution 228  
 Gastarbeiter 539  
 Gefesselte Jugend 514  
 Geiss, Studien über Geschichte 569  
 Germanistik 204  
 Goeschel/Heyer/Schmidbauer, Soziologie d. Polizei 1 380  
 Goethe, Tasso. Regiebuch 459  
 Grass, Hochwasser 40  
 Gravenhorst, Soz. Kontrolle 368  
 Grote, Alles ist schön 274  
 Gründgens, Theater 46  
 Grynberg, Der jüdische Krieg 588  
 Guérin, Am. Arbeiterbewegung 372  
 Guérin, Anarchismus 240  
 Guggenheimer, Alles Theater 150  
 Haavikko, Jahre 115  
 Habermas, Logik d. Soz. Wissensch. 481  
 Habermas, Protestbewegung 354  
 Habermas, Technik und Wissenschaft 287  
 Habermas, Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus 623  
 Hacks, Das Poetische 544  
 Hacks, Stück nach Stücken 122  
 Hacks, Zwei Bearbeitungen 47  
 Hamelink, Horror vacui 221  
 Handke, Die Innenwelt 307  
 Handke, Kaspar 322  
 Handke, Publikumsbeschimpfung 177  
 Handke, Wind und Meer 431  
 Handke, Ritt üb. d. Bodensee 509  
 Über Peter Handke 518  
 Hannover, Rosa Luxemburg 233  
 Hartig/Kurz, Sprache 453  
 Haug, Antifaschismus 236  
 Haug, Kritik d. Warenästhetik 513  
 Haug, Bestimmte Negation 607  
 Hayden, Prozeß von Chicago 477  
 Hecht, Sieben Studien über Brecht 570  
 Philosophie Hegels 441  
 Heller, Nietzsche 67  
 Heller, Studien zur Literatur 42  
 Heller, Hypothese zu einer marxistischen Werttheorie 565  
 Henrich, Hegel 510  
 Herbert, Ein Barbar 1 111  
 Herbert, Ein Barbar 2 365  
 Herbert, Gedichte 88  
 Hess/Mechler, Ghetto ohne Mauern 606  
 E. Hesse, Beckett. Eliot. Pound 491  
 Hesse, Geheimnisse 52  
 Hesse, Späte Prosa 2  
 Hesse, Tractat vom Steppenwolf 84  
 Heydorn, Neufassung des Bildungsbegriffs 535  
 Hildesheimer, Das Opfer Helena 118  
 Hildesheimer, Interpretationen 297  
 Hildesheimer, Mozart/Beckett 190  
 Hildesheimer, Nachtstück 23  
 Hildesheimer, Walsers Raben 77  
 Über Wolfgang Hildesheimer 488  
 Hinton, Fanshen 566/67  
 Hirsch, Wiss.-tech. Fortschritt 437  
 Hirsch/Leibfried, Bildungspolitik 480  
 Hochman/Sonntag, Camilo Torres 363  
 Hobsbawm, Industrie 1 315  
 Hobsbawm, Industrie 2 316  
 Hofmann, Abschied 399  
 Hofmann, Stalinismus 222  
 Hofmann, Universität, Ideologie 261  
 Höllerer, Gedichte 83  
 Hondrich, Theorie der Herrschaft 599  
 Horlemann/Gäng, Vietnam 173  
 Horlemann, Konterrevolution 255  
 Horn, Dressur oder Erziehung 199  
 Hortleder, Ingenieur 394  
 Materialien zu Odön von Horváth 436  
 Materialien zu Odön von Horváths Geschichten aus dem Wienerwald 533  
 Materialien zu Horváths ›Kasimir und Karoline‹ 611  
 Über Odön von Horváth 584  
 Horvat, Die jugosl. Gesellschaft 561  
 Hrabal, Die Bafler 180

- Hrabal, Tanzstunden 126  
 Hrabal, Zuglauf überwacht 256  
 Hüfner, Straßentheater 424  
 Huffschmid, Politik des Kapitals 313  
 Huppert, Majakowskij 182  
 Hyry, Erzählungen 137  
 Imperialismus und strukturelle Gewalt.  
   Herausgegeben von Dieter Senghaas  
   563  
 Institutionen in prim. Gesellsch. 195  
 Jaeggi, Literatur u. Politik 522  
 Jakobson, Kindersprache 330  
 Janker, Aufenthalte 198  
 Jaric, Geh mir aus der Sonne 524  
 Jauß, Literaturgeschichte 418  
 Jedlička, Unterwegs 328  
 Jensen, Epp 206  
 Johnson, Das dritte Buch 100  
 Johnson, Karsch 59  
   Über Uwe Johnson 405  
 Jonke, Glashaubesichtigung 504  
 Jonke, Leuchttürme 452  
 Joyce, Dubliner Tagebuch 216  
 Materialien zu Joyces Dubliner 357  
 Jugendkriminalität 325  
 Juhász, Gedichte 168  
 Kalivoda, Marxismus 373  
 Kantowsky, Indien 543  
 Kasack, Das unbekannte Ziel 35  
 Kaschnitz, Beschreibung 188  
 Kidron, Rüstung und wirtschaftl.  
   Wachstum 464  
 Kipphardt, Hund des Generals 14  
 Kipphardt, Joel Brand 139  
 Kipphardt, Oppenheimer 64  
 Kipphardt, Die Soldaten 273  
 Kirchheimer, Polit. Herrschaft 220  
 Kirchheimer, Politik u. Verfassung 95  
 Kirchheimer, Funktionen des  
   Staats 548  
 Kleemann, Studentenopposition 381  
 Kolko, Besitz und Macht 239  
 Kovač, Schwester Elida 238  
 Kracauer, Straßen von Berlin 72  
 Krämer-Badoni/Grymer/Rodenstein,  
   Bedeutung des Automobils 540  
 Krasinski, Karren 388  
 Kritische Friedensforschung 478  
 Kristl, Sekundenfilme 474  
 KRIWET, Apollo Amerika 410  
 Kroetz, Drei Stücke 473  
 Kroetz, Neue Stücke 586  
 Krolow, Ausgewählte Gedichte 24  
 Krolow, Landschaften für mich 146  
 Krolow, Schattengefecht 78  
 Über Karl Krolow 527  
 Kruuse, Oradour 327  
 Kuckuk, Räterepublik Bremen 367  
 Kuda, Arbeiterkontrolle 412  
 Kühn, Grenzen des Widerstands 531  
 Kühn/Rilling/Sager, Die NPD 318  
 Lagercrantz, Nelly Sachs 212  
 Laing, Phänomenologie 314  
 Laing/Phillipson/Lee, Interpers. Wahr-  
   nehmung 499  
 Lange, Gräfin 360  
 Lange, Hundsprozeß/Herakles 260  
 Lange, Marski 107  
 Lefebvre, Marxismus 99  
 Lefebvre, Materialismus 160  
 Lefebvre, Soziologie nach Marx 568  
 Lefevre W. Hist. Charakter bürgerl.  
   Soziologie 516  
 Lehrlingsprotokolle 511  
 Leibfried, Angepaßte Universität 265  
 Lempert, Leistungsprinzip 451  
 Lenin 383  
 Lévi-Strauss, Totemismus 128  
 Liebel/Wellendorf, Schülerselbst-  
   befreiung 336  
 Linhartová, Diskurs 200  
 Linhartová, Geschichten 141  
 Linhartová, Haus weit 416  
 Lissagaray, Pariser Commune 577  
 Loewenstein, Antisemitismus 241  
 Lorenzer, Kritik 393  
 Lorenzer, Gegenstand der Psychoana-  
   lyse 572  
 Loschütz, Gegenstände 470  
 Loschütz, Sofern die Verhältnisse es  
   zulassen 583  
 Lotmann, Struktur des künstlerischen  
   Textes 582  
 Majakowskij, Verse 62  
 Malecki, Spielräume 333  
 Malerba, Schlange 312  
 Mandel, Marxistische Wirtschaftstheorie  
   Band 1 und 2 595/96  
 Mandel, Der Spätkapitalismus 521  
 Mándy, Erzählungen 176  
 Marcuse, Befreiung 329  
 Marcuse, Konterrevolution u. Revolte  
   591  
 Marcuse, Kultur u. Gesellschaft I 101  
 Marcuse, Kultur u. Gesellschaft II 135  
 Marcuse, Theorie d. Gesellschaft 300  
 Marković, Dialektik der Praxis 285  
 Marx und die Revolution 430  
 Mayer, Anmerkungen zu Brecht 143  
 Mayer, Anmerkungen zu Wagner 189

- Mayer, Das Geschehen 342  
 Mayer, Radikalismus, Sozialismus 310  
 Mayer, Repräsentant 463  
 Mayoux, Über Beckett 157  
 Meier, ›Demokratie‹ 387  
 Merleau-Ponty, Humanismus I 147  
 Merleau-Ponty, Humanismus II 148  
 Michaels, Loszittern 409  
 Michel, Sprachlose Intelligenz 270  
 Michelsen, Drei Akte Helm 140  
 Michelsen, Drei Hörspiele 489  
 Michelsen, Stienz. Lappschiess 39  
 Michiels, Das Buch Alpha 121  
 Michiels, Orchis militaris 364  
 Minder, ›Hölderlin‹ 275  
 Kritik der Mitbestimmung 358  
 Mitscherlich, Krankheit I 164  
 Mitscherlich, Krankheit II 237  
 Mitscherlich, Unwirtlichkeit 123  
 Materialien zu Marieluise Fleißer 594  
 Moore, Geschichte der Gewalt 187  
 Moral und Gesellschaft 290  
 Moser, Repress. Krim.psychiatrie 419  
 Moser/Künzel, Gespräche mit Ein-  
 geschlossenen 375  
 Most, Kapital und Arbeit 587  
 Müller, Philoktet. Herakles 5 163  
 Mueller, Wolf/Halbdeutsch 382  
 Münchner Räterepublik 178  
 Mukařovský, Ästhetik 428  
 Mukařovský, Poetik 230  
 Myrdal, Aufsätze u. Reden 492  
 Myrdal, Objektivität 508  
 Napoleoni, Ökonom. Theorien 244  
 Nápravnik, Gedichte 376  
 Negt, Öffentlichkeit und  
 Erfahrung 639  
 Negt, Gesellschaftsstrukturen 589  
 Neuendorff, Begriff des Interesses 608  
 Nezval, Gedichte 235  
 Neues Hörspiel 476  
 Nossack, Das Mal u. a. Erzählungen 97  
 Nossack, Das Testament 117  
 Nossack, Der Neugierige 45  
 Nossack, Der Untergang 19  
 Nossack, Literatur 156  
 Nossack, Pseudoautobiograph.  
 Glossen 445  
 Über Hans Erich Nossack 406  
 Kritik der Notstandsgesetze 321  
 Nowakowski, Kopf 225  
 Nyssen, Polytechnik in der BRD 573  
 Obaldia, Wind in den Zweigen 159  
 Oevermann, Sprache und soziale Her-  
 kunft 519  
 Oglesby/Shauil, Am. Ideologie 314  
 Offe, Strukturprobleme 549  
 Olson, Gedichte 112  
 Ostajen, Grottesken 202  
 Padilla, Außerhalb des Spiels 506  
 Parow, Psychotisches Verhalten 530  
 Pavlović, Gedichte 268  
 Penzoldt, Zugänge 6  
 Pinget, Monsieur Mortin 185  
 Plädoyer f. d. Abschaff. d. § 175 175  
 Ponge, Texte zur Kunst 223  
 Poss, Zwei Hühner 395  
 Preuß, Studentenschaft 317  
 Preuß, Legalität und Pluralismus 626  
 Price, Ein langes Leben 120  
 Probleme der intern. Beziehungen 593  
 Pross, Bildungschancen 319  
 Pross/Boetticher, Manager 450  
 Proust, Tage des Lesens 37  
 Psychoanalyse als Sozialwiss. 454  
 Queneau, Mein Freund Pierrot 76  
 Queneau, Zazie in der Metro 29  
 Raddatz, Verwerfungen 515  
 Rajewsky, Arbeitskampfrecht 361  
 Recklinghausen, James Joyce 283  
 Reinshagen, Doppelkopf. Marilyn  
 Monroe 486  
 Riedel, Hegels Rechtsphilosophie 355  
 Riedel, Hegel und Marx 619  
 Riesman, Freud 110  
 Rigauer, Sport und Arbeit 348  
 Ritter, Hegel 114  
 Rivera, Peru 421  
 Robinson, Ökonomie 293  
 Rödel, Forschungsprioritäten 523  
 Roehler, Ein angeschw. Mann 165  
 Röhr, Prostitution 580  
 Romanowiczowa, Der Zug 93  
 Ronild, Die Körper 462  
 Rosenberg, Sozialgeschichte 340  
 Róźwicz, Schild a. Spinnweb 194  
 Runge, Bottroper Protokolle 271  
 Runge, Frauen 359  
 Runge, Reise nach Rostock 479  
 Russell, Probleme d. Philosophie 207  
 Russell, Wege zur Freiheit 447  
 Sachs, Ausgewählte Gedichte 18  
 Sachs, Das Leiden Israels 51  
 Salvatore, Büchners Tod 621  
 Sanguineti, Capriccio italiano 284  
 Sarduy, Bewegungen 266  
 Sarraute, Schweigen. Lüge 299  
 Schäfer/Edelstein/Becker, Probleme  
 der Schule 496  
 Schäfer/Nedelmann, CDU-Staat 370

- Schedler, Kindertheater 520  
 Schiller/Heyme, Wallenstein 390  
 Schklowskij, Schriften zum Film 174  
 Schklowskij, Zoo 130  
 Schmidt, Ordnungsfaktor 487  
 Schneider/Kuda, Arbeiterräte 296  
 Schnurre, Kassiber/Neue Gedichte 94  
 Schläffer, Der Bürger als Held 624  
 Scholem, Judentum 414  
 Schoof, Erklärung 484  
 Schram, Die perm. Revolution 151  
 Schumm-Garling, Herrschaft in der industriellen Arbeitsorganisation 528  
 Schütze, Rekonstrukt. d. Freiheit 298  
 Secheyhaye, Tagebuch einer Schizophrenen 613  
 Senghaas, Rüstung und Militarismus 498  
 Shaw, Caesar and Cleopatra 102  
 Shaw, Die heilige Johanna 127  
 Shaw, Der Katechismus 75  
 Skinas, Fälle 338  
 Sohn-Rethel, Geistige und körperliche Arbeit 555  
 Sonnemann, Institutionalismus 280  
 Sozialwissenschaften 411  
 Kritik der Soziologie 324  
 Sternberger, Bürger 224  
 Kritik der Strafrechtsreform 264  
 Streeck, Parteiensysteme und Status quo 576  
 Strindberg, Ein Traumspiel 25  
 Struck, Klassenliebe 629  
 Stütz, Berufspädagogik 398  
 Sweezy, Theor. d. kap. Entwcklg. 433  
 Sweezy/Huberman, Sozialismus in Kuba 426  
 Szondi, Hölderlin-Studien 379  
 Szondi, Theorie des mod. Dramas 27  
 Szymbroska, Salz 600  
 Tardieu, Museum 131  
 Technologie und Kapital 598  
 Teige, Liquidierung 278  
 Theologie der Revolution 258  
 Theorie des Kinos 557  
 Theorie und Praxis des Streiks 385  
 Tibi, Militär und Sozialismus in der Dritten Welt 631  
 Kritik der reinen Toleranz 181  
 Toulmin, Voraussicht 292  
 Tschech. Schriftstellerkongreß 326  
 Tumler, Abschied 57  
 Tumler, Volterra 108  
 Tynjanow, Literar. Kunstmittel 197  
 Ueding, Glanzvolles Elend 622  
 Válek, Gedichte 334  
 Verhinderte Demokratie 302  
 Vossler, Revolution von 1948 210  
 Vranicki, Mensch und Geschichte 356  
 Vyskočil, Knochen 211  
 Waldmann, Atlantis 15  
 Walser, Abstecher, Zimmerschl. 205  
 Walser, Heimatkunde 269  
 Walser, Der Schwarze Schwan 90  
 Walser, Eiche und Angora 16  
 Walser, Ein Flugzeug 30  
 Walser, Kinderspiel 400  
 Walser, Leseerfahrung 109  
 Walser, Lügengeschichten 81  
 Walser, Überlebensgroß Krott 55  
 Über Martin Walser 407  
 Weiss, Abschied von den Eltern 85  
 Weiss, Fluchtpunkt 125  
 Weiss, Gespräch 7  
 Weiss, Jean Paul Marat 68  
 Materialien zu ›Marat/Sade‹ 232  
 Weiss, Nacht/Mockinpott 345  
 Weiss, Rapporte 276  
 Weiss, Rapporte 2 444  
 Weiss, Schatten des Körpers 53  
 Über Peter Weiss 408  
 Wekwerth Notate 219  
 Wellek, Konfrontationen 82  
 Wellmer, Gesellschaftstheorie 335  
 Wesker, Die Freunde 420  
 Wesker, Die Küche 542  
 Wesker, Trilogie 215  
 Winckler, Studie 417  
 Winckler, Kulturwarenproduktion 628  
 Wirth, Kapitalismustheorie in der DDR 562  
 Witte, Theorie des Kinos 557  
 Wispelaere, So hat es begonnen 149  
 Wittgenstein, Tractatus 12  
 Über Ludwig Wittgenstein 252  
 Wolf, Danke schön 331  
 Wolf, Fortsetzung des Berichts 378  
 Wolf, mein famili 512  
 Wolf, Pilzer und Pelzer 234  
 Über Ror Wolf 559  
 Wolff, Liberalismus 352  
 Wosnessenskij, Dreieckige Birne 43  
 Wünsche, Der Unbelehrbare 56  
 Wünsche, Jerusalem 183  
 Zahn, Amerikan. Zeitgenossen 184