

Quelle: Sternstunden kommunistischer Propaganda (CD 1)

Vortragsabschrift

300 Jahre Drangsale – 300 Jahre bürgerliche Kunst

Wenn man aufgrund womöglich widriger Umstände in einen universitären Dialog gerät, der sich mit Kunst befasst, kriegt man einige Schwierigkeiten. Angenommen man kommt in ein Seminar, eine Vorlesung, in so einen Dialog hinein, dann geht der beispielsweise um irgendeinen Ganymed. Dann zitieren Leute Zeilen wie „*Hoch hinauf zu dir, Schöpfer...*“ oder es geht um irgendeinen göttlichen Funken der Schöpfung oder um sonstige Bilder von höheren Prinzipien, höheren Sinnhaftigkeiten. Und man ist bemüht etwas loszuwerden. Man entschließt sich dazu einzugreifen. Zunächst einmal ganz banal zu sagen: „*Also diese Idee hier, mit der Schöpfung, die hier in Rede steht, finde ich nicht gut.*“ Man entschließt sich vielleicht auch zur Erläuterung, warum man das nicht gut findet und kritisiert den Einfall, der dahinter steht: „*Es ist nichts Besonderes, es ist verkehrt sich ein Prinzip, einen letzten Grund von allem auszudenken. Es ist auch nicht in praktischer Hinsicht besonders begeisternd, wenn der Mensch sich als Knecht Gottes imaginiert und so reell Abstand nimmt von seinen praktischen Zwecken.*“ Angenommen man probiert das, dann kriegt man es mit einer besonderen Sorte von Antwort zu tun. Es wird einem mitgeteilt, höflich oder unhöflich zu verstehen gegeben (je nachdem), dass so, wie man es zum Thema macht, die Befassung mit dieser höheren Idee gar nicht gemeint war. Man steht damit vor dem Paradox, dass man etwas angreift, was man gedanklich für verkehrt hält: dass Leute sich mit dieser höheren Idee abgeben, sie ernst nehmen und offensichtlich nicht kritisieren. Und man kriegt als Konter, dass man der ganzen Veranstaltung, um die es da geht, irgendwie nicht gerecht wird. Man habe, so die Antwort, überhaupt nicht Partei genommen für die Schöpfungslehre Gottes, sondern man habe doch bloß geguckt, wie da der junge Goethe, der Hölderlin oder sonstwer diese eine Idee so ausgedrückt hat. Man ist ein wenig verduzt und probiert weiter. Etwa indem man sagt: „*Na gut, hör zu, das, womit du dich da so befasst, diese poetischen Bilder, diese Metaphern, diese Allegorien, die sind dir doch bloß wichtig, weil es in ihnen um die höhere Idee geht. Tu doch nicht so. Übertreib' doch nicht so: 'Es sind doch bloß Bilder'.*“ Wiederum hört man als Antwort, dass man der Sache nicht gerecht wird. Man widme sich diesen Reimen doch nicht, weil es bloß Phantasieprodukte seien, sondern, so die Replik, immerhin hat doch ein Hölderlin, ein Goethe, hier seine Auffassung, seine Idee von der Schöpfung, ausgedrückt. Dann steht man fürs Erste einigermaßen hilflos da. Will man Bezug nehmen auf das, was da so ideell proklamiert wird, ohne dass es so richtig proklamiert wird, kriegt man zur Auskunft: „*Das trifft mich nicht. Ich stehe nicht hinter dieser Idee.*“ Greift man an, dass das Wichtignehmen von Phantasieprodukten, von Bildern doch auch nichts Rechtes wär', dass man doch mit dem „*Ich finde ein Bild schön!*“ nicht so übertreiben soll, kriegt man zur Auskunft, das hätte man auch gar nicht getan, schließlich hätte doch einer seine Ideen hier ausgedrückt und man wolle sich doch bloß dafür interessieren, wie er das gemacht hat.

Der zusammenfassende Vorwurf heißt also: Ein zur Sprache bringen, gar ein Kritisieren dessen, was in dieser Kunst, mit der man sich da abgibt, an Ideenwerk eingegangen ist, würde der Kunst nicht gerecht werden. Ein Bezug nehmen auf die Bilderwelt der Poesie würde ebenfalls der Kunst nicht gerecht werden. Schließlich sei die doch, weil Kunst, ein wenig anders zu würdigen. Diese merkwürdige Haltung, die sich auf nichts festlegt, die sich in einer schieren Ungreifbarkeit einzig dem widmet, sich eine höhere Idee in Form von Bildern, in Form von phantasierten Vorstellungen zu

vergegenwärtigen, kommt daher und ist häufiger ein Anspruch, als der Ausdruck eines Bemühens, welches heißt: es gilt der Kunst gerecht zu werden. Infolgedessen die Bemühung in diesem Vortrag zu analysieren welchem Gegenstand, bzw. welchem Anspruch man da eigentlich gerecht werden soll. Denn wenn dieser Anspruch, der einem da entgegen getragen wird, sich schon nicht kritisieren lassen will, so heißt das noch lange nicht, dass das, worauf er sich bezieht, die Kunst, nicht kritikabel wäre. Der Vortrag soll die angekündigten 300 Jahre bewältigen, was ohnehin eine Zeit dauern wird. Es ist klar, dass da, gerade weil dieser Dichterstandpunkt, die deutsche Kunst, um die es geht, sehr viel zuwege gebracht hat, einige auch große Künstler einfach nicht erwähnt werden. Zunächst aus Zeitgründen, zweitens aber auch, weil es ziemlich fad' ist, an allen illustren Produzenten immer zu zeigen, dass sie im Prinzip dasselbe machen.

Wenn jemand meint, er wüsste etwas anderes von einem Dichter, irgendeiner der hier Vorkommenden, irgendein Argument würde irgendjemanden keine Gerechtigkeit widerfahren lassen, so soll er dies bitte kundtun. Ebenfalls kann jederzeit diskutiert werden, wenn sonst etwas Nichteinleuchtendes gesagt wird.

Obwohl angekündigt, soll es mit der deutschen Kunst nicht bei **Gottsched** beginnen. Das hat einen sachlichen Grund: Wenn man sich dessen Haupt- und wohl auch einzigen theoretischen Lehrsatz zu Gemüte führt, der heißt: *„Der Poet wählet sich einen moralischen Lehrsatz, den er seinen Zuschauern auf eine sinnliche Art einprägen will. Dazu ersinne er sich eine allgemeine Fabel, daraus die Wahrheit eines Satzes erhellet.“* usw. Weiter unten heißt es dann: *„Dieses [was er dann gemacht hat] teilet er dann in fünf Stücke ein, die ungefähr gleich groß sind, und ordnet sie so, dass natürlicherweise das Letztere aus dem Vorhergehenden fließt.“* Man merkt, dass da die große deutsche Kunst in ihrem Ursprung schon noch ein wenig hölzern daher kommt. Wenn man das klein macht, läuft man Gefahr, dass man dann erntet: *„Kunststück, bei dem kann das ja jeder!“* Es wird sich aber zeigen, dass die Dichter es trotz großer Bemühungen in Sachen Theorie und Praxis nicht viel weiter gebracht haben.

Der erste große deutsche Dichter mit dem wir anfangen, **Lessing**, hat auch ziemlich klein angefangen. Er war ein fleißiger Bibliothekar, hat die Bibel studiert, und seine Hauptzeit damit verbracht, die Vorläufer seines Gewerbes zu sortieren, zu kritisieren, gegeneinander abzuwägen, zu beurteilen. Man muss sagen, dass, auch wenn der Wissenstand der damaligen Zeit so enorm nicht war, eines feststeht: das Wissen seiner Zeit hat Lessing nicht bereichert. Sein eifriges Befassen mit der Literatur, mit dem Wissensschatz seiner Zeit, wie sie ihm schien, hat ihn wesentlich nicht weiter gebracht, als zu einer Gesamtlehre. Die ist einfach und heißt: *„Der Mensch ist gut, und er kann im Prinzip nur besser werden.“*

Diese Auffassung ist in der Tat sehr schlicht und verkehrt. Sie besteht halt darin, jenseits von allem Tun und Treiben der Menschen diesen selbst einen bestimmten Zweck anzusinnen, der gut oder schlecht ist, und von dem zu behaupten, er wäre das, was dieses Tun und Treiben eigentlich in Wahrheit bestimmen würde. Das ist unhaltbar und widersprüchlich: Insofern, als dem Willen, der so überprüft wird, gedanklich der Maßstab eingeschrieben wird, er sei im Prinzip immer damit befasst sein Gegenteil zu wollen. Nämlich das, was ihm als Pflicht – als Sollen – gegenüber tritt. Aber dieser Maßstab der moralischen Überprüfung ist ziemlich sattelfest. Gerade weil er sich um nichts kümmert: welche Tat, welches Treiben, welcher Zweck da eigentlich objektiv der Überprüfung unterzogen werden soll – weil er darüber kein Urteil fasst – ist er ziemlich zeitlos und schon von Generationen vor Lessing gedacht worden.

Insbesondere Pfaffen haben sich an dieser Konstruktion des guten Menschen verdient gemacht. Und auch heute, das weiß man, wo ein Lessing und seine Kollegen [solche Aufmerksamkeit genießen], hat

diese moralische Grundidee noch jede Menge Ansehen. Lessing nun, wie gesagt: er befasst sich mit diesen Sentenzen von alten Griechen, alten Römern, sortiert sie, findet bei seinem eifrigen Studium dieser Sentenzen eine Stelle, die ihn schwer interessiert. Das ist das erste Zitat. Da hat er so einen Alten vor sich, der das Folgende reimt: „*Lieb immer Geld und Gut, nur so, dass dein Erbarmen der Arme fühl! Und flieh die Armut, nicht die Armen.*“ Dieser alte Dichter, der dies verfasste, hat sich auch um eine Verbesserung dieses Satzes bemüht. Die steht darunter und heißt: „*Du liebst zwar Geld und Gut, doch so, dass dein Erbarmen der Arme fühlt. Du fliehst die Armut, nicht die Armen.*“ Das hat dann unseren Lessing zu folgender Stellungnahme inspiriert: „*Der Unterschied ist klein. Und doch ist jenes bei vollkommen eben derselben Wendung nichts als eine kalte allgemeine Lehre, und dieses ein Bild voller Leben und Seele. Jenes ein gereimter Sittenspruch und dieses ein wahres Sinngedicht.*“ Mildtätigkeit, Barmherzigkeit – ja, das ist der Wert, der diesem barocken Dichter am Herzen lag und der vorwiegend über die Güte und Klasse des menschlichen Handelns entscheiden soll. Der war schon dem Barockdichter so wichtig, dass er zwei Fassungen, eine schöner als die andere, geschrieben hat. Der Lessing'schen Stellungnahme hierzu ist zunächst einmal Zweierlei zu entnehmen.

Erstens: Die Lehre, die moralische Konstruktion, geht für Lessing ohne Frage vollständig in Ordnung. Zweitens: Aus dem 'Wie' des Sagens gewinnt Lessing eine zusätzliche *Qualität*. Einmal soll dieser Sittenspruch bloß kalt und allgemein sein, ein anderes Mal ein Bild voller Leben.

Das ist bemerkenswert. Dass zweimal im Grund dasselbe gesagt wird, derselbe Sinn, das entgeht Lessing durchaus nicht. Er meint aber, dass wenn man der moralischen Parole „*Du sollst barmherzig sein!*“ das dahinter stehende Ausrufezeichen nimmt, den Imperativ der Sache einfach zum Verschwinden bringt und etwa sagt: „*Da schau her! Du bist!*“ dann wäre dem Sittenspruch überhaupt nicht mehr anzumerken, dass er einer ist. Dass er eben bloß *so etwas* ist. Sondern es erstrahlt ein Bild voller Leben. Ein *wahrer* Sinn, der darüber gar noch schön ist. Dieser Sinn besteht vorliegend schlicht in der Vorstellung, dass jemand tatsächlich so ist, wie er seinem moralischen Ideal nach sein soll. Das ist eine recht einfache Idealisierung der Moral, aber die hat Geschichte – die Geschichte der Kunst – inspiriert und zuallererst Lessing selbst, der aus dieser Idealisierung den Entwurf einer Theaterlehre drechselte und diese später verdichtete.

Lessing hat erstens in Sittensprüchen dieses Kalibers, in Sentenzen, in Menschenbildern von Gut und Böse (Nächstenliebe und ähnliche Tugendtitel), den Gipfel des Wissens gesehen. Er hat darin tatsächlich etwas entdeckt, was ihm mitzuteilen sehr wichtig erschien. Er war der Auffassung ausgerechnet *das* müssten alle wissen, ausgerechnet *das* könnte man nicht oft genug sagen. Er hat hieraus den Stoff einer belehrenden Absicht gezogen.

Zweitens hat er sich auf die Idee versteift im Namen dieses zu Sagenden, dieser Lehre, im Namen dieser Botschaft, die jeder hören soll, den in Frage stehenden Sinn auch in ein sinnfälliges, in ein gefälliges Bild zu gießen, auf dass er dann, wie er sich ausdrückt, ein 'wahrer Sinn' werde.

Seine Idee war es, die moralische Sentenz solle so ausgedrückt werden, dass man gewissermaßen via Nachvollzug des Bildes auf die Seite der Moral gezogen wird. Daher hat er schwer dafür gesorgt, dass die moralische Lehre gefällt. Und das war dann auch schon die Definition, die Bestimmung dieses Gefallens. Nämlich: der Mensch ist so, wie sein Menschenbild es vorschreibt.

Drittens hat er hieraus eine weitere Idee gewonnen – die der Wirkung seiner phantasievollen Bebilderung moralischer Sentenzen dieser Art. Von moralischen Wesentlichkeiten hat er die Auffassung gehabt: wenn *er* sie in seine Finger nimmt, wenn er Bilder der vorhin kurz angesprochenen Art aus ihnen fertigt, dann hätten die auch auf alle, denen er diese Bilder kredenzt, eine unnachahmliche Wirkung. Das Publikum, das er ansprechen wollte, sollte belehrt werden. Ihm sollte eine Einsicht eingängig gemacht werden, die es wesentlich trifft, die es angeht. Und zugleich, so

Lessings Idee, soll via dieser Einsicht an ihnen, an den Leuten, das moralische Ideal, die Tugend, dieser menschliche Sinn, wirklich existieren. Der Anspruch kommt in die Welt: via, oder mittels dieses Verfertigen von schönen Bildern moralischen Inhalts sollen die Menschen besser werden.

Diese drei Momente bei Lessing sind, das wird hoffentlich im Fortgang deutlich werden, wesentliche Bestandteile allen Kunstschaffens. Die kommen so oder verkleidet, aber im Prinzip die nächsten 150 Jahre daher. Wir haben ein feines moralisches Ideal, in dem steht, *dass* der Mensch, und *was* er soll.

Wir denken uns zweitens mit unserer Phantasie etwas aus, dass dieses Ideal lebensnah anschaulich macht. Beispielsweise denken wir uns einen Menschen zurecht. Wir konstruieren einen Fall, ein Stück Handlung, in dem dieses Ideal exemplifiziert wird. Naja, das Programm dieses zweiten Punktes heißt: ein Mensch auf der Bühne zeigt, dass er die Verlebendigung der Idee ist, die er sein soll.

Das ist dann das Theater, welches drittens im Publikum den Effekt hervorrufen soll: „*Genau wie der auf der Bühne es macht, das haut hin, so bin ich auch, auf geht's: Tugend, Tugend!*“ Das ist die Idee. Das Nette an Lessing – überhaupt ist von diesen alten Herren zu berichten, dass sie sich diese Präntion noch ziemlich frei von der Leber weggeschrieben haben – ist, dass er noch für dieses Ideal des Eingängigmachens von sittlichen Ideen Rezepte verfasst hat, wie das zu gehen habe. Denen ist anzumerken, was dieses Vorhaben für ein Unsinn ist.

Das zweite Zitat: „*Wenn es [gemeint ist das Theater] lehrt, so tut es solches nicht wie ein Pedant, welcher es allemal im Voraus verkündigt, dass er etwas Kluges sagen will; sondern wie ein Mensch, der durch seinen Umgang unterrichtet und der sich hütet jemals zu erkennen zu geben, dass dieses seine Absicht sei. Es ist genug, wenn der Poet weiß, dass er in seinem Werke Gelegenheit hat, der Sittenlehre Dienst zu tun, und der dramatische Poet hat diese Gelegenheit besonders durch eine genaue und feine Abschilderung der Gemüter und Leidenschaften.*“

Etwas Kluges möchte Lessing allemal auch gesagt haben. Bloß: er möchte es halt nicht einfach so sagen. Er gibt sich enorm didaktisch, verschweigt seine belehrende Absicht, weigert sich also, das, was er mitzuteilen hat, überhaupt an dem messen zu lassen, was es dem Inhalt nach ist; behauptet ganz abstrakt, seine Mitteilungen gingen absolut in Ordnung, sie stünden außer Frage. Die Formel hier heißt: 'Im Dienste der Sittenlehre...'

Er behauptet zweitens, dass sein Lehrstoff ganz versenkt sei, ganz in dem aufgehe, was er hier als 'feine Abschilderung der Gemüter und Leidenschaften' schildert. Diese Gemüter und Leidenschaften entstammen dem Bedürfnis von oben, sich die Botschaft als Sinnfällige zu imaginieren. Das sind die konstruierten Fälle, Handlungen, Schauspiele auf der Bühne.

Einerseits will der Dichter also etwas Wesentliches mitteilen. Eine Lehre sagen, auf die es ankommen soll. Andererseits soll an dieser Lehre gar nicht sie selbst, sondern der Dichter als der Übersetzer dieser Lehre in schöne Bilder und phantasierte Handlung, interessant sein. Das Entscheidende soll der Dichter als poetisierender Formgeber des Stoffs sein. Es ist lustig; es kommt heraus, dass ein Bild, das der Dichter ersinnt, das Überzeugungsmittel, die Werbekraft einer Einsicht in etwas ganz anderes sein soll. Ein fein abgschildertes Gemüt aus des Dichters Phantasie, das etwas vorstellig machen soll, soll der Bürge dafür sein, dass dem was er vorstellig macht – wir sind hier noch bei der Sittenlehre – auch unabhängig von dem Bürger, von dem phantasierten Menschen, der Rang eines an sich mitteilenswerten Gedankens zukommt.

Diese Zwitterigkeit des dichterischen Anspruchs existiert zweitens natürlich auch in seinen Produkten. Seine Erzählungen, der imaginierte Handlungsstoff auf der Bühne, existiert ja bloß dem Vorhaben nach, als so etwas wie ein lebensnah imaginierter Stoff. Dieser Stoff sind die Prinzipien, welche durch die Handlung, die Figuren, als lebensnah konstruiert vorgeführt werden. Die ganzen Gemüter und Leidenschaften sind ja überhaupt auf das Vorstelligmachen dieses Prinzips hin ersonnen. *Das* soll ja in ihnen irgendwie transparent werden. Das Blöde ist, dass darüber natürlich das schöne Prinzip, um

das es gehen soll, eben dann bloß in der Welt des Theaters, eben dann bloß in der Figur, die es vorstellt, existiert. Es hat dann eben lediglich seine Existenz in dem vorgeführten Fall, in dem Gemüt, in dem Charakter. Damit steht dann nach der dritten Seite, dem Publikum hin, das Prinzip fest, nach dem das geistige Verarbeiten des gedichteten Botschaftsstoffs, der Lehre, vonstattengeht.

Was Lessing und seine Nachfolger so vornehm „Belehrung“, „Erbauung“ oder der Idee nach „Geistige Veredelung“ heißen, das ist der Sache nach nichts weiter als das Wiedererkennen des Prinzips, für das die dramatis personae, also die Charakterköpfe auf der Bühne, stehen und handeln. Es ist das Auslegen einer vorgestellten Figur, einer Handlung, auf die Idee hin, für die diese Vorstellung überhaupt inszeniert wurde. Es ist eben nicht mehr als das Kennenlernen eines Prinzips, einer Idee, in der Form 'Fast wie im richtigen Leben'. Die entschiedenen Vertreter, die Künstler dieses Schwindelmanövers – [Einschub:] nochmal: *ein Dichter der etwas sagen will, aber Wert darauf legt, ohne sein 'Wie' des Sagens wäre es nix. Zweiter Punkt: Eine Inszenierung der zu sagenden Lehre und Botschaft ausgerechnet als Beweis dafür, dass die Botschaft überhaupt eine wäre; also auch ohne dieses Beweismittel maßgeblich und wesentlich sei. Plus ein Publikum, das das Wiedererkennen des Sinns anhand des mit ihm geschwängerten Handlungsstoffes auf der Bühne theoretisch begreifen und praktisch sich eingängig machen lassen soll.* [Einschub Ende] Das entschiedene Plädoyer hierfür ist die Programmatik des Kunststandpunktes, der sich bei Lessing, wo der als Literaturkritiker über eine Aufführung, der er beigewohnt hat, folgendermaßen anhört: *„Zwei der gleichen Zeilen in dem ersten Akte hatten eine besondere Wirkung auf mich. Die eine: 'Der Himmel kann verzeihen, allein ein Priester nicht!' Die andere: 'Wer schlimm vom anderen denkt, ist selbst ein Bösewicht!' Ich ward betroffen, in dem Parterre eine allgemeine Bewegung und dasjenige Gemurmel zu bemerken, durch welches sich der Beifall ausdrückt, wenn man die Aufmerksamkeit nicht gänzlich ausbrechen lässt. Teils dachte ich: 'Vortrefflich! Man liebt hier die Moral! Dieses Parterre findet Geschmack an Maximen. Auf dieser Bühne könnte sich Euripides Ruhm erwerben und ein Sokrates würde sie gerne besuchen.'“* Zunächst bis hierher. Was Lessing hier über das Publikum sagt, ist lustig. Dem ist, dem Vernehmen nach, eine Maxime gesagt worden, und ein beifälliges Gemurmel bestätigt einen Volltreffer. Es ist das eingestandene Dementi der Präention von vorhin, dass das Theater dasjenige Institut sei, wo man anderen Leuten Lehren vermittelt. Hier im Parterre sitzen Menschen mit Sinn für moralische Maximen. Das heißt, sie sind dem Vernehmen nach bereits ziemlich ausgebildet im Scheiden nach Gut und Böse und die fahren auch voll bloß auf die moralischen Sentenzen ab. Wenigstens aus dem hier geht das hervor. *„Teils fiel mir zugleich auf, wie schielend, wie falsch, wie anstößig diese vermeintlichen Maximen wären und ich wünschte sehr, dass die Missbilligung an diesem Gemurmel den meisten Anteil möge gehabt haben. Es ist nur ein Athen gewesen, es wird nur ein Athen bleiben, wo auch bei dem Pöbel das sittliche Gefühl so fein, so zärtlich war, dass einer unlauteren Moral wegen Schauspieler und Dichter Gefahr liefen, von dem Theater herabgestürzt zu werden. Ich weiß wohl: die Gesinnungen müssen in dem Drama dem angenommenen Charakter der Person, welche sie äußert, entsprechen. Sie können also das Siegel der absoluten Wahrheit nicht haben. Genug, wenn sie poetisch wahr sind. Wenn wir gestehen müssen, dass dieser Charakter in dieser Situation, bei dieser Leidenschaft, nicht anders als so habe urteilen können. Auch diese poetische Wahrheit muss sich auf der anderen Seite der Absoluten wieder nähern und der Dichter muss nie so unphilosophisch denken, dass er annimmt, ein Mensch könne das Böse um des Bösen wegen wollen. Er könne nach lasterhaften Grundsätzen handeln, das Lasterhafte derselben erkennen und doch gegen sich und andere damit prahlen.“* Lessing, das geht aus dem Fortgang hervor, den ich jetzt weggelassen habe, gefällt diese zweite Maxime nicht. 'Man kann nicht alle Priester über einen Kamm scheren' sagt er. Wichtig daran ist wie er sein Missbehagen ausdrückt. Er behauptet: einerseits soll diese Maxime ja bloß dem Charakter entspringen, der sie auch im Theater sagt. Andererseits soll doch genau dieser Charakter das Institut sein, die Quelle sein, aus der so etwas wie, er drückt es so aus, die absolute Wahrheit entspringt. Dieses [Institut] soll doch, so ist es ja eingeführt worden, als das Ensemble all seiner geistigen und sonstigen charakterlichen Regungen dafür bürgen, was absolut, also

von ihm gänzlich unabhängig, zu glauben sei, wovon man sich zu überzeugen habe. Der Schluss, den er aus diesem Widerspruch zieht, die Synthese aus beiden Seiten, das ist seine Kategorie der poetischen Wahrheit. Das ist eine Art Zwischen-Schwindelwelt. Die ist überhaupt der Dreh- und Angelpunkt der Lessing'schen und überhaupt der Motor aller späteren Kunst. Das recht uneinholbare Ideal, in der bühnenmäßigen Ausstaffierung, in der Staffage einer Handlung, in der Darbietung eines nach einer Idee möglichst überzeugend gestrickten Lebens, eines Schicksals, irgendeines höheren Standpunkts, da soll so etwas bestehen wie der unbezweifelbare Bürge, dass diese Idee auch Hand und Fuß hat. Das ist ein programmatischer Schwindel, das ist ein theatermäßig inszeniertes 'als ob' einer Gültigkeit von einem ideellen Dahinter schlechthin, das man abkaufen soll, weil es inszeniert ist. Für die Kunst existiert genau dieser Schwindel als ihr Ideal, als ihr Zweck. An dem arbeitet sie mit allen Mitteln der phantasievollen Stilisierung. Das erfordert von der hohen Schauspielkunst zuallererst einen versierten Umgang mit den Techniken, die man gemeinhin aus dem Inventar der Heuchelei kennt – vorwärts und rückwärts. *„Jede Moral ist ein allgemeiner Satz, der als solcher einen Grad von Sammlung der Seele und ruhiger Überlegung verlangt. Er will also mit Gelassenheit und einer gewissen Kälte gesagt sein. Allein dieser allgemeine Satz ist zugleich das Resultat von Eindrücken, welche individuelle Umstände auf die handelnden Personen machen. Er ist kein bloßer symbolischer Schluss, er ist eine generalisierte Empfindung und als diese will er mit Feuer und einer gewissen Begeisterung gesprochen sein.“* Einerseits soll sich der Schauspieler also schon hinstellen und eine Allgemeinheit als solche vertreten. Das ist die Proklamation eines Wertes als Einsicht, die Gültigkeit, Geltung beansprucht, weil der Wert eben ein Wert ist. Dann aber soll jener sich schon auch hinstellen und den Gestus produzieren, dass man selber doch überhaupt in keiner Weise einen Wert proklamiert habe. Dass der zwar für einen selbst und alle anderen beanspruchte Geltungstitel bloß Resultat all dessen sei, was einem so als Individuum wie es leibt und lebt als Schatz der Erfahrungen zugewachsen ist.

Zusammen ist es die Präntion, die Propaganda eines Ehrentitels, eines großen Wertes aus der Welt der sittlichen Pflichten, sei keine Propaganda, sondern bloß sinnfälliger Ausfluss reiner Menschlichkeit eines Charakters. Zweitens, [...] täte, die hier zuschlägt, ist bloß eine, so gibt sie sich auch, die bloß diesem hohen Titel das Wort redet. Vom geschätzten Publikum, übrigens damals wie heute auch, erfordert so etwas Genüsse der höheren Art oder zumindest das Aushalten derselben.

Berühmt hierfür ist ein Trauerspiel, 'Sara Sampson', dessen Inhalt, wenn man es mal objektiv nimmt, ein wenig zum Totlachen ist. Darin geht es um eine enorm tugendhafte Sara Sampson, die mit ihrem Geliebten aufs Land flieht und im Grunde bloß eines denkt: sie will möglichst schnell mit ihm die Hochzeit haben. Zweitens denkt sie daran, dass sie ein ungeheures Verbrechen begangen hat, indem sie die Pflicht beim Vater zu verweilen verletzt hat. Ihr Liebhaber will sie natürlich auch heiraten, hat aber noch eine Bedingung: er muss erst noch einen Kontrakt schließen, eine Erbschaftsangelegenheit regeln und dann ging's dann los. Beide wollen die Ehe, das ist klar. Der eine stur und rigoros, der andere weniger. Sara Sampson leidet schwer. Ihr Vater leidet sehr darunter. Der [...] will ihr aber vergeben [...] und kriegt darauf von der lieben Tochter den Vorwurf, schlichte Verzeihung wäre so einfach hundsgemein, weil sie dann nichts mehr zum Wiedergutmachen hätte. Und das wäre überhaupt die einzige Methode, wie sie ihr Gewissen beruhigen könnte. Worauf sie vom Vater den Vorwurf kassiert, das wäre doch selbstsüchtig. Das leuchtet ihr dann wiederum schwer ein, woraufhin sie sich verzeihen lässt. Es geht trotzdem nicht gut aus, weil die frühere Geliebte von diesem Liebhaber Sara vergiftet. Die vergibt ihr dafür dann sterbend, wodurch der hiervon gerührte Vater Sara Sampsons den Liebhaber an Sohnes statt annimmt. Das hält dieser nicht aus. Er kann das nur mit Selbstmord beantworten, was er aber nicht macht, ohne vorher um Gnade gebeten zu haben. Woraufhin der Vater die Tochter seiner früheren Geliebten, um die alle Sterbenden noch selbstlos besorgt waren, gleichfalls selbstlos adoptiert. Bis die einzelnen Tötungsdelikte und die guten Taten vorbei sind, ist die sogenannte Handlung eine einzige Inszenierung des Lessing'schen Kunstprogramms. Maxime/ Lehrsatz/ Botschaft, die eine Kategorie, auf die es ankommt, heißt hier

Ehe, heißt hier Tugend, Vaterliebe, Liebe. Die hat ihre Wahrheit darin, dass in dem Stück Charaktere – vorwiegend diese Sara Sampson – herumlaufen, die andauernd dem Publikum mitteilen, dass in der Tat all ihre Leidenschaften, all ihre Empfindungen, also all das, was das Publikum halt mitkriegt, nichts anderes sein sollen als die Erscheinungsform des Umstandes, dass das betreffende Wesen, was sich so gibt, höflichst diesen Maximen verpflichtet ist und an sich selbst immer nur einen Verstoß gegen diese höheren Pflichten zur Anschauung bringt.

Dafür ist dann das dramatische Mittel: Schluchzen. Jemand kommt auf die Bühne – schluchzt. Es kommt ein Dialog in Gang, in dem er mitteilt, warum er schluchzt. Der Dialog geht halt dann so weiter, dass er begründet, warum er zurecht hat schluchzen müssen.

Eine Kostprobe hieraus: Wir sind im siebten Aufzug, das Stück ist sechs Seiten lang. Acht Personen waren da, drei haben geheult. Sara Sampson tritt auf und ist ein einziger Vorwurf an ihren Geliebten. Die zwei spielen jetzt gerade und sie sagt ihm: „Ich muss immer nur klagen.“ Der Geliebte vermerkt an der Stelle korrekt: „Aha, ein Vorwurf! Du hast mir nicht vergeben.“ Sara Sampson, tugendhaft: „Vergeben? Ich? Aber immer! Klar! Aber ich muss halt klagen.“ Der Geliebte setzt seinen Joker und fragt: „Zweifelst du gar an der Liebe?“ Darauf sagt Sara, die Gute: „Natürlich zweifle ich nie und nimmer an der Liebe!“ Jetzt versteht man nun wirklich nicht mehr, was sie dann hat. Lessing, er hat das natürlich auch kapiert, lässt sie dem Publikum etwas sagen, also im Prinzip ihrem Geliebten gegenüber, aber es ist halt eine Botschaft ans Publikum. Der Charakter Sara Sampson stellt sich vor und sagt: „Ich bin ein Konflikt.“ Sie sagt das so: *„Umsonst habe ich es nur wieder erst am gestrigen langen Abend versucht, ihre [des Geliebten] Begriffe anzunehmen und die Zweifel [...] nicht das erste Mal für Früchte meines Misstrauens angesehen haben. Ich stritt mit mir selbst. Ich war sinnreich genug meinen Verstand zu betäuben. Aber mein Herz, mein inneres Gefühl, warf noch einmal das mühsame Gebäude von Schlüssen über den Haufen. Mitten aus dem Schlaf erwachsen mir strafende Stimmen, mit welchen sich meine Phantasie, mich zu quälen, verband. Was für Bilder, was für schreckliche Bilder, schwärmten um mich herum. Ich wollte sie gerne für Träume halten.“* Jetzt schreitet der Geliebte ein und möchte gerne zu verstehen geben: „Mein liebes Kind, hab' dich nicht so, führ' dich nicht so auf. Phantasien sind Phantasien und komm' zu einem vernünftigen Urteil.“ Jetzt muss aber der Charakter sagen: „Ja, versteh' mich gut. Ich kann nicht anders, weil ich an mir in all meinen Regungen durchlebe, dass ich ein einziger Verstoß gegen meine Pflicht bin.“ Der Charakter sagt: *„Klagen sie den Himmel nicht an. Er hat die Einbildungen in unserer Gewalt gelassen. Sie richten sich nach unseren Taten. Und wenn diese unseren Pflichten und der Tugend gemäß sind, so dienen die sie begleitenden“* [...] die man aus dem Schluss des letzten Zitats kennt. Da war die Programmatik: Was hat denn ein Schauspieler zu leisten? Da hieß es: er ist eine generalisierte Empfindung und als die [...] der moralische Schluss, das moralische Urteil, dass der Schauspieler zu vertreten hat. *„Er ist eine generalisierte Empfindung und als diese will er mit Feuer und einer gewissen Begeisterung gesprochen sein.“* Genau das sagt sie: „Ich bin ein Stück Feuer, ich bin ein bissl begeistert. Bloß eben andersherum.“ Das ist einerseits natürlich nicht die Darstellung eines Charakters, was hier passiert, sondern die Verlebendigung der Methode, die von Lessing ersonnen wurde, als was ein Charakter auf der Bühne aufzutreten habe. Andererseits soll man dieser methodischen Inszenierung das Gegenteil abnehmen. Die Person, hier Sara, als Charakter würdigen, wie er leibt und lebt. Das ist, in Erinnerung an den Ausgangspunkt (Stichwort: poetische Wahrheit, wo es ja darum ging, überzeugend darzubieten, dass so etwas wie eine moralische Pflicht, wie hohe Ideen der menschlichen Sittlichkeit, so richtig den Menschen durchleben) ein wenig flau – was nicht mein Urteil ist, sondern das Urteil von Kollegen von Lessing. Von Freunden dieses poetischen Kniffs, auf der Bühne den zu veredelnden Menschen vorstellig zu machen. Gerade weil der Schwindel dieser poetischen Wahrheit, die bekannten menschlichen Ideale schöpferisch anzugehen und für sie zu werben, indem man leibhaftige menschliche Charaktere auf die Bühne zerrt, es ihnen schwer angetan hat, kam ihnen dieser Schwindel in der Lessing'schen Urform ein wenig hölzern vor. Ein wenig unschöpferisch. Ein wenig unüberzeugend. Sie dachten sich: Na ewig die familiäre Theaterwelt, in die

sich Lessing eingenistet hat. Das ist ein wenig zu miefig, zu kleinkariert, ein wenig zu eng für die Idee, um die es da geht. Ewig nur moralische Maximen vorzuführen, die das moralische Gemüt bloß immer nur *rühren* sollen. Das schien ihnen ein wenig zu unideell, angesichts der Großartigkeit der Idee, die hier walten sollte. Deren Programmatik heißt ja: in der vorgestellten moralischen Pflicht aufzugehen, sie in aller Freiheit zu wollen. Und schließlich die von Lessing ständig bemühte Läuterungsabsicht des Publikums. Das schien seinen nachfolgenden Kollegen erst recht zu banal, wenn der so praktisch mit diesem moralischen Wirkungsanspruch versehen daherkam.

Wenn schon mit der poetischen Wahrheit und dieser Zwischenkategorie eine Instanz geboren wurde, in der des Dichters Phantasie für die Wahrheit dessen steht, was er poetisch, oder als Lehre zu vermelden hat, dann ist diese Unlösbarkeit des poetischen Ideals für jeden, dem dieses Ideal einleuchtet, ein einziger Auftrag zur Verbesserung. Der will es dann lösen. Was nichts anderes heißt, als die Grundfigur dieser Idee überzeugend zur Anschauung zu bringen. Der strickt und arbeitet und feilt an Charakteren, die im Theater möglichst nicht verraten sollen, dass sie bloß die Glaubhaftmacher eines ideellen Programms sind, obwohl sie anders gar nicht ins Theater gekommen sind. Deren Handlung sollte möglichst nicht ein bloßer Exemplifizierungsfall einer ansonsten auch schon bekannten Botschaft sein. Sondern man hätte dem doch ums Verrecken und unbedingt abzukaufen, dass in ihrem Handeln und auch wirklich nur in ihrem Handeln, die dahinter stehende Botschaft zu haben ist. Das dahinter liegende höhere menschliche Prinzip. Dieser Fortschritt stand an und wurde geschafft. Die klassische Geburt des ideellen Gesamtmenschen. Der liegt zuallererst, und das ist konsequent, (denn es liegt in der Natur der Sache, und kommt auch daher,) zuallererst in der Person des Dichters.

Goethe: *„Schädlicher als Beispiele sind dem Genius Prinzipien. Vor ihm mögen einzelne Menschen einzelne Teile bearbeitet haben. Er ist der erste, aus dessen Seele die Teile in ein ewiges Ganzes zusammengewachsen hervortreten. Aber Schule und Prinzipien fesselt alle Kraft der Erkenntnis und Tätigkeit.“* Da bemerkt man schon die Differenz zu Lessing. Der war ja noch ein wenig, trotz der Aberwitzigkeit seiner Erfindung, trotz der gedanklichen Haltlosigkeit seines Anspruchs, bescheidener und hat gesagt: „Ich stehe in all meinem Tun und Lassen voll im Dienste der Sittlichkeit und Sittenlehre und gehe ganz darin auf.“ Hier tritt einer an und sagt mit zwei krummen Sätzen über Teil und Ganzes – sagt nicht wovon Teil, was das Ganze sein soll und was das überhaupt soll – tritt einer an und geht ganz in der Präntation auf, die heißt: „Ich bin die Weltenordnung. In mir liegt die Ordnung von allem begründet.“ Insofern will er sich irgendwelchen feststehenden Prinzipien nicht beugen. Will sich, das ist fortbewegungsmäßig kunstimmanent/ zwangsläufig, an die Regeln der Altvordern nicht halten, die von jenen dazu aufgestellt wurden, wie man Poesie machen müsse. Er will sich aber auch ums Verrecken nicht als bloßer Diener einer Idee verstehen. Dabei besteht der Stoff seiner ganzen Angeberei in der Tat bloß in der Überhöhung dessen, was wir schon in Form der poetischen Wahrheit von Lessing wissen. Goethe über Shakespeare: *„Aber seine Stücke drehen sich alle um den geheimen Punkt, den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat, in dem das Eigentümliche unseres Ichs die präntierte Freiheit unseres Wollens mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammen stößt.“* Der Fortschritt ist, dass hier der Standpunkt der poetischen Wahrheit, also diese fiktive Vorstellung des Zusammenfallens von höherer Pflicht und Freiheit des Willens, verästelt wird zu einem 'geheimen Punkt' – von keinem jemals begriffen oder gesehen. Ein Telos allerdings, des Goethe'schen Strebens.

Während Goethe mit einer Grandezza dieser Art seine Charaktere schuf, die aus sich heraus bezeugen sollten, dass sie Figuren eines hinter ihnen stehenden geistigen Prinzips sind, die das in sich möglichst unwidersprechlich bewahrheiten sollten, verdanken wir **Schiller** ausgerechnet noch die Bemühung, diese Perfektionierung des Standpunktes der poetischen Wahrheit auch noch philosophisch begründen

zu wollen. Er will nachweisen, dass das Ideelle, bei dem auch Schiller natürlich, das wird sich dann zeigen, an jene Welt der sittlichen Pflichten denkt, als Botschaft nur verlebendigt in der Bühne wahr sei. Diese Auffassung und ihre Begründung ist ein Krampf sondergleichen. In den vorliegenden Zitaten wird sich auf das beschränkt, was für den Fortgang hier wesentlich ist, und nicht alles zur Sprache gebracht, was drinsteckt – da gäbe es viel zu tun. Die philosophische Begründung – wer ist tätig – beginnt mit einem Fehler über das Denken. Es heißt: *„Aus einem Sklaven der Natur, solange er sie bloß empfindet, wird der Mensch der Gesetzgeber, sobald er sie denkt. Die ihn vorher nur als Macht beherrschte, steht nun als Objekt vor seinem richtenden Blicke. Was im Objekt ist, hat keine Gewalt über ihn, denn um Objekt zu sein, muss es die Seinige erfahren.“* Die Verabschiedung der von Lessing noch so emphatisch vertretenen bornierten Welt der Empfindung, bisher die klassische Auffassung, wird mit einem Denkfehler über die Natur des Denkens eingeleitet. Natürlich ist, wenn gedacht wird, (sich das Subjekt über ein Objekt einen Gedanken macht,) deswegen noch lange nicht das Subjekt praktischer Meister der Welt. Das ist selbst dann nicht der Fall, wenn der Gedanke richtig ist, wenn sich eine wissenschaftlich korrekte Auffassung von der Welt gemacht wird; wenn ein Urteil, das man hat, etwas trifft. Da kommt es noch immer schwer darauf an, dieses Mittel was man dann im Wissen über die Welt hat, praktisch zu (be)nutzen; mit dem, was man dann erkannt hat, nach seinem Zweck zu verfahren.

Schiller denkt hier nicht für die Wissenschaft, sondern leiert mit diesem Fehler aus der Natur des Denkens die Idee heraus: *„Weil der Mensch denkt, ist er Instanz der Freiheit. Sein Geist ist, gegenüber der Natur, weil Geist, die gesetzgebende Instanz.“* Die verkehrte Auffassung über den Fortgang wird ein wenig erkenntnistheoretisch überhöht und untermauert. Da heißt es: *„Da alles wirkliche Dasein von der Natur als einer fremden Macht, aller Schein aber Ursprung von dem Menschen als vorstellendem Subjekte sich herschreibt, so bedient er sich bloß seines absoluten Eigentums/ Rechts, wenn er den Schein von dem Wesen zurücknimmt und mit demselben nach eigenen Gesetzen schaltet. Mit ungebundener Freiheit kann er, was die Natur trennt, zusammenfügen, sobald er es nur irgend zusammendenken kann, und trennen, was die Natur verknüpfte, sobald er es nur in seinem Verstande absondern kann.“* Das ist die programmatische Auffassung eines Undings, nämlich eines Wesens getrennt von seiner Erscheinung. Während die richtige Fassung von Wesen und Erscheinung, die Schiller übrigens auch weiß, das kommt gleich, die Frage des Wissens ist, und darin besteht, dass man wissen möchte was denn an dem, was man da unmittelbar als Erscheinung vor sich hat, dessen notwendigen inneren Zusammenhang ausmacht, was denn die Sachen ihrer wahren Natur nach sind, entschließt sich Schiller zu einer programmatischen Erklärung der Spinnerei. Die Welt des Scheinens möchte er frei von dem, was in ihr erscheint, handhaben. Er möchte getrennt von dem, was da so zur Erscheinung kommt, ein Bild des Wesens, ein Bild vom 'Wesentlichen Dahinter' verfertigen. Dieses Wesen ist dann eben nicht die ermittelte Objektivität der Sache, sondern es ist ein ganz abstraktes Dahinter. Es ist ein begriffslos gedachtes Dahinterstehen, was sich eben genau deswegen, dem Verstand nicht nur schon entzogen hat, sondern dies auch notwendig tun muss. *„Dieses menschliche Herrscherrecht übt er in der Kunst des Scheins aus und je strenger er hier das 'Mein' und 'Dein' voneinander sondert, je sorgfältiger er die Gestalt von dem Wesen trennt, und in der Selbständigkeit ihres selben zu ihnen weiß, desto mehr will er nicht nur das Reich der Schönheit erweitern, sondern selbst die Grenzen der Wahrheit bewahren. Denn er kann den Schein nicht von der Wirklichkeit reinigen, ohne zugleich die Wirklichkeit von dem Schein freizumachen.“* Das Letztere ist köstlich. Die Wirklichkeit von dem Schein frei machen. Das erinnert ein wenig an Wahrheit, an die Idee vom Wissen, insofern man noch durch die Welt der bloßen Erscheinung vorstoßen möchte zu der Natur der Dinge – ich drücke es mal so aus. Er schafft es mit dieser Erinnerung an das Wissen-wollen, an das Ermitteln-wollen von dem, was das Wesentliche von Sachen ist, ein Gleichheitszeichen zwischen dem Wissen selbst und dem reinen Phantasieren zu fabrizieren. *„Aber er besitzt das souveräne Recht schlechterdings auch nur in der Welt des Scheins, in dem wesenlosen Reich der Einbildungskraft und nur solange er sich im Theoretischen gewissenhaft enthält, Existenz davon auszusagen; Und solange*

er im Praktischen darauf Verzicht tut, Existenz dadurch zu erteilen.“ Jaja, es ist ein eigener Wahnbereich, der hier aufgemacht wird. Der allerdings gleichwohl noch sämtliche Erinnerungen an Verbindlichkeiten mitschleift. Das war das, was er vorhin ausgedrückt hat: „Im Verknüpfen des Scheines in der Welt der Phantasie wird das gewährt, was an sich Wahrheit sei.“ Man darf bloß nicht behaupten, es wäre objektiv so. Man darf bloß nicht sagen, man hätte den Begriff der Sache gedacht. Man darf bloß nicht sagen, dass es auf das Ideal, was hier gedacht wurde, ankäme. Nein, es ist ein vom Reich der Wirklichkeit, wie er es hier sagt „*abgetrennter Bereich*.“ Der Dichter verstößt gegen seine Pflicht, wenn er seine Grenzen des Wahnsinns überschreitet. Diese Deduktion, dieses Herrscherrecht des Menschen durch das Spinnen der Phantasie, ist die ganze, hier bei Schiller sehr präzise, theoretische Grundlegung der Kategorie poetischer Wahrheit, wie sie die Klassik erfunden hat. Zusammengefasst in Zitat Nr. 5: „*Die Natur [das ist hier wieder das Bild für das Wesen] selbst ist nur eine Idee des Geistes, die ihm in die Sinne fällt. Unter der Decke der Erscheinung liegt sie, aber sie selbst kommt niemals zur Erscheinung. Bloß der Kunst des Ideals ist es verliehen, oder vielmehr: es ist ihr aufgegeben, diesen Geist des Alls zu ergreifen und in einer körperlichen Form zu bilden. Auch sie selbst kann ihn zwar nie vor die Sinne, aber doch durch ihre schaffende Gewalt vor die Einbildungskraft bringen und dadurch wahrer sein als seine Wirklichkeit und realer als alle Erfahrung. Es ergibt sich daraus von selbst, dass der Künstler kein einziges Element aus der Wirklichkeit brauchen kann wie er es findet, dass sein Werk in allen seinen Teilen ideell sein muss, wenn es als Ganzes Realität haben und mit der Natur übereinstimmen soll.*“ Das phantasierte Reich oder das Reich der Phantasie ist quasi per se die absolute Wahrheit, die Lessings Problem war. Der Fortschritt gegenüber Lessing besteht augenscheinlich darin, dass Schiller die haltlosen Übertreibungen von Lessing, die in dieser Kategorie stecken, einfach komplett macht und behauptet Phantasie sei das Medium, in dem Natur, bzw. 'Geist des Alls', so seine Formulierung, worunter alle objektiven Prinzipien von Welt zu fassen seien, sich abspiegeln würde. Und auch hinsichtlich des Inhalts dieser poetischen Wahrheit, bei Lessing waren es ja diese sittlichen Pflichten, die Sittenlehre, ist das Schiller'sche Ideal auch bloß ein wenig die Übertreibung: „*Die Stütze für die Fortdauer der Gesellschaft findet sich nicht in dem natürlichen Charakter des Menschen, der selbstsüchtig und gewalttätig, viel mehr auf Zerstörung als auf Erhaltung der Gesellschaft zielt. Sie findet sich ebensowenig in einem sittlichen Charakter, der nach der Voraussetzung erst gebildet werden soll, und auf den, weil er frei ist und weil er nie erscheint, von dem Gesetzgeber nie gewirkt und nie mit Sicherheit gerechnet werden könnte.*“ Es ist interessant wie Schiller hier über Moral redet. Die Welt der wirklichen Moral, auf die er einsteigt - wo er den Individuen Rachsüchtelei, Egoismus usw. vorwirft, das gehört für ihn sowieso in die Abteilung 'natürlicher Charakter'. Die hat den Mangel, offensichtlich ist das hier der einzige Mangel, dass in ihr die moralischen Pflichten nicht in Form der sittlichen Idee existieren. Nicht als vom Individuum in aller Freiheit gewollte Pflichten. Also wirft er sich auf diese sittliche Idee, und was muss er feststellen? „Das ist ja Scheiße! Wenn man Pflichten frei will, dann ist das ja bloß ein Ideal!“ Genau in der Freiheit gibt es ja nicht die Gewähr, dass die wirkliche Pflicht tatsächlich gewollt wird. Also löst er das Problem und schnitzt sich eine Erfindung – „*es käme also darauf an von dem physischen Charakter die Willkür und von dem Moralischen die Freiheit abzusondern, um einen dritten Charakter zu erzeugen, der, mit jenen beiden verwandt, von der Herrschaft bloßer Kräfte zu der Herrschaft der Gesetze einen Übergang bahnte und, ohne den moralischen Charakter an seiner Entwicklung zu verhindern, vielmehr zu einem sinnlichen Band der unsichtbaren Sittlichkeit diene.*“ Jetzt ist zweierlei noch ergänzend zu sagen: Schiller hat programmatisch dann diesen Wahn zu Ende gedacht und ist auf die Konstruktion des ästhetischen Staates verfallen. Das ist ein Gebilde, in dem freie Leute alle Pflichten erledigen und wollen, die es gibt. Und dieses Gebilde ist bevölkert von Schiller und noch zwei anderen. Er sagt allen Ernstes: „Die Urform des ästhetischen Staates, die finden wir dort, wo ich mit meinesgleichen zusammen bin.“ Zweitens. Wir sind ja in der Kunst. Jetzt geht er zurück in die Welt der Poesie. Es will natürlich auch wieder diese Auffassung vom Kunstprogramm, diese Anschauung von dem, was so diese

Zwischenwelt der anschaulichen Wahrheit sein soll, glaubhaft gemacht sein. Ein Charakter dieser Sorte im Bild will ja erfunden werden. Ein überzeugender Fall – ein Bild dieses Menschenbildes.

Hierfür ist Wallenstein einen kurzen Ausflug wert, der vor der Aufgabe steht ein 'sinnlicher Pfand der unsichtbaren Sittlichkeit' zu sein. In seinen Zwecksetzungen quasi den Übergang zu machen zur Herrschaft höherer Gesetze. Ich will es knapp halten und erst einmal eine Prologpassage des Stücks zitieren, in der erst einmal von der politischen Idee, um die es gehen soll, berichtet wird. Die ist hoch und heißt: Frieden für Deutschland, für das allgemeine Deutschland. In der Prologstelle wird neben diesem ideellen Zweck auch in die subjektive Seite, in die Vorhaben eingeführt, diesen Zweck wahr werden zu lassen; plus ein Versprechen, den dafür fälligen Charakter noch zu zeigen. Es heißt: *„Auf diesem finsternen Zeitgrund malet sich ein Unternehmen kühnen Übermuts und ein verwegener Charakter ab. Ihr kennet ihn, den Schöpfer kühner Heere, des Lagers Abgott und der Länder Geißel. Die Stütze und den Schrecken seines Kaisers. Des Glückes abenteuerlicher Sohn, der, von der Zeiten Dunst emporgetragen, der Ehre höchste Staffeln rasch erstieg und ungesättigt immer weiter strebend der unbezähmten Ehrsucht Opfer fiel. Von der Parteien Gunst und Hass verwirrt, schwankt sein Charakterbild in der Geschichte. Doch, euren Augen soll ihn jetzt die Kunst, auch eurem Herzen menschlich näher bringen. Denn jedes Äußerste führt sie, die alles begrenzt empfindet, zur Natur zurück. Sie sieht den Menschen in des Lebens Drang und wälzt die größere Hälfte seiner Schuld den unglückseligen Gestirnen zu.“* Das Problem ist klar. Man soll die Vorhaben und Zwecke eines Feldherrn im Dreißigjährigen Krieg als höhere Verstrickung zur Kenntnis nehmen und deren Scheitern als Schicksal, ebenfalls höherer Herkunft, deuten. Die [Verstrickung] beweist, dass der Charakter, von dem berichtet wird, unglaublich kühn und verwegen ist. Von dem ist ja auch bekannt, dass er eigene Pläne schmiedet, sich ein Stück Böhmen unter den Nagel reißen wird, usw. Zur Erinnerung: Bei Sara Sampson sollte der Charakter zeigen, dass die höhere Idealität des Menschen, die Tugend usw. als diese höhere Bestimmung an sich bemerkt wird und es *ist* dort gezeigt worden indem Sara Sampson eben genau das gesagt hat. Tja, und der Wallenstein nun? Der löst das Problem so, als überzeugende Charakterfigur, dass er einfach – wiederum der alte Trick – vor sich hin monologisiert; dass er genau der Charakter ist, den er vorstellig machen soll. Wallenstein mit sich selbst redend: *„Wär's möglich, könnt' ich nicht mehr wie ich wollte, nicht mehr zurück wie mir's beliebt, ich müsste die Tat vollbringen, weil ich sie gedacht. Nicht die Versuchung von mir wies, das Herz genährt mit diesem Traum auf ungewisse Erfüllung hin im Mittel mir gespart, die Wege bloß mir offen hab' gehalten, beim großen Gott des Himmels.“* Jetzt kommt noch eine Passage, wo er halt sagt: Er hat ja gar nichts vorgehabt, und sich jetzt weiterhin diskutiert als Opfer einer um ihn herumgesponnenen Verstrickung, die ihn dazu zwingt das auszuführen, was er doch gar nicht so ausführen wollte. *„Wohin denn seh' ich plötzlich mich geführt? Bahnlos liegt's hinter mir, und eine Mauer aus meinen eigenen Werken baut sich auf, die mir die Umkehr, türmend, hemmt.“* Er bleibt tiefsinnig stehen. *„Strafbar erschein' ich und ich kann die Schuld, wie ich's versuchen mag, nicht von mir wälzen. Denn mich verklagt der Doppelsinn des Lebens und selbst der frommen Quelle reine Tat wird der Verdacht schlimm deutend mir vergiften.“* Wiederum eine einzige Allegorie der kunstprogrammatischen Lehre – die Auffassung von einer höheren Bestimmtheit des menschlichen Treibens dadurch anschaulich zu machen, dass einer auf der Bühne steht und sie vertritt. Er tut dies, indem er sich genau als diese Figur bespricht. Es gibt, auch außerhalb der Welt der Klassik, einen populären Gebrauch dieser Auffassung. Der besteht in der Astrologie, die ein recht dämlicher Einfall insofern ist, als sie die Auffassung von der höheren Schicksalsbestimmtheit des eigenen Tuns und Lassens ausgerechnet noch mit dem Interesse verknüpft, *das* für die Zwecke, die man sonst verfolgt, ausnützen zu wollen. Es ist die saublöde Frage, ob das eigene Schicksal denn günstig steht. Es ist klar, und diese Idee ist ja heute auch sehr populär, dass es für dieses Vorhaben, um das es dem Schiller ja gegangen ist, ungemein brauchbar ist. Er hat also auch den Wallenstein in die Sterne gucken lassen und darauf spechten lassen, ob denn das Schicksal einem gewogen sei. Jetzt war der Schiller ein Kunstmann sondergleichen. Der hat sich, bei

der Dummheit, die ihm hier nicht aufgefallen ist, eigentlich bloß gefragt, und so sind Künstler: „Ist denn der dramatische Effekt, auf den ich hier abziele, eigentlich dramatisch genug? Zeigt denn das, wenn ich den Wallenstein in die Sterne blicken lasse, eigentlich für sich das, wovon es jetzt zeugen soll? Nämlich, dass es etwas ungemein Ideelles, etwas ungemein Hohes ist?“ Da war Schiller sich unsicher und wendet sich schließlich um Auskunft bittend an seinen Freund Goethe. Sie haben ja rege Briefe geschrieben, in denen sie sich immer wechselseitig so ehrlich überzeugten und versicherten, dass sie es goldrichtig gemacht hätten. Sie haben sich eben auch über solche Probleme (und wen sie sonst noch getroffen hätten, usw.) verständigt. Das ist sorglich aufgeschrieben. Zu diesem Briefwechsel gibt es auch Kommentare und eine ganze Wissenschaft findet das höchst interessant. Nun gut, also Goethe sagt zuerst: „Lieber Schiller, sonst mach' ich's gerne, zur Zeit habe ich keine Zeit, ich bin mit etwas anderem befasst, mit [...] oder sonst was.“ Und dann kommt die Antwort: *„Ich halte nach vielfältiger Überlegung das astrologische Motiv für besser, als das Neue.“* So Goethe an Schiller. Jetzt begründet er seine Auffassung: *„Der astrologische Aberglaube beruht auf dem dunkeln Gefühl eines ungeheuren Weltganzen.“* Das ist ganz korrekt. Goethe fährt fort: *„Die Erfahrung spricht, dass die nächsten Gestirne einen entschiedenen Einfluss auf Witterung, Vegetation usw. haben.“* Es spricht natürlich nicht die Erfahrung, denn wenn er an so etwas denkt wie Gravitationsgesetze oder sonst etwas, dann wäre es das Wissen. Aber er sagt die Erfahrung spricht dafür, hält also diese philosophische Anschauung vom ungeheuren Weltganzen für einigermaßen veritabel sanktioniert, und fährt fort: *„Man darf nur stufenweise immer aufwärts steigen und es lässt sich nicht sagen, wo diese Wirkung aufhört. Findet doch der Astronom überall Störungen eines Gestirns durchs andere, ist doch der Philosoph geneigt, ja genötigt, eine Wirkung auf das Entfernteste anzunehmen. So darf der Mensch im Vorgefühl seiner selbst nur immer etwas weiter schreiten und diese Einrichtung aufs Sittliche, auf Glück und Unglück ausdehnen. Diesen und ähnlichen Wahn möchte ich nicht einmal Aberglauben nennen. Er liegt unserer Natur so nahe, ist so leidlich und lässlich, als irgendein Glaube.“* Man sollte sich, das gilt als Adresse an die Kunstliebhaber, einfach mal bloß seine Meinung über solche Sprüche der geschätzten Klassiker bilden. Man soll einfach bloß einmal ernst nehmen, was da gesagt wird. Wenn man Goethe auch sonst alles glaubt, dann kann man ihm das ja auch einmal glauben.

Zusammenfassend zum klassischen Kunstideal: Die erste Behauptung ist, dass die dichterische Phantasie per se Quelle einer Idealität ist, in der die Humanität, die Welt und überhaupt alle Prinzipien als Geistige zur Anschauung gebracht werden sollen. Das bewahrheitet sich wiederum an der Anschaulichkeit der Kunstprodukte, an der überzeugenden Gestaltung, dem perfekt stilisierten Fall, bzw. Charakter, dem man dann diese Weltphilosophie abnehmen soll. Und wiederum entsteht aus dem Standpunkt dieses Kunstideals heraus und um der Perfektionierung dieses Standpunktes willen ein neues Kunstprogramm. Wenn schon poetische Wahrheit die Quelle von Wahrheit überhaupt ist – wenn man, so ja Schiller, mittels der Phantasie auf den Weltensinn stößt, das Phantasieren der Weg zum Sinn ist, dann darf sich dies doch nicht daran messen lassen, was denn die dichterische Schaffenskraft überhaupt an Phantasien, an Verbildlichungen dieses Prinzips zuwege bringt.

Der romantische Standpunkt radikalisiert das vorhin an der Kunst des Scheins erläuterte Schiller'sche Menschenrecht. Er verabsolutiert das höhere Geltungsrecht der Phantasie durch die programmatische Erklärung, aller Sinn würde sich im Phantasieren, im Stattfinden von Kunst schlechthin, bewahrheiten. Es kommt zur Erfindung der Phantasie als Prinzip von Sinn. *„Das oberste Prinzip muss schlechterdings nichts Gegebenes, sondern ein frei Gemachtes, ein Erdichtetes, Erdachtes sein, um ein allgemeines metaphysisches System zu begründen, das von Freiheit anfängt und zu Freiheit geht.“* Das ist, zunächst gedanklich, dasselbe Unsinnzeug, wie bei Schiller. Die Rede vom Geist in seiner Freiheit, wo er auch die Idee des Losmachens von jeder Objektivität, des sich Einhausens in die Welt des Scheines, des [...] höchste Allgemeinheit, die höchsten ideellen Notwendigkeiten zuwege gebracht hat. Aber hier, von diesem Romantiker wird das als Prinzip gedacht. Der Sinn wird eingeführt als eine

einzigste Methode in sich, zu denken. Wir phantasieren. „Die Welt muss romantisiert werden. So findet man im Ursprünglichen Sinn wieder. Romantisieren ist nichts als eine qualitative Potenzierung. Diese Operation ist noch ganz unbekannt.“ Zunächst einmal die Richtigstellung: Die folgende Operation, die dann kommt, ist überhaupt nicht unbekannt. „Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es.“ Ich habe auch eine Stelle gefunden, wo Schiller an Goethe schreibt: „Ist der Inhalt sehr poetisch bedeutend, so kann eine magere Darstellung und eine bis zum Gemeinen gehende Einfalt des Ausdrucks ihm recht wohl anstehen, da im Gegenteil ein unpoetischer, gemeiner Inhalt wie er in einem größeren Ganzen oft nötig wird, durch den belebten, reichen Ausdruck poetische Dignität erhält.“ Also zunächst einmal: dieses Geschwätz ist nicht neu. Zweitens aber: Wovon ist die Rede? Zunächst ist schon – die Welt muss romantisiert werden – von einem gedanklichen Prozess die Rede, in der sich ja noch Subjekt und Objekt gegenüberstehen. Romantisieren, so wie es hier zu Beginn des Zitats bestimmt ist, ist allerdings eine gedankliche Bewegung, die darauf zielt, jede Differenz zwischen Subjekt und Objekt ideell zum Verschwinden zu bringen; die auf soetwas zielt wie eine letzthinige Identität beider – die Formulierung heißt 'Ursprünglicher Sinn'. Romantisieren ist also ein Denken, das sich beständig darin kritisiert, überhaupt noch von einer Differenz zwischen Subjekt und Objekt zu wissen. Dabei, dies die zweite Bedeutung von 'Ursprünglich', soll dieses Telos des Denkens gar nicht im Denken selbst existieren. Das soll in ihm gar nicht stattfinden und auch nicht seine ideelle Leistung sein, sondern die Idee ist, dass das Denken hierbei einer ihm selbst vorausgesetzten, einer außer ihm liegenden Gegebenheit entspricht. Es ist die Vorstellung es hätte diesen, irgendwann schon einmal dagewesenen, eben ursprünglichen Sinn, anzupeilen. Andersherum gesagt: Es ist die sehr widersprüchliche Präntention eines Ursprungssinns, eines letzten Sinns, als das, worauf das Denken hinaus soll. Was es also schon vor und außer ihm gibt, obwohl dieser Sinn doch bloß durch das Denken zu haben ist. Also ist es das Postulat eines Sinnideals, eines ideellen Weltzusammenhangs, unabhängig davon in welchen sinnhaften Gedanken er überhaupt begraben läge.

Das vergaß ich vorzulesen: „Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche. Dies wird durch die Verknüpfung logarhythmisiert, es bekommt einen geläufigen Ausdruck – Romantische Philosophie, Lingua Romana, Wechsel von Erhöhung und Erniedrigung.“

Dieses Romantisieren, das dem Gemeinen einen hohen Sinn und dem Hohen einen gemeinen Sinn zuspricht, dieses Sinnideal ist ein erklärtes Gegenprogramm gegen jedes Urteil, das an irgendetwas, das es gibt, einen Unterschied festhalten will; das überhaupt etwas bestimmen will, überhaupt noch etwas denken will oder die Sachen gar so denken will, wie sie sind. Es wird eine Identität in einer reinen Bestimmungslosigkeit angepeilt, die an der Stelle das Sinnideal darstellt. Das Denken eines universellen Prinzips, das für alles genau dadurch gilt, dass es für nichts gilt; und das darüber dem Individuum, das danach lechzt, eine Totalweltanschauung vermittelt, in der sich das Subjekt selbst in eine Harmonie mit dem Weltganzen hineinimaginiert. Man kann so ein Ideal des Denkens verkehrt, eben widersprüchlich, aufbauen. Man kann es denken. Das geht eben so. Einen Gesamt[...], der dieses Ideal erfüllt, den kann man sich nicht mal vorstellen. Entsprechend sind Romantiker, die dies als Programmatik ihrer Dichtkunst vertreten, mit ihrem Ideal schon selig und versichern pausenlos und methodisch, dass all ihr dichterisches Trachten dem Erzielen dieses Hintersinns verpflichtet ist und eben darin besteht die Welt, bzw. was sie von ihr halten, beständig in den Weihrauch des Geheimnisses zu tauchen und umgekehrt aus jedem Ding das Geheimnis zu erblicken. Das Verrätseln des Banalen, bzw. das Wurzelziehen aus dem Geheimnisvollen.

In beiden Fällen ist es das Streben nach einer Verbildlichung des eigenen Sinnwahns, den sie pflegen. Der ganze Unfug dieser Position löst sich darin auf, Bilder denken zu wollen, von denen einerseits behauptet wird in ihnen würde nicht weniger als der ganze Weltensinn offenbart. Bei denen es sich andererseits bloß um solche handeln kann [...] und das hat in der Romantik den Witz, dass da ein

Bergarbeiter als romantischer Philosoph daherkommt: *„Der Bergbau muss von Gott gesegnet werden, denn es gibt keine Kunst, die ihre Teilhaber glücklicher und edler machte, die mehr den Glauben an eine himmlische Weisheit und Fügung erweckte und die Unschuld und Kindlichkeit des Herzens reiner erhielt, als der Bergbau. Arm wird der Bergmann geboren und arm gehet er wieder dahin. Er begnügt sich zu wissen wo die metallischen Mächte gefunden werden, um sie zu Tage zu fördern. Aber ihr blendender Glanz vermag nichts über sein lauterer Herz. Unentzündet von gefährlichem Wahnsinn freut er sich mehr über ihre wunderlichen Bildungen und die Seltsamkeit ihrer Herkunft und ihrer Wohnungen als über ihren alles verheißenden Besitz.“* Das ist der Philosoph unter Tage. [[Letzteres Zitat stammt aus 'Heinrich von Ofterdingen', einem Romanfragment von **Novalis**], die anderen (auch) von Novalis].

Eine falsche, weil wiederum bloß diesen Standpunkt perfektionieren-wollende Selbstkritik hat nicht lange auf sich warten lassen. Das wundersame Geheimnis des Lebens, der Welt, bzw., was ja dasselbe ist, die Entdeckung der Welt als Geheimnis nur immer bloß sagen zu wollen, nur immer zu präbendieren, dass dem so wäre, ohne dafür jemals einen gültigen poetischen Beweis gegeben zu haben, also das Stück Kunst produziert zu haben, was dann dafür steht und sagt: „Hier ist er, der Weltensinn, das Lebensgeheimnis!“ das war ein alsbald verspürter Mangel dieser Sorte Transzendentalpoesie.

Die erste Form der Kritik dieses Mangels hat folglich mit dem Gebot der Romantiker ernst gemacht, die Welt zu romantisieren und es geschafft, die Welt höchstselbst als Geheimnis zu entdecken. Die haben sich programmatisch ganz zu recht 'Realisten' getauft, was ja so viel heißt, als dass man dem höheren Sinn der Welt unbedingt ansehen soll und muss, dass er auch wirklich der von der Welt ist. Ein programmatisches Zitat zur vereinfachenden Darstellung dieser Position - keine Literatur davon: *„So, wie in der Natur die allgemeinen Gesetze still und unaufhörlich wirken und das Auffällige nur eine einzelne Äußerung dieser Gesetze ist, so wirkt das Sittengesetz still und seelenbelebend durch den unendlichen Verkehr der Menschen mit Menschen und die Urnen des Augenblicks bei vorgefallenen Taten sind nur kleine Merkmale dieser allgemeinen Kraft. So ist dieses Gesetz, so, wie das der Natur das Welterhaltende ist, das Menschenerhaltende.“* Das ist von Stifter. Der erste Spruch – man merk schon wieder die Leier – *„so wie in der Natur die allgemeinen Gesetze still und unaufhörlich wirken und das Auffällige nur eine einzelne Äußerung dieser Gesetze ist“* ist die berühmte Metaphysik des Milchtopfs bei Stifter, die darin besteht, dass er so wärmstens empfiehlt doch das Erstaunen, was man so hat, wenn ein Vulkan ausbricht, ob der ungeheuren Gewalt, die sich da manifestiert; sich doch auch von diesem Standpunkt des Erstaunens und der Bewunderung gegenüber der Natur einem überschäumenden Milchtopf zuzuwenden, weil dort dieselbe Kraft am walten sei. Von dieser Metaphysik hin zur Idylle der Moral ist es in der Tat nur ein kleiner Schritt. Und so, wie es hier programmatisch heißt: 'Das Menschenerhaltende Stittengesetz' am walten zu beobachten – so war dann auch die Dichtung. Das ist ein Idyllengesülze sondergleichen. Die wundersame Welt des Bauernstandes kommt dann vor, die Reize des bourgeoisen Familienlebens, Gut und Böse, die Welt der bürgerlichen Moral in friedlicher Koexistenz, prototypisch der wohl ewig passende Spruch *„Ja, es ist ein weites Feld.“*

Die zweite Form, die tatsächliche Welt, oder was man meint, was sie wäre, als den praktischen Nährboden ihrer Idealisierung durch die Poesie zu entdecken, hat sich an die Seite des Kunstideals erinnert, nach der alle Idealisierung doch wohl bloß eine ist, die dem freien und sittlichen Ideal des Humanen verpflichtet ist. Diese Erinnerung hat aus einigen damals gängigen Zeitgeistparolen 'Freiheit, Demokratisierung' usw. den Auftrag abgelautet sich als Vertreter aus der Welt des schönen Scheins verpflichtet wissen zu wollen. Hierzu ein Zitat von [Wienbark !?]. Der redet jetzt darüber was im Unterschied zu Goethe und den Altvorderen nun die Pflicht der Poesie sei. *„Es geht um den Geist*

der Zeit, der unsichtbar über allen Köpfen waltet und des Schriftstellers Hand ergreift und schreibt im Buch des Lebens mit dem ehernen Griffel der Geschichte. Die Dichter und ästhetischen Prosaisten stehen nicht mehr, wie vormals, allein im Dienst der Musen, sondern auch im Dienst des Vaterlands und allen mächtigen Zeitbestrebungen sind sie Verbündete. Ja, sie finden sich nicht selten im Streit mit jenem schönen Dienst, dem ihre Vorgänger huldigten. Sie können die Natur nicht über die Kunst vergessen machen. Sie können nicht immer so zart und ätherisch dahin schweben. Die Wahrheit und Wirklichkeit hat sich ihnen zu gewaltig aufgedrungen, und mit dieser, das ist ihre Schicksalsaufgabe, muss ihre Kraft so lange ringen, bis das Wirkliche nicht mehr als das Gemeine, das dem Ideellen feindlich entgegengesetzt ist.“ Dieser Standpunkt hat neben einer Fülle von programmatischen Erklärungen dieser Art zwei bis drei erfrischende Polemiken gegen unliebsame Zustände dieser Zeit produziert. Also z.B. Stellen, wo **Heine** ordentlich gegen die Pfaffen hetzt und auch Goethe anschiffet und etwas sagt, das diesen trifft: „Die Natur wollte wissen wie sie aussah, und sie erschuf sich Goethe.“ Der Standpunkt hat auch dazu geführt, dass die wirkliche Welt als Zitat die Welt der Phantasie bereicherte. Und sich, wie angekündigt, glatt die Polemik gefallen lassen musste, ihrer Idealität nicht zu entspringen. Diese aufmerksamen Beobachter des Zeitgeschehens von der Warte der Kunst aus, haben auch den Proletarier entdeckt. Aber natürlich nicht als Klasse, sondern als Zeuge der zeitgemäß anstehenden poetischen Wahrheit. Ich will mich dazu auf die Wiedergabe ebenfalls eines Klassikers beschränken, der hierzu etwas sagte. Das ist dann **Friedrich Engels**, der über den Poeten **Karl Beck**, der ein Lied mit der Überschrift 'Lieder vom armen Mann' verbrochen hat, sagt: „*Die 'Lieder vom armen Mann' beginnen mit einem Lied an ein reiches Haus.*“ Er zitiert die Überschrift, die heißt: 'an das Haus Rothschild'. „*Gleich in der Ouvertüre konstatiert er [der Dichter] eine kleinbürgerliche Illusion, dass das Gold nach 'Rothschilds Launen' herrscht. Eine Illusion, die eine ganze Reihe von Einbildungen über die Macht des Hauses Rothschilds nach sich zieht. Nicht die Vernichtung der wirklichen Macht Rothschilds, der gesellschaftlichen Zustände, worauf sie beruht, droht der Dichter. Er wünscht nur ihre menschenfreundliche Anwendung. Er jammert, dass die Bankiers keine sozialistischen Philanthropen sind. Keine Schwärmer, keine Menschheitsbeglucker, sondern eben Bankiers. Beck besingt die feige, kleinbürgerliche Misere. Den armen Mann, den [verschämten Armen] mit seinen armen, frommen und inkonsequenten Wünschen. Den kleinen Mann in allen seinen Formen. Nicht den stolzen und drohenden und revolutionären Proletarier.*“ Naja. „*Die Drohungen und Vorwürfe, womit Beck das Hause Rothschild überschüttet, wirken allem guten Willen zum Trotz noch burlesker auf den Leser, als eine Kapuzinerpredigt. Sie beruhen auf der kindlichsten Illusion über die Macht der Rothschilds. Auf einer gänzlichen Unkenntnis des Zusammenhangs dieser Macht mit den bestehenden Zuständen. Auf einer vollkommenen Täuschung über die Mittel, welche die Rothschilds anwenden mussten, um eine Macht zu werden und um eine Macht zu bleiben. Der Kleinmut und der Unverstand, die weibliche Sentimentalität, die jämmerliche, prosaisch-nüchterne Kleinbürgerlichkeit, welche die Musen dieser Leier sind, tun sich vergebens Gewalt an um fürchterlich zu werden. Sie werden nur lächerlich. Ihr forciertes Bass schlägt beständig in ein komisches Falsett um. Ihre dramatische Darstellung des gigantischen Ringens eines [...] bringt es nur zu den possierlichen Widerverrenkungen eines Hampelmanns. 'Nach deinen Launen herrscht das Gold / oh, wär' dein Werk so schön / oh, wär' dein Herz so groß, wie deine Macht'“* Abschlusskommentar von Engels: „*Es ist schade, dass Rothschild die Macht und unser Dichter das Herz hat. Wären sie beide vereint, wäre es für die Erde zuviel.*“

Ich will im Fortgang bei dieser Abteilung poetischer Wahrheit bleiben. Nicht weil zu erwarten steht, dass die jemals etwas Brauchbares in Sachen Wahrheit liefern würde, aber weil sich an ihrer Fortentwicklung ein wenig demonstrieren lässt, was für ein Verhängnis dieses ideelle Programm – die Welt, vom Standpunkt der Kunst aus, kommentierend zu begleiten – in sich birgt, je mehr es präntiert auf Fragen einzusteigen, die alle Menschen (und zwar jetzt nicht mehr bloß im Namen der reinen Idealität, sondern mit der Präntation: 'Im Namen der Praxis') angehen sollen.

Hierzu, wir sind jetzt in der letzten Abteilung, die Naturalisten: „*Das soziale Drama unterscheidet sich vom herkömmlichen bürgerlichen Trauerspiel vor allem dadurch, dass es nicht bloß Honoratioren, also Pfarrer, Kommerzienräte, Sekretärs oder Leutnants, sondern auch den vierten Stand auf die Bühne bringt. Zweitens dadurch, dass es in tieferem Ermessen der Motive, auch die physiologische und pathologische Seite des Charakters zu beleuchten, und an Stelle der abgedroschenen Spießbürgerkonflikte die großen Geisteskämpfe der Wirklichkeit auf die Bühne zu bringen sucht. Endlich dadurch, dass es den konventionellen Theaterjargon durch die Sprache des Lebens ersetzt.*“ Kaum ist der vierte Stand auf der Bühne, wird er wieder charakterlich seziert, gehört die kapitalistische Errungenschaft des Proletariers als Charakter ausgedeutet. Als der ist er, so sehen Künstler das eben immer, wiederum als Ensemble höherer Geistigkeit aufzufassen, die die Kunst der Dichter in ihn hineingelegt hat. Bemerklich ist das diesmal (es ist ja schon später geworden, der Geist ist auch außerhalb der Kunst fortgeschritten) daran, dass diese geistigen Prinzipien sich zusammensetzen aus dem weltanschaulichen Unfug, den wissenschaftliche Zweige mittlerweile schon produziert haben. Die haben schon, unabhängig vom Dichter, jeder Fachbereich für sich, Prinzipien geistiger Determiniertheit des Menschen ersonnen. Der Dichter findet in dem die Fundgrube um sich sein Charakterbild zurechtzuschneiden. Da erfahren dann, hier in dem Zitat heißt es: „die pathologischen und physiologischen“ Determinanten des Charakters, aber auch alle Spielarten des damals frisch aufgekommenen Rassismus, des Sozialdarwinismus, der Erblichkeit von Alkoholismus, der Vererbung von Armut, des Milieus übrigens auch (im Prinzip die Weltanschauungskonstruktionen, die ja heute in ihrem Grundbestand noch schwer geglaubt werden) ihren Auftritt auf der Bühne. Die 'Sprache des Lebens', ist hier außerdem zitiert. Der wunderbare revolutionäre Dichter **Hauptmann** war eben genau darin revolutionär, dass er diesen ekelhaften schlesischen Dialekt auf die Bühne zerrte. Er hat sich zu seinem Stück, das ursprünglich „De Waaber“ heißen sollte, als man ihn anfuhr, ob das nicht etwas zu viel des Guten wäre, kommentierend auf das eingelassen, was dieses Stück sollte. Er sagte, und dazu muss man gar nicht mehr viel kommentieren, denn er hat sich so ähnlich ausgedrückt: „Die Weber sind Sinnbilder, Allegorien davon, dass hienieden, in diesem Jammertal, menschliche Not manchmal ganz schön gewaltig ist.“ Er hat soziales Elend in der Absicht auf die Bühne gezerzt, die religiöse Botschaft vom menschlichen Jammertal auf Erden vorzustellen. Es ist halt so, dass sich Dichter außer ihrer idealistischen Vorstellung auch dann (und erst recht) keinen Begriff von irgendetwas machen, wenn sie ihrem Vorhaben nach aufs wirkliche Leben einsteigen und im Elend herum stochern. Sie verfallen nie darauf ihren billigen Vorwurf des Idealismus, das Monieren, die Welt wäre so furchtbar unideal, auch nur einmal sein zu lassen und den Schluss zu ziehen, dass es ja dann wohl in dieser Welt um etwas anderes geht, wenn *die* schon eine einzige Widerlegung ihres idealistischen Ansinnens ist. Sie waren im Gegenteil stets damit zufrieden, diesen moralischen Vorhalt gemacht zu haben.

Ein weiteres Beispiel dafür, die soziale Frage als Inspirationsquelle für Kunst zu verwenden, ist **Brecht**. Bei dem will ich, bezüglich des Unfugs, mit dem Belehrungsanspruch der Kunst ernst zu machen und hier, mittels Kunst, vorzugsweise für die gerechte Sache des Sozialismus zu agitieren, mich auf drei Punkte beschränken.

Der Erste ist der Hinweis darauf, dass natürlich auch der Kommunist/ Sozialist Brecht den Glauben an die Zauberkraft der poetischen Wahrheit nie hat fahren lassen. Er hat Zeit seines Lebens null Kritik am Schiller'schen Idealismus gehabt, sondern gegenüber diesem Idealismus den Standpunkt vertreten: Es kommt, genau heute, wo das wirkliche Elend zuschlägt, schwer darauf an 'die Schiller'sche idealistische Position der Freiheit', so hat er sich ausgedrückt, zu aktualisieren. Er hat die Auffassung gehabt, der wertvolle Stoff der klassischen Dichtkunst müsste, von wenigen, ihm wohl zu abseitigen Ausnahmen abgesehen, aktualisiert werden; der müsste in Formen gebracht werden, die einem

politisierten Zeitungsleser unmittelbar ins Gemüt fahren.

Das kommt daher, dass er natürlich in Sachen Sozialismus, also hinsichtlich seines politischen Standpunkts, eine entsprechend schon verkehrte Kritik am Kapitalismus, den er vorfand, hatte. Er hat es sich sehr leicht gemacht, indem er das Elend, das er vorfand, moralisch gedeutet hat als: „Hier sehe ich doch wieder den *praktischen*, sinnfälligen Beweis dafür, dass es der Welt an ihrer Idealität gebricht.“ Er hat es zum Beispiel geschafft Schillers 'Don Carlos' zu vergleichen, und dessen Leiden an der Freiheit zu kontrastieren, mit einem Elendsbericht aus Chicago, und zu sagen: „Elend: Da sehe ich Leiden an *wirklicher* Unfreiheit und deswegen kann ich nicht mehr an Schillers Freiheit glauben.“ Diese moralische Deutung seiner Umstände, der sozialen Frage als Verstoß der bürgerlichen Welt gegen ein Prinzip, welches ihr der Sache nach doch heilig ist: 'Freiheit', ist eine Deutung, die den moralischen Standpunkt, den Brecht gleichfalls vorfindet, nie verlässt. Brecht ist dieser moralische Standpunkt, also das Gerechtigkeitsinnieren der bürgerlichen Moralisten, das Befinden über die Welt als eine Welt der Ungerechtigkeit, ein Dokument dafür gewesen, dass objektiv, und nicht bloß in der Schiller'schen oder in seiner Idee, die Welt dorthin praktisch auf dem Weg ist, wo sie sich in Übereinstimmung mit dem Ideal erweist.

Das hat ihn dazu inspiriert eine Theaterwelt nach genau diesen Maßstäben des moralischen Sinnierens nach Gut und Böse vom Standpunkt der Gerechtigkeit aus zurechtzuzimmern. Durchaus in der Absicht das Publikum, das er so ansprach, aufzuhetzen. Es gar dazu anzuhalten, es möge (Brecht ist da etwas revisionistisch) die Welt mit dem Argument verändern, dass alle Veränderung möglich sei. Heraus kommt in der Tat das Typische: einem moralischen Standpunkt, den es gibt, wird Anschauungsmaterial präsentiert, auf dass er sich innerhalb der Maßstäbe, die ihm schon längst vertraut sind, spielerisch betätigt.

Zweiter Punkt zu Brecht:

Genau der Umstand, dass er eigentlich objektiv nicht mehr gemacht, oder nicht mehr inszeniert hat, als seinem Publikum Erbauungsmaterial für das Sinnieren nach Gerechtigkeit zu liefern, hat Brecht dazu veranlasst sich in einer ziemlich bezeichnenden Weise erneut zu dem Glauben an die Zauberkraft namens Kunst zu bekennen. Er hat sein Theater um diesen berühmten V-Effekt bereichert und genau das, was sich beim Vergnügen bei seinen Stücken eingestellt hat, affirmativ korrigiert.

Da sitzt man in einem Stück und es passiert irgendetwas: irgendeiner schiebt ein Plakat vorbei, oder ein Sprecher tritt auf, oder irgendetwas Verfremdendes, deshalb V-Effekt, und dann wird dem Publikum mitgeteilt: „Habt ihr denn begriffen, dass das, was euch jetzt so vergnügt, etwas ganz anderes ist?! Habt ihr die Lehre daraus gezogen? Die geht euch an!“ Und so zu. Das Publikum erbaut sich dabei, oder erfreut sich darin im gesamtgesellschaftlichen Maßstab gute und böse Charaktere, also Kapitalisten und die armen Juden, zu entdecken. Es ist auch in die spannend aufgemachte (oder nicht, das ist wohl Geschmackssache) Handlung verwickelt. Brecht setzt dann darauf, diese Stellung des Publikums, die er überhaupt erst in die Wege leitet, einerseits zu korrigieren, andererseits zu unterstützen. „Ihr liegt goldrichtig in eurem Vergnügen. Bloß begreift, dass dies etwas anderes ist!“

Dritter Punkt:

Das ist die von Brecht gelieferte Interpretation des von ihm angezettelten Unsinn als objektive Ohnmacht. Hierzu bloß ein Hinweis. Es gibt von ihm das Zitat: „*Das gegen ihn gespritzte Gift verwandelt der Kapitalist in Rauschgift und genießt es.*“ Schon wieder ist es ein schönes, aber verkehrtes Bild. Die bildmäßige Anreicherung eines moralischen Standpunkts der Gerechtigkeit ist eben keine Widerlegung, sondern die Bestätigung eines Fehlers, der darin besteht, die Welt mit falschen Maßstäben des praktischen Zurechtkommens zu deuten. Das ist insofern auch ein Genuss per se und nie und nimmer Gift. Der Witz mit dem Genuss der Bourgeoisie, dazu auch noch etwas, der Brecht'sche Unsinn, die Idee eine sozialistische Revolution umzumünzen in die Revolutionierung des Theaters, hat in der Tat bloß zu einem getaugt. Dann, wenn Brecht auf dem Spielplan ist, und bürgerliche Normaldenker, die ja wissen, was vom Kommunismus zu halten ist, schauen vorbei, kommen diese tatsächlich dazu, dem kommunistischen Standpunkt, eben via der Brecht'schen

Inszenierung, so etwas wie eine kleine Erbauung abzugewinnen. Sie stellen sich hin und würdigen die Veranstaltung zu recht als interessantes Theater, welches auf den ansonsten furchtbar öden Kommunismus wohl ein wenig abfärbt. Für die drei Stunden, in denen es da so bunt zugeht, als zwar objektiv abgeschmackte, abgelutschte, aber jetzt für den Abend durchaus interessante Idee durchgehen lässt. Ab Brecht tobt der Klassenkampf in der Tat zur Erbauung der Bourgeoisie.

Wie das geht? Ein unnachahmlicher Korrespondent der Süddeutschen Zeitung berichtet: Er hat das Pech gehabt in einer Aufführung zu sein, wo der Inszenierer Brechts Verfremdungseffekt nochmal verfremdet hat und dem Publikum außerdem die Stühle vorenthielt. *„Drei Stunden lang im Theater stehen. Es blieb keine Wahl. Eine Zumutung, aber sie hatte Funktion. Das eigene Gewicht in immer kürzeren Abständen von einem Bein aufs andere verlagernd entdeckte ich, dass die Sache, die da szenisch verhandelt wurde, mich und jedermann wider Erwarten tatsächlich ganz direkt anging. Die wechselnden Nebenleute, ähnlich gequält die Stunden überstehend, bemerkten es auch. Das ist keineswegs selbstverständlich bei Bertolt Brechts 'Heiliger Johanna der Schlachthöfe', dieser jetzt schon ein halbes Jahrhundert alten Attacke auf das kapitalistische Wirtschaftssystem.“*

Abschließend noch zwei Formen, vom dichterischen Standpunkt aus kritisch auf Stunden des nationalen Schicksals einzusteigen. Beispiele streng deutschen Kulturgeistes.

Der eine, **Heinrich Mann**, hat eine ästhetisch veredelte politisch-idealistische Deutung des Umstands, dass ein Staat einen Krieg auch einmal verlieren kann. Seine Behauptung zum Weltkrieg #1 heißt: Krieg verloren, weil der Staat nicht auf Geist von klassischem Adel gegründet war; die Gewalt nicht in der Gewalt im hohen Geist ihre Grundlage hatte, sondern eben bloß Gewalt war. Das Zitat, Heinrich Mann: *„Was ist Macht, wenn sie nicht Recht ist? Das tiefste Recht wurzelnd in dem Gewissen erfüllter Pflicht, erkämpfter Idealer erhöhten Menschen[...] Ein Reich, dass einzig auf Gewalt bestanden hat und nicht auf Freiheit, Gerechtigkeit und Wahrheit. Ein Reich in dem nur befohlen und gehorcht, verdient und ausgebeutet, des Menschen aber nicht geachtet ward, kann nicht siegen.“* In der Deutung des Schöngestes geht Macht in Ordnung, und ist notorisch nicht klein zu kriegen, wenn sie in einer Berufung auf höhere Titel daherkommt. Wenn sie von sich reklamiert, dass sie bloß Dienst an einem höheren Auftrag ist. Und dieser schönfärberische Titelreigen – Menschenrecht, Freiheit, usw. –, den man ja von heute kennt, ist in der Auffassung dieses Schöngestes die Erfolgsgarantie der Gewalt, die sich dann wohl, wie Gewalten das so tun, gemäß ihren Zwecken und Interessen durchsetzt. Die kümmern ihn nicht. Soweit die Position, jetzt die Kunst. Die geht wie üblich, wie wir das schon kennen. H. Mann schnitzt sich aus diesem politischen Idealismus eine Figur des Untertanen zu Recht. Wie wir es auch schon kennen: diese Figur ist als Charakter 'Untertan' eine einzige Allegorie der Mann'schen Idee von der Abwesenheit von Menschentum als Urquell für das Versagen der Zwecke, die die Gewalt hat. Er ist keine echte Persönlichkeit, keine echte Gesinnung und ein einziger Operettennationalismus. Beispiel: *„Wie er', sagte Buck, [das ist der Gegenspieler dieses Untertanen] 'waren zu jener Zeit viele. Tausende, die ihr Geschäft versahen und eine politische Meinung hatten. Was hinzu kommt [und jetzt kommt der Typus 'Untertan'] und ihn zu einem neuen Typus macht, ist einzig die Geste. Das Prahlerische des Auftretens. Die Kampf Stimmung einer vorgeblichen Persönlichkeit. Die Gesinnung trägt Kostüm. Reden fallen, wie von Kreuzrittern, indes man Blech erzeugt, oder Papier. Und das Pappschwert wird gezogen für einen Begriff wie den der Majestät, den doch kein Mensch mehr, außer in Märchenbüchern, ernsthaft erlebt.“* Die Vorstellung dieses negativen Pappkameraden eines Edelcharakters Typus 'Wallenstein' gilt in der Tat noch immer als messerscharfe Einsicht und Kritik am Untertanen. Allerdings auch bloß bei den demokratischen Untertanen mit Bildung. Die pflegen da ihre eigene Auffassung von sich zu genießen. Dass sie eben wegen der Titel Freiheit, Menschenrecht usw. bei der richtigen Veranstaltung Bundesrepublik mitmachen. Daran merkt man auch, wie nützlich Bildung ist.

Das andere Beispiel, **Günter Grass**, hat den nächsten verlorenen deutschen Krieg verarbeitet. Der hat aus der bundesdeutschen Staatsideologie bezüglich der Rechtsnachfolgerschaft zum Faschismus, also

dem feststehenden Dogma: 'Was ist der Faschismus? Böse, ein Rätsel, eine einzige Frage wie es dazu kommen konnte.' Plus die Frage: 'Wie konnten die Leute da nur mitmachen?' nun nicht einen allegorischen Zeigefinder geschnitzt, sondern gestaltet die politische Ideologie desselben Inhalts eben unmittelbar poetisch aus. Seine Ideologie nach '45 und nach dem Zusammenbruch Deutschlands heißt: *„In gefärbten Uniformstücken standen wir frühreif zwischen den Trümmern. Wir waren skeptisch und fortan bereit jedes Wort zu prüfen und nicht mehr blind zu glauben. Jede Ideologie prallte an uns ab.“*

Dies ist die Kundgabe von Grass, erstens: dass er, Grass, sich von Hitler in seinem guten Glauben an Deutschland verraten sieht. Und zweitens: diesen guten Glauben, eine neue Begeisterung für seine neue Heimat 'Bundesrepublik Deutschland', auch noch nicht wiederhergestellt sieht. Letzteres, die glückselige Parteinahme für die Bundesrepublik und ihre Idee, ist Grass, wie man weiß, im Laufe der Zeit vortrefflich gelungen. Doch erstmal hat er sich von seiner politischen Ideologie als Poet inspirieren lassen. Die Kritiklosigkeit dieses Mannes gegenüber dem Faschismus, die sich dessen Gelingen als, Zitat von Grass: *„Lust am Faschismus“* imaginiert, und ihn so zu einem einzigen Mysterium verrätselt hat, zweitens aber auch die Kritiklosigkeit an dem rechtsnachfolgenden Staat, der eben bloß, (dies der höllischste Einwand eines Grass,) geistig noch nicht so recht die anheimelnde Neuheimat darstellt; - diese beiden Versatzstücke, hat er in ein zeitgeschichtliches Gemälde getaucht und in seiner 'Blechtrommel' dreißig Jahre lang deutsche Zeitgeschichte und die Kontinuität des Anpassertums des deutschen Bürgers, aus der Perspektive einer skurrilen Gegenfigur heraus, (dieser famose Oskar,) eben zu einem einzigen Rätsel gestaltet. Dies geht, indem er einen dreijährigen Oskar charakterlich teils gemein, teils genial, nihilistisch, gewitzt, schrullig, halt alles, je nachdem, mit dem Wachsen als Protest gegen die Erwachsenenwelt aufhören lässt. Ihn mit einer Kindertrommel ausstattet und einfach allerlei Banales, Befremdliches, Unerklärliches, auch Stinknormales und Gewöhnliches erleben lässt, im Reich, dem Dritten Reich und im Bundesdeutschen. An der Stelle, bis zu der ich das Buch gelesen habe, kommt vom Autor dankenswerterweise eine Verstehensbrücke, wie das alles irgendwie zu verstehen, und auf jeden Fall nicht zu verstehen sei. Da heißt es... Das ist die Geschichte: Dieser kleine Oskar hat mit seiner Trommel Naziaufmärsche in Verwirrung gebracht. Die fangen dann plötzlich an Charlston zu tanzen und, achja... *„Längere Zeit lang, genauer gesagt bis zum November 38, habe ich mit meiner Trommel unter Tribünen hockend, mehr oder weniger Erfolg beobachtend, Kundgebungen gesprengt, Redner zum Stottern gebracht, Marschmusik auch, Choräle in Walzer und Foxtrott umgebogen. Heute, als Privatpatient einer Heil- und Pflegeanstalt, da das alles schon historisch geworden ist, zwar noch immer eifrig, aber als kaltes Eisen geschmiedet wird, habe ich den rechten Abstand zu meiner Trommelei unter Tribünen. Nichts liegt ferner als in mir, wegen der sechs oder sieben zum Platzen gebrachten Kundgebungen, drei oder vier aus dem Schritt getrommelten Aufmärsche und Vorbeimärsche, einen Widerstandskämpfer zu sehen. Das Wort ist reichlich in Mode gekommen. Vom Geist des Widerstands spricht man, von Widerstandskreisen. Man soll den Widerstand sogar verinnerlichen können. Das nennt man dann 'Innere Emigration'. Ganz zu schweigen von jenen bibelfesten Ehrenmännern, die während des Krieges wegen nachlässiger Verdunkelung der Schlafzimmerfenster vom [...] eine Geldstrafe aufgebracht bekamen und sich jetzt Widerstandskämpfer nennen. Männer des Widerstands. Wir wollen noch einmal den Blick unter Oskars Tribünen werfen. Hat Oskar denen was vorgetrommelt? Hat er, dem Rat seines Lehrers Bebra folgend, die Handlung an sich gerissen und das Volk vor der Tribüne zum Tanzen gebracht? Hat er die ebenso schlagfertigen wie mit allen Wassern gewaschenen Gauleiters Löb [...] Konzept vermässelt? Hat er an einem Eintopfsonntag im August 38 zum ersten Mal und später noch einige Male bräunliche Kundgebungen auf einer zwar weiß-roten, dennoch nicht polnischen Blechtrommel wirbelnd aufgelöst? Das alles habe ich getan, werden Sie zugeben müssen. Bin ich, der Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt, deshalb ein Widerstandskämpfer? Nein, ich muss diese Frage verneinen und bitte auch Sie, die sie nicht Insassen von Heil- und Pflegeanstalten sind, in mir nichts anderes als einen etwas eigenbrödlerischen Menschen zu sehen, der aus privaten, dazu ästhetischen Gründen auch seines Lehrers, usw. beherzigend [...] Farbe und Schnitt der Uniformen, Takt und Lautstärke der*

auf Tribünen üblichen Musik ablehnte und deshalb auf einem bloßen Kinderspielzeug einigen Protest zusammentrommelte.“

Man hat mir zugetragen, das Stück, wenn es dann so weitergeht, wäre aufgrund der poetischen Intention des Mystifizierens des Dritten Reiches, des Verklärens der Lebensumstände damals zu einem einzigen Rätsel, zu einem objektiv Unerklärlichen, vielleicht in seinen Bildern noch einigermaßen erträglich – manchmal. Ich will es nicht beurteilen und ich will es auch niemandem zur Lektüre empfehlen. Jedenfalls gilt das nicht von seinem Urheber, der ja als zu Ehren gelangter Dichter herumläuft. Er ist als Kulturfußnote zum Geschehen des Imperialismus eine einzige Wortmeldung, ein einziges gutes Gewissen. Egal was gerade angezettelt wird – er steigt ein und vermeldet, dass er, Grass, als Mitglied des freien Westens dies oder jenes schwer zu bedenken gibt und er meint, gerade weil doch der freie Westen die hohen Titel für sich reklamiert (Menschenfreundlichkeit und sonst was) müsste er das Maul aufreißen und das übernationale gute Gewissen spielen. Das ist eine enorm widerliche Kreatur.

Die **Christa Wolf** steht zwar auf der Gliederung, aber ich will sie nicht mehr machen. Das ist ein ganz trostloses Zeug – das Buch. Ich lese da einfach den Klappentext hinten: *„Der Tag ist makellos geblieben bis zu seiner letzten Minute. An diesem Tag kommt die Nachricht aus Tschernobyl in einem kleinen Dorf in Mecklenburg an. An diesem Tag muss der Bruder der Erzählerin sich in der fernen Stadt einer Hirnoperation unterziehen. [Das ist alles gleich wesentlich, das merkt man sofort.] An diesem Tag kommen Besucher auf den Spuren alter Kriegserinnerungen in den Ort. An diesem Tag will der alte Nachbar ein paar Saatkartoffeln in den Boden bringen. An diesem Tag soll man eigentlich nicht im Garten arbeiten. 'Störfall' ist Christa Wolfs Antwort auf eine nicht zu beantwortende Frage. Was ist an diesem Tag im April 1986 mit den Menschen geschehen?“* Man merkt, die Kunst des Zeitgeschehens besteht wesentlich darin die einfache Antwort: „Ein wenig verseucht sind sie worden!“ nicht zu sagen; stattdessen dieses Zeitereignis sofort als philosophisches Programm, als philosophische Grundsatzfrage zu verrätseln, die Frage aufzustellen: Ja was heißt denn das für unser Leben überhaupt? Inwieweit sind wir betroffen? Und dann geht das Buch los, in dem ein Lebensschicksal von sich – im Pflanzen im Garten, in der Küche und dem ganzen Scheiß – zum Besten gibt, wie es sich so seine Welt der eigenen Zufriedenheit zurecht geschnitzt hat und durch dieses Zeitereignis, Tschernobyl, tatsächlich in dem guten Glauben an die heile Welt erschüttert wird.

Abschließend und zusammenfassend zwei Stellungnahmen zu dem verhandelten Gegenstand '300 Jahre bürgerliche Kunst'. Allerdings höchst affirmativ und darin ihrerseits wiederum sehr bezeichnend. Der Schlaumeier Goethe: *„Die literarische Welt hat das Eigene, dass in ihr nichts zerstört wird, ohne, dass etwas Neues daraus entsteht. Und zwar etwas Neues derselben Art. Es bleibt in ihr dadurch ein ewiges Leben. Sie ist immer Greis, Mann und Jüngling und Kind zugleich und da wo nicht alles, so doch das Meiste bei der Zerstörung doch erhalten wird, so kommt ihr kein anderer Zustand gleich. Das macht auch, dass alle, die darin Leben, eine Art Seligkeit und Selbstgenügsamkeit erfahren, von der man auswärts keinen Begriff hat.“* Das ist dem Grundsatz, dem Grundgedanken, der Grundvorstellung nach so verkehrt gar nicht, wenn auch die Bilder mit dem Greis und dem Mann usw. die Sache bloß wieder verrätseln und nicht treffen. Es ist schon so, dass diese literarische Welt des Scheins immer an demselben strickt. Nämlich das Gute, das Sittlich-Moralische, Geistige, Hohe, sich als das Wirkliche zusammenzuphantasieren; und die so vorgestellte Befriedigung des eigenen Interesses, der moralischen Maßstäbe, des eigenen Sinnbedürfnisses, des eigenen Menschenbildes, zu genießen. Richtig ist auch, dass dieser Genuss für die, die ihn fabrizieren wollen [...] hat man eben von dieser höheren Sorte des Genusses an menschlicher Moralität keinen Begriff. Noch lange nicht selig-machend allerdings, und groß, sondern eher banal und trostlos ist jedoch die gedankliche Operation, die in diesem Zirkel haust und sich in ihm ausspinnt. Und sich ewig immer neue Formen

zusammensucht. Sich eine höhere Sinnhaftigkeit, im Regelfall übrigens immer die glückseligmachende Sittlichkeit oder Bilder derselben, aber auch allen sonstigen Sinn höherer menschlicher Art, eine Harmoniewelt, auszudenken, die für sich selbst genommen in keiner Weise einer Überprüfung standhält, ist schon blöd. Sich diese Sinnhaftigkeit auch noch verlebendigt, anschaulich, und so genießerisch eingängig machen zu wollen, ist erst recht blöd.

Deswegen ist die zweite Stellungnahme zu dieser 'geschlossenen Anstalt Kunst', die ich bloß noch anzitieren will eine, die von **Adorno** kommt und heißt: „*Nach Auschwitz ist Dichten nicht mehr möglich.*“ Erst einmal ist das bodenlos übertrieben. Wieso soll denn ausgerechnet *dieser* Quatsch nicht mehr möglich sein? Zweitens aber: Wenn Auschwitz, was ja für das größte Menschheitsverbrechen, 'wo je gab', stehen soll, die Kunst als (hier der Präntention nach) das ideelle Gesamtgewissen der Menschheit, zum Verschweigen bringen soll, (das Gewissen – lustigerweise – soll noch jedem kleinen lyrischen Einfall entspringen,) dann belehrt dieser elitäre Moralismus auf seine Weise über das Verhältnis, in dem die Kunst zum Rest der Welt stehen soll:

Erstens ist dieser Rest der Welt, worunter die Wirkliche fällt, ohnehin, vor Auschwitz sowieso, aber im Prinzip auch immer, ein einziges Angebot und ein einziger Anlass von der Kunst schön besungen zu werden; in ihrer angeblichen Idealität stur bespiegelt zu werden – gleichgültig gegenüber allem, was objektiv, was wirklich in ihr stattfindet.

Zweitens: Da die Kunst die geistige Instanz ist, die so entscheidet über die prinzipielle Haltung des Einverständnisses gegenüber dem Gang der Welt, um die man sich, nach der Seite hin, was sie *ist*, nicht kümmert, die einzige ist, die dieses Einverständnis zuwege bringt, ist sie auch die Einzige, um von ihr als Instanz aus, und zudem immer im Namen des Gelingens der idealen Welt, Nicht-Einverständnis zu reklamieren.

Das hat auch der junge **Böll** schon gewusst – das getreuliche Echo auf diese Parole – und über den Faschismus vermerkt: Ihm ist nichtmal eine halbe Seite Prosa gelungen. Kunstliebhaber sind folglich nicht nur darauf hinzuweisen, dass ihre Liebhaberei mit allerhand theoretischem Unsinn verknüpft ist und ohne den gar nicht geht, sondern dass sie auch den praktisch ernstzunehmenden Fehler begehen, im kritischen Messen von allem und jedem nach den Maßstäben und Wesensheiten, die der ästhetische Geschmack so kennt, allen *tatsächlichen* Maßstäben gegenüber herzerfrischend gleichgültig mit dem höchst unwichtigen Gesichtspunkt zu Leibe zu rücken, ob die es einem recht machen. Dazu ist die Welt nicht eingerichtet. Und das ist keine romantische Parole, sondern die Kritik des Idealismus.

So, dann bin ich fertig.