

The background of the cover is a reproduction of the painting 'The Scream' by Edvard Munch. It depicts a figure in a dark, swirling sea, with a turbulent, colorful sky above. The central figure has a pale, almost featureless face with wide, staring eyes and an open mouth, conveying a sense of intense emotional distress or mental anguish. The sky is composed of vibrant, wavy bands of red, orange, and yellow, while the water below is dark and swirling with shades of blue and green. The overall composition is dynamic and evocative, capturing a moment of profound psychological suffering.

THOMAS METSCHER
und JENNY FARRELL

Kunst und Revolution



NEUE IMPULSE VERLAG

Thomas Metscher und Jenny Farrell
Kunst und Revolution

Thomas Metscher und Jenny Farrell

Kunst und Revolution

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <https://dnb.dnb.de> abrufbar.

1. Auflage August 2024
Neue Impulse Verlag, Essen

Gesamtausstattung:
Medienwerkstatt Kai Münschke, Essen
www.satz.nrw

Korrektorat:
Kurt W. Fleming

Titelabbildung:
Edvard Munch, Der Schrei der Natur
(1893; Öl, Tempera und Pastel auf Karton, 91 × 73 cm),
Public Domain

ISBN 978-3-96170-078-3 (Hardcover)
ISBN 978-3-96170-378-4 (eBook)
ISBN 978-3-96170-678-5 (ePDF)

Alle Rechte vorbehalten

© Neue Impulse Verlag, Essen 2024

www.neue-impulse-verlag.de

■ Inhalt

Vorwort	9	
Kap. I		
Klassik, Romantik und die Revolution in der Form der Kunst	13	
A. Die Revolution in der Form der Kunst: deutsche Klassik und europäische Romantik	13	
B. Kunst als ›Äußerung des Selbstbewusstseins der Menschheit‹	18	
C. ›Die Revolution in der Form des Gedankens‹ – ›die Revolution in der Form der Kunst‹	24	
D. Strukturelle Transformation. Formwandel und Weltanschauungs- entwurf: Veränderungen in Philosophie und Kunst	29	
E. Die europäische Avantgarde der Künste	33	
Kap. II		
Wege ins Diesseits und seine Erkundung		
Aufklärung und die realistische Linie der Künste	41	
Das Licht der Aufklärung. Lichtmetaphorik und Lichtmetaphysik ...	42	
Kap. III		
Shakespeare		
Theoretische Neugierde: das Theater als Ort experimenteller Welterkundung. Das Spiel der Kunst als Dramaturgie einer katastrophischen Zeit		47
Kap. IV		
Shakespeare – bedrohte Humanität		
Interpretatorische Beispiele: <i>Othello</i> und <i>Macbeth</i>	59	
<i>Othello</i>	60	
<i>Macbeth</i>	65	

Kap. V

Shakespeare als »Dichter der Natur« und Fanal der Moderne

Lessing als Vermittler Shakespeares	71
---	----

Kap. VI

Diesseitigkeit und Realismus

Die philosophische Bedeutung von Lessings Dramaturgie	77
A. Die Frage nach Lessings geschichtlichem Ort	79
B. Dramaturgische Prinzipien. Aristoteles, Shakespeare, Diderot – Realismus als ästhetische und ontologische Doktrin	81
C. Philologische Miniaturen: <i>Minna von Barnhelm, Nathan der Weise, Emilia Galotti</i>	84
D. Radikale Diesseitigkeit. Notiz zum philosophischen Status	98

Kap. VII

Wolfgang Amadé Mozart

Die Revolution in der Form der Musik	101
A. Mozarts ästhetische Radikalität	101
B. <i>Eros, Agape, Freundschaft, Solidarität</i> : der Komplex Liebe	103
C. <i>Così fan tutte</i> : Drama eines Zusammenbruchs	105
D. <i>Don Giovanni</i> : Befreiung als Deformation	111
E. <i>Le Nozze di Figaro</i> : Sturmvogel der Revolution	113
F. <i>Die Zauberflöte</i> : Aufbruch und Neuanfang. Die Liebe als Daseinsprinzip	115

Kap. VIII

Die sieben Gesinnungen der großen Friedensfrau

Herders *Briefe zur Beförderung der Humanität*:

Apologie und Universalität der Aufklärung. Die Linie zu Marx	121
--	-----

Kap. IX

Klassik als Epochensumme und Utopie	135
Was heißt »deutsche Klassik« als Begriff der Künste?	135
A. Die Klassik als Affirmation des Diesseits	138
B. Schiller als tragischer Dichter	143

C. Dialektik in <i>Faust</i> und der Faustfigur	154
D. <i>Faust</i> und die Utopie	158
E. Die Revolution als Handlungsraum der Musik: Beethoven	163

Kap. X

Revolutionäre Romantik in England und Schottland

<i>Ist denn, wo Winter herrscht, der Frühling fern?</i>	169
Historischer Kontext	169
A. William Blake – Erbe der radikalen Tradition der englischen Revolution	171
B. Robert Burns – Schottlands radikaler Volks- und Nationaldichter .	190
C. William Wordsworth – von revolutionärer Gesinnung über den Rückzug ins Private zum konservativen Hofdichter	205
D. George Gordon Byron und die »satanische Schule«	214
E, 1. Percy Bysshe Shelley – der erste Dichter des Weltproletariats ..	225
E, 2. Shelley: <i>Ode to the West Wind</i> – Naturgedicht und politische Bedeutung	236
E, 3. Shelley und Irland	249
F. John Keats – Schönheit als Gradmesser der Humanität	256
G. Emily Brontë – Heathcliff und die Vision einer klassenlosen Gesellschaft	268
H. Joseph Mallord William Turner – das Gesicht der industriellen Revolution	274

Kap. XI

Der Roman als realistische Form

Zwischen Naturalismus und Epopöe	285
Mythos, Hybris und Weltkatastrophe. Zu Herman Melvilles » <i>Moby-Dick; or, the White Whale</i> «	289

Kap. XII

Die Künste in finsternen Zeiten

Kultur im Zeitalter des Imperialismus	293
A. »Die Welt zerfällt, die Mitte hält nicht stand, die blutgetrübte Flut ist los, und sie ertränkt die Zeremonie der Unschuld allen Orts«	293

B. Struktur des Bewusstseins.	
Notizen zu einer anderen Dialektik der Aufklärung	301
C. Revolutionäre Enttäuschung als historisches Existential	308
D. Ästhetik des Schreckens:	
das Schreckliche und die Erfahrung der Gewalt	311
E. Der Nihilismus als Epochensignatur. Physiognomien des Nichts:	
der Nihilismus als Erfahrung der Künste und des Denkens	324
F. Heil und Unheil der Geschichte: in Bild und Begriff	336

Kap. XIII

Moderne Weltliteratur zwischen Barbarei und Sozialismus

Apologie des sozialistischen Realismus	341
A. Brecht und der Kommunismus	342
B. Widerstand und Hoffnungsspur.	
Zu Peter Weiss' <i>Die Ästhetik des Widerstands</i>	354
C. Jura Soyfers Wanderlieder – »der lichte Traum der Armen«	364
D. Anna Seghers – <i>Die Toten bleiben jung</i>	368
E. Seán O'Casey – ein Blick auf das postkoloniale Irland	371
F. José Saramago – Prinzip Hoffnung und Landproletariat	378
G. Almudena Grandes – Schreiben wider das Vergessen	383
H. Hans Meier – Erzähler.	
Chronist der Zeitenwende und Meister der knappen Form	387
I. Aktualität und Utopie. Das politische Gedicht als Weltliteratur, anlässlich der Flugschriften von Rudolph Bauer	393
J. Die Stimme Afrikas.	415

Kap. XIV

Neruda und die Zukunft	431
A. Pablo Neruda – Vita und Werk	431
B. GENOSSE PABLO – Eine poetische Montage in sechs Bildern	436
Bibliographie	451
Die Autoren	460

■ Vorwort

Die in diesem Band gesammelten Texte bewegen sich im Spielraum zwischen Interpretation und theoretischem Entwurf. Diese Mischung ist nicht zufällig zustande gekommen, noch ist sie der Ausdruck einer Verlegenheit. Sie ist vielmehr der Einsicht geschuldet, dass das Eine des Anderen bedarf. Die Interpretation bedarf eines theoretischen Zusammenhangs, will sie nicht im Einzelnen stecken bleiben, und der theoretische Entwurf bedarf der Konkretion des Einzelnen, will er sich nicht in der Abstraktion verlieren. Diese Einsicht wird von beiden Personen vertreten, die dieses Buch verfassten, und keine hätte es ohne Hilfe der anderen in der vorliegenden Form schreiben können.

Das zentrale Thema dieses Buchs ist das Verhältnis von *Kunst und Revolution*. Dieses Konzept und die mit ihm verbundenen Fragestellungen gehen weit über das hinaus, was man gemeinhin mit dem genannten Problemfeld verbindet. Nicht nur schließt das hier vertretene Konzept an den ›weiten‹ Revolutionsbegriff an, wie er von dem Historiker Eric Hobsbawm entwickelt wurde, der im Begriff der *Doppelrevolution* die politische Revolution Frankreichs und die ökonomische (›industrielle‹) Revolution Englands als zusammenhängende Einheit fasste und auf dieser Grundlage von einem ›Zeitalter der Revolutionen‹ (›Age of Revolution‹) spricht, in das selbstverständlich die Künste einbezogen sind.

Das hier vorgestellte Konzept geht, bei allem Respekt vor der historischen Forschung, über solche Konstruktionen hinaus, indem es, im Anschluss an Hegels Begriff von der ›Revolution in der Form des Gedankens‹, von der ›*Revolution in der Form der Künste*‹ spricht und damit die Kunst selbst, in der Dialektik von Inhalt und Form, zum Ort revolutionärer Reflexion und Gestaltung macht, die in den Werken und Arten der Kunst sehr unterschiedlich ausfallen kann.¹ Damit ist die ›alte‹ Fragestellung von Kunst im Verhältnis zu revolutionären Entwicklungen und sozialen Brüchen ihrer Zeit in keiner Weise abgeschafft, doch ist sie erweitert und vermag auch formale Transformationen als revolutionär zu identifizieren, die dem Anschein nach und von Außen gesehen gar nichts mit Revolutionen im üblichen Wortsinn zu tun haben. Damit wird Kunst in die Nähe

1 Des Näheren siehe Kapitel I dieser Schrift.

und als Teil revolutionärer Prozesse gestellt, die der konventionellen Betrachtung entgeht.

›Kunst und Revolution‹, wie das zentrale Konzept hier genannt wird, könnte auch heißen: ›Kunst im Umbruch der Zeiten‹, wobei hier ein formationsgeschichtlicher Epochenbegriff zugrunde gelegt wird. Dieser fasst die Geschichte der neuzeitlichen Gesellschaft als Einheit, die im Imperialismus als der kapitalistischen Form der Gegenwart kulminiert. Der Revolutionsbegriff selbst wird, wie es marxistisch anders gar nicht möglich ist, *kritisch* verwendet. Die Revolutionen in der europäischen Geschichte waren, bis zum Zeitpunkt der Oktoberrevolution, *bürgerliche* Revolutionen; meist blutige Sachverhalte, an denen es wenig zu bewundern gibt. Die ›Unteren‹, wie Brecht die plebejischen Volksschichten nennt, hatten ihre Zeit und durften ihre Rolle spielen, wurden dann aber, als die Bourgeoisie an die Macht kam, in der Regel ausgeschaltet oder, wie Gerard Winstanley und die Diggers, physisch vernichtet. Der Vorgang ist aus der Tragödie bekannt: hat der Mohr seine Schuldigkeit getan, so kann er gehen. Die Pariser Kommunarden, die eine sozialistische Gesellschaft innerhalb der bürgerlichen zu errichten suchten, können ein Lied dazu singen. Noch nach der Niederlage ihres Aufstands wurden in Paris dreißigtausend Gefangene liquidiert. Die herrschende Klasse kannte und kennt kein Pardon.² Dennoch sind mit Revolutionen, auch und gerade den bürgerlichen, große Hoffnungen verbunden. Selten wurden sie eingelöst, und wenn, dann in entstellter Form. Gerade aber die Künste sind der Ort solcher Hoffnungen, wie sie der Ort der Klage und Anklage sind, Ort der Kritik und des Kenntlichmachens der Verräter – Orte also auch der Erinnerung, und nach dieser soll ein Buch wie das hier geschriebene dann auch fragen.

Damit rückt solche Kunst in den Blickpunkt der Betrachtung, die sich diese Aufgaben gestellt hat, und das ist die Kunst des *Realismus* und der *Aufklärung*. Sie steht bereits am Beginn dessen, was in der europäischen Überlieferung ›Kunst‹ heißt: die Homerschen Epen und die frühe Tragödie, und sie steht am Beginn dessen, was eine spätere Zeit ›Aufklärung‹ nennt: das Licht meinend, das das Dunkel des Unwissens und der Untaten sichtbar und erkennbar macht. Zum konzeptiven Mittelpunkt dieses Buchs gehört damit die *Apologie der Aufklärung* als unabgeschlossenes Projekt. Das hier Geschriebene wendet sich damit bewusst und provokativ gegen den Verrat der Aufklärung, den Adorno und Horkheimer mit ihrer vielzitierten Schrift *Dialektik der Aufklärung* begangen

2 Siehe Th. Metscher, *Pariser Meditationen. Zu einer Ästhetik der Befreiung*. 2. Aufl. Kassel 2019, 499–522.

haben – nicht zuletzt auch gegen die Beliebigkeit, mit der hier mit dem Dialektik-Begriff umgegangen wird.

Die ästhetische Relation des theoretischen Aufklärungsbegriffs ist, wie gesagt, der *Realismus*, d. i. der notwendige Wirklichkeitsbezug von Kunst – des Einzelwerks wie des Kunstganzen. Kunst im Sinne von Aufklärung ist wirklichkeitserhellende wie wirklichkeitserklärende Kunst, im variablen Sinn von Einzelwerk, Kunstart und Kunstgattung. Aus diesem Grund soll auch der hierzulande geradezu perhorreszierte Begriff des sozialistischen Realismus eine Aufwertung erfahren: als *realistische Kunst mit sozialistischer Perspektive*.

Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt im Zeitraum der Doppelrevolution und des Übergangs des Kapitalismus zu den »finsternen Zeiten« des Imperialismus. Teil dieses Schwerpunkts ist das Verhältnis der deutschen Klassik zur europäischen Romantik, das bisher kaum untersucht ist und auch im Klassik-Verständnis eines Peter Hacks und seiner Jünger seinen Ort bislang nicht gefunden hat. Solche Korrekturen sind Teil dieses Buchs – wie dieses auch im Zeitraum der jüngeren Zeit bewusst auf Autoren und Autorinnen zu sprechen kommt, die hierzulande kaum bekannt sind. Aus diesem Grund wird es nötig sein, insbesondere im Hinblick auf lyrische Dichtung fremdsprachiger Literaturen, in Deutschland wenig oder unbekannte Texte ausführlicher darzustellen (im Original wie in der Übersetzung) als es in wissenschaftlichen Kommentaren üblich ist. Das betrifft vor allem die englische und schottische Romantik, doch auch einen hierzulande kaum bekannten Autor wie Jura Soyfer und einige hochbrisante Textteile der klassischen Dichtung.

Kap. I

Klassik, Romantik und die Revolution in der Form der Kunst¹

A. Die Revolution in der Form der Kunst: deutsche Klassik und europäische Romantik

Über die Begriffe der Klassik und des Klassischen herrscht in den Kunstwissenschaften, nicht zuletzt auch in den materialistisch-kritisch orientierten alles andere als Einigkeit. Sind die Begriffe den einen Orientierungspunkt einer dialektischen, zugleich humanistischen Kunstauffassung, so den anderen eine bloße Legende und Ideologie. Der Begriff der »Klassik-Legende« (Grimm/Hermand) wurde für eine Generation linker Germanistinnen und Germanisten zum Stichwort, dem außerhalb der DDR nur von wenigen widersprochen wurde. In der DDR freilich galt die Klassik (zumindest über einen langen Zeitraum hinweg) als normatives Erbe deutscher Kultur, als das Beste, das diese Kultur hervorgebracht hat – »mit dem Schweiß und oft auch mit dem Blut vieler Generationen bezahlte Schönheiten und Kampfeswerte«²; ja Peter Hacks hat bekanntlich von einer »sozialistischen Klassik« als normativem Ziel sozialistischer Kunst gesprochen. Der Streit dauert an. So verteidigte Hans Heinz Holz im Klassik-Heft von TOPOS den Klassik-Begriff als »Stilbegriff«, dem ein bestimmtes »Formbewusstsein« zugehört: das »Bewusstsein der Einheit von Individuellem und Allgemeinem – als Einheit der Gegensätze«³; eine Auffassung, die der von Hacks sehr nahe steht. Dagegen läuft Reinhard Krüger Sturm. Die »Klassik«, sagt er in seiner kritischen Replik, »ist kein in Deutschland, Europa oder der Welt umgehendes Gespenst von irgendwelcher Bedeutung, Bedrohlichkeit oder wirklicher

- 1 Den Grundgedanken des hier vorgestellten Konzepts habe ich in »Klassik oder die Revolution in der Form der Kunst« in C. Stappenbeck/F.-R. Schurich (Hg.), *Gegen den Strom*. Festschrift für Dieter Kraft zum fünfundsiebszigsten Geburtstag. Berlin 2014, 65–88 entwickelt.
- 2 R. Dau, »Erben oder enterben? Jost Hermand und das Problem einer realistischen Aneignung des klassischen bürgerlichen Kulturerbes«. *Weimarer Beiträge* 19, 67–97.
- 3 H. H. Holz, »Kleist und Klassik«. *Topos. Internationale Beiträge zur dialektischen Theorie*. 34, 106. 2010.

Wichtigkeit«. Aus der Perspektive einer »revolutionären Ästhetik und Poetik« sei sie »nur noch ein Zombie«,⁴ bloße Ideologie und »Herrschaftswissen«.

Ohne dass wir uns hier auf solche Argumentation (die über den Behauptungsstatus kaum hinauskommt) näher einlassen, soll im Folgenden der Versuch gemacht werden, einem historisch-normativen Begriff des Klassischen das Wort zu reden und diesem in europäischer Perspektive den Begriff des Romantischen an die Seite zu stellen; in Identität und Differenz; einem Begriffspaar also, das sich nicht zeitlos-kanonisch, sondern konsequent historisch versteht, das zugleich an keine *bestimmte* Formgestalt gebunden, sondern in einer Vielzahl ästhetischer Formen möglich ist; eine Vielfalt, die sich aus wechselnden historisch-kulturellen Konstellationen ergibt. Wir befinden uns hier durchaus im Widerspruch zu Holz wie auch zu Hacks, die den Begriff der Klassik an bestimmte normative Formvorstellungen binden. Goethe, nicht Shakespeare, befindet Holz, gehöre der Klassik an, obwohl dieser durchaus auch ›Klassiker‹ sei.⁵ In der Tat findet sich in Shakespeares Dramen eine »eigenartige[...] Mischung des Erhabenen und des Niedrigen, des Schrecklichen und des Lächerlichen, des Heroischen und des Burlesken«, wie schon Marx erkennt,⁶ die einem *bestimmten* Begriff des Klassischen, sofern dieser an ›Klassizismus‹ gebunden ist, widerstreitet, wie dann auch Shakespeare in Frankreich, dem Land von Rationalismus und Revolution, lange keine Gnade fand. Voltaire hat ihn bekanntlich einen Barbaren genannt. Ein Klassizismus im strengen Begriffssinn aber war Schillers Sache. Goethe macht nur eingeschränkt von ihm Gebrauch (in den *Römischen Elegien*, den Helena-Szenen in *Faust II*, dem Italienlied Mignons im *Wilhelm Meister*), und über Schiller ist Gleiches zu sagen. Weder *Don Carlos*, noch *Wallenstein* noch *Tell*, Schillers wohl bedeutendste Dramen, sind klassizistisch konstruiert, vom Frühwerk ganz zu schweigen. Wollen wir am Begriff *deutsche Klassik* festhalten (und strategisch ist er sinnvoll), so wird ein Begriff des Klassischen gefordert

4 R. Krüger, »Klassik-Ideologie als Herrschaftswissen«. *Topos*. 35, 111.

5 Holz 2010, 106. Wie schwierig es ist, mit dem Begriff der Klassik und des Klassischen umzugehen, lässt sich dadurch demonstrieren, dass der Begriff der ›deutschen Klassik‹ in andere europäische Hochsprachen gar nicht übersetzbar ist. Wie man es auch versucht, im Englischen kommt dabei immer ›classicism‹, also Klassizismus heraus – und dieser Begriff dürfte, selbst bei großzügigster Verwendung, nur für einen schmalen Anteil des Werks von Goethe und Schiller zutreffend sein. Auch im Französischen wird ›Klassik‹ als ›classicisme‹ übersetzt – die Probleme scheinen ähnlich zu liegen. Es ist eigenartig, dass hoch gebildete Menschen wie Holz und Hacks diesen Sachverhalt ignorieren und Klassik-Romantik als simplen Gegensatz behandeln, wobei Klassik für das Progressive steht, Romantik für die Reaktion. Die europäische Entwicklung wird dabei ausgeblendet.

6 Marx, K./Engels, F., Werke, Bd. 10, 177 (zit. im Text MEW 10, 177).

sein, der den klassizistischen Formbegriff überschreitet, der Form vielmehr als Ausdruck des behandelten Gegenstands, also radikal historisch versteht, durchaus im Sinne dessen, was der junge Friedrich Schlegel, mit ›Romantik‹ im Sinne moderner Kunst meint. »Die romantische Poesie«, schreibt dieser, also moderne Dichtung,

ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren und die Formen der Kunst mit gediegenem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen und durch die Schwingungen des Humors beseelen.

Und:

Die ganze Geschichte der modernen Poesie ist ein fortlaufender Kommentar zu dem kurzen Text der Philosophie: Alle Kunst soll Wissenschaft, und alle Wissenschaft soll Kunst werden; Poesie und Philosophie sollen vereint sein.⁷

Es sind Vorstellungen, die eingeschränkt für Schiller, im vollen Umfang aber dem Faust entsprechen, wollen wir die beiden Teile als Einheit sehen. Ja, sie entsprechen dem ganzen Faust, den Goethe erst in seinen letzten Lebenstagen vollendete und in einem Kästchen versiegelt der Nachwelt übergab; der dann auch erst posthum bei Cotta erschien. Von den Reflexionen über Romantik und Klassik ist hier keine Spur mehr geblieben. Das fertige Werk gehört einem neuen Zeitalter an.

Festgehalten sei, dass der junge Schlegel mit dem Begriff der romantischen Universalpoesie eine Kunst verstand, welche die Trennung der Gattungen hinter sich lässt wie auch die Trennung von Prosa und Poesie, von Philosophie und Dichtung, von der Sprache des Alltags und der Sprache der Kunst. Episches Theater, von der klassizistischen Doktrin her ein Ding der Unmöglichkeit, wird denkbar im Sinne der Schlegelschen Theorie. Wollen wir am Begriff deutscher Klassik festhalten, so allein im Sinne eines Kunstbegriffs, der dem Konzept einer

7 Athenäumsfragmente, Kritische Fragmente (Schlegel 1964, 38 f., 22).

romantischen Universalpoesie, wie Schlegel ihn fasst, vielleicht näher steht, als es Goethe selbst bewusst war.

Doch unterschätzen wir Goethe nicht. Nicht nur exponiert er als junger Mann den Prometheus als Gegner der weltlichen und göttlichen Herren, verfasst ein Werk wie den *Egmont*, an dessen Ende die Vision eines Volksaufstands steht, das ihn über Byron mit der romantischen Avantgarde Europas verbindet – und wo Byron ist, ist auch Shelley nicht fern, der entschiedenste Gegner der romantischen Reaktion. Es ist dies ein anderer Goethe als der klassische Autor der Deutschen Goethegesellschaft und ihrer Auguren – ein Goethe, der als letzte Tat seines Alters den fertigen *Faust* für die Nachwelt bewahren, doch selbst seinen »würdigsten Freunden« nicht zeigen will (so in seinem letzten Brief, geschrieben an Wilhelm von Humboldt, vom 17. März 1832). Die Zeit scheint ihm nicht reif für ein Verständnis seiner Dichtung.⁸

Nur ein bestimmter Begriff des Klassischen ist es, an dem wir festhalten wollen: Klassik als *Form eines symbolischen Realismus*; realistisch im Sinne von weltorientiert, der Natur-Wirklichkeit und realen Geschichte zugewandt – wie es *Faust* in allen Teilen ist. Über 2.000 Jahre spiele der Zweite Teil, hat Goethe einmal gesagt, »von Trojas Fall bis zu Einnahme von Missolunghi«, ja in der Klassischen Walpurgisnacht geht sie in symbolischer Handlung auf die Entstehung des Menschen zurück. Nicht nur in der Zeit, auch im Raum hat sie weltgeschichtliche Dimension, ist Chronotopos in Shakespeares Sinne (der erläutert werden soll), setzt sich über die drei Einheiten klassizistischer Dramaturgie – *Handlung, Raum und Zeit* – souverän hinweg. Ihre Formgestalt schließt *Odyssee*, und *Orestie*, das euripideische Drama, Vergils *Vierte Ekloge*, Dantes *Commedia* und sehr viel Shakespeare ein, integriert Lyrik in Form von Liedern und in der Musikalität des Verses. Wenn mit Blick auf *Faust* von einer dramaturgischen Grundform gesprochen werden kann, so ist es die Form *epischen Theaters* (der Verbindung von Epos und Drama) in verschiedenen Varianten, nicht zuletzt in einer Gestalt, die an Dantes *Commedia* erinnert, doch variabler in der Struktur und der Vorstellung diviner Mächte. Die Grundform solcher Dichtung lässt eine unabgeschlossene, sich historisch wandelnde Pluralität von Werkformen zu. Die strukturelle Offenheit ist mit einem Begriff des Klassischen kompatibel, dessen kategoriales Kriterium kein Stil, auch keine besondere Form, sondern dialektische Synthesis (Einheit von Widersprüchen) und *ästhetische Qualität* sind, und diese sind unabhängig von jeder partikularen Formgestalt. Klassik ist das Ergeb-

8 Dazu des Näheren Metscher, *Faust und die Dialektik. Studien zu Goethes Dichtung*, Kassel 2024.

nis der Dialektik von Inhalt und Form, wie Goethe sie verstand: in der der Inhalt (oder Gehalt) das genetisch bestimmende Moment ist – *in genetischer Hinsicht der Inhalt die Form bestimmt*. So notiert Goethe in den »Paralipomena« zu *Faust*: »Gehalt bringt die Form mit / Form ist nie ohne Gehalt«. Von diesem Gedanken her ist dann auch eine realistische Klassik wechselnder Inhalte konzipierbar, wobei wechselnde Inhalte und damit wechselnde historische Situationen den Wechsel der Formen bedingen. Nehmen wir den *Faust*, wie auch von Wolfgang Heise vorgeschlagen, als Gipfel der Klassik in Deutschland, und ist diese Teil der mit ›Klassik und Romantik‹ bezeichneten Periode moderner Kunst, die nicht nur Deutschland, sondern Europa umfasst, so ist Goethes Dichtung kein nur nationales, sondern ein europäisches, ja ein potentiell *weltliterarisches* Ereignis, das angemessen, allein in Kontext erfasst werden kann. Ein solcher, letztlich potentiell weltliterarisch fundierter Klassikbegriff findet in Sätzen Bestätigung, die Dieter Kraft an das Ende seiner treffenden Replik auf Krügers Kritik des Klassikbewusstseins stellt:

Aber es geht bei der ›Klassik‹-Frage gar nicht um ›kanonische‹ oder ›nicht-kanonische Künstler‹, und es geht auch nicht primär um die ›Form‹ – es geht um die Rezeption eines inhaltlich bestimmten Kunstverständnisses, das sich an Menschlichkeit und Universalität und heute allein schon damit an der Affirmation des Revolutionären ausgerichtet weiß (Kraft 2011, 146).

Der Begriff, der in der Erläuterung des *Faust* als *Commedia* und Synthesis der literarischen Gattungen (die Goethe ›Naturformen‹ nennt) zu verwenden ist, ist der eines *symbolischen Realismus*. Sein Gegenbegriff ist auf der einen Seite der Naturalismus, der Wirklichkeit bloß kopiert, auf der anderen Seite, die einen bestimmten Begriff von Wirklichkeit kopiert. Hier folgen wir Goethe in der Erläuterung des Gedankens. Die ›Symbolik‹, sagt er, »verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, dass die Idee im Bild unendlich wirksam und unerreichbar bleibt«, die Allegorie dagegen gibt das Bild einer Erscheinung in aller Begrenztheit wieder (*Maximen und Reflexionen*). Worüber er nicht handelt, ist, dass das Gesamt von Bildern, über die das symbolische Kunstwerk verfügt, in der Eindeutigkeit eines allegorischen Bildes gar nicht darstellbar ist. *Faust* dagegen enthält alle Strukturelemente, über die nach Aristoteles jedes ordentliche Drama verstanden, als *Mimesis von Praxis*, verfügt: *mythos* (strukturierte Handlung, Fabel), *ethos* (Charaktere), *lexis* (Sprache), *dianoia* (gedanklicher Gehalt), *opsis* (Sichtbarkeit), *melopoia* (Musik). *Sichtbarkeit* bezieht sich auf die han-

delnden Personen auf einer Bühne, die Schauspieler, das Bühnenbild, *Musik* im Fall des *Faust* auf die Lieder und die kompositorischer Gestaltung im Sinn eines Musiktheaters, am eindrucksvollsten in Robert Schumanns *Szenen aus Goethes ›Faust‹*. Zur *Melopoia* gehört auch die Musikalität wechselnder Sprachformen, die interne Musikalität der Sprache. Goethe selbst empfand hier einen Mangel, deshalb der Wunsch, Mozart hätte die Musik zu *Faust* schreiben sollen, »und zwar in der Art des *Don Giovanni*«, wie er hinzufügte – ein bekanntes Zitat und fraglos ein berechtigter Wunsch, der jedoch unerfüllbar war. Auf der gedanklichen Höhe des Texts bewegen sich allein Schumanns fragmentarische »Szenen«, das Ganze war ihm unerreichbar. Verständlich auch, dass Richard Wagners Idee des *Gesamtkunstwerks* aus der Lektüre des *Faust* geboren wurde. Wagner wollte Goethe fortsetzen, wenn nicht übertreffen. An dieser Stelle zumindest erlischt, was als Klassik-Romantik-Syndrom die deutsche Germanistik für mehr als ein Jahrhundert beherrscht hat.

B. Kunst als ›Äußerung des Selbstbewusstseins der Menschheit‹

Kunst, nach Lukács, ist die »angemessenste und höchste Äußerungsweise des Selbstbewusstseins der Menschheit« (Lukács 1963, I, 616). Wie immer über eine solche Auffassung kunstphilosophisch entschieden werden mag, gelten dürfte, dass in höchsten Formen der Kunst soziale Individualität auf einen Horizont historischer Universalität bezogen ist und diese im Begriff des *menschlichen Selbstbewusstseins* ihr Zentrum hat. Selbstbewusstsein der Menschheit freilich ist immer *historisches* Bewusstsein und existiert nur als Selbstbewusstsein von Klassen, Gruppen und Individuen in einer besonderen geschichtlichen Zeit.

Als kunstphilosophische Kategorie und begriffliches Instrument für die Beschreibung klassischer Kunst in diesem Sinn, der in gesamteuropäischer, ja weltliterarischer Perspektive romantische Kunst einschließt, meint ›Selbstbewusstsein‹ künstlerische Werke, in denen gesellschaftlich Partikulares in den Horizont des Geschichtlich-Allgemeinen, letztlich Menschheitsgeschichtlichen tritt. Kunst, in diesem Sinn, ist ein Reflexionszusammenhang, in dem individuelle und soziale Erfahrungen, die vielfältigsten historisch-gesellschaftlichen Themen und Gegenstände den Menschen *bewusst*, Teil ihres Selbst- und Weltbewusstseins werden. Nur im Zusammenspiel des Einzelnen und Allgemeinen, in der ästhetischen Synthesis von Individuum und Gattung – mit Lukács: in der Kategorie der *Besonderheit* – konstituiert sich geschichtliches Selbstbewusstsein im Bereich der Künste. Wie dies erfolgt und welche Gestalt ein solches Bewusst-

sein besitzt, welcher spezifischen Inhalts es ist, wechselt von Werk zu Werk, oft auch innerhalb des Œuvres eines Autors. Aus der historischen Bestimmung der Kategorie des Selbstbewusstseins folgt, dass die ästhetischen Werkgestalten, in denen es seinen Ausdruck findet, *hochgradig different* sind – so different wie die geschichtlichen Konstellationen, aus denen die Werke hervorgehen. Dabei ist zu beachten: die individuelle Bewusstseinsgestalt eines Kunstwerks – seine besondere intelligible Physiognomie – hängt nicht zuletzt von der Besonderheit des Gegenstands ab, der dem Werk zugrunde liegt, den es bearbeitet, dessen mimetische Reproduktion es ist.

Thesen zum Begriff klassischer und klassisch-romantischer Kunst

Die folgenden Thesen exponieren einen Begriff des Klassischen in der Kunst, der deutsche Klassik und europäische Romantik umschließt. Das Klassische, in diesem Sinn, ist ein Begriff ästhetischer Qualität und ist auf beide: die deutsche Klassik wie die europäische Romantik zu beziehen.

1. Klassisch ist nicht der Begriff einer besonderen Form. Die Formen klassischer Kunst ergeben sich aus den besonderen Inhalten, deren Ausdruck und Medien sie sind. Klassische Kunst ist so in einer Vielfalt von Formen möglich. Ihnen gemeinsam ist die *Identität von Gehalt und Form* in Goethes Sinn. Entscheidend ist die Qualität des Gehalts, dem die Qualität der Form entspricht. Der Begriff romantische Kunst ist nur dann ein Gegensatz zu klassischer Kunst, wenn er, wie in der späteren deutschen Romantik und auch in Teilen der europäischen Geschichte, den Frieden schließt mit den Mächten des alten Europa und dem Projekt der Aufklärung eine Absage erteilt. Dies ist sicher bei Hardenberg/Novallis der Fall. Die *Hymnen an die Nacht* sind gegen die Aufklärung gerichtet, gegen Goethe wie gegen Schiller und Hölderlin, *Die Christenheit oder Europa* gegen Aufklärung und Revolution. Hardenbergs vielzitierte Kritik Goethes ist genau in diesem Kontext zu sehen. Die Qualität klassischer Kunst orientiert sich an einem Begriff des Menschen und menschlicher Selbstwerdung, auch wo diese in der Tragödie ihr Ende findet. Sie ist als *Commedia (Tragikomödie), Tragödie und Komödie* möglich, immer aber steht in ihrem Mittelpunkt der Mensch, der auch im Untergang seine Würde behält. Für den Autor der Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* ist die *Idylle* die höchste Form der Dichtung, weil sie den Zweck verfolgt, den Menschen »in einem Zustand der Harmonie und des Friedens mit sich selbst und von außen darzustellen«. Und zum Verhältnis von Tragödie und Komödie stehen bei Schiller die Sätze:

Wenn also die Tragödie von einem wichtigern Punkt ausgeht, so muß man auf der anderen Seite gestehen, daß die Komödie einem wichtigern Ziel entgegengeht, und sie würde, wenn sie es erreichte, alle Tragödie überflüssig und unmöglich machen. Ihr Ziel ist einerlei mit dem Höchsten, wonach der Mensch zu ringen hat. (Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*)

Dies gilt durchaus auch für Schillers selbst und seine großen Tragödien – *Don Carlos*, *Wallenstein* und *Tell* – und schließt eindeutig das Geschichtlich-Politische ein.

2. In der gelungenen Form besitzt das klassisch-romantische Werk die Charaktere des Meisterwerks. Der Begriff des Klassisch-Romantischen im hier gemeinten Sinn ist ein *Begriff ästhetischer Qualität als der Einheit von Form und Inhalt*, deren Dialektik von der Priorität des Inhalts – der ästhetisch entwickelten Weltanschauung – bestimmt ist. Der Begriff dieser Einheit bezeichnet die gelungene Identität von Gegenstand und ästhetischer Form, wobei ›Gegenstand‹ eine Bestimmung des Inhalts ist. Er benennt das Wirklichkeitssegment, das ein Kunstwerk mimetisch nachbildet; Mimesis hier verstanden im Sinne des Aristoteles: als *Darstellung, Ausdruck und Nachahmung* (Hermann Koller). ›Stoff‹ und ›Thema‹ sind weitere Bestimmungen, die Stufen des kategorialen Aufbaus der mimetischen Form bezeichnen. Sie sind Teile der Dialektik von Inhalt und Form, die den künstlerischen Produktionsprozess im Ganzen strukturiert. Dieser Dialektik zufolge sind auch ›offene‹ oder synthetische Formen im Sinn klassischer Werke möglich, und zwar auf allen Stufen der europäischen Geschichte, wie uns die Beispiele von Euripides, Shakespeare, Goethe und Brecht belehren.⁹ Hier lässt sich vom Modellcharakter bestimmter Formtypen sprechen, die historisch höchst variabel sind. Bereits innerhalb der antiken Welt ist von dem euripideischen Modell der Tragödie im Unterschied zum sophokleischen und aischyleischen zu sprechen. Auch die Verbindung von Epik und Theater geht auf die griechische Tragödie zurück, hat mit Shakespeare und den Spaniern, dann mit Goethe einen weiteren Höhepunkt. Brechts Theater ist anders als die genannten im Sinn seines ideellen und politischen Gehalts, doch nicht bezogen auf die Grundlagen der dramatischen Form. Klassische Werke sind so wenig auf geschlossene Formen beschränkt wie die der Romantik auf offene, wenn man

⁹ Ich beziehe mich hier auf Volker Klotz' Unterscheidung zwischen *offener und geschlossener Form des Dramas*.

Romantik nicht nur auf Deutschland, sondern auf die europäische Entwicklung bezieht. Ja, im programmatischen Sinn ist mit Blick auf das »Zeitalter der Revolutionen« (Eric Hobsbawm) von revolutionärer Romantik wie von revolutionärer Klassik zu sprechen, insbesondere dann, wenn man die Entwicklung von Musik und Musiktheater hinzu nimmt. Im Laufe des 19. Jahrhunderts zerbricht das klassische Modell, der geschlossenen Form, und die Kunst entwickelt synthetische, ja offene Formen, die im 20. Jahrhundert im epischen Theater Brechts kulminieren. Festzuhalten ist, dass gerade *Faust* innerhalb der Commedia-Form eine Vielfalt diverser Modelle vereint und zugleich neue Formen entwickelt.

3. Die Formfrage wird damit zum Grundproblem der Künste. Dies ist charakteristisch für ein Zeitalter, das im Sinne Hobsbawms ein »Zeitalter der Revolutionen« ist. Dieser Sachverhalt gilt für den gesamten Zeitraum dieses Begriffs, erhält in der Phase des Übergangs vom traditionellen Kapitalismus, zum Imperialismus als der modernen Form des Kapitalismus eine neue Qualität. Ein Bild wie Munchs *Schrei*, der hier gedeutet werden wird, erhält damit einen Sinn, der von dem konventionell gegebenen abweicht. Denn in dieser Schrift handelt es sich um mehr als »Expressionismus«. Munchs Bild erfasst den Schrei des Entsetzens vor einer neuen, erbarmungslosen Zeit, die Kriege und Zerstörung von bislang unbekanntem Ausmaß in ihrem Schoß trägt. Die hier sich abzeichnende Transformation von Form und Bedeutung erfasst alle Künste der Zeit, und sie gilt gleichfalls für die Wissenschaft und Philosophie, ja, für Formen der Ideologie, und des alltäglichen Bewusstseins. Dominant wird ein Denken, das die überkommenen Bilder des Menschen ablöst und an deren Stelle tritt ein machtbesessener Anti-Rationalismus, der von der *Zerstörung der Vernunft* (um Lukács' kritischen Begriff aufzunehmen) und einem *programmatischen Anti-Humanismus* getragen wird. Ein verdeckter oder offener Nihilismus wird zur fundamentalen Ideologie der imperialistischen Moderne – an die Stelle Gottes, tritt das Nichts und der Weg zu Hitler, und anderen faschistischen »Lösungen« wird freigemacht. Diese existieren im Untergrund der regelbasierten Ordnung, wie sich der bürgerliche Staat mittlerweile selbst zu bezeichnen pflegt, und zersetzen mittlerweile auch die sich demokratisch nennenden Parteien. Der Widerstand ist vorhanden, doch sind seine Kräfte schwach und zerschlagen. Es sind die »finsternen Zeiten«, in denen wir leben und von denen Brechts An die Nachgeborenen spricht.

4. Mit dem Wechsel der historischen Lage treten auch neue Anforderungen an die Künste, sofern sie nicht willens sind, sich der neuen Lage anzupassen. Auch

bedeutende Kunst passt sich dieser Lage an: hier sei auf Kafka und Beckett verwiesen, die sich bei höchster Begabung zwanghaft der finsternen Zeit unterwerfen. Ihre Anpassung hat zwanghafte Züge und ist von individueller Tragik nicht frei. Benn, der bekennende Nihilist, überlebt mir einigen späten Gedichten, Rilke mit einem Zyklus von Sonetten, die den Namen Orpheus tragen, opfert aber seine Begabung dem Gott der Ideologie, dem einzigen Gott, der bürgerliche Literatur noch gestattet. Klassisch-geschlossene Formen werden obsolet, wenn auch Meister wie der späte Eliot und Hacks auf sie zurückgreifen. Sie werden zum Problem nicht zuletzt, weil sie auch in faschistischer Kunst Verwendung finden. Die Zentrale Kategorie der *ästhetischen Geschichtlichkeit* tritt hier hervor. Die Künste haben neue Formen zu finden, wollen sie sich nicht unterwerfen, sondern auf ihrem Terrain den Kampf um eine humane Welt fortsetzen. Die neuen Formen sind *strukturell geschichtlich* zu denken auch dort zu verändern, wo sie an bewährte Überlieferungen anknüpfen. Eine solche Überlieferung ist der konstitutive Wirklichkeitsbezug der Kunst, ein Realismus, der in vielen Formen möglich ist, ohne an eine besondere Form gebunden zu sein. Will man Namen nennen, so seien unter den bekannten hier Thomas und Heinrich Mann, Joyce, Woolfe, Pound und Eliot, Yeats, Neruda, Brecht, O'Casey, Feuchtwanger, Seghers, Weiss, Timm, Faulkner, Doctorow, Scholochow, Simonow, Aitmatow, Saramago, Grandes, Machfuss, Picasso, Kollwitz, Mahler, Schönberg. Janacek, Schostakowitsch, Prokofiev als Beispiele genannt, auch der magische Realismus Lateinamerikas, der neue afrikanische Roman und die neue Lyrik Afrikas, die bildende Kunst der DDR; unter den weniger oder unbekannteren Hugh MacDiarmid, Hamish Henderson, Jura Soyfer, Hans Meier, Rudolph Bauer, Robert Steigerwald.¹⁰ In solcher Kunst ist der künstlerische Gegenstand selbst ein Element geschichtlicher Erfahrung – die der Kunstproduktion voraus liegt und sie begleitet, die in der Kunstproduktion bearbeitet, im rezeptiven Akt kathartisch oder verfremdend erfahren wird. Bedeutende Kunst, lässt sich sagen, wird zum *Teil und Ausdruck erfahrener Geschichte*. Zu diesen gehören auch die *Metaphern begriffener Zukunft*. Damit ist die Utopie als Dimension realistischer Kunst wieder möglich geworden, möglich geworden ist zugleich aber auch die Dimension der Apokalypse. Ästhetik heute, sofern es sie noch gibt, hat sich diesem Wider-

10 Einige werden in dieser Schrift vorgestellt. Beispiele auch in Metscher, *Imperialismus und Kultur*, Mangroven, Kassel 2025; ders., »Die Frage der Wahrheit in den Künsten«. In: H. Kopp/L. Geisler (Hg.), *Denkanstöße. Hommage an Robert Steigerwald*. Essen 2015. 117–149.

spruch zu stellen. Sie ist Teil des Widerstands, zu der alle Kunst, die noch zählt, die Gegenwart und Zukunft hat, in der Epoche des Imperialismus geworden ist.

In diesem Sinne wird auch in der heutigen Kunst das klassische Werk noch möglich sein. »Die Behandlung ist klassisch, wenn die Form des Dargestellten ganz identisch ist mit der Idee des Darzustellenden« (Heine 1976, 29). Klassik ist hier ein dialektischer Begriff, also ein solcher der ästhetischen Qualität, nicht des Stils oder der Form. So erfordern unterschiedliche Gegenstände und die Ideen derselben, unterschiedliche Formen der Darstellung. Der komplexe Gegenstand benötigt eine entsprechende Komplexität der Form, wenn er *adäquat* (entsprechend seiner Idee) behandelt werden soll. Shakespeares Drama ist *klassisch*, weil es mit der Idee des Darzustellenden »ganz identisch« ist, das Drama Kleists ist es nicht, weil hier Ideologie das Darzustellende überfrachtet. Das Grundproblem des *Faust* schreibt schon Schiller in der Korrespondenz mit Goethe besteht darin, für eine »Totalität der Materie« den »poetischen Reif« zu finden, »der sie zusammenhält« (Brief vom 26. Juni 1797). Er benennt damit das Hauptproblem von Goethes Produktion, wobei er den Zweiten Teil noch gar nicht kennen konnte. Goethe antwortet mit dem Entwurf eines synthetischen Dramas eigener Erfindung, das ein Totum überlieferter Formgestalten aufnimmt und in eine neue Form integriert. Denn ›Totalität der Materie«, in Schillers Sinn, bedeutete nicht nur stoffliche Vielfalt (dies selbstverständlich auch), sondern Ganzheit und Zusammenhang der natürlich-geschichtlichen Welt, die im *Faust*, im Material der überlieferten Formenwelt, zum Gegenstand der Dichtung wird.

5. Klassik ist Formbegriff nur insofern, als ein bedeutender Inhalt – ein »großer Gegenstand«, wie Goethe und Schiller ihn nannten –, in künstlerisch adäquater Form kompositorischen Ausdruck findet. Ein ›großer Gegenstand‹ ist ein solcher, der, wie Bloch es nennt, an der »historischen Front der Zeit« steht, in dem ein Inhalt von epochaler Bedeutung verhandelt wird. In diesem Sinn wird der Begriff klassische Kunst identisch mit dem der *künstlerischen Avantgarde* – Kunst, die in Gehalt und Form an der historischen Front der Zeit steht, ja, die ihrer Zeit voraus sein kann, wie es Dante und Shakespeare waren, Mozart, Goethe, Schiller, Beethoven für die ihre, die Klassiker des 20. Jahrhunderts für unsere Zeit. Ja, das klassische Werk vermag noch in späteren Zeiten seine Wirksamkeit zu entfalten – in andere Kulturen hinein.

Grundkriterium klassischer Kunst, lässt sich zusammenfassend sagen, ist kein anderes als die *formale Adäquanz von Werk und Gegenstand*. Im klassi-

schen Werk ist der Inhalt vollständig von der Form erfasst, ist in ihr quasi aufgesogen. Er ist identisch mit ihr. Nur solche Werke überdauern ihre Zeit, haben das Zeug, zur »Erinnerung der Menschheit« zu werden wie Shakespeare es im 55. Sonnet beschreibt.

C. »Die Revolution in der Form des Gedankens« – »die Revolution in der Form der Kunst«

Die Revolution in der Form des Gedankens

In Hegels *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie* stehen die Sätze:

Kantische, Fichtesche und Schellingsche Philosophie. In diesen Philosophien ist die Revolution als in der Form des Gedankens niedergelegt und ausgesprochen (...). An dieser großen Epoche in der Weltgeschichte (...) haben nur diese zwei Völker teilgenommen, das deutsche und das französische Volk (...). In Deutschland ist dies Prinzip als Gedanke, Geist, Begriff, in Frankreich in die Wirklichkeit hinausgestürzt (Hegel 1970, Bd. 20, 314).

Vollzog sich die Revolution in Frankreich auf der Ebene der Praxis, so vollzog sie sich in Deutschland auf der Ebene des Begriffs.

Die Französische Revolution, sagt Hegel in der *Philosophie der Geschichte*, sei »von der Philosophie ausgegangen«. Man habe diese nicht ohne Grund »Weltweisheit« genannt, denn sie ist nicht nur die Wahrheit an und für sich, als reine Wesenheit, sondern auch die Wahrheit, insofern sie in der Weltlichkeit lebendig wird« (Hegel 1970, Bd. 12, 572 f.). Hegel denkt hier an die Aufklärung, in der der »Gedanke des Rechts« theoretisch formuliert und seine Einlösung in der Praxis gefordert worden war. Die Revolution ist, so gesehen, die Wirklichkeit gewordene Aufklärung, die in der Wirklichkeit wirkende Philosophie. Die Einheit von Aufklärung und Revolution wird erkannt und gerechtfertigt.

Hegel erkennt nicht nur die weltgeschichtlich universelle Bedeutung der Revolution Frankreichs. Er begreift auch ihre philosophische wie historische Singularität. Diese besteht für ihn darin, dass sich in der Revolution zum ersten Mal in der Geschichte der Gedanke des Rechts Wirklichkeit verschafft habe, im Unternehmen, die Wirklichkeit auf der Basis dieses Gedankens aufzubauen, in der Konstruktion also von Wirklichkeit, durch das vernunftbestimmte Handeln der Menschen selbst. Die Revolution ist für ihn der Umbau und Aufbau geschichtlich-gesellschaftlicher Welt nach Prinzipien der Vernunft, auf dem

Boden von für alle Menschen geltenden, also universal gültigen, als wahr erkannten Menschenrechten. Hegel ist in der Formulierung entschieden genug. Sie ist unverkennbar vom Geist eines – von ihm oft belächelten – Enthusiasmus geprägt. »Der Gedanke, der Begriff des Rechts«, heißt es in der *Philosophie der Geschichte* weiter,

machte sich mit *einem Male* geltend, und dagegen konnte das alte Gerüst des Unrechts keinen Widerstand leisten. Im Gedanken des Rechts ist also jetzt eine Verfassung errichtet worden, und auf diesem Grunde sollte nunmehr alles basiert sein. Solange die Sonne am Firmamente steht und die Planeten um sie herumkreisen, war das nicht gesehen worden, daß der Mensch sich auf den Kopf, d. i. auf den Gedanken stellt und die Wirklichkeit nach diesem erbaut. Anaxagoras hatte zuerst gesagt, dass der νοῦς (nous) die Welt regiert; nun aber erst ist der Mensch dazu gekommen zu erkennen, daß der Gedanke die geistige Wirklichkeit regieren solle. Es war dieses somit ein herrlicher Sonnenaufgang. Alle denkenden Wesen haben diese Epoche mitgefeiert. Eine erhabene Rührung hat in jener Zeit geherrscht, ein Enthusiasmus des Geistes hat die Welt durchschauert, als sei es zur wirklichen Versöhnung des Göttlichen mit der Welt erst gekommen (ebd., 529).

Die Worte Hegels sind im Rückblick gesprochen: in Vorlesungen zur Philosophie der Geschichte, die der 1818 auf den vakanten Lehrstuhl Fichtes berufene Hegel zwischen 1822/23 und 1830/31 an der neugegründeten Berliner Universität hielt. Sie erinnern an den Beginn und die Prinzipien der Revolution, denen auch der alte, vermeintlich ›konservativ‹ gewordene Hegel die Treue hielt; aus dem Herz Preußens sprechend, nach Napoleon, Wiener Kongress und europäischer Reaktion. Es ist das Urteil über ein Ereignis, das mehr als dreißig Jahre zurück lag. Der Text lässt keinen Zweifel zu: An der konzeptiven welthistorischen Singularität der Revolution wird unbeirrt festgehalten. Ihre Bedeutung, ihre Größe, ihre Würde ist: *dass sich der Mensch auf den Gedanken stellt und die Wirklichkeit nach diesem erbaut. Als Wirklichkeit gewordener Gedanke des Rechts* ist die Revolution Bestätigung menschlicher Autonomie, Akt der Selbstbestimmung, der tatsächliche »Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit«, als den bereits Kant die Aufklärung begriff.

Hegels Auffassung der Revolution als eines epochalen und universalen Ereignisses, d. h. eines solchen, das die gesamte menschliche Kultur, gesellschaftliche wie intellektuelle Formen, mithin auch die Philosophie – und gerade diese –

umfasst, findet sich im Denken der Zeit auch anderen Orts. So nennt Friedrich Schlegel Goethes *Wilhelm Meister* und Fichtes *Wissenschaftslehre* zusammen mit der Französischen Revolution in einem Satz und Atemzug als »größte Tendenzen des Zeitalters« (*Athenäumsfragmente*), und bereits Kant spricht davon, dass seine Philosophie eine »Revolution der Denkart« vollziehe (Vorrede zur zweiten Ausgabe der *Kritik der reinen Vernunft*): ein Wort, das bei Fichte, Friedrich Schlegel, im *Ältesten Systemfragment des deutschen Idealismus* sein Echo findet.

Das Wort von der »Revolution in der Form des Gedankens« gilt nicht nur für die von Hegel genannten Denker. Er gilt gleichfalls für Herder, für Schiller als Dramatiker und Philosophen und natürlich für Hegel selbst. Der entscheidende Gesichtspunkt dabei ist, dass hier eine geistige Transformation, eine »Revolution der Denkart« als strukturell eigengesetzliches theoretisches Pendant eines politischen Ereignisses begriffen wird. Politik, Philosophie und schließlich auch die Kunst erscheinen so als differente, doch aufeinander bezogene, sich ergänzende Formen der gleichen Sache, in der historischen Bedeutung eigenständig und nicht aufeinander reduzierbar.

Diese Auffassung hat Folgen. Heine nennt Kant hintersinnig einen »Robespierre im Reiche der Gedanken« (er fügt aphoristisch spitz hinzu: an »Terrorismus« hätte der Königsberger Philosoph den französischen Politiker noch übertroffen) und vergleicht das in den drei großen *Kritiken* vollzogene »Niederreißen des alten Dogmatismus« mit der Erstürmung der Bastille (Heine 1968, Bd. 4, 124, 133). Für den jungen Marx ist Kants Philosophie »die *deutsche Theorie* der französischen Revolution« (MEW 1, 80), und in der *Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung* schreibt er – hier mit kritischer Akzentsetzung –: die Deutschen seien allein »*philosophische* Zeitgenossen der Gegenwart«. Sie »haben in der Politik *gedacht*, was die anderen Völker *getan* haben« (ebd., 383, 385).

Die Revolution in der Form der Kunst

In dem hier vorgestellten Konzept wird, im Anschluss an Hegels Wort von der »Revolution in der Form des Gedankens«, die Entwicklung der Künste in Europa zwischen 1760 und 1830/48 (dies sind die Eckdaten)¹¹ als eine *Revolution in der*

11 1760, 1789, 1830, 1848 und 1870/71 gelten mir als orientierende Daten im Sinne einer geschichtlichen Deutung der Epoche. 1760 wurde gewählt *erstens*, weil damit der auch kultur- und geistesgeschicht-

Form der Kunst verstanden. Betroffen davon sind *alle Künste*, ihr gesamtes geschichtlich entstandenes System. Der Gedanke ist nicht an einem bestimmten Formtyp orientiert. Seine Geltung wird für alle Formen behauptet.

Die These klingt fremd und ungewöhnlich. Wird hier nicht die Revolution unzulässig verallgemeinert – ein politisches Muster auf die Kunst übertragen?¹² An dieser Stelle sind viele Missverständnisse möglich. Es wird unumgänglich sein, sehr genau zu sagen, was mit dem Wort ›Revolution in der Form der Kunst‹ gemeint ist.

›Revolution in der Form der Kunst‹ heißt zunächst nichts anderes als: Revolution *im Modus* der Kunst, *in den Formen* der Kunst, Revolution der *Formenwelt der Künste*. Behauptet wird, dass sich in dem genannten Zeitraum eine qualitative Transformation in der Formenwelt der Künste vollzieht, bis in die Konstitution der Einzelwerke hinein, eine *Inhalt und Form* betreffende Umgestaltung von Werkstrukturen. Diese Transformation schließt einen fundamentalen Wandel der künstlerischen Produktionsbedingungen und künstlerischen Funktion, ja der gesamten Kunstverhältnisse ein. Sie ist Bestandteil eines gesellschaftlichen Umgestaltungsprozesses, der sich in dem genannten Zeitraum in Europa (in Ansätzen bereits außerhalb Europas: in den europäischen Kolonien) vollzieht, aus dem die *Moderne als Formation*, schließlich unsere eigene Gegenwart hervorgeht.

Philosophie und Künste sind Artikulationsmedien dieses epochalen Umbruchs, geistige Verarbeitungsformen eines Zeitalters, das als Ganzes, im Gesamt des Kulturprozesses, bis in Individualitätsformen, in subjektiv-psychische Strukturen hinein, noch in den Weisen individuellen körperlichen und

lich so einschneidende Beginn der Industriellen Revolution in England als Epochenzäsur gesetzt wird; *zweitens*, weil damit literaturgeschichtlich eine bestimmte Phase der Aufklärung (so Lessing) in die Epoche der revolutionären Transformation hineingenommen wird. 1789 bedarf keiner näheren Begründung. 1830 wurde gewählt *erstens*, weil die Juli-Revolution in Frankreich wiederum den Charakter einer auch kultur- und ideengeschichtlich relevanten historischen Zäsur besitzt; *zweitens*, weil zu diesem Zeitpunkt ein weiterer Industrialisierungsschub einsetzt (Deutschland); *drittens*, weil, mit dem Tod Goethes und Hegels 1832, eine Epoche europäischen Geistes an ihr Ende kommt: die sog. »Kunstperiode«, die zugleich die Periode der spekulativen Philosophie war. 1848 bedarf der Begründung so wenig wie 1789. Es ist ein Schlüsseldatum in der Formierungsgeschichte der bürgerlichen Gesellschaft zur Moderne hin, die in der hier vorgestellten Form das *Zeitalter des Imperialismus* ist. Der Übergang ist kontinuierlich. 1870/71 sei genannt als Zeitpunkt seines Beginns und als Tage der Commune – der ersten sozialistischen Revolution.

12 Die hier vorgestellte Betrachtungsweise ist für die Germanistik neu. In dieser wird, bis in unsere Tage – hin zu Seibt, Keller und Schrings – Revolution allein im Sinne eines politischen und historischen Ereignisses verstanden, in der Regel bezogen auf die Revolution Frankreichs und ihr Folgen,

emotionalen Erlebens durch Prozesse fundamentaler Transformation gezeichnet ist. Sie sind Verarbeitungsformen in menschheitsgeschichtlicher Perspektive. Epochenumbruch und Transformation meinen in diesem Zusammenhang hochkomplexe und in sich differenzierte Prozesse struktureller Veränderung. Sie umschließen die Momente von Abbruch und Zusammenbruch ebenso wie Umbruch, Aufbruch und Neubeginn.

Behauptet wird dabei der *strukturell eigenständige* Charakter des Prozesses der künstlerischen Transformation. Das heißt, revolutionäre Veränderungen in den Künsten vollziehen sich in spezifischer, eigengesetzlicher, nicht auf Anderes reduzierbarer (in diesem Sinn ›autonomer‹) Gestalt: als Prägung, Umprägung und Neuprägung des gegebenen künstlerischen Materials, der überlieferten Formenwelt, tradierter Produktionsbedingungen, Kunstfunktionen und Rezeptionsweisen.

Die Feststellung, dass sich in den Künsten im Zeitraum zwischen 1760 und 1830/48 ein Prozess qualitativer Umgestaltung, eine Kunstrevolution höchster Intensität und Breite vollzieht, wird vom historischen Material her kaum zu bestreiten sein. Er spielt sich *gesamteuropäisch* ab, ja, geht in seinen Dimensionen und Wirkungen über die Grenzen Europas hinaus. Er ist weltkulturell dimensioniert. Er betrifft alle Kunstarten, Gattungen und Formen. Man nehme allein Literatur und Theater und vergleiche den ›Stand‹ um 1760 mit dem um 1830, gar 1848. Gleiches gilt für die Musik und für die Malerei. In der Geschichte der Künste sind in der Neuzeit sind diesen Kriterien zufolge vier Phasen revolutionärer Transformation zu unterscheiden, die in vergleichbarer Dichte und Intensität – quantitativ und qualitativ – die ästhetischen Materialien, Formenwelten, Produktionsbedingungen, Funktionen und Wahrnehmungs- wie Rezeptionsweisen verändert haben:

1. die Phase der frühen Neuzeit – zwischen Dante (also um ca. 1300) und dem beginnenden 17. Jahrhundert (der Tod Shakespeares kann als zäsurierendes Datum gelten);
2. die Epoche der Doppelrevolution 1760 – 1830/48;
3. die Revolution in den Künsten, die sich mit dem Beginn des Imperialismus, intensiviert im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, vollzog;
4. die Phase des entwickelten Imperialismus; mit ihr die Epoche der Gegenwart.

D. Strukturelle Transformation. Formwandel und Weltanschauungsentwurf: Veränderungen in Philosophie und Kunst

Genauer gefragt: wie reagieren die Künste auf die Herausforderung des formationsgeschichtlichen epochalen Umbruchs? In welcher Weise vollzieht sich in ihnen der Prozess der revolutionären Umgestaltung im Zeitraum zwischen 1760 und 1830/48? Was heißt es, auf die einzelnen Künste, Gattungen, Formen und Werke hin gefragt, wenn von der Revolution in der Form der Künste gesprochen wird?

Halten wir fest: es handelt sich nicht allein und in der Mehrzahl der Fälle, auch nicht in erster Hinsicht, um eine thematische Spiegelung. Vielmehr handelt es sich um einen *Transformationsprozess der künstlerischen Formenwelt*, eine Dialektik des ästhetischen Materials, und zwar im Sinne einer hochkomplexen Form-Inhalt-Dialektik. Das bedeutet zunächst: es handelt sich um Prozesse der internen ästhetischen Konstitution der Werkwelten, in den spezifischen Unterschieden der Kunstarten, -gattungen und -formen. Diese Transformation ist deshalb auch in formen- und werkgeschichtlichen Analysen, letztlich in der Interpretation (dem *close reading*) von Einzelwerken festzumachen; die generalisierende These muss in der individuellen Werkinterpretationen überprüft und nachgewiesen werden. Wie die Philosophie reagieren die Künste in zweifacher, miteinander verbundener Weise – formal durch eine *strukturelle Transformation*, inhaltlich durch *umfassende Weltanschauungsentwürfe*.

Strukturelle Transformation heißt für die Philosophie: neue Wege der Begründung und Argumentation, eine grundlegende Umkehr in methodologischer, epistemologischer, erkenntnistheoretischer und ontologischer Hinsicht (Kants »kopernikanische Wende«), schließlich auch die Entdeckung der Dialektik als logisch-ontologische Grundkategorie und ihre Anwendung als Methode der Systemkonstruktion (Hegel). *Strukturelle Transformation* heißt für die Künste: qualitative Weiterentwicklung der ästhetischen Produktivkräfte, Umbau und Neuorganisation der künstlerischen Formenwelt. Eines jedenfals dürfte feststehen: Nur wo die Formfrage in den Mittelpunkt gestellt wurde, vermochten die Künste die geschichtliche Herausforderung aufzunehmen und ästhetisch zu verarbeiten. Revolutionen in der Kunst vollziehen sich stets in der Weise der Reorganisation, Umgestaltung und Neugestaltung des ästhetischen Formmaterials – der ästhetischen Werkwelten. Dabei ist ›Form‹ nie ohne Inhalt zu denken. Form ist zu denken als *Dialektik von Inhalt und Form*. Dies war nicht zuletzt auch die Grundeinsicht der führenden Kunsttheorie der Epoche.