Klassik oder die Revolution in der Form der Kunst[72]

Von Thomas Metscher

Weil wir in Zeiten leben,
wo ein Gespräch über Verbrechen
selbst die Bäume nicht unerwähnt lassen darf,
bekommt allein schon eine bloße Klassik-Diskussion
eine ‚revolutionäre Perspektive'.

Dieter Kraft

Christian Stappenbeck, Frank-Rainer Schurich (Hrsg.)
Gegen den Strom
Grüße an Dieter Kraft zum Fünfundsechzigsten von Freunden und Weggefährten
2013 / 198 Seiten / Hardcover 17x24cm / 19,80 € / ISBN 978-3-89574-845-5
Verlag Dr. Köster, Berlin / www.verlag-koester.de

Über die Begriffe der Klassik und des Klassischen herrscht in den materialistisch-kritisch orientierten Kunstwissenschaften alles andere als Einigkeit. Sind die Begriffe den einen Orientierungspunkt einer dialektischen, zugleich humanistischen Kunstauffassung, so den anderen eine bloße Legende und Ideologie. So wurde der Begriff der „Klassik-Legende" (Grimm/Hermand 1971) für eine Generation linker Germanisten zum Stichwort, dem außerhalb der DDR nur von wenigen widersprochen wurde. Dort, 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" (Dau 1973); ja Peter Hacks hat bekanntlich von einer ‚sozialistischen Klassik' gesprochen. Der Streit dauert an. So verteidigt 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" (Holz 2010, 106); eine Auffassung, die der von Hacks sehr nahesteht. 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 Wichtigkeit". Aus der Perspektive einer „revolutionären Ästhetik und Poetik" sei sie „nur noch ein Zombie" (Krü-

[72] Der hier abgedruckte Text ist Teil eines längeren Essays, das unter dem Titel ‚Faust und der Begriff klassischer Literatur' verfasst wurde und als Fortführung der mit *TOPOS*, 34 begonnenen Klassik-Diskussion in einem späteren Heft erscheinen sollte – was durch das Einstellen der Zeitschrift nicht möglich wurde. Aus Raumgründen muss in dem jetzt veröffentlichten Text der Faust-Teil weggelassen werden. Der gesamte Text wird 2014 in einem Band mit Essays zu Goethes *Faust* im Kulturmaschinen Verlag in Berlin erscheinen.

ger 2011, 111), bloße Ideologie und „Herrschaftswissen“.[73]

Ohne mich an diesem Ort auf die Geschichte solcher Kontroversen einzulassen, soll hier der Versuch gemacht werden, einem normativen Begriff des Klassischen das Wort zu reden, einem Begriff, der sich gleichwohl nicht zeitlos-kanonisch, sondern konsequent historisch versteht (wie alle Normen und Werte, ethische, politische, kulturelle, ästhetische, einem marxistischen Verständnis in Genesis wie Geltung *geschichtlich* sind), der zugleich aber auch an keine *bestimmte* Formgestalt gebunden, sondern in einer Vielfalt von Formgestalten möglich ist; eine Vielfalt, die sich aus wechselnden historisch-kulturellen Konstellationen ergibt; in diesem Punkte dann wohl auch im Widerspruch zu Holz, der den Begriff der Klassik an eine bestimmte normative Formvorstellung bindet. Goethe, doch nicht Shakespeare, befindet er, gehöre der Klassik an, obwohl dieser ‚Klassiker‘ sei (Holz 2010, 106).[74] In der Tat findet sich in Shakespeares Dramen eine „eigenartige Mischung des Erhabenen und Niedrigen, des Schrecklichen und Lächerlichen, des Heroischen und des Burlesken“, wie sie schon Marx erkannte (MEW 10, 177), die einem *bestimmten* Begriff des Klassischen widerstreitet, daher auch in Frankreich lange keine Gnade fand (Voltaire hat ihn einen Barbaren genannt). Aber eben nur einem *bestimmten* Begriff des Klassischen – hier wird ein anderer gefordert sein.

Einen solchen Begriff zu exponieren, der auch die Formgestalt des Shakespeare-Dramas einschließt, ja der eine (unabgeschlossene, weil sich historisch wandelnde) Pluralität von Werkformen zulässt, ist das Ziel der hier vorgelegten Gedanken. Es wird ein Begriff des Klassischen sein, dessen kategoriales Kriterium die *ästhetische Qualität* ist, und diese ist unabhängig von jeder partikularen Form. Sie ist das Ergebnis einer Dialektik von Inhalt und Form, wobei der Inhalt in genetischer Hinsicht die Form bestimmt, wechselnde Inhalte also (und das schließt ein: wechselnde historische Lagen) einen Wechsel der Formen bedingen. Der paradigmatische Gegenstand ist die Klassik in Deutschland, als Teil der mit ‚Klassik und Romantik‘ bezeichneten Periode. Grundorientierung sind dabei die Sätze, die Dieter Kraft an das Ende seiner trefflichen Replik auf Krügers Kri-

[73] Die Auffassung wird assistiert durch den gelehrten Artikel Peter Jehles zum Begriff des Klassischen im *Historisch-kritischen Wörterbuch des Marxismus*. Auch für Jehle ist „das Klassische“ – auf allen Ebenen seines Gebrauchs – nicht mehr als Ideologie, in dem von W. F. Haug bestimmten negativen Sinn einer ‚entfremdeten Vergesellschaftung’ (vgl. Metscher 2010, 337-46; 2012a); auch Marxisten, die sich auf ihn berufen haben, stehen so unter Ideologieverdacht – an erster Stelle werden Lenin und Lukács genannt (Jehle 2008).

[74] Die kategoriale Trennung von ‚Klassik’ und ‚Klassiker’ scheint mir zur Klärung des Klassik-Problems wenig geeignet, zumal sie bei Holz, entgegen seinem sonstigen Verfahren, kategorial nicht näher erläutert wird. Wie schwierig es ist, mit dem Begriff der Klassik und des Klassischen umzugehen, zeigt die Tatsache an, dass sich der Begriff der ‚deutschen Klassik’ in andere Hochsprachen gar nicht übersetzen lässt. Wie man es auch versucht, im Englischen kommt immer ‚classicism’, also Klassizismus dabei heraus – und dieser Begriff dürfte, selbst bei großzügigster Verwendung, nur für einen sehr schmalen Anteil des Werks von Goethe und Schiller zutreffend sein. Auch im Französischen wird ‚Klassik’ als ‚classicisme’ übersetzt – die Probleme scheinen ähnlich zu liegen.

tik 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).

Meine Erörterungen sind wie folgt aufgebaut: Ein einleitender Teil entwirft knapp und kursorisch einen ersten Begriff klassischer Kunst. Ein zweiter Teil behandelt die Klassik in Deutschland. Sie wird im europäischen Kontext zu behandeln sein.

I. Klassische Kunst als ‚Äußerung des Selbstbewusstseins der Menschheit'[75]

Kunst, nach Georg 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 klassischer Kunst soziale Individualität auf einen Horizont historischer Universalität bezogen ist und diese im Begriff des *gesellschaftlichen 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 meint ‚Selbstbewusstsein' künstlerische Werke, in denen gesellschaftlich Partikulares in den Horizont des Geschichtlich-Allgemeinen, letztlich Menschheitsgeschichtlichen tritt. Klassische Kunst, in diesem Sinn, ist als Reflexionskontinuum zu bestimmen, in dem individuelle und soziale Erfahrungen, die vielfältigsten historisch-gesellschaftlichen Gegenstände die Gestalt gesellschaftlichen Selbstbewusstseins erlangen, und zwar in gattungsgeschichtlicher Perspektive. Nur im Zusammenspiel des Einzelnen und Universalen, in der lebendigen ästhetischen Synthesis von Individuum und Gattung (mit Lukács: in der Kategorie der *Besonderheit*) konstituiert sich so etwas wie Selbstbewusstsein der Menschheit im Bereich der Kunst. Wie dies erfolgt und welche konkrete Form ein solches Bewusstsein besitzt, welch spezifischen Inhalts es ist, wechselt von Werk zu Werk, auch innerhalb des Œuvres eines Autors. Aus einer solchen historischen Bestimmung der Kategorie des Selbstbewusstseins folgt, dass die ästhetischen Werkgestalten, in denen ein solches Bewusstsein seinen Ausdruck findet, *hochgradig different* sind – so different wie die geschichtlichen Konstellationen, aus denen sie hervorgehen und deren Selbstbewusstsein sie artikulieren.

Dabei ist zu beachten: die individuelle Bewusstseinsgestalt eines Kunstwerks –

[75] Zum folgenden Teil des Näheren Metscher 2013, insbesondere ‚Kunst als ästhetischer Gegenstand' und ‚Die Frage ästhetischer Wertung'.

seine besondere intelligible Physiognomie – hängt nicht zuletzt von der Besonderheit des Gegenstands ab, der diesem Werk zugrunde liegt, den es bearbeitet, dessen mimetische Reproduktion es ist.

Aus dieser Grundeinsicht ergeben sich folgende, hier thesenartig formulierte Leitlinien des Gedankens:

Klassisch ist nicht der Begriff einer besonderen Form. Die Formen klassischer Kunst ergeben sich aus den besonderen Inhalten, deren Ausdruck und Medium die ästhetische Form ist. Klassische Kunst ist so in einer Vielfalt von Formen möglich.

Der Begriff des Klassischen ist ein *Begriff ästhetischer Qualität*, dem unterschiedliche Formen entsprechen können. Er bezeichnet die völlige Identität von Gegenstand und Form innerhalb der Dialektik von Inhalt und Form, wobei ‚Gegenstand', wie der Begriff hier gebraucht wird, eine Bestimmung des Inhalts ist. Er bezeichnet das Wirklichkeitssegment, das ein Kunstwerk ästhetisch bearbeitet – das es mimetisch reproduziert. ‚Stoff' und ‚Thema' sind weitere Bestimmungen, die Stufen des kategorialen Aufbaus des mimetischen Gegenstands bezeichnen. Sie sind konstitutive Momente der Dialektik von Inhalt und Form, die den künstlerischen Produktionsprozess strukturiert**.** Dieser Dialektik zufolge sind auch ‚offene' oder synthetische Formen als klassische Werke möglich (Shakespeare, *Faust*, Brecht). Das klassische Werk ist nicht auf geschlossene, harmonische, abgeschlossene Werke beschränkt. Das klassische Werk ist strukturell geschichtlich zu denken, der Gegenstand, den es mimetisch nachbildet, ist selbst ein Element der Dialektik erfahrener Geschichte – die der Kunstproduktion vorausliegt und sie begleitet, die im rezeptiven Akt kathartisch oder verfremdend erfahren werden kann. Das Werk, lässt sich auch sagen, ist der Ausdruck einer solchen Dialektik erfahrener Geschichte.

Holz ist zuzustimmen, wenn er schreibt: „Klassik ist ein Stilbegriff, aber mehr als ein Stil. (…) Das Formbewusstsein der Klassik ist das Bewusstsein der Einheit von Individuellem und Allgemeinem – als Einheit der Gegensätze" (Holz 2010, 106). Bereits Heine konstatiert: „Die Behandlung ist klassisch, wenn die Form des Dargestellten ganz identisch ist mit der Idee des Darzustellenden" (Heine 1976, 29). Doch erfordern unterschiedliche Gegenstände und die Idee derselben (unterschiedliche Inhalte) unterschiedliche Formen der Darstellung. Der komplexe Gegenstand erfordert die komplexe Form, wenn er *adäquat* (identisch mit seiner Idee) behandelt werden soll. In Bezug auf *Faust* ist es, wie Schiller in der Korrespondenz mit Goethe schreibt, eine "Totalität der Materie", die des „poetischen Reifs" bedarf, „der sie zusammenhält" (Brief vom 26. Juni 1797) – daher die Form des synthetischen Dramas, die das Totum überlieferter Formgestalten in sich aufnimmt und zu einer neuen Form integriert. ‚Totalität der Materie' aber dürfte nicht nur stoffliche Vielfalt bedeuten (das selbstverständlich auch), sondern bezieht sich zugleich auf eine geschichtliche Totalität,