

DIE SICHEL

LITERATUR & DEBATTE

INHALT

»Il mio Marx non ha mai fatto il bagno
nel golfo di Napoli«

Rückerinnerung an den Philosophen

Galvano Della Volpe
(1895-1968)

Übersetzt und mit Vorbemerkungen
versehen von
Alfred J. Noll

Redaktion: Walter Famler

NACHDRUCK GEBOTEN

Preis dieser Nummer 50 Cent = 700 Groschen

ERSCHEINT IN ZWANGLOSER FOLGE

ALTE SCHMIEDE WIEN

1. Schönlaterngasse 9 Tel. 512 83 29

bahoe books Wien

Oliver Scheiber

DIE KRISE DER VOLKSPARTEI

Konservative Wende oder konservatives Ende

Die ÖVP befindet sich nach der Ära Kurz in der größten Krise ihrer Parteigeschichte. Bereits zwei Mal tauschte die Partei in der laufenden Legislaturperiode den Kanzler. Gegen die Partei selbst und viele ihrer (ehemals) führenden Repräsentanten laufen strafrechtliche Ermittlungen. Wird die Volkspartei so zerfallen wie ihre italienischen und französischen Schwesterparteien? Seit Jahren sucht die Volkspartei ihre Rettung in der Übernahme rechtsextremer Positionen, Teile der Partei stellen die Menschenrechtskonvention in Frage. An die Stelle einer modernen Europapolitik sind Allianzen mit Europas autoritären Regierungen getreten. Ist die Volkspartei also am Weg in den Untergang?

Nikolaus Dimmel / Alfred J. Noll

RECHT. KAPUTT.

Eine Ruinenbesichtigung

Nach fast vier Jahrzehnten praktischer Arbeit als Juristen legen Nikolaus Dimmel und Alfred J. Noll ein famoses und nicht minder niederschmetterndes Resümee über die Entwicklung und den Zustand des Rechts in Österreich vor. Die beiden Autoren nehmen die bestehende Kluft zwischen den politischen Eliten und denen, die sich dazu zählen, und den Normadressaten, also jenen, die gehorchen müssen, als Ausgangspunkt: Diese Kluft wird erkennbar größer – und das «bürgerliche Recht», das einst doch allen versprach, als Gleiche behandelt zu werden (zumindest vor dem Gesetz, wenn schon nicht im tatsächlichen Leben!), schafft heute immer mehr Ungleichheit. Was das Recht einst versprach, die Sicherheit von Erwartungen und die Begrenzung von drohendem Ungemach, das ist verschwunden: Recht. Kaputt.

VORSPANN

Plädoyer für eine radikale Marx-Relektüre

Der italienische marxistische Philosoph Galvano Della Volpe (1895 bis 1968) ist im deutschsprachigen Raum ein Unbekannter geblieben. Zwar gab es in den 1970er Jahren verschiedentlich Anstrengungen, sein Werk auch hierzulande Leserinnen und Lesern zugänglich zu machen, eine breitere Rezeption blieb dem Werk von Della Volpe aber versagt.

Der Stern Della Volpes leuchtete hell am Firmament des italienischen Nachkriegsmarxismus. Della Volpe war es, der nach 1945 den Marxismus in Italien auf die philosophische Tagesordnung setzte. Und in der Nachkriegszeit meinten gar einige, in der Person von Galvano Della Volpe versammle sich mehr Weisheit, als in einem Baum voller Eulen zu finden sei. Der Freund von Palmiro Togliatti, Pier Paolo Pasolini und Alberto Moravia hatte zwar politisch kaum einen Einfluss auf seine eigene Partei (den PCI), philosophisch jedoch war er für viele Marxisten in Italien nach 1945 von derart großem und gewichtigem Einfluss, sodass man gelegentlich gar vom »*Dellavolpismo*« als einer eigenen philosophischen Richtung sprach. Öffentliche Denkmäler wurden ihm zwar nicht errichtet, aber in Rom gibt es immerhin eine Straße mit seinem Namen: die *Via Galvano Della Volpe*. Das Licht der Welt erblickte Della Volpe knapp sechs Wochen nach dem Ableben von Friedrich Engels am 24. September 1895 als zweiter Sohn des Grafen Lorenzo Della Volpe und dessen Frau Emilia Scili in Imola. Es war ein altes, wenngleich nicht übertrieben begütertes italienisches Adelsgeschlecht, in das Galvano hineingeboren wurde. Mehr als notwendig diszipliniert und also »wohl erzogen« und nachfolgend klassisch ausgebildet konnte er, wiewohl er im Ersten Weltkrieg als Kavallerie-Offizier im Einsatz war, rasch sein Philosophiestudium an der Universität Bologna im Jahre 1920 beim links-liberalen Rodolfo Mondolfo abschließen, aber erst nach langen Jahren als Lehrer in Ravenna und Bologna gewann er schließlich 1938 die Ausschreibung für den Lehrstuhl für Geschichte der Philosophie an der Universität Messina.

Im Norden 1943 von den Kriegseignissen der Landung der Alliierten in Sizilien und der deutschen Besatzung überrascht, gelang es ihm im folgenden Jahr, unterstützt von Partisanen, abenteuerlich nach Messina zu-

rückzukehren, wo er unter den schwierigen Bedingungen des Augenblicks sofort wieder begann zu unterrichten. Im Oktober 1944 trat er der *Komunistischen Partei Italiens* (PCI) bei (für die er nach der Befreiung auch einmal kandidierte, jedoch nicht gewählt wurde). Della Volpe hatte dann den Lehrstuhl in Messina bis 1965 inne und lehrte in verschiedenen Epochen auch Ästhetik, Französische Literatur, Psychologie und Moralphilosophie. Er starb am 13. Juli 1968 in Rom.

Als Lehrender übte Della Volpe eine große Anziehungskraft auf seine jungen Studenten aus. Marx, in den Schriften von Della Volpe völlig abgelöst vom Idealismus Hegels, erlangte plötzlich das Niveau eines Sozialwissenschaftlers. Dieser Marxist konnte viele Themen, Theorien und Konzepte zusammenhalten: Ästhetik und Philosophie, Politik, Materialismus, Linguistik und natürlich gute Lektüre. Gewiss vermochte er sich beim Schreiben nicht ganz so souverän und elegant wie Georg Lukács auf seinen Umgang mit der Klassik stützen, seine Prosa war mitunter verdreht, durchgehend kompliziert geschrieben – das alles hinderte ihn aber nicht daran, dass Della Volpe in der Lage war, seinen Denkstil durchzusetzen, nicht nur durch seine vielen Bücher und Aufsätze, sondern vor allem auch durch seine Lehrtätigkeit an der Universität von Messina. Wer die Gelegenheit hatte, ihn zu treffen, so wird berichtet, zeichnete das Bild eines Mannes von außergewöhnlicher Intelligenz und gleichzeitig auch von einer gewissen Arroganz und Aggressivität, die durch Ironie und konkrete Mitmenschlichkeit im praktischen Alltag gemildert schien. Della Volpe knüpfte eine unendliche Vielzahl von persönlichen Kontakten, und er liebte das Flanieren nicht weniger als die nachfolgende Einkehr in eine Bar – die Bar war für ihn fast ein zweites Zuhause.

In seinem ersten Buch, dem 1924 erschienenen *L'idealismo dell'atto e il problema delle categorie*, drückte sich ein aufgeklärter Idealismus aus, der davor warnte, dass der starre Blick auf die »Welt der Natur« oder die »empirischen Unterschiede« nicht in der Lage seien, zur Lösung metaphysischer Probleme beizutragen. Schon 1929 deutete aber seine groß angelegte Hegel-Studie *Le origini e la formazione della dialettica hegeliana*. Vol. I: *Hegel romantico e mistico, 1793–1800* den Abschied vom Idealismus an, auch wenn die Arbeit noch dem (nachmalig: faschistischen) Idealisten

Giovanni Gentile gewidmet ist. Della Volpe analysierte darin detailliert die Entstehungsgeschichte und die ersten Entwicklungen der Hegel'schen Dialektik im Prozess der Begegnung von Spätaufklärung und Protoromantik im jungen Hegel: Darin zeige sich vor allem eine »mystische« Seite der Hegel'schen Dialektik – und Della Volpe setzte sich damit in schroffen Gegensatz zum offiziellen italienischen Neo-Hegelianismus. Durchaus angriffig gegenüber dem damaligen idealistischen Umfeld war kurz darauf auch Della Volpes *Il misticismo speculativo di Maestro Eckhart nei suoi rapporti storici* (1930); darin zeigte sich im Zusammenhang mit dem vorgenannten Hegel-Buch Della Volpes lebenslängliche Skepsis gegenüber allen Formen von Mystizismus oder auch nur Romantik. Aus heutiger Sicht lässt sich erkennen, dass Della Volpe ein zunehmendes Unbehagen gegenüber einem idealistischen und letztlich theologischen Monismus (einer »großen philosophischen Mystik«) empfand, der alles »Reale« und Empirisch-Mannigfaltige als unbeachtlich beiseite zu schieben bereit war. Della Volpe sah darin eine epistemische Unhaltbarkeit des Idealismus, der er durch eine Überarbeitung der Prinzipien einer Logik zu entkommen versuchte. Ergebnis dieser Bemühung war zunächst sein zweibändiges Werk über *La filosofia dell'esperienza di Davide Hume* (1933/35), sodann seine grundsätzliche »Vernichtung« der Romantik durch *Crisi critica dell'estetica romantica* (1941), und schließlich als vorläufiger Abschluss *Critica dei principi logici* (1942).

Für Della Volpe zeigt sich bei Hume der erste entscheidende Schritt zu einem spekulativen Bewusstsein der modernen Wissenschaft, die sich insgesamt um eine kritische Bestätigung der methodischen Bemühungen von Galileo Galilei und Isaac Newton zu bemühen habe; nur dadurch könne jene Sterilität vermieden werden, mit der der Dogmatismus immer wieder die Vernunft bedrohe. Della Volpes »Kritik der logischen Prinzipien« (1942) lässt sich gewiss als das Hauptwerk dieser neokritischen Periode im Schaffen von Galvano Della Volpe betrachten – und es ist gleichzeitig deren Abschluss, erklärte Della Volpe doch, dass die Krise des Idealismus nicht »innerhalb des Systems, im System« liege, sondern eine Krise »des Systems« sei – über einen »anti-idealistischen Protest« schien Della Volpe aber damals nicht hinausgelangen zu können. Erst aus dem intellekt-

tuellen Abenteuer mit dem Marxismus an der Wende der Jahre 1943/44 entwickelte sich für Della Volpe dann eine »Lösung« für die Probleme, mit denen er die vergangenen 20 Jahre gerungen hatte. Der intellektuelle Wendepunkt von Della Volpe wurde durch seinen *Discorso sull'ineguaglianza* (1943) zunächst markiert und dann durch die zwei unmittelbar nach der Befreiung vom Faschismus erschienen Arbeiten in extenso dargestellt: *La teoria marxista dell'emancipazione umana* (1945) und kurz darauf *La libertà comunista* (1946) – in Wirklichkeit waren dies die ersten beiden Dokumente eines expliziten Marxismus bei Galvano Della Volpe. Die Befreiung vom Faschismus hatte bei Della Volpe die Hinwendung zum Marxismus initiiert, und nur damit hat er sich sodann in seinen verbleibenden Lebensjahren bis 1968 intensiv beschäftigt – und seine philosophischen Bemühungen trugen Früchte: »Bereits Ende der 1950er Jahre und erst recht zu Beginn des letzten Jahrzehnts [sc. der 1960er Jahre] wurden Della Volpes Ansätze immer einflussreicher (auch wenn seine *Logica* schon von 1950 stammte). Wir kennen die großen Verdienste dieses Weggefährten«, meinte etwa Luciano Gruppi (*Storicità e marxismo*, Roma 1976, S. 114.), und er hob überdies hervor, was Della Volpes *appeal* ausmachte: »die Strenge und Schärfe seiner Argumentation, gestützt auf einen umfangreichen und verfeinerten kulturellen Hintergrund; die fruchtbare Aufmerksamkeit für zentrale Werke des Denkens von Marx, die bis dahin nicht angemessen berücksichtigt wurden: die *Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*, die *Ökonomisch-philosophischen Manuskripte* und die *Einleitung von 1857*; die bissigen, präzisen Kritiken der letzten Jahre in der polemischen Auseinandersetzung mit Adorno, Marcuse, Althusser. Zu erwähnen ist noch das Verdienst, den Marxismus genauer in den großen Rahmen des demokratischen Konzepts eingeordnet zu haben, indem er auf der genauen Unterscheidung zwischen Demokratie und Liberalismus bestand, die in den 1950er Jahren nicht gebührend berücksichtigt worden war, als sogar der Verweis auf den liberalen ›Rechtsstaat‹ seinen Wert im Kampf zur Verteidigung der Verfassung hatte«.

Auf dem Gebiet der zeitgenössischen italienischen Philosophie verkörperte Della Volpe nach 1945 den kohärentesten Ausdruck des wissenschaftlichen Marxismus und eines konzisen Anti-Hegelismus. Es war letztlich

nicht seine (mitunter umstrittene) Vergangenheit, die seinen (parti-)politischen Einfluss minimiert hätte; sein wirklicher »Fehler« war die Interpretation des Marxismus in einer strikt anti-hegelianischen Weise – die sich überdies nicht lautstark an Antonio Gramsci anlehnen wollte. Della Volpe war also ein Ketzer: Ein radikaler Marxist, der gegen die italienische Tradition der Kontinuität zwischen Hegel und Marx und auf nationaler Ebene gegen die Linie polemisierte, die De Sanctis, Labriola, Croce und Gramsci verband. Aber Della Volpe war schwer zu fassen und noch schwerer politisch einzuordnen: In den 1950er Jahren war er erklärter Anhänger der Orthodoxie von Palmiro Togliatti, gleichzeitig befürwortete er die Rolle des Intellektuellen als Provokateur und Zweifler. Weit entfernt von den Üblichkeiten kommunistischer Propaganda und sogar als Kritiker des Stalinismus postulierte Della Volpe in zwei seiner bedeutenden Texte der politischen Philosophie, in *La libertà comunista* (1946) und in *Rousseau e Marx* (1957), die Freiheit des Menschen von der Entfremdung durch die kommunistische Revolution.

Die Arbeit von Della Volpe erscheint sehr komplex und manchmal widersprüchlich, er artikuliert seine Überzeugungen, Konzeptionen und Theorien in Hinsicht auf eine Vielzahl von Themen und Disziplinen, von der Geschichte der Philosophie bis hin zur Ästhetik, von der politischen Philosophie bis hin zur Moral. Dennoch ist sein Denken eine ständige Ausarbeitung von vier Hauptthemen: Ethik, Ästhetik, Logik, Marxismus. Der intellektuelle Weg von Galvano Della Volpe war vielleicht nicht unbedingt steinig, aber er war gewunden, gewiss nicht geradlinig und schwer einer bestimmten Gruppierung zuzuordnen.

Wir lassen hier die großen philosophischen Themen von Della Volpe, wonach die Beziehung zwischen Marx und Hegel keine der Kontinuität, sondern eine des Bruchs sei, und die noch bedeutsamere Frage danach, wie eine positive Wissenschaft des Marxismus auszusehen hätte, links liegen und skizzieren lediglich mit ganz groben Strichen, Della Volpes Ästhetik, zumal sie ein wesentlicher und integraler Bestandteil seiner Philosophie ist. Zudem: Della Volpes Ästhetik – wofür die nachfolgenden kleinen Beiträge stellvertretend stehen – ist bis weit in die 1960er Jahre hinein überhaupt die einzige marxistische Ästhetik in Italien. »Das einzige Beispiel für eine

authentische und originelle, vom Marxismus inspirierte Ästhetik (...) war die von Della Volpe. Dies ist jedoch ein Sonderfall. Das ästhetische Denken von Della Volpe ist teilweise verdächtig und wird nicht vollständig verstanden, da es nicht in den Kreis der offiziellen marxistischen Kultur aufgenommen und nicht offiziell anerkannt wurde«, schrieb Gianni Scalia (»Metodologia e sociologia della letteratura in Gramsci«, in: A. Caracciolo/G. Scalia [a cura di], *La città futura: Saggi sulla figura e il pensiero di Antonio Gramsci*, Milano 1959, 329-368, hier S. 362 Fn. 2.) zutreffend. Della Volpe zufolge besteht das Hauptproblem in der Ästhetik nicht darin, eine nicht existierende spekulative Beziehung zwischen Kunst und Geschichte oder Gesellschaft zu suchen, sondern es gehe darum, den spezifischen Charakter einer solchen Interdependenz bzw. jene Besonderheit herauszuarbeiten, die ein Meisterwerk der Kunst zu einem großen Wert macht, selbst wenn die historischen Voraussetzungen dafür verschwunden sind. Der Marxismus brauche eine Wiederaufnahme der »gnoseologischen [erkenntnistheoretischen] Analyse der technisch-strukturellen oder formalen Verfahren der Kunst«. Ein erster Schritt in diese Richtung war die Analyse der *Poetica del Cinquecento* (1954), es war dies eine erneute Untersuchung der aristotelischen Kunstlehre im Vergleich zu den Texten humanistischer Kommentatoren des sechzehnten Jahrhunderts, die flankiert wurde von langen Kommentaren sowohl zu Letzterem als auch zur *Poetik* von Aristoteles. Diese Untersuchung mündete dann in Della Volpes Hauptwerk zur Ästhetik, zu seiner *Critica del gusto* (1960). Darin analysierte er nach einem ersten Kapitel zur »Kritik des poetischen Bildes« die semantisch-technische Spezifität des literarischen Kunstwerks und funktionalisierte für seine Zwecke mehrere Ergebnisse der strukturalistischen Linguistik. Der poetische Diskurs produziere Della Volpe zufolge, wenn man vom linguistischen Material des gemeinsamen Diskurses ausgehe, eine semantische Lücke: Den denotativen Elementen des jeweiligen Ausgangspunktes würden durch Vieldeutigkeit (*polisenso*) zusätzliche Konnotationen verliehen, die immer wieder neu entstünden, sich von Text zu Text unterscheiden und doch immer auf eine bestimmte Kontextualität verweisen. Welt und Historizität, Realität und Gesellschaft würden solcherart nicht deshalb in das Kunstwerk eintreten, weil sie mit mechanischer Unmit-

telbarkeit mit denotativen Inhalten vorgehen (wie es die Poetik des vulgären Soziologismus gerne hätte), sondern weil sie durch die *polisenso*-Struktur formaler konnotativer Transformationen vermittelt würden. Der Erfolg des Letzteren hängt mit den technisch-semantischen Konfigurationsmöglichkeiten zusammen, je nach eigentümlichem Zeichensystem »Kunst« mit »Kunst« zu variieren. Der Ästhetik müsse es also darum gehen, den je nach Kontextualität und Zeichensystemen unterschiedlichen technischen Weg zu identifizieren, mit dem die künstlerischen Diskurse, die dem Weg der ästhetischen und damit »nicht wissenschaftlichen« Weg folgen, ein Wissen über die Welt liefern, das dem »wissenschaftlichen« überhaupt nicht unterlegen ist. Aus Della Volpes Analyse leuchtet eine ungewöhnliche Kritik an Idealismus und Formalismus in der Dichtungskritik hervor.

Della Volpe hat mit seinem Ansatz außerhalb des italienischen Marxismus nicht viel Resonanz gefunden. Dennoch weist er auf eine Reihe wichtiger, aber ungelöster Probleme der materialistischen Sprachästhetik hin, weil sich Della Volpe mit seiner *Critica del gusto* den Themen widmet, die das Verhältnis zwischen Kunst und Gesellschaft aufwirft, und er analysiert sie, indem er eine ganze Reihe von Werkzeugen und Methoden sprachlicher Art wiedergewinnt, die aus der Arbeit von zwei großen Linguisten stammen, dem Genfer Ferdinand de Saussure und eben dem Dänen Louis Hjelmslev. Tatsächlich versucht Della Volpe, dem rationalen Charakter der Kunst und ihrer historischen und sozialen Dimension durch eine Analyse der Organisationsweisen künstlerischer Sprachen Rechnung zu tragen. Dies impliziert unter anderem eine ausdrückliche Aufmerksamkeit für die Poetik, insbesondere für die Literatur, in der ihm das Problem der künstlerischen Technik vorherrschend zu sein scheint.

Damit in unmittelbarem Zusammenhang steht ein Buch, das Della Volpe zunächst schon 1954 mit dem Titel *Il verosimile filmico e altri scritti di Estetica* veröffentlichte. Darin entwarf er vor dem Hintergrund seiner erst mit *Critica del gusto* ausgebauten Kunstphilosophie eine rationale Ästhetik des Films, die Einheit, Kohärenz und Harmonie betont. Die Kunst unterscheide sich nicht von der Wissenschaft, da beide auf der Einheit des Begriffs beruhten, so war die These in *Critica del gusto*; hier ist seine Kritik am Idealismus Benedetto Croce zentral. Della Volpe ist aber in gewisser Hinsicht auch

kritisch gegenüber einem unreflektierten Materialismus: Seine Erkenntnistheorie der Kunst bleibt mitunter gegenüber sozialen Kontexten oder Inhalten bewusst indifferent und zeichnet sich in der Analyse technischer, struktureller oder formaler Prozesse in der Kunst aus (einen bloßen »Systematisieren«, wie er es an Roland Barthes kritisiert, bleibt ihm aber fremd). Indem er die Analyse der formalen Aspekte betonte, wies Della Volpe auf die Fähigkeit des Films hin, die Welt symbolisch darzustellen und abstrakte Konzepte auszudrücken. Letzteres geschah für ihn vor allem durch die Montage. Er kritisierte die Reduktion des Films auf die Sprache, und er ließ sich überdies von Pudovkins Unterscheidung zwischen »Plastizität« und »Konkretheit« der filmischen Bilder inspirieren – eine filmische »Verisimilität« sei freilich niemals mit der konkreten Realität gleichzusetzen.

Das Interesse an Della Volpe wuchs erst nach 1945, zunächst in Italien und dann (langsam) auch in Europa. Allerdings: Dieses Interesse stieg niemals proportional zu den tatsächlichen Innovationen, die Della Volpe im italienischen Marxismus einführte. Dort freilich leuchtete dessen Stern gut ein Dritteljahrhundert bis ins Ende der 1970er Jahre. Seine *Libertà comunista* (1946) wurde vor allem von jungen Kommunist/innen positiv aufgenommen, sie gab aber – wiewohl viel gelesen – noch kaum Anlass zu theoretischen Debatten. Auch Della Volpes Entdeckung, dass Marx mit Hegel gebrochen habe und seine gesamte Methodik nicht als eine Fortsetzung von Hegel verstanden werden dürfe, stieß kaum auf Resonanz – allzu gewichtig lag der Gedanke der Beerbung des deutschen Idealismus durch den Marxismus insbesondere im deutschen Sprachraum über abweichenden Meinungen. Wenn sich Della Volpe an aktuellen Auseinandersetzungen beteiligte, dann erhielten diese Interventionen freilich rasch Aufmerksamkeit. Für diejenigen, die sich zwischen Ende der 1940er und den 1970er Jahren an Positionen von Della Volpe orientiert hatten, war dies eine wichtige und in vielerlei Hinsicht orientierende Erfahrung, bei niemandem von diesen Schülern war diese Erfahrung aber exklusiv, schon deswegen nicht, weil sich an Della Volpes Werk alles gegen eine hermetische Schließung in theoretischer Hinsicht sperrte und deshalb weitere und andere (theoretisch-methodologische) Entwicklungen nicht ausschloss.

Bleibt als eine letzte Frage: Warum hat Della Volpe keine breitere Anerkennung im europäischen Marxismus gefunden?

Ganz offenkundig bestand sein erstes »Verbrechen« darin, den »Diamat« (= den »dialektischen Materialismus«) zu entweihen und gering zu schätzen. In einer politischen Phase, in der die italienische Kommunistische Partei mehr oder weniger streng der offiziellen sowjetischen Vorstellung des Marxismus folgen wollte (und willig Stalin folgte), war Della Volpe ein Ketzer. In der Tat war Della Volpes Ausgangspunkt, der individualistische Freiheitswille von Rousseau, dessen auf dem Personenbegriff beruhender Individualismus dem Begriff der sozialen Gleichheit gegenübersteht. Hier liegen die ideologischen Grenzen von Rousseau, die von Della Volpe benannt wurden – dies freilich verbunden mit der Aufforderung an die Marxisten, sich in die Tradition dieses Freiheitswillens von Rousseau zu stellen. Wer freilich den Marxismus als eine radikale Alternative präsentieren wollte, der konnte auch Della Volpes »Kontinuitätsthese« von Rousseau zu Marx nicht akzeptieren. Della Volpe beharrte darauf, dass der Marxismus mit Rousseau und gegen Hegel eine allgemeine Orientierung enthalte, die letztlich auf den praktischen oder historischen Materialismus oder auf den kommunistischen Materialismus hinauslaufe. Della Volpes zweites Verbrechen bestand dann aber auch darin, dass er die »Säulenheiligen« eines »westlichen Marxismus« (Perry Anderson), nämlich Lukács, Althusser, Marcuse oder auch Sartre und die Vertreter der »Frankfurter Schule« mit großer Vehemenz kritisierte – er machte dies mit der Gelassenheit eines norditalienischen Adeligen (»il Conte rosso«!), dem jede Form eines klügelhaften (theoretischen) Opportunismus nicht nur per se fremd war, sondern der eine (persönliche) Anbindung an bestimmte Kreise auch nicht nötig hatte. Letztlich war es aber wohl Della Volpes lebenslange Verdammung Hegels als mystischen Idealisten, der kein Vorbild und kein Anknüpfungspunkt für den Marxismus sein könne, der seine Stellung insbesondere im deutschsprachigen Raum definitiv belastete.

Blickt man aus heutiger Sicht auf die schwierige Geschichte des italienischen Marxismus der Zeit nach 1945, ein heute wohl abgeschlossenes Kapitel, so kommt der Figur von Galvano Della Volpe mit Sicherheit große Bedeutung zu. Er plädierte für eine radikale Re-Lektüre von Marx.

In Ethik, Ökonomie, Erkenntnistheorie und Ästhetik war es für Della Volpe möglich, das spezifische analytische Labor von Marx wiederherzustellen, um sich an den großen Fragen der Moderne zu versuchen, ohne dass Kredite und Hilfe von anderen Denktraditionen benötigt werden. Es war ein ehrgeiziges und in gewisser Weise zutiefst antiquiertes, fast philologisches theoretisches Programm, dem Della Volpe hier nachging, und das gerade aus diesem Grund seine Größe und Suggestion intakt bewahrte. Umberto Cerroni (*Materialismo storico e scienza*, Lecce 1976, S. 131 f.) hat die Originalität und grundlegende Bedeutung von Della Volpe nachdrücklich betont: »... die theoretische Kritik wird [bei ihm] zu einer transformativen Instanz, ohne etwas von ihrer theoretisch-wissenschaftlichen Struktur zu verlieren, tatsächlich gerade wegen der Stärke und Anmut dieser Struktur. Deshalb halte ich den Beitrag von Della Volpe für fundamental. Ich glaube, dass im Ausland die Bedeutung dieses Beitrags, dessen sich die italienische Kultur zu Recht rühmen kann, noch nicht vollständig erkannt wurde, und dass wir jedoch zu spüren beginnen, dass in den italienischen marxistischen Studien etwas Bemerkenswertes gereift ist. Ich persönlich glaube, dass ein politisch beklagenswerter Umstand, wie der der faschistischen Diktatur, gepaart mit der neo-hegelianischen Hegemonie von Croce und Gentile auf kultureller Ebene, die italienischen Intellektuellen zu einer gründlichen und allgemeinen kritischen Überprüfung zwang [...]. Man hört nie auf, sich mit den großen Denkern zu beschäftigen. So ist das auch bei Galvano Della Volpe. Natürlich ist es erforderlich, die Richtigkeit einer ganzen Reihe seiner Sätze auf einzelnen Gebieten zu überprüfen – aber eine theoretische Anfechtung der allgemeinen Vorschläge von Galvano Della Volpe hat meiner Meinung nach keine wirkliche Grundlage«.

Ob es denn dann so etwas wie Philosophie überhaupt noch geben könne, wurde Della Volpe in einem Interview (*L'Espresso* v. 17. Jänner 1965) gefragt, worauf er die Antwort gab: »Wenn wir die Philosophie so verstehen, wie wir sie im Gymnasium studiert haben, dann können wir wohl sagen, dass sie tot ist. Philosophie ist heute Soziologie, sie ist Politik, sie ist Ökonomie, sie ist Geschichte. Sie muss dazu dienen, die Gesellschaft zu verstehen. Sie kann nichts anderes tun«, sagte er. Der Praxis Werkzeug-

ge des Wissens zur Verfügung zu stellen, das scheint Della Volpe zufolge letztendlich die Hauptaufgabe der Philosophie zu sein, wenn sie nicht auf ein Gericht aus heißer Luft reduziert werden will, auf eine Hervorbringung, die nichts anderes als ein bloßer *status vocis* wäre.

Die lebenslange Forschungsarbeit, die Della Volpe betrieben hat, ist weder erschöpfend noch konnte sie abgeschlossen werden. Im Gegenteil, gerade weil sie keine automatischen Lösungen für »problematische Widersprüche« bietet, sondern die Wirklichkeit nur in dem Maß Lösungen zulässt, wie die verschiedenen und spezifischen neuen Widersprüche, die diese Erfahrung enthält, Schritt für Schritt analysiert werden, bleibt die Forschung mehr als offen. Aber es geht nicht nur um Forschung, es geht um die gesamte Lebensführung, worauf Della Volpe (Forza creativa, in: *Il Contemporaneo*, Nr. 15 v. 14. April 1956, S. 8.) nachdrücklich hinwies: »Ich will damit nicht mehr sagen, als dass ein jeder von uns in seinem kulturellen Bereich bestrebt sein sollte, jeweils das größtmögliche Bewusstsein von dem zu erlangen, was er denkt und was er sagt, und damit auch die ganze Verantwortung, die untrennbar mit einem so weit wie möglich entwickelten bewussten Denken verbunden ist«.

Gewiss tendierte Della Volpe dazu, die theoretische Problematik des historischen Materialismus um methodische Fragen herum festzuschreiben – das erschwert nicht nur den Zugang zu seinem Werk, sondern es stellt sich natürlich auch die Frage, ob *diese Problemstellung* auch heute noch adäquat ist, um die mit der Entwicklung der Produktivkräfte und den daraus resultierenden Klassenkonflikten und die aus dem irrationalen Stoffwechsel zwischen Natur und Gesellschaft sich ergebenden Katastrophen in den Griff zu bekommen. Wie auch immer: Wir Heutigen haben die Wahl, Della Volpes Texte entweder zu lesen, weil uns die Ereignisse einer längst vergangenen intellektuellen Geschichte interessieren – oder aber wir befragen diese Texte nach ihrer Relevanz im aktuellen Kontext.

Alfred J. Noll

Galvano Della Volpe

Von Zola zu Brecht¹

Die zeitgenössische ästhetische Situation ist (viel mehr als man denken würde) durch eine Vervielfachung des Interesses an der besonderen Vielfalt und Verschiedenheit der Ausdrucksmittel gekennzeichnet. Wir sehen eine Blüte der *Poetik* in der Musik (von Hanslick, 1854, bis Schönberg und Strawinsky, 1935–1952), in der bildenden Kunst (von Fiedler, 1876, bis Berenson und Focillon und Francastel usw., 1896–1951), in der Literatur (von Eliot und Richards, 1919–1936, bis [Leo] Spitzer und Auerbach und Amado Alonso, 1831–1954) und im Theater. Wir beschränken uns auf das – nicht nur theoretisch – hochinteressante Produkt, die dramatische Poetik von Bertolt Brecht. Diese Poetik ist jedoch nicht vollständig nachvollziehbar und bewertbar, wenn man ihre historischen Vorläufer außer Acht lässt, die weder poetisch noch komplex sind. Von der antimelodramatischen und veristischen Poetik eines Zola (»Shakespeares Bastarde [Hugos kostümierte Figuren] haben kein Recht, sich über Balzacs legitime Söhne lustig zu machen«) über die Poetik von *Thérèse Raquin* (1873) und von *Tranche de vie* (»ein Drama ist ein Stück Leben, das künstlerisch auf die Bühne gebracht wird« – Jean Jullien, 1892) bis hin zur Brecht'schen Poetik (1934 ff.) des episch-sozialen und dialektischen Theaters (»die Epik meines Theaters ist eine soziale und keine ästhetisch-formale Kategorie«, 1955) ist in der Tat ein langer Weg.

Auf diesem Weg finden wir zunächst die naturalistische oder veristische Poetik Taine'schen oder positivistischen Ursprungs, die so unterschiedliche Schriftsteller wie Zola, Ibsen, Strindberg, Becque, Brieux und schließlich Tschechow inspirierte. Es ist die theatralische Poetik der genauesten Reproduktion des realen Lebens (vor allem der bürgerlichen »Interieurs«),

¹ Zuerst erschienen unter dem Titel: »Da Zola a Brecht«, in: *Il Contemporaneo* Nr. 5 v. 15. Juni 1957, S. 3.

die Poetik (wie es heißt) des »Stils der Sekundenschnelle«, die rigorose Poetik der symbolischen »vierten Wand« (bei der so getan wird, als gäbe es den Zuschauer nicht). So sehr die Kunst des Reformdichters Ibsen die von Zola unvergleichlich übertrifft (»Zola steigt in die Kanalisation hinab, um darin zu baden, ich steige hinab, um sie zu säubern«, würde er sagen), so sehr hält er sich doch an die Regeln der naturalistischen Poetik, und man braucht nur einen Blick auf die Überschriften seiner Stücke und die Regieanweisungen zu werfen (z. B. auf *Die Wildente*, 1884), um dies zu verstehen. Und was Tschechow (den anderen authentischen und zarten Dichter der veristischen Schule) betrifft, so brauchen wir nur an die Bedeutung der Inszenierung des zweiten Akts des *Kirschgartens* (1903) für das poetische Verständnis zu erinnern; es ist dies eine minutiös veristische Inszenierung des ländlichen Hintergrunds mit dem Kirschgarten bei Sonnenuntergang (unerreichbar mit dem Cyclorama und seinen Stilmitteln), der die Ängste und Hoffnungen der verschiedenen Figuren widerspiegelt und verkörpert. Und zugleich sei an Konstantin Stanislawski erinnert, den Gründer des Moskauer »Kunsttheaters« (1889 ff.) und den größten veristischen Schauspieler und Regisseur, dessen Interpretationslehre sich in der Forderung zusammenfassen lässt, dass der Schauspieler lernt, die *Handlung* so wahrzunehmen und nachzuahmen, dass er sich mit Leib und Seele mit ihr identifiziert, was die Befreiung seines Geistes und seines Empfindens von den persönlichen Gewändern und Stereotypen des Kostüms seiner Zeit voraussetzt und, kurz gesagt, einen tiefen Zustand der Konzentration und der Kontrolle erfordert, sodass der Begriff der Handlung das Bindeglied zwischen der Kunst des Dramatikers und der Interpretationskunst des Schauspielers darstellt (wie Ferguson so scharfsinnig betont hat). An zweiter Stelle stehen die symbolistische und die expressionistische Poetik: Erstere ist der Versuch, ein nicht-veristisches oder »poetisches« Theater zu rechtfertigen, das rein literarisch, anti-ibsenianisch, handlungslos, abstrakt und träumerisch ist (Maeterlinck, 1890 ff., dessen *Blinde* wegen ihrer wehleidigen Leere die Ironie Tolstois auf sich zogen, und auch Andrejew mit seinem *Brief über das Theater*, 1914); die Zweite ein (deutscher) Versuch ganz anderen Ausmaßes, sich zwar der naturalistischen Poetik zu widersetzen, sie aber zu integrieren und somit nicht nur die Objektivität oder die

Realität, sondern auch und vor allem die Subjektivität zu berücksichtigen (kein bloßer *Im*-pressionismus des Realen um uns herum, sondern ein *Ex*-pressionismus des Inneren des Menschen, seiner tiefen Gefühle und seiner Probleme, auch der sozialen). Von Frank Wedekinds Polemik gegen die Geschlechtertabus (*Frühlings Erwachen*, 1891 usw.) bis hin zu Ernst Tollers *Masse Mensch* (1920) und dem Drama über den Untergang des Spartakismus des jungen Brecht (*Trommeln in der Nacht*, 1922) entwickelte sich der Expressionismus künstlerisch (nicht ohne den anfänglichen Beitrag von Strindberg mit seinem exzentrischen *Traumspiel*, 1902). Damit ist auch gemeint, dass sich die dramatische Form von der naturalistischen zu lösen beginnt: Der strenge wörtliche Verismus der Darstellung bricht weg und wird mehr oder weniger durch Abstraktion (Symbole), durch Synthese und Gefühlsbetontheit und eine *offene* Szenerie ersetzt (vgl. dazu die statische, geschlossene Szenerie bei Ibsen, soweit alle dramatischen Einheiten in den *Spektren* berücksichtigt werden). Und damit verändert er die theatralische Technik in eine zunehmend anti-stanislawksische Richtung: Erwin Piscator forderte z. B., dass der Schauspieler in einigen Szenen eine Figur, in anderen ein stilisiertes Symbol und in wieder anderen ein Erzähler oder Kommentator (aus dem Lautsprecher) sein sollte, und dass er sich gegebenenfalls sogar der Tugenden des *Commedia-dell'arte*-Schauspielers bedienen sollte, und seine Inszenierung wird dann die des Cycloramas, der Zeichendiagramme, der Filmprojektionen, der musikalischen »Kontrapunkte«, der Beleuchtung usw. sein. Was die Theatertechnik angeht, so bewegt sich die gesamte Epoche immer mehr in Richtung einer verfeinerten Stilisierung und eines Ästhetizismus: in Richtung einer Vorherrschaft des »Theatralischen« gegenüber dem »Dramatischen«, *in Richtung* dessen, was später als »reines Spektakel« bezeichnet werden sollte: Von Copeaus szenischem Formalismus bis hin zu Wachtangow mit seiner exquisiten Inszenierung von Gozzis *Turandot*, von Tairows Choreographie bis zur ultra-mechanischen Inszenierung des »Konstruktivisten« Meyerhold und dem szenischen Zauber von Adolphe Appia und Gordon Craig; letzterer bekannt als Theoretiker der Überlegenheit des Regisseurs über die anderen Elemente des Stücks (einschließlich des Autors des Textes) und eines idealen »Supermarionetten«-Darstellers in den Händen des Regisseurs

(»Schauspieler müssen [...] eine neue Form des Schauspiels schaffen, die im Wesentlichen aus *symbolischen Gesten* besteht [...] Besser wäre es, selbst aus der Haut der Figur zu schlüpfen« usw.: der Anti-Stanislawski *per definitionem*).

Drittens treffen wir auf die sogenannten »Umstürzler« oder »Anihilatoren« des modernen Theaters, auf den Bürgerlichen, den Veristen und seine »vierte Wand«, vor allem auf Luigi Pirandello mit seiner »Trilogie des Theaters im Theater« (*Sechs Personen suchen einen Autor; Jeder auf seine Weise; Heute Abend wird aus dem Stegreif gespielt*, 1921 ff.). Pirandellos Poetik, die den Begriff der »Ironie« im typisch romantischen und idealistischen Sinne verwendet – d.h. als ein Lächeln des »schöpferischen« Künstlers gegenüber seinen Geschöpfen, die er mit seiner Fähigkeit, alle »Gegensätze«, alles, was anders ist, in der »Fantasie« zu komponieren, unendlich übertrifft –, um dem Zuschauer einen neuen, im Wesentlichen intellektuellen Nervenkitzel durch die Dialektik der »künstlerischen« Kreatur oder des »Charakters« zu geben, der sich als solcher weiß und sich selbst erhöht, während er seine »Rolle« erleidet. Auf diese Weise entsteht eine Art Poesie (wenn es denn eine gibt) *des* Theaters als künstlerisches Schaffen, oder man macht »Theater *im* [oder mit dem] Theater«, und damit werden alle theatralischen Konventionen übersprungen. Pirandellos Poetik wurde (Ferguson zufolge) durch die Reduktion der Bühne auf eine »Plattform« für satirische Argumente der bürgerlichen Realität vorbereitet, wie sie auch in den originelleren Stücken von G. B. Shaw vorkommt (*Major Barbara*, 1905 usw.); und folgte z.B. Jean Cocteus moderner, ironischer, szenisch stilisierter und unkonventioneller Bearbeitung des griechischen tragischen Mythos (*La Machine Infernale*, 1934 etc.), eine Bearbeitung, aus der z. B. die Darstellung von Ödipus *bloß noch* als eine *mythische Kunst*-Figur hervorgeht. Mit der darin enthaltenen impliziten Feststellung der Erschöpfung des realen menschlichen »Inhalts« durch dieses antirealistische Theater (man denke im Gegensatz dazu an die Konventionen und die modernen lebendigen moralischen Ängste, die der untrennbare Inhalt der geradlinigen poetischen Form des Ibsen- und Tschechow-Theaters sind), ist es schließlich nicht schwer zu verstehen, warum der Brecht'sche Realismus »episch« genannt wird: Das heißt, hier wird vorgeschlagen, etwas zu

»erzählen«, auch wenn es kein wahres Erzählen ohne wirkliche menschliche, moralische Tatsachen, ohne »Inhalt« (an den man glauben kann) gibt, genau gesprochen und direkt verglichen: die Epik seines Theaters ist eine Kategorie der sozialen, nicht aber der ästhetisch-formalen, rhetorischen Ordnung. Der Kern der Poetik des epischen Realismus besteht also darin, eine Art von dialogischer und dramatischer Konstruktion als Norm vorzuschlagen, die zur praktischen Reflexion anregt und damit das Gegenteil der traditionellen Dramaturgie ist; stattdessen sollen emotional-kontemplative Haltungen, Träume und dergleichen geweckt werden (man denke an den »kontemplativen Zuschauer«, von dem Goethe und Schiller sprechen, der »nicht aufhören darf zu meditieren, sondern in einem Zustand leidenschaftlicher Lebendigkeit folgen muss«; man denkt an die »Hypnose«, die Richard Wagner mit seinem Musikdrama erzeugen wollte; und vergessen Sie nicht den *kontemplativen* Charakter bekannter und vermittelter Wahrheiten, der die gleiche intellektualistische Aufmerksamkeit hat, die ein Pirandello oder ein Cocteau von seinen Zuschauern forderte). Das traditionelle dramatische Theater, so Brecht, »hüllt« den Zuschauer in eine Handlung ein und nutzt seine Energie, indem es ihm nur »Gefühle« und »Suggestionen« zugesteht und den »Menschen« als »eine bereits bekannte Größe« und »die Welt« darstellt als das, was »sie ist«. Das epische Theater hingegen macht den Zuschauer zum »Beobachter« und »weckt seine Energien«, »fordert ihn auf, Entscheidungen zu treffen«, indem es »Wissenspassagen vermittelt«, ihn »mit Argumenten vor eine Handlung stellt« und ihm »den Menschen als Untersuchungsgegenstand, der veränderbar ist« und die Welt als das, »was sie wird«, vor Augen führt (1949). So geht die Brecht'sche anti-romantische und anti-idealistische Reaktion über den anti-romantischen Bereich der naturalistischen Poetik ebenso hinaus, wie die praktische Wissenschaft, der historische Materialismus (von dem sie inspiriert ist), über die darwinistische Naturwissenschaft, den passiven Beobachter, hinausgeht, von dem der naturalistische Realismus des *Lebensabschnitts [tranche de vie]* inspiriert ist. Mit Aristoteles, so Brecht weiter, »sind wir uns einig, dass der Kern der Tragödie die Fabel ist [gegen die romantische Überschätzung der Charaktere, der Heldencharaktere], auch wenn wir uns nicht darüber einig sind, zu welchem Zweck sie vorgeführt werden soll«

(1955). Das bedeutet nicht so sehr (wie manche glauben) eine Opposition zur echten aristotelischen Katharsis, sondern eher (wie wir glauben) einen Rückfluss jener dauerhaften romantischen und idealistischen Interpretation, die sie zum Medium für Zustände des Träumens und der Kontemplation usw. macht. Außerdem scheint uns die Bildung rationaler und moralischer Gewohnheiten als Ergebnis der tragischen Katharsis nach Aristoteles ein klarer klassischer Präzedenzfall dieser sehr modernen rationalistischen und realistischen dramatischen Poetik zu sein, die so weit geht zu behaupten, dass »es vielleicht notwendig wäre, dass die vom epischen Schauspieler dargestellten Tatsachen bereits bekannt sind« (und »in diesem Fall wären die historischen Tatsachen für den Moment am besten geeignet«). In diesem Sinne ist auch die von Brecht propagierte neue Schauspieltechnik zu verstehen, die eine Synthese aus dem »Paradoxon« der Diderot'schen Aufklärung und der »Wahrhaftigkeit« von Stanislawski darstellt: die Technik der »Verfremdungseffekte«, bei der sich der Schauspieler nicht in der Figur auflöst, sondern durch ein Höchstmaß an »Natürlichkeit« die Figur in dem Sinne »stilisiert«, dass er sie dem Zuschauer, der sich sein »Urteil« über das Dargestellte bilden muss, immer wieder »vor Augen führt«; kurz gesagt: »Die Stilisierung bedeutet eine große Inszenierung des Natürlichen, und ihr Zweck ist es, dem Publikum, das Teil der Gesellschaft ist, zu zeigen, was in der Fabel für die Gesellschaft selbst von Bedeutung ist« (1955). Daher auch die Entdeckung der Aktualität des »Chors« und der Masken (zu denen noch Musik, Zeichendiagramme, Filmprojektionen und andere bereits von Piscator verwendete Mittel hinzukommen). Und daher natürlich die *offene* Szene à la Shakespeare. Das historische Drama *Das Leben des Galilei* (1939) und die soziale Parabel *Der kaukasische Kreidekreis* (1949), ganz zu schweigen von anderen poetischen Werken Brechts, reichen im Übrigen aus, um die Gültigkeit der Theorie mit ihrer hohen (wie es heißt) »nüchternen«, ironischen und moralischen Gefühlsbetonung zu bezeugen. Mit Bertolt Brechts Dramentheorie endet also die erste Poetik des »sozialistischen Realismus«, es endet der Kampf zwischen der Ästhetik des schöpferischen *raptus* [Raub], den die *Romantik* und der moderne Idealismus aus den Lehren von Platon und Plotin entwickelten, und der Ästhetik der *Wahrhaftigkeit* und der Rationalität, die von Aristoteles, von Horaz, von

Castelvetro, von Lessing und von Goethe, dem Theoretiker der »Gelegenheits«-Poesie und Verteidiger der »historischen« Inspiration der Poesie, von Pindar und von Manzoni (»die höchste Lyrik ist eindeutig historisch«, 1822) vertreten wird.

Greifen wir die losen Fäden der vorangegangenen historisch-lehrhaften Erkenntnisse auf, glauben wir erstens feststellen zu müssen, dass die Denklinie, die Aristoteles, gelinde gesagt, mit unseren Humanisten des 16. Jahrhunderts und mit Lessing und der Aufklärung und einem gewissen Goethe und Manzoni und Brecht verbindet, auf der gemeinsamen Forderung nach Wahrhaftigkeit und damit auf Rationalität/Intellektualität als Kriterium der Kunst beruht; nicht weniger freilich auf der impliziten Forderung, dass das ästhetische Problem zur gleichen Problematik der kognitiven und moralischen Werte gehört, an der auch Geschichte und Wissenschaft beteiligt sind; und dass zweitens, das Problem des spezifischen Charakters der Kunst nicht in der gemeinsamen Sphäre des Erkenntnisproblems zu finden ist, sondern anderswo verortet und gelöst werden muss, und zwar im technischen Aspekt der semantischen Organisiertheit (des Stils) der genannten Sphäre, von der die Vielfalt der (stilistischen) Ausdrucksmittel und die damit verbundene Poetik und, kurz gesagt, die künstlerischen Gattungen abhängen (was, wie wir wissen, nicht zu verwechseln ist mit »literarisch« und dergleichen, was deshalb unzulässig ist, weil diese Gattungen gnoseologisch indifferent sind). Dabei ist es zum Beispiel wissenschaftlich möglich, das Theaterwerk vom Filmwerk zu unterscheiden, und zwar aufgrund der im Wesentlichen dynamisch-dialogischen (d. h. literarischen) Struktur, die dem Theaterwerk, nicht aber dem Filmwerk eigen ist, dessen Struktur sich als dynamisch-figurativ (visuell) erweist und deshalb auch nicht mit der – statisch-figurativen oder visuell-abstrakten – Struktur des Bildwerks verwechselt werden kann usw. (und in Bezug auf Ersteres kann man auch an Eric Bentleys Warnung erinnern, dass ein »nicht dramatisiertes« Drama ein »undramatisiertes« Drama ist; und so stellt der zeitgenössische Kritiker die große Mehrheit von Aristoteles, Hegel, Manzoni, Croce, Alain usw. gegen die Minderheit von Castelvetro und Voltaire und Sarcey). All dies führt natürlich zu den sich daraus ergebenden Konsequenzen, z. B. zu dem zusammengesetzten Charakter oder dem formalen Kompromiss des Mu-

sikdramas, des »Spektakels« usw. Dies sind die Prinzipien und Folgerungen einer Ästhetik, die im Begriff ist, sich als Theorie der künstlerischen Sprachen (oder semantischen Systeme) zu formieren, deren Vielfalt im unvoreingenommenen Vergleich zwischen sprachlichen Zeichen und bildlichen oder musikalischen Zeichen für jeden deutlich wird. Die von Diderot und Lessing geäußerte Unzufriedenheit stammt von dem jahrhundertlang allgemein akzeptierten Spruch von Horaz, wonach die Poesie wie die Malerei sei, was zu der damit einhergehenden Verwirrung der Stilmittel geführt haben muss. Die Unzufriedenheit bei diesen modernen Aristotelikern ist, wir wiederholen es, also nicht zufällig entstanden.

(1957)

Das Käthchen von Heilbronn – eine Heldin im Sturm und Drang²

Von wenigen bedeutenden literarischen Werken lässt sich, wie im Falle Kleists umstrittenster dramatischer Komposition, dem »historischen Ritterschauspiel« *Das Käthchen von Heilbronn*, sagen, dass sich der Geschmack der Zeitgenossen in dieser Hinsicht als durchaus unterschiedlich erwiesen hat und dass das betreffende Werk nur vom Urteil der ferneren Nachwelt Gerechtigkeit erwarten darf. Wir finden doch unter den zeitgenössischen Richtern des romantischen Dichters den unfehlbaren Goethe, dem das *Käthchen* eine eigenartige Mischung aus Sinn und Unsinn zu sein schien³, und unter den Nachgeborenen [Friedrich] Gundolf und [Benedetto] Croce, die auch hierin Goethe nacheifern.

Die hauptsächliche Ursache für den Fehler dieser Kritik und jener Richter scheint darin zu liegen, dass sie den funktionalen, strukturellen und organischen Charakter, den der sog. »äußere« Rahmen der Geschichte in Bezug auf die »poetische« Vision von Käthchens Charakter hat, nicht wahrnehmen; weder erkennen sie das romantisch-theatralische Zubehör der feudalen Welt (vom Femegerichtshof bis zum Eingreifen des Kaisers) noch die phantastischen, märchenhaften Paraphernalien (das Eingreifen von Engeln im Traum und im Wachzustand und die somnambulen Szenen).

Dieses organische Verhältnis von »Schauspiel« und (psychologischer, menschlicher) Wirklichkeit in Käthchens Geschichte ist Goethe, einem

² Zuerst erschienen unter dem Titel: »Caterina di Heilbronn – un'eroina nello Sturm und Drang«, in: *AZ Panorama: Libri nel tempo. Enciclopedia della letteratura*, Torino: Editoriale Aurora Zanichelli 1957, S. 187–189.

³ Angeblich hat Goethe nach der Lektüre des *Käthchens* gesagt: »Ein wunderbares Gemisch von Sinn und Unsinn! Die verfluchte Unnatur! Das führe ich nicht auf, wenn es auch halb Weimar verlangt« (zit. nach H. Sembdner: *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen*. München: Hanser 1996, S. 385).

aufrichtigen und historisch motivierten Verteidiger der »Klassik« oder auch der rationalen Einheit der »Form« in der Zeit der ständigen Bedrohung durch die romantische »Widerspenstigkeit«, bis zu einem gewissen Punkt entgangen; aber ihm können wir verzeihen, dass er die dramatische Tiefe von Kleists Figuren nicht erfasst hat – sehr viel schwieriger ist es, denjenigen zu verzeihen, die so lange nach Goethes »Mission« noch immer nicht in der Lage sind, das zu erkennen, was in Goethes neo-klassischer Anwendung doch immer nur ganz formalistisch und abstrakt geblieben ist (z. B. die Vergötterung der literarischen »Gattungen«).

* * *

Ein unvoreingenommener, wenn auch schneller Blick auf die wichtigsten Momente von Käthchens Geschichte kann uns jedoch in die Lage versetzen, ihre große Wahrheit und die daraus resultierende Poesie ohne allzu große Anstrengung zu erfassen. Beginnen wir am Anfang, vor dem Femegericht, vor das Käthchens Vater Theobald, ein wohlhabender Heilbronner Handwerker, den Grafen Friedrich von Strahl rufen ließ: Dieser habe seine blutjunge Tochter mit Liebe »verhext«.

Friedrich aber ist unschuldig. Er kann nichts dafür, dass sie ihm wie besessen überall hin folgt, seit sie ihn bewaffnet und mit Helm in der Büchsenmacherwerkstatt ihres Vaters gesehen hat: Und auch das Käthchen ist unschuldig, sie ist kein leichtfertiges oder intrigantes Mädchen: sie ist nur in die Reinheit verliebt, ohne jeglichen Egoismus, mit naiver, absoluter Hingabe. Es handelt sich nicht um übernatürliche Künste, sondern um die »gewöhnliche Hexerei der Natur«, um die Liebe, wie der Gerichtspräsident dann feststellen wird, wenn er sie nach wiederholten wechselseitigen Widerworten freispricht.

In der Dramatik dieser Gegenüberstellung der beiden Angeklagten mit den Richtern liegt die echte künstlerische Überzeugungskraft dieses Beginns. Dort ist alles in einem ebenso einfachen wie niveauvollen Ton gehalten; kein Zwang, nichts Unwahrscheinliches. Sofort offenbaren sich dort die zwei Naturen der Protagonisten, unbändig und verhängnisvoll in ihrer liebevollen Hingabe, die weibliche unruhig, defensiv und immer noch feind-

selig aufgrund von Standesvorurteilen (die später zum Tragen kommen werden) die männliche Person.

Die szenische Apparatur des feudalen Hofes mit seinen »Waffen Gottes« ist hier das natürliche Symbol der ersten Prüfung, die Käthchens Liebe besteht, die der menschlichen und göttlichen »Gesetze«, die sie freisprechen, oder anders gesagt: Es ist vielmehr die künstlerische Wahrheit ihres Gefühls. Diese absorbiert und funktionalisiert die großartige »Justiz« (die, wie jede Gerechtigkeit, eine Weile nicht gestört werden darf).

Schließlich dürfen wir das künstlerisch relevante Element nicht vergessen: der feierliche Charakter einer adligen, ja feudalen Kaste, zum Ausdruck gebracht durch ein Gericht, über das das bürgerliche Mädchen mit der Kraft ihres Herzens triumphiert. Hier ist nichts *Lustspielhaftes*, also nichts »Theatralisches« im Sinne eines abgeschmackten, grundlosen, äußeren Spektakels. Wir stoßen sodann wieder auf das Käthchen, das trotz ihres Versprechens, nun vernünftig zu sein, und trotz ihres Wunschs, Nonne zu werden, worauf sie dann aus Liebe zum Vater verzichtet (*»Gott im höchsten Himmel; du vernichtest mich! Du legst mir deine Worte kreuzweis, wie Messer, in die Brust! Ich will jetzt nicht mehr ins Kloster gehen; nach Heilbronn will ich mit dir zurückkehren; ich will den Grafen vergessen, und, wenn du willst, heiraten, müßt' auch ein Grab mir, von acht Ellen Tiefe, das Brautbett sein«*⁴), sich immer noch an die Fersen von Friedrich von Strahl heftet und riskiert, ausgepeitscht zu werden, während sie als Botin der Vorsehung in einer Kriegshandlung auftritt – und solcherart seine ersten unwillkürlichen Gesten der Liebe provoziert.

Und dann erleben wir die – tatsächlich zentrale – Szene von Käthchens letzter Prüfung, der »Feuerprobe« (die im romantisch-populären Untertitel des Werks angekündigt wird): Als das Käthchen, um die eigensüchtige Laune von Prinzessin Kunigunde, Friedrichs offizieller Verlobter, zu befriedigen, in ein brennendes Schloss klettert, um ein Porträt zu suchen, und dort von einem Engel gerettet wird.

4 Anm. des Hrsg.: Heinrich von Kleist: *Das Käthchen von Heilbronn*. Mit acht Bildern v. K. Walsler. Textrevision und Einleitung v. A. Eloesser, Berlin: Fischer Verlag (o. J. [1905] – Pantheon-Ausgabe), S. 88 (III. Akt, 1. Auftritt).

KÄTHCHEN (schwach) – *Hilf Gott! Hilf Gott! Hilf Gott!*

STRAHL – *Ich sage, such! Verflucht die hündische Dienstfertigkeit!*

[...]

DIE KNECHTE – *Das Haus sinkt! Fort zurück!*

ALLE – *Heiland der Welt! Da liegt's in Schutt und Trümmern!*

[...]

(Käthchen tritt rasch, mit einer Papierrolle, durch ein großes Portal, das stehen geblieben ist, auf; hinter ihr ein Cherub in der Gestalt eines Jünglings, von Licht umflossen, blondlockig, Fittiche an den Schultern und einen Palmzweig in der Hand.)

KÄTHCHEN – (sowie sie aus dem Portal ist, kehrt sie sich und stürzt vor ihm nieder) – *Schirmt mich, ihr Himmlischen! Was widerfährt mir?*

(Der Cherub berührt ihr Haupt mit der Spitze des Palmzweigs, und verschwindet. – Pause.)

[...]

KUNIGUNDE (scharf) – *Die alten, bärt'gen Gecken, die! Das Mädchen, / Das sie verbrannt zu Feuersasche glauben, / Frisch und gesund am Boden liegt sie da, / Die Schürze kichernd vor dem Mund, und lacht!*

[...]

STRAHL (tritt zu ihr und betrachtet sie) – *Nun über dich schwebt Gott mit seinen Scharen!*

(Er hebt sie vom Boden) *Wo kommst du her?*

KÄTHCHEN – *Weiß nit, mein hoher Herr [...] Weiß nit, ihr Herren, was mir widerfahren.*

STRAHL – *Und hat noch obenein das Bild* (Er nimmt ihr die Rolle aus der Hand)⁵.

Die großherzige Liebe und die Unschuld des Käthchens, die in Friedrichs Worten der reumütigen Empörung und in den Worten des hellsichtigen Zorns ihrer Rivalin so deutlich hervortreten, finden im rettenden Eingrei-

5 Anm. des Hrsg.: Heinrich von Kleist: *Käthchen von Heilbronn*, a.a.O., S. 114–119 (III. Akt, 13.–15. Auftritt).

fen des Engels ihre angemessenste Symbolik: Selten noch waren die Cherubine und die Engel in der Literatur so unaufwendig, so kunstvoll, dass sie der Szene eine höchst poetische Note verliehen.

Von diesem zentralen Punkt aus sind die anderen vorher und nachher erwähnten Engel zu beleuchten und zu verstehen, vor allem im Traum von ihrer ersten Begegnung, den das Käthchen im Schlafzustand Friedrich unter einem Holunderbaum erzählt.

* * *

Für das heutige Publikum ist es nicht schwer zu erkennen, dass die *verfluchte Unnatur*, die unnatürliche und gekünstelte Verdammung (um denselben Ausdruck zu verwenden, mit dem Goethes negatives Urteil über das Käthchen schließt), eher doch in der tragischen »Ballade im gehobenen Stil«, der Kleist'schen *Penthesilea*, zu finden ist, als in der ritterlichen und romantisch-volkstümlichen Handlung des *Käthchens*, das uns auch in Bezug auf Frische, Unmittelbarkeit und Wahrhaftigkeit der Sprache dem *Prinzen von Homburg*, Kleists absolutem Meisterwerk, am nächsten zu stehen scheint.

Abgesehen von einigen gemeinsamen Aspekten der szenischen Konstruktion (die wiederum Aspekte der poetischen Stilisierung der Wirklichkeit oder des Stils sind), wie z. B. der Verwendung somnambuler Szenen in beiden Stücken, um die Bewusstlosigkeit der Protagonisten zu offenbaren, sind die beiden Stücke von einigen als die beiden Shakespeare'schen Schöpfungen Kleists beurteilt worden; tatsächlich gehen sie aber über Shakespeare hinaus, gerade wegen des historischen Sinns ihres Inhalts und ihres Tons: wegen der modernen Weichheit der Leidenschaften. So wie der Prinz von Homburg keinem Shakespeare'schen Schlachten-König gleicht und doch, da er ein eigenes Leben hat, dieser Gesellschaft nicht unwürdig ist, so gleicht das Käthchen überhaupt nicht der Desdemona und tritt daher, da sie nur sich selbst kennt, wie bei Shakespeare oder bei Goethe, durch poetische Kraft in die Reihe der lebenden Frauen ein; und so ist sie sicherlich würdig, nicht weit entfernt vom Gretchen im *Faust* zu stehen, auch wenn sie nicht über ihm steht, wie es manche Kritiker gerne hätten.

(Die deutsche Literatur besitzt bekanntlich kaum wirklich lebendige Frauengestalten, und selbst Kleists Prinzessin Natalia ist, obwohl sie im *Prinzen von Homburg* kaum vorkommt, bekanntlich der schematischen Thekla in Schillers *Wallenstein* weit überlegen.)

All dies vorausgeschickt, kann man gut verstehen, dass derselbe konsequent märchenhafte und volkstümliche Anstrich des Käthchens den natürlichen organischen Rahmen der bezaubernden Heldin bildet, die angesichts der Wahrheit des von ihr verkörperten Charakters das Recht hat, glücklich zu sein und dass alles gut und glorreich endet. Völlig logisch ist es daher, dass einerseits die Bosheit und sogar die körperliche Hässlichkeit ihrer Rivalen Kunigunde aufgedeckt wird, und dass sich andererseits herausstellt, dass das Käthchen die leibliche Tochter des Kaisers ist, – der schließlich in einem durch und durch »volkstümlichen«, wiewohl rührenden Finale ihrer Hochzeit mit dem Grafen Strahl den Segen erteilt.

(1957)

Das Problem der Ästhetik bei Gramsci⁶

Es ist gut, auf die Bedeutung des Denkens von Gramsci in Hinsicht auf das Problem der Kunst einzugehen, denn Gramscis kurze und gelegentliche ästhetische Schriften offenbaren auch in dieser Hinsicht bereits, was die Substanz einer materialistisch-historischen philosophischen Methode ist. Das ist nicht ganz ohne Bedeutung, wenn man bedenkt, dass die materialistisch-historische Methode im Hinblick auf das ästhetische Problem trotz der bemerkenswerten Einsichten und Ideen von Marx, Engels und vielen anderen noch keine systematischen Ergebnisse hervorgebracht hat. In diesem Zusammenhang genügt es, an die marxistische Warnung in der *Einleitung* von 1857 zur *Kritik der politischen Ökonomie* (1859) zu erinnern. »Die Schwierigkeit [für den Materialisten natürlich] liegt nicht«, so sagt Marx (MEW, Bd. 42, S. 45.), »darin zu verstehen, daß griechische [figurative] Kunst und Epos an gewisse gesellschaftliche Entwicklungsformen geknüpft sind. Die Schwierigkeit ist, daß sie uns noch Kunstgenuß gewähren und in gewisser Beziehung als Norm und unerreichbare Muster gelten«. Eine Warnung, die bedeutet, dass das philosophische Genie von Marx die extreme Komplexität des ästhetischen Problems bereits geahnt hat, wenn man es streng materialistisch und nicht mehr positivistisch formulieren will (nachdem die Mängel eines idealistischen Ansatzes festgestellt wurden), und das heißt, dass die soziale, historische Bindung des Kunstwerks Teil der eigentlichen Struktur des Kunstwerks als solchem sein muss. Dies wiederum impliziert das Problem einer genauen genealogischen Betrachtung des Platzes und der Funktion des rationalen, intellektuellen Kerns im Kunstwerk. Dies ist der einzige anzunehmende Kanal für Ideologien und begriffliche und praktische Unterscheidungen von Tatsachen und Institutionen, auf den sich in Wirklichkeit jene Art von organischem Sediment der Geschichte im Kunstwerk selbst reduziert, dessen Vorhandensein von den Anhängern der materialistischen ästhetischen These nachgewiesen werden muss.

⁶ Zuerst erschienen unter dem Titel: »Il problema estetico dopo Gramsci«, in: *Contemporaneo* I (1-2/1958), S. 9-14.

Nun, das ist der oben erwähnte rationale Kern, der die *Struktur* im strengen und spezifischen Sinne des literarischen Kunstwerks ersetzt (»Struktur der Werke«, sagt schon Gramsci, ist »der *logische* und historisch-aktuelle *Zusammenhang* der Masse künstlerisch dargestellter Gefühle«), und es wird nicht schwer sein, das Interesse zu verstehen, das die Untersuchung von Gramscis materialistischen Betrachtungen über das Verhältnis der Struktur zur Poesie in der *Commedia* und gerade im X. Gesang des *Infernos* für uns hat [...].⁷ Im Gegensatz zur gesamten romantischen und post-romantischen Übersetzung der Dante-Interpretation, die, von De Sanctis bis Croce und Momigliano und darüber hinaus, davon ausgeht, dass die Struktur (der Geist) der schöne *Commedia* die eine Sache und die Poesie (die Phantasie) eine ganz andere sei (die »ethische Konzeption« des *Inferno*, sagt De Sanctis, »bleibt poetisch unerheblich und dient nur der Klassifizierung« abstrakter Inhalte), ist Gramsci in diesem Fall der Ansicht, dass die Poesie in Farinatas Gesang mit der von Farina vorgetragenen »Belehrung« (*didascalica*) aufhört (»Uns geht's wie dem mit schwächlichem Gesicht / Sprach er / der fern nur kann die Dinge sehen [...] Doch wenn sie nahen oder vor uns stehen, Schweigt unser Sinn«⁸ usw.) als Antwort auf Dantes Frage, dass er Cavalcantes schmerzliche, dramatische Unkenntnis des Schicksals seines Sohnes Guido, der noch lebt, nicht erklären kann (»Auf einmal stand und fragt' er: »Wollte nicht ...? / Wie sagtest du? So lebt er nicht mehr? Sage: / Trifft nicht sein Auge mehr das süße Licht?«⁹); und Gramsci bemerkt, dass »Dante Farinata nicht nur befragt, um sich selbst zu »instruieren«, er befragt ihn, weil er vom Verschwinden Cavalcantes betroffen ist [»Und da ich nun, statt Antwort ihm zu geben, / Noch zauderte, so fiel er rücklings hin, / Um fürder sich nicht wieder zu erheben«¹⁰]. Er will, dass der Knoten gelöst wird, der ihn daran gehindert hat, Cavalcante zu antworten; er fühlt

⁷ Anm. des Hrsg.: Siehe Antonio Gramsci: *Gefängnishefte*, Bd. 3, hrsg. v. K. Bochmann/W. F. Haug, Hamburg 1992, S. 556-567.

⁸ Anm. des Hrsg.: Dante Alighieri: *Inferno* X, S. 100-104.

⁹ Anm. des Hrsg.: Dante Alighieri: *Inferno* X, S. 67-69.

¹⁰ Anm. des Hrsg.: Dante Alighieri: *Inferno* X, S. 70-72.

sich schuldig Cavalcante gegenüber« [»Darauf ich: Wie jetzt mein Fehler mich verdrießt! / O sagt dem Hingesunkenen, Trostentblöthen, / Daß noch sein Sohn das heitre Licht genießt. / Und war ich vorhin säumig, ihn zu trösten, / So sagt ihm, daß ich Raum dem Irrthum gab, / Den *eben jetzt mir eure Worte lösten*«]. Und dass, kurz gesagt, »die strukturelle Passage [d. h. das topographische Konzept der Vorhersage der Zukunft durch die Verdammten dieses Kreises und ihre Unkenntnis der Gegenwart] folglich *nicht nur Struktur*, sondern *auch Poesie* ist, ein *notwendiges Element* des *Dramas*, das sich abgespielt hat«¹¹ (unsere Hervorhebung). Daher fügt er ganz exakt hinzu, dass »das wichtigste Wort des Verses ›Den zu gering vielleicht Eu'r Guido hielt‹ (*Forse cui Guido vostro ebbe a disdegno*)¹² nicht das ›den‹ (*cui* – Virgil) oder das ›zu gering‹ (*disdegno*) ist, sondern nur das ›hielt‹ [*ebbe*]«; denn »auf ›hielt‹ liegt der ›ästhetische‹ und ›dramatische‹ Akzent des Verses, und [es] ist der Ursprung des Dramas von Cavalcante, das in den ›Anweisungen‹ Farinatas interpretiert wird: und *dort findet die ›Katharsis‹ statt*«. ¹³

Nun ist es gewiss nicht unzulässig, aus dem oben Gesagten abzuleiten, dass gerade von hier aus die Möglichkeit einer neuen (integralen) Literatur- und Kunstkritik und ihrer impliziten materialistischen Ästhetik in Aussicht genommen wird – ausgehend also von der Fähigkeit Gramscis, die Gründe der Vernunft oder der Intellektualität oder der Diskursivität im Kunstwerk wahrzunehmen, ohne dabei jedoch, nachdem der Bann des *Formalismus*, d. h. der (mystifizierenden) Ästhetik der »unreflektierten« oder »reinen« Intuition gebrochen wurde, in die Versuchung einer Soziologisierung des Inhalts, wie raffiniert auch immer, zu verfallen. Es ist dies eine bemerkenswerte Fähigkeit, die man bei fast allen materialistischen Literaturtheoretikern und -kritikern nach Marx und Engels, von Plechanow bis Lukács, nicht findet (betreffend letzteren als Literaturkritiker sei nur an dessen Überschätzung von Balzac auf Kosten von Stendhal und Flaubert

11 Anm. des Hrsg.: Antonio Gramsci: *Gefängnishefte*, a.a.O., S. 558.

12 Anm. des Hrsg.: Dante Alighieri: *Inferno* X, S. 63.

13 Anm. des Hrsg.: Antonio Gramsci: *Gefängnishefte*, a.a.O., S. 560.

erinnert). Doch es ist gerade diese Fähigkeit, die kognitive Fülle der Poesie (nicht bloß Phantasie, sondern zugleich Intellekt!) zu erfassen und darzulegen, von der als notwendige Voraussetzung die Möglichkeit abhängt, die menschliche Fülle der Poesie im Allgemeinen, d. h. ihre soziale Konkretheit und ihre Geschichtlichkeit zu demonstrieren: Wie sonst könnte sich die Geschichte mit ihren Unterscheidungen und ihren unendlichen Zusammenhängen in einem Kunstwerk widerspiegeln, das auf diese reine »unreflektierte« Phantasie (Croce) reduziert wäre, die unterschiedslos, ja *unterschiedslos* per definitionem ist?

Wir wissen bereits, dass das von der materialistisch-ästhetischen These zwangsläufig postulierte organisch-historische Sediment des Kunstwerks eingeschränkt ist; tatsächlich besteht es aus nichts anderem als einem rationalen oder strukturellen Kern. Dieser Kern ist nur geeignet, als ein Vermittler zu fungieren, d. h. im Kunstwerk die Ideologien und alle empirisch-idealen Unterscheidungen zu vermitteln, aus denen das Leben und jede soziale und historische Realität gewoben ist. Wir wenden diese Kriterien immer noch auf die *Commedia* an. Wenn wir zum Beispiel den sehr populären Gesang von Paolo und Francesca wählen, so ist es offensichtlich, dass wir die Hauptfiguren und ihre Bewegung nicht nur aus dem gesamten V. Gesang, zu dem sie gehören, noch aus dem Gesang selbst herauslesen können, aber wir können auch nicht absehen von der gesamten *Commedia* mit ihrem Rahmen oder ihrer Struktur. Das ist gewiss wahr. Beispielsweise verdichtet Jean Froissart (1337–1405) in seiner *L'Espinet amoureuse* eine Liebesepisode, die so sehr mit der von Francesca erinnerten Episode der Lesung der Liebenden übereinstimmt, dass sie sogar bestimmte Sätze teilt: »Sie bat mich gnadenvoll / dass ich ein bisschen lese. / Lies indes nur soviele / der Blätter, ich weiß nicht, zwei oder drei. / Sie hat es gut verstanden, während ich gelesen habe, Gott belohne sie! / *Lass es uns nicht lesen*«. Was nun den Unterschied in der Bedeutung und im poetischen Wert der beiden Texte ausmacht und ihre Analogie äußerlich macht, ist nicht nur die »Fatalität der Leidenschaft«, die in Dantes Text vorhanden ist und die in dem französischen Text fehlt, da er lediglich einen galanten und höfischen Ton hat; es ist nicht nur das zutiefst »Menschliche« in Dantes Passagen, sondern *auch* und *gerade*

das christlich-katholische moralische Gerüst, das *Strukturelement*, das das ethisch-religiöse *Urteil* darstellt, das Dantes Liebende topographisch im »Kreis« derjenigen verortet, »die – verlockt vom Sinnentruge – / In Wollust frönend der Vernunft entsagen«¹⁴ etc.; daher ist jener Komplex historischer (intellektueller) Elemente, auf den sich die Philologen, etwa [Vincenzo] Crescini, diesbezüglich beziehen, zur Gänze *ästhetisch* relevant: »die Theorie des ›cor gentile‹ [sanften Herzens], des uralten Schattens der verhängnisvollen Gottheit der Liebe, der durch das mittelalterliche christliche Bewusstsein ragt« und so weiter. Es ist, anders als De Sanctis es tut, von der poetischen Untätigkeit (vgl. Croces »allotrio«) der ethischen Konzepte des *Inferno* zu sprechen und natürlich und noch mehr (in Anbetracht ihrer romantischen Sichtweise) von denen der anderen Gesänge, die viel theologischer und daher intellektuell engagierter sind! Und natürlich fällt es uns, nachdem wir diesen Punkt des Beweises erreicht haben, nicht gerade leicht, zwei Gewichte und zwei Maße anzusetzen und einem möglichen Einwand Recht zu geben, wonach das, was für Dante und seinesgleichen gilt, nicht ebenso auch in Hinsicht auf die modernen Dichter, wie z. B. Majakowski und Brecht, zu gelten hätte; und dass daher die ästhetische Relevanz, die der Ideologiestruktur von Dantes Dichtung zuerkannt wird, auch nicht mit der Ideologiestruktur der sozialistischen Dichtung von Majakowski und Brecht etc. in einen Topf geworfen werden sollte.

Bevor wir zum Schluss kommen, scheint eine andere materialistische ästhetische Analyse erwähnenswert, die nicht von Antonio Gramsci stammt, aber auch eine neue Moderne des *künstlerisch Typischen* andeutet, auf die Georgi Malenkov im Bericht an den 19. Parteitag der Kommunistischen Partei der UdSSR anspricht. »Bei der Schaffung künstlerischer Bilder«, so sagt er, »müssen unsere Künstler, Schriftsteller und Kunstarbeiter immer daran denken, dass *typisch* nicht so sehr das ist, was einem am

14 Bei Dante (*Inferno*, V, 37–39) heißt es: »intensi ch'a fatto tormento / enno dannati i peccator carnali / che la ragion sommettono al talento« [Übertragen von Richard Zoosmann: Ich hörte, dass verdammt zu solchen Plagen / Die werden, die – verlockt vom Sinnentruge – / In Wollust frönend der Vernunft entsagen].

häufigsten begegnet, als vielmehr das, was die Essenz einer bestimmten sozialen Stärke am vollständigsten und schärfsten zum Ausdruck bringt. In der typischen marxistisch-leninistischen Auffassung bedeutet es überhaupt keinen statistischen Durchschnitt; Typizität entspricht dem Wesen eines gegebenen sozio-historischen Phänomens. Sie ist nicht mit dem am weitesten Verbreiteten, dem Häufigsten oder dem Alltäglichsten zu identifizieren. Die bewusste *Übertreibung*, die Akzentuierung eines Bildes, schließt *Typizität* nicht aus, sondern offenbart sie *vollständiger* und unterstreicht sie« (unsere Hervorhebung). Wobei es bemerkenswert erscheint, dass in diesem unbestreitbaren *intellektuellen* Produkt, das das »Typische« (oder eine Reihe spezifischer gemeinsamer Charaktere) ist, auch die Metapher und das poetische Symbol im Allgemeinen enthalten sind. Bemerkenswert, richtig: Tatsächlich fällt nicht nur jede bewusste Übertreibung oder jedes akzentuierte Bild in den Bereich der Metapher, wie uns Aristoteles erstmals in seiner *Rhetorik* (1413 a, 19 dd), gezeigt hat (»Auch Hyperbeln sind beliebte Metaphern, wenn man zum Beispiel über einen, dem ein blaues Auge verpasst wurde, sagt: ›Ihr hättet geglaubt, er sei ein Maulbeerkorb!‹«); aber die Metapher ist es nicht (um es gnoseologisch genau, ohne ästhetische Metaphysik zu betrachten) als ein *intellektuelles* Ergebnis, als Produkt eines Vergleichs oder einer Beziehung oder Verbindung (mental) eines *Mannigfaltigen* oder Verschiedenen (wie auch die Bilder als solche). Und tatsächlich sagte Aristoteles wiederum in seiner *Poetik* (1459 a, 6 ff.), »schöne Metaphern finden zu können, heißt, die *Ähnlichkeit* der Dinge zueinander sehen und begreifen zu können« und »auch in der *Philosophie* verrät es viel *Scharfsinn*, *Ähnliches* auch in weit auseinanderliegenden Dingen zu erkennen« (*Rhetorik*, 1412 a, 9 ff.). Die von Malenkov vorgeschlagene Einbeziehung der Metapher in die künstlerische Typologie (bereits von Engels entdeckt) deutet daher auf einen Fortschritt in der Ausarbeitung einer materialistischen Ästhetik hin: Indem sie mit der impliziten Suggestion, diesen fundamentalen Formprozess (Metapher, Symbol) von dem dekadenten, ästhetischen Aberglauben eines »phantastischen« Allgemeinen zu subtrahieren – erst damit lässt sich, wie wir aus dem Vorhergehenden wissen, der Charakter der (konkreten) Intellektualität der Kunst

(ohne dessen Annahme eine Begründung nicht möglich ist) überhaupt erfassen und festlegen –, daran mitwirkt, mit philosophischer Strenge eine materialistische oder ideale Ästhetik zu begründen, die man als sozialistischen Realismus bezeichnen könnte. Es liegen daher zwei Ansätze materialistischer ästhetischer Analyse vor, die von Gramsci und die von Malenkov, die durch die Lösung unterschiedlicher Probleme letztlich im selben Ergebnis zusammenlaufen: Die Demonstration der intellektuellen (konkreten) Natur des Kunstwerks bei gleichzeitiger organischer Abhängigkeit von der Geschichte, von der Gesellschaft. Gramscis Analyse der (organischen) Beziehung von Struktur und Poesie in der *Commedia* (ein revolutionäres Prinzip in Hinsicht auf Dante und die Literaturkritik im Allgemeinen; der spätere Versuch von T. S. Elliot, der von unseren letzten Dantisten so bejubelt wird, ist diesem weitgehend unterlegen; er versucht, die Allegorie des heiligen Gedichts neu zu bewerten basierend auf der Grundlage der oberflächlichen, psychologischen Unterscheidung zwischen »Gefühlsstruktur« und »allegorischer« oder intellektueller Implantierung, die erstere »möglich mache«, »ohne« sich selbst »verstehen zu müssen«, sie überwindet!). Die Analyse Malenkows, wenn es um die Beteiligung an Prozessen der Typisierung geht, vermittelt der Intellektualität der Metapher.

Wir müssen jedoch schlussfolgern, dass wir selbst dann, wenn theoretische Ideen wie die vorangehenden vollständig entwickelt und begründet und, kurz gesagt, arrangiert sind, uns materialistisch wiederfinden: das heißt, uns stellt sich das Problem der organischen Verbindung des Kunstwerks mit der Gesellschaft und mit der Geschichte durch den intellektuellen Charakter dieses Kunstwerks (daher also seine menschliche Fülle, die, wie wir gesehen haben, ebenso sehr Vernunft oder Intellekt und Moral wie auch Phantasie oder Absicht und Gefühl ist). Zu lösen bleibt aber noch der andere problematische Aspekt, derjenige, wie es seit Kant und der *Romantik* heißt, der *Autonomie* des Kunstwerks, also dessen, wovon sie nicht abhängt und als solche nicht mit wissenschaftlicher Arbeit im Allgemeinen verwechselt wird (siehe das künstlerische Beispiel sui generis, auf das im oben zitierten Text von Marx verwiesen wird). Die Hypothese, die der Autor in diesem Zusammenhang formuliert, um diesen

anderen Aspekt des ästhetischen Problems zu lösen, die Hypothese eines *technisch*-semantischen und nicht mehr metaphysischen differenziellen Charakters des Kunstwerks (der Charakter der Organizität und Semantik würde dann den poetischen Diskurs vom nicht-poetischen Diskurs oder von dem der Wissenschaften im Allgemeinen semantisch, disorganisch unterscheiden); eine solche Hypothese erfordert eine separate Behandlung zu einem anderen Zeitpunkt.

(1958)

»Sprache« und Ideologie im Film: Ist Filmkritik möglich?¹⁵

I

Meines Erachtens impliziert diese Fragestellung andere, die sie entfalten. Dazu gehört die folgende Frage: Ist eine strenge Filmkritik möglich, und wenn ja, in welchem Sinne, da es doch zumindest dem Kritiker obliegt, den Anteil der »Sprache« und den Anteil der Ideologie in einem Film zu identifizieren? Helfen wir uns, um diese Frage, die sich als heikel erweisen wird, mit einem Vergleich zur Literaturkritik zu entwickeln.

Auf moderne, aber sehr schematische Begriffe reduziert, lautet die Frage der Literaturkritik in etwa so: Es geht darum, mit dem Instrument des Wortes eine Unterscheidung des (ästhetischen) Wertes in Bezug auf ein verbales Material zu treffen. Dieses Material ist somit vollkommen homogen mit dem (wertenden) Instrument der Kritik. Dabei geht es insbesondere darum, die erfolgreiche oder nicht erfolgreiche *Diskrepanz* der Bedeutung zwischen *denotativen* Begriffen, d. h. Begriffen aus dem allgemeinen Wortschatz einer bestimmten Sprache, und anderen Begriffen zu erkennen, deren Bedeutungen nicht nur zu denen der ersteren hinzukommen (und sie somit voraussetzen), sondern sie auch im Sinne des Lebens weiterentwickeln; derartige Begriffe (mit intensiver Betonung) nennen wir *konnotativ* oder vielmehr *mehrdeutig*. Wir bedenken dabei, dass all dies die gnoseologisch-ästhetische Substanz des üblichen technisch-formalen Reliefs der Transformation (im literarischen Werk) von »Sprache« in »Stil« ist. Dies ist die gnoseologisch-ästhetische Substanz der üblichen technisch-formalen Bedeutung der Verwandlung (im literarischen Werk) von »Sprache« in »Stil«; eine technisch-formale Bedeutung, die auf diese Weise keineswegs abgewertet wird, sondern solcherart als Bedeutung des unauslöschlichen

15 Erstmals erschienen unter dem Titel: »Linguaggio e ideologia nel film: una critica cinematografica è possibile?« In: *Il verosimile filmico e altri saggi* (1954). Nuova edizione corretta e ampliata a cura di E. Bruno, Roma: La nuova sinistra – Edizioni Samonà e Savelli 1971, S. 102–110.

technisch-linguistischen Faktors des literarischen Ausdrucks (der Wahrheit) nur die angemessene Anerkennung ihrer gnoseologisch-ästhetischen Funktion erhält. Schließlich berücksichtigen wir die Tatsache, dass die kritische Entdeckung des ästhetisch-literarischen Wertes nicht streng nur auf der Homogenität des kritischen Instruments mit seinem literarischen Adjektiv beruht, sondern auch auf dem Charakter des Letzteren als *Bot-schaft* im eigentlichen Sinne, d. h. eines Komplexes von *Bezeichnungen* (im eigentlichen Sinne), der sich in erster Linie auf jene Zeichen im eigentümlichen Sinne bezieht (oder auf beliebige konventionelle Symbole, die dem, was sie symbolisieren, unähnlich sind), die die lexikalischen *Wörter* einer Sprache sind. Dieser Komplex bezieht sich tatsächlich auf ihren unüber-troffenen Code, der das Sprachsystem mit seinen Paradigmen und Syntagmen usw. ist.

Was hat nun die Filmkritik mit den vorgenannten Verfahren gemeinsam? Sicherlich das bewertende Instrument, das Wort; aber genau hier beginnt das Problem, hier liegen die Aporien oder sehr ernsten Schwierigkeiten einer solchen Kritik. Denn ihr Gegenstand ist kein verbales Gewebe, das in Hinsicht auf das Messinstrument homogen ist, sondern ein Gewebe von Zeichen, die foto-dynamische Bilder sind; diese verlangen danach (welche andere Daseinsberechtigung des Films könnte es geben?), obwohl sie durch Dialoge (und durch den »Ton« im Allgemeinen) kontrapunktiert werden, als diese Bild-Zeichen gemessen und bewertet zu werden und nicht als etwas anderes.

Wenn dem nicht so wäre, wie ließe sich dann die *communis opinio* rechtfertigen, die die Geschichtsschreibung des Kinos von derjenigen der Literatur, der bildenden Künste usw. unterscheiden will? Wie lassen sich diese wiederholten Aufforderungen rechtfertigen, das ästhetische Vergnügen bestimmter Filme *nicht* mit dem von Werken der erzählenden oder theatralischen Literatur zu *verwechseln*, selbst wenn es sich beispielsweise um John Fords *The Grapes of Wrath* nach Steinbecks gleichnamigem Roman oder William Wylers *The Little Foxes* nach Hellmans gleichnamigem Theaterstück handelt? Und wie lässt sich andererseits die ästhetische Unbeholfenheit rechtfertigen, in die uns die *Verunreinigung* von Filmbildern und sogar von Shakespeare'schen poetischen Dialogen in Oliviers *Hamlet*

versetzt¹⁶, dem wir sehr wohl mit geschlossenen Augen zuhören könnten (aus demselben Grund, aus dem *mutatis mutandis* die Vignetten des poetischen *Don Quijote*, wenn auch von Doré gezeichnet, bestenfalls müßig, wenn auch angenehm sind).

Das sind keine archaischen und überholten Fragen, wie die vielen Anhänger des ästhetischen Eklektizismus im Zeitalter von »Collage« und »Assemblage« glauben mögen. Es ist in der Tat schwer zu leugnen, dass die oben erwähnte *communis opinio* auf wiederholten Erfahrungen des kritischen Geschmacks beruht (wenn sie überhaupt eine Grundlage hat). Ich habe das bereits in Bezug auf eine berühmte Sequenz aus *Panzerkreuzer Potemkin* beschrieben¹⁷ (Erlauben Sie mir dieses Beispiel aus den Klassikern des »Stummfilms«!): Es besteht ein Gefühl der Ungleichwertigkeit, aus dem heraus der Kritiker gezwungen ist, die drei blitzschnellen Aufnahmen des Marmorlöwen (schlafend, erwacht und brüllend), die mit den Breitseiten des aufständischen Schlachtschiffs montiert sind, (für sich selbst und für andere) in Worte zu übersetzen, die freilich für sich genommen eine Ba-

16 Zeitgleich mit *Critica del gusto* (1960) beschäftigte sich Kracaucers *Theory of Film* (allerdings mit ganz anderen Worten) mit diesem beunruhigenden Olivier'schen *exploit*. Es begann mit einem sehr hohen Lob, das zeigte, dass Kracaucers die wirkliche Verunreinigung der künstlerischen Gene durch Olivier nicht bemerkt hatte (»Der vielleicht bemerkenswerteste Versuch, Sprache und Bild im Gleichgewicht zu halten, ist Laurence Oliviers *Hamlet*... Olivier will alle Schönheiten shakespearischer Sprache unbeschädigt auf die Leinwand übertragen; mit einem ausgesprochenen Sinn für Film begabt, will er aber auch fotografiertes Theater vermeiden und weist daher den Bildern und verschiedenen Filmtechniken eine wichtige Rolle zu ...«), und er schloss mit einem Widerspruch in einem Geflecht von ungewissen Ängsten: »Das Ergebnis ist ein *tour de force*, so faszinierend wie aufreizend. Auf der einen Seite unterstreicht Olivier den Dialog und fordert uns derart auf, uns in seine suggestivste Poesie zu versenken; auf der andern webt er den Dialog in eine Folge bedeutungsgeladener Kamerabilder ein, deren Eindruckskraft uns daran hindert, die gesprochenen Verse ganz in uns aufzunehmen« (S. 188 der Übersetzung von P. Gobetti in *Il Saggiatore*, 1962). – Anm. des Hrsg.: Hier zit. nach Siegfried Kracaucers, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* (1960), hrsg. v. I. Müller-Bach, Ffm. 2005, S. 179 f.

17 In *Critica del gusto*, 1966, S. 154. Und siehe in dieser Hinsicht den sehr aktuellen Artikel von Rocco Musolino: »Un'idea filmica«, in: *Il Contemporaneo*, Roma, 24. Februar 1967.

nalität sind (der »revolutionäre Löwe« und dergleichen), und deren außerordentliche (visuelle) Ausdruckskraft somit ein Geheimnis bleibt, dem sich das Wort entzieht. Auf dieser Problematik beruht, fast ungewollt, jene *communis opinio*, von der man annimmt, dass sie alles andere als falsch ist; denn dieselbe Problematik plagt uns doch auch (muss man das sagen?) im »klangvollsten« Film. Ein minimales Beispiel unter unendlich vielen möglichen: Was rechtfertigt etwa in *La Dolce Vita* – als Anlass für einen komisch-künstlerischen Effekt – die illustriertenhafte Betonung des Satzes, den Mastroianni während des Tanzes der sich selbst verkörpernden Diva Anita Ekberg zuflüstert (»Du Mutter, Schwester, Geliebte«), wenn nicht das filmische, gnadenlose Bild der allzu monumentalen Schwäche der Diva? Oder müsste man zumindest, wenn man hier (und in den meisten Fällen) eine Art künstlerischen *Kontrapunkt* von Wort und filmischem Bild konzedieren würde, nicht zu dem Schluss kommen (und der Autor hat dies an anderer Stelle angedeutet)¹⁸, dass es sich hier um das Wort als *plastischen (filmischen) Anlass* handelt, d. h. als Funktion der Verkomplizierung und Bereicherung des filmischen Bildes?

Andererseits wird diese gnoseologische Problematik des Wort-Bild-Verhältnisses im Film nur mit großem Abstand von jenen umgangen (siehe Roland Barthes und Anhänger), die versuchen, das filmische Bild auf ein »Zeichen« einer »Sprache« (das Ikonische) und damit auf ein Quasi-Abbild des »Wortes« oder der »Phrase« zu reduzieren, mit ihren jeweiligen »denotativen« und »konnotativen« Werten und mit »Syntagmen« und »Paradigmen« und Ähnlichem. Eine fast schon verzweifelte Position, wenn man bedenkt, dass sie zu Beginn ehrlich und selbstkritisch zugeben, dass die »fotografische Botschaft« eine »Botschaft ohne Code«¹⁹ ist, wie um *lucis a non lucendo*, [der Wald leuchtet nicht] zu sagen, aber dass es sich in diesem Fall um »einen Code [im] analogen [Sinne]«²⁰ handeln müsse, obwohl sie sich doch sehr wohl bewusst sind, dass »die Linguisten von der Sprache

18 In: *Critica del gusto*, a.a.O., S. 153.

19 Roland Barthes: »Rhétorique de l'image«, in: *Communications*, Nr. 4, S. 42.

20 Ebd., S. 40.

jede Kommunikation durch Analogie ausschließen, von der »Sprache der Bienen« bis zur gestischen«²¹ und zu derjenigen »der Blumen«²² ...

Wir bleiben also auf hoher See: Denn wenn wir für die Lösung des entscheidenden Problems der Beziehung zwischen Wort und filmischem Bild nicht auf frühere Theorien zurückgreifen können (über den Film als »Rückkehr zur physischen Realität« oder den Film als »audiovisuelles« Phänomen usw.), die sich nicht wirklich für dieses Problem interessieren, können wir auch nicht auf Theorien wie die von Barthes zurückgreifen, die in gewissem Sinne das Problem verstehen (»Wie kommt die Bedeutung zum Bild?«, fragt sich Barthes an der zitierten Stelle. »Wo endet der Sinn? Und wenn er endet, was folgt dann darüber hinaus?«), die aber vergeblich versuchen, sie zu lösen. Sie reduzieren sie nämlich: Zwar ist ihnen bewusst, dass sie dies vermittels einer Analogie tun, aber sie tun dies auf jeden Fall mit dem (wissenschaftlichen) Ziel einer »Rhetorik des Bildes«, während die Wissenschaft den Gebrauch bloßer Analogien oder mehr oder weniger phantasievoller oder äußerer Ähnlichkeiten verbietet, denn diese können doch niemals die Identität des Begriffs ersetzen. Und so, wir wiederholen es, reduzieren sie die filmische Ikone auf die »Sprache«, eine Täuschung, von der es auch in unserer *Critica del gusto* nicht an einer (zumindest verbalen) ermangelt.²³

II

Wir bleiben auf hoher See, es sei denn, wir schließen die Alternative des »sprachlichen« Typs aus und entscheiden uns, das filmische Bild in seinen offensichtlichsten Merkmalen als eine *zusammengesetzte semiotische Kommunikations- und Ausdruckstechnik* zu akzeptieren, die gerade in ihrer zusammengesetzten Natur (die dualistische Einheit von Wort und Bild wurde

21 Ebd.

22 Christian Metz: »Le Cinéma: langue ou langage?« In: *Communications*, Nr. 4, S. 52 ff.

23 In: *Critica del gusto*, a.a.O., S. 214 f.

bereits im »Stummfilm« durch die schlechte, aber unvermeidliche Übersetzung der schwindelerregenden *Potemkin*-Sequenz durch den Kritiker in Worte gefasst) ihre spezifische Natur und Bestimmung als repräsentative, vor allem *expressive* semiotische Technik offenbart (und verbirgt). Denn die Analyse des filmischen Bildes ausgehend von einem Werbefoto zu beginnen, wie Barthes es tut, ist mehr und Schlimmeres als bloß eine »erhebliche Erleichterung«: Es ist der falsche Weg. Und zwar aus keinem anderen Grund als der konstitutionellen *fotografischen Banalität* eines solchen Fotos: das würde doch darauf hinauslaufen, dass die auf ihm festgehaltenen Inhalte keine andere Funktion hätten als die der *visuellen Erinnerung*, das heißt, dass sie bloß die entsprechenden verbalen Werte (die Namen der zu erwerbenden »Artikel« und ihren relativen Nutzen usw.) suggerieren und sich in diesen *erschöpfen*; das aber ist just das Gegenteil des filmischen Bildes, das als Fotografie mit *expressivem Status* das Wort (wie wir gesehen haben) zugunsten seiner eigenen visuellen Klarheit oder Bedeutung *funktionalisiert* und in Worten *unerschöpflich* bleibt.

Und zu dem, was über die Sackgasse, in der sich die Filmkritik befindet, gesagt wurde, ist hinzuzufügen, dass der »kritische Diskurs« in diesem Fall ohne die Möglichkeit von »Zitaten«, die mit der (sprachlichen) Natur des »Diskurses« als solchem homogen sind – eine Möglichkeit, von der der kritisch-literarische Diskurs enorm profitiert –, nicht den Beweiswert des Letzteren besitzt. Sie ist zu impressionistischen, aleatorischen Bezügen verurteilt, deren sehr unsicherer objektiver Wert in der einzig wahrscheinlichen Übereinstimmung ihrer Äußerungen über diese heterogenen *Filmbilder* mit den Eindrücken anderer von ihnen liegt, wo die kritische Betrachtung literarischer, *poetischer* »Bilder« in der begründeten, d. h. im eigentlichen Sinne verbalen oder *diskursiven* Gegenüberstellung bestimmter, rein verbaler Werte, d. h. der konnotativen Begriffe oder stilistischen Merkmale, mit anderen, lediglich denotativen oder gewöhnlichen (lexikalischen) Begriffen besteht, die jedoch den stilistischen Merkmalen selbst zugrunde liegen (und sich mit diesen zu identifizieren *scheinen*), um die fortschreitende Verwerfung von Ausdrücken (poetischer) Wahrheitswerte der Ersteren über die Letzteren zu sehen. Oder anders ausgedrückt: Der kritisch-literarische Diskurs nutzt die Tatsache,

dass sein homogener Gegenstand ein sprachlich-stilistisches Material im eigentlichen Sinne ist, um das Vorhandensein oder Nichtvorhandensein des ästhetisch-poetischen Wertes im Wesentlichen auf der Grundlage des Grades der expressiven Differenz (der Wahrheit) der »poetischen« Botschaft in Bezug auf ihre Elemente als Elemente ihres (sehr realen!) Sprachcodes zu identifizieren, das heißt, in Bezug auf ihren gemeinsamen Gebrauch und Wert. Der Filmkritiker aber, wie wird er ohne einen echten *ad-hoc*-Code die filmischen Werte und ihre Entstehung unterscheiden? Ein literarischer Stil ist etwas Gegenständliches kraft seiner, wenn auch modifizierten, sprachlichen Elemente oder Elemente jenes konventionellen, sozialen, realen Systems, das eine Sprache ist. Aber wie lässt sich ein filmisches Stilmittel (wenn man den Ausdruck gestatten darf) auf seine Konsistenz außerhalb des subjektiven Kreises und jener Summe subjektiver Kreise (von »sensiblen Personen«) überprüfen, auf denen die oben erwähnte vage *communis opinio* im Grunde beruht? Als ob man sagen wollte, dass die Filmkritik *de facto*, nicht – oder noch nicht – *de jure* möglich ist. Aber *de jure* kann es sich neben der Literatur auch um Musikkritik handeln. Denn zweifellos gibt es ein musikalisches *sprachliches* Zeichen, das Pentagramm-Zeichen, konventionell und unähnlich oder unterscheidbar von seiner Klangbedeutung. Und es gibt also musikalische Codes und Grammatiken, die alle historisch sind, und es gibt schließlich die Möglichkeit von musikalischen Zitaten, um den entsprechenden kritischen Diskurs zu unterstützen. Bei den bildenden Künsten hingegen ist es höchst zweifelhaft, ob man von »Sprache« in einem Sinne sprechen kann, der nicht rein metaphorisch und zwecklos ist. Bedenken wir, dass beispielsweise in der Malerei das bildliche »Zeichen« (oder vielmehr der malerische Strich) nur sehr schwer von der bildlichen »Bedeutung« zu trennen und zu unterscheiden ist und dass Letztere, da es keinen wirklichen Code gibt, auf den sie sich beziehen könnte, dieselben oben erwähnten Schwierigkeiten aufweist wie die »Bedeutung« des filmischen Bildes, die für die Sprache und für jede Sprache *heterogen* ist; obwohl es sicherlich einen Komplex historischer technischer (expressiver) Normen der Malerei gibt (»Gesetze der Perspektive« usw.), wie für jede andere figurative Kunst und für den Film selbst.

Bleibt abschließend die Frage, ob und in welchem Sinne und innerhalb welcher Grenzen man von einer filmischen »Idee« sprechen kann, d. h. von einer bildhaft-filmischen »Idee«, und damit von einer ästhetisch-filmischen »Symbolik«. Dies ist offensichtlich der große Knoten, zu dem alle anderen Knoten gehören.

Die Antwort auf diese Frage ergibt sich aus den folgenden experimentellen Kriterien, die die oben durchgeführten Analysen zusammenfassen:

1. – Das Kriterium der *technisch-formalen Differenz*, wonach die Manifestation der »Inhalte« oder Bedeutungen jeder (literarischen, filmischen usw.) Ausdruckserfahrung durch die verschiedenen technisch-formalen Mittel bedingt ist, die diese »Inhalte« vermitteln, und zwar unabhängig davon, ob es sich dabei um sprachliche oder andere semiotische Mittel handelt.
2. – Das Kriterium des *technisch-formalen Anlasses*, was auf Filme angewandt bedeutet, dass im Film die vorhandenen sprachlichen Mittel (verbale oder musikalische) lediglich die Funktion von Gelegenheiten zur Verkomplizierung und Bereicherung von visuellen Effekten sowohl der Mikrophysiognomie haben (der grausame, raubtierhafte Grind von Bette Davis in *Little Foxes*, in dem die ideologische *Literatur* von Hellmans Komödie auf unvergessliche Weise *zusammengefasst* und *photogen konsumiert* wird) und eines »plastischen« Charakters im Allgemeinen (die groteske Wirkung des epileptischen Anfalls im Rhythmus der romantischen Musik der »Väter« in *Fists in the Pocket*), und dass, kurz gesagt, nur der gelungene verbal-musikalisch-photographische *Kontrapunkt* zählt.
3. – Das Kriterium der *technisch-formalen Reduktion*, das darin besteht, in einem Film die Ausdrucksergebnisse – ob banal oder nicht – mit dem entsprechenden zusammengesetzten technisch-expressiven semiotischen Verfahren, d. h. mit seinen Elementen, zu vergleichen und zu überprüfen, um auf diese Weise festzustellen, inwieweit die Überwindung der Banalität oder der unausgesprochenen Wahrheit der »Inhalte« oder »Ideen« des »Drehbuchs« des Films (für sich genommen) auf den gelungenen Kontrapunkt der technischen Elemente (verbale und bildhaft-dynamische und musikalische) zurückzuführen oder darauf zu *reduzieren* ist; oder um festzustellen, inwieweit die Nichtüberwindung der Banalität auf das desor-

ganische Vorherrschen einiger der technischen Elemente zurückzuführen ist, und auf welche genau.

Es ist also eine *filmische Idee* denkbar, d. h. eine ästhetisch-filmische *Symbolik* im exakten Sinne einer filmischen Überwindung der literarischen Banalität eines Drehbuchs: eine Überwindung, die sich als solche, sagen wir als ausgedrückte Wahrheit, nur auf eine typische oder allgemeine Bedeutung, auf eine Idee oder ein Symbol beziehen kann, diese aber nur innerhalb folgender Grenzen:

1. – wenn sie als *Symbol* oder typische Bedeutung mit dem *verbalen* semantischen Mittel übereinstimmt, das *natürlich* jede Idee manifestiert: die (banale) Phrase »der revolutionäre Löwe« im Falle der oben erwähnten Sequenz von *Potemkin*; oder: die (banale) Phrase »bürgerlicher Schabigheit« im Falle der Sequenzen mit dem Gesicht von Bette Davis in *The Little Foxes*;
2. – wenn sie als *filmisches* Symbol auch mit ästhetischen Bildern übereinstimmt, insofern diese unabhängig und heterogen in Bezug auf das sprachliche Medium, d. h. semantisch-verbal (und nicht nur auf dieses) sind;
3. – wenn schließlich das filmische Symbol als Ganzes, das die (unvermeidliche) *verbale* Verallgemeinerung unabhängiger ästhetischer Bilder darstellt und aufgrund seiner *unersetzlichen* visuellen Pointe (die jedes sprachliche Medium nutzt und verbraucht) in Worten unerschöpflich ist, nur ein verbaler gemeinsamer Nenner ist, der diesen Bildern als Kriterium und Leitfaden beigefügt ist, der uns (man muss sagen: leider) in Worten leiten muss, um die Erfahrung dieser visuellen Bilder zu vertiefen und zu ordnen, die schließlich auch mit Hilfe von Worten (wenn auch in Unterordnung) von der menschlichen, diskursiven Intelligenz geliefert wurden.

Daraus ergibt sich auch die Möglichkeit einer *Ideologie*, die sich – sofern sie mehr oder weniger aus dem Glauben ableitbar ist – von den ästhetischen Bildern des Films unterscheiden lässt; denn letztere, das sei noch einmal gesagt, stellen überhaupt keine Botschaft dar. Und was gewinnt man denn über dies hinaus an Klarheit (auch im Hinblick auf das Problem der »Ideologie im Film«), wenn man die ungezügelten sprachlichen Analogien des Barthes-Anhängers Metz zur berühmten Foltersequenz der drei Peons (bis

zum Hals eingegraben und von Pferden zertrampelt) in Eisensteins *Que viva Mexico!* betrachtet? »Das *denotative* Verhältnis«, sagt Metz, »liefert uns hier einen *Signifikanten* (drei Gesichter) und ein *Signifikat* (sie haben gelitten, sie sind gestorben). Das ist das »Motiv«, die »Geschichte« ... Hier überlagert sich die *konnotative* Beziehung, mit der die Kunst beginnt: Das Edle der Landschaft, strukturiert durch das Dreieck der Gesichter (= die *Form* des Bildes), bringt zum Ausdruck, was der Autor durch seinen Stil »sagen« wollte: Die Größe des mexikanischen Volkes, die Gewissheit seines Sieges am Ende, eine gewisse verrückte Liebe des Nordischen [Eisenstein!] zu dieser sonnigen Pracht ...« etc.

Ist es denn tatsächlich so, dass die Interpretation der Sinne, die in den fraglichen Filmbildern zum Ausdruck gebracht werden, klar und unumstritten ist, als ob diese Bilder zu Sätzen einer Sprache würden, nur weil sprachliche Kategorien wie »Signifikant-Signifikat« und »denotativ-konnotativ« *speziell* auf solche Bilder angewendet werden? Was macht uns so sicher, dass dort die »Kunst beginnt« mit der »Noblesse der Landschaft, die durch das Dreieck der Gesichter strukturiert ist« usw., die »stilistisch« die »Größe des mexikanischen Volkes«, »die Gewissheit des Sieges« und sogar »eine gewisse verrückte Liebe des nordischen Regisseurs zu dieser sonnigen Pracht« ausdrücken soll?! Warum soll die Landschaft im Vordergrund stehen und welche direkte Beziehung kann es zwischen ihr und der Größe des mexikanischen Volkes geben, wenn im Mittelpunkt der Sequenz die zertrampelten Gesichter der drei Märtyrer stehen? Aber leider *müssen* die drei edlen Gesichter (die edlen, ganz sicher) die »linguistische« Funktion von »Signifikanten« haben, als ob sie *Phoneme* oder deren Äquivalente wären...

Kurzum, in »unverschlüsselten [ästhetischen] Botschaften« kann jeder »lesen«, was er will, und ein gewisser persönlicher Geschmack wird vielleicht zum einzigen Schutz. In *ästhetischen* Botschaften wurde gesagt: denn sicherlich kann man auf dem banalen Werbefoto des halb geöffneten Einkaufsnetzes mit verschiedenen Gemüse- und Obstsorten und Gläsern – wie oben erwähnt – klar erkennen, worum es geht, wobei die ikonischen Details als *visuelle Erinnerung* an die *Namen* der Lebensmittel usw.

dienen. Aber kann die Ideologie von *Que viva Mexico!* und dergleichen in jedem ikonischen Detail genauso klar sein? Oder drückt sie sich nicht vielmehr in einer großen verworrenen Masse von Gefühlen mit sehr wenigen *Namen* aus? Und gilt das nicht – für das, was vorausgeht – auch für die Ideologie der »tonwürdigsten« Filmbilder? Also von denen, die sowohl ihr verbales als auch ihr musikalisches Material tatsächlich visuell konsumieren?

Diese fast skeptischen Schlussfolgerungen, so vorsichtig sie auch sein mögen, scheinen uns die passendsten für den Film zu sein. Wir verdanken dem Film jedoch zu viele tiefe Gefühle und zu viele tröstliche Gedanken, als dass wir uns damit abfinden könnten, dass er aus – analogen – Gründen, die denen nicht unähnlich sind, aus denen von einer »Bienensprache« oder einer »Sprache der Blumen« fabuliert wird, in Würden zur »Sprache« »erhoben« wird.

(1967)

Die hier abgedruckten Aufsätze sind dem soeben erschienen Buch entnommen:

Galvano Della Volpe, *Freiheitswille und Kunsterfahrung. Artikel, Aufsätze und Reden aus den Jahren 1940 bis 1969*. Übersetzt, hrsg., mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen v. Alfred J. Noll, Köln: PapyRossa Verlag 2023, 482 Seiten – ISBN 978-3-89438-807-2

Leider konnten nicht alle Rechteinhaber ausfindig gemacht werden. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im branchenüblichen Umfang abgegolten.

Dienstag 12.9. 19.00 Saisonöffnung: **Ilija Trojanow** • Mittwoch 13.9. 19.00 **Hamed Abboud**, 20.15 **Amir Gudarzi** • Donnerstag 14.9. 19.00 **Kathrin Röggla** • Montag 18.9. 19.00 *Retrogranden aufgefrischt*: zu **Heidi Pataki** • Dienstag 19.9. 20.00 Kasino am Schwarzenbergplatz: **Maja Haderlap** • Donnerstag 21.9. 19.00 **Julian Schutting** • Montag 25.9. 19.00 **Andrej Blatnik**, **Goran Vojnović** • Dienstag 26.9. 19.00 **Bernhard Strobel**, **Antonio Fian** • Mittwoch 27.9. 18.00 **Peter Henisch**, **Karl-Markus Gauß** • Freitag 29.9. 17.00 *Freitagsgespräch*: **Dieter Bachmann & Walter Famler** • Montag 2.10. 19.00 **FREIBORD-Grenzenlos-Gala** • Dienstag 3.10. 19.00 Radiophone Werkstatt: **Manuela Tomic**, **Vedran Džihic** • Donnerstag 5.10. 18.00 **Gerhard Rühm** • Dienstag 10.10. 19.00 *wien-reihe*: **Didi Drobna**, **Rhea Krčmářová** • Donnerstag 12.10. 19.00 *Dicht-Fest*: **E. Asenbaum**, **B. Steiner**, **M. Jakobson**, **K. Schwab**, **M. Bauer**, **M. Hladicz**, **S. Insayif** • Freitag 13.10. 19.00 **Lesungen der neuen GAV-Mitglieder** • Montag 16.10. 19.00 *Grundbücher seit 1945*: **Renate Welsh** • Dienstag 17.10. 18.00 *Metrum heute I*: **G. Mattiello**, **G. Wilbertz**, **R. Pohl**, **A. Utler**, **C. Steinbacher**, **F. Huber** • Donnerstag 19.10. 19.00 *texte.teilen*: **A. K. Laggner**, **S. Hirth**, **E. Schörkhuber**, **M. Medusa** • Freitag 20.10. 17.00 *Freitagsgespräch*: **Walter Hämmerle & Oliver Scheiber** • Montag 23.10. 19.00 *Metrum heute II*: **V. Stauffer**, **E. Kinsky**, **C. Filips**, **A. Reimann**, **C. Steinbacher**, **F. Huber** • Dienstag 24.10. 19.00 *Metrum heute III*: **A. Cotten**, **T. Amslinger**, **I. Ettenauer**, **C. Herndler**, **Y. Breyger**, **K. Schultens**, **C. Steinbacher**, **F. Huber** • Mittwoch 25.10. 9.00–19.00 *Symposium Angst und Anderssein*: **10 Jahre Edition Konturen**, Detailprogramm unter: www.konturen.cc • Montag 30.10. 19.00 **L. Mischkulnig**, **B. Schwens-Harrant**, **C. Zöchling** • Dienstag 31.10. 19.00 **C. Antelmann**, **W. M. Roth**, **E. Holloway**, **F. Hahn**, **K. Riese**, **C. Duca**

Musikprogramm der Alten Schmiede 09/10 2023

Freitag, 15.9. Kammermusik: **Maria Salamon** (Violine),
Stefan Teufert (Violoncello), **Roland Batik** (Klavier) •
Mittwoch, 20.9. Soloinstrument: **Clara Sophia Murnig**
(Klavier) • Freitag, 22.9. Kammermusik: **Anzû Quartet**:
Olivia De Prato (Violine), **Ken Thomson** (Klarinette),
Ashley Bathgate (Violoncello), **Karl Larson** (Klavier) •
Freitag, 29.9. Kammermusik: **Duo Wagner/Palurović**:
Dominik Wagner (Kontrabass), **Sofija Palurović**
(Klavier) • Mittwoch, 4.10. Soloinstrument: **Klaus Haidl**
(Gitarre) • Freitag, 6.10. Jazz: **Arthur Possing** (Klavier) •
Mittwoch, 11.10. Kammermusik: **Petra Stump** (Klari-
nette), **Heinz-Peter Linshalm** (Klarinette), **Kaori Nishii**
(Klavier), **Otto Probst** (Klavier) • Mittwoch, 18.10.
Elektronische Musik: **Paul Pignon** (Blasinstrumente),
Martina Claussen (Elektronik), **Thomas Bjelkeborn**
(Elektronik) Freitag, 20.10. Kammermusik: **Duo**
Merors: **Verena Merstallinger** (Gitarre), **Lorenzo**
Orsenigo (Schlagwerk)

Beginnzeiten jeweils 19.00 Uhr

Für Freixemplare der Sichel senden Sie bitte ein ausreichend frankiertes
und adressiertes Rücksendekuvert unter Angabe der gewünschten Stückzahl
an die Redaktionsadresse: Alte Schmiede / Schönlaterngasse 9 / 1. Wien