

PRAXIS

A PHILOSOPHICAL JOURNAL

πραξις

ART IN A WORLD OF TECHNOLOGY
– D. Grlić: Why Art? I. Föcht: Art in a
World of Technology, D. Pejović: Art and
Aesthetics, M. Kangrga: Philosophy and
Art ● PORTRAITS AND SITUATIONS
– G. Petrović: Dialectical Materialism and
the Philosophy of Karl Marx, D. Grlić: F.
Nietzsche's Anti-aestheticism ● THOUGHT
AND REALITY – M. Marković: Man and
Technology ● DISCUSSION – Z. Pešić-
Golubović: What is the Meaning of Ali-
enation? ● REVIEWS AND NOTES – Lj.
Šifler and R. Supek discuss the works of
L. Goldmann and A. Gorz ● PHILOSO-
PHICAL LIFE – Yugoslav philosophers
visit Hungary, Rumania and the U. S. S. R.

3 · 1966

PRAXIS

A PHILOSOPHICAL JOURNAL

Editorial Board

*Branko Bošnjak, Danko Grlić, Milan Kangrga, Danilo Pejović,
Gajo Petrović, Rudi Supek, Predrag Uranicki*

Editors-in-Chief

Danilo Pejović and Gajo Petrović

Editorial Secretary

Boris Kalin

Technical Editor

Zlatko Posavac

»PRAXIS« is published by the Croatian Philosophical Society (Hrvatsko filozofsko društvo), Zagreb. It appears in a Yugoslav edition (in Serbo-Croatian) and in an international edition (in English, French and German). The Yugoslav edition is published bi-monthly (at the beginning of each odd month) beginning in September 1964. The international edition is published quarterly (in January, April, July & October) from January 1965. The publishing address is: PRAXIS, Odsjek za filozofiju Filozofskog fakulteta, Zagreb, Đure Salaja b. b.

YUGOSLAV EDITION: single copy — 0.80 dollars or the equivalent in any convertible currency; subscription rate for 1966 (6 numbers) 4 dollars, or the equivalent in any convertible currency.

INTERNATIONAL EDITION: single copy — 1.50 dollars or equivalent in any convertible currency. Subscription rates: 1 year, 5 dollars; 2 years, 9.50 dollars; 3 years, 13.50 dollars, or the equivalent in any convertible currency.

SUBSCRIPTIONS are payable in advance by cheque to the account of Praxis. No 301-8-86; payment from outside Yugoslavia is made to the same account number with the note: *PRAXIS, Zagreb, Narodna banka Jugoslavije, SDK pri filijali 301*. The cheque must carry the name and address, legibly written, of the subscriber and the year for which payment is being made.

FOR INFORMATION in connection with subscription and ordering the journal, the address is: *Administracija časopisa PRAXIS, Odsjek za filozofiju Filozofskog fakulteta, Zagreb, Đure Salaja b. b.*

International Edition printed at the Printing-house of the Yugoslav Academy of Sciences and Arts (Tiskara Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti), Zagreb, Gundulićeva 24. Distributed by Industrijski radnik, novinsko-izdavačko poduzeće, Zagreb, Ilica 28.

SOMMAIRE

L'ART DANS LE MONDE DE LA TECHNIQUE

Danko Grlić / Wozu Kunst?	267
Ivan Focht / Kunst in der Welt der Technik . . .	280
Danilo Pejović / L'art et l'esthétique .	296
Milan Kangrga / Philosophie und Kunst .	308

PORTRAITS ET SITUATIONS

Gajo Petrović / Dialectical Materialism and the Philosophy of Karl Marx	325
Danko Grlić / L'antiesthétisme de Friedrich Nietzsche	338

PENSEE ET REALITE

Mihailo Marković / Man and Technology . . .	343
---	-----

DISCUSSION

Zaga Pešić-Golubović / What is the Meaning of Alienation? .	353
---	-----

COMPTE RENDUS ET NOTES

Lucien Goldmann / Pour une sociologie du roman (Ljerka Šifler) .	360
André Gorz / Stratégie ouvrière et néo-capitalisme (Rudi Supek) .	363

VIE PHILOSOPHIQUE

Milan Kangrga / Délégation des philosophes yougoslaves en Hongrie .	367
Danilo Pejović / Visite des philosophes yougoslaves en Roumanie :	369
Gajo Petrović / Les philosophes yougoslaves en URSS	370

WOZU KUNST?

Danko Grlić

Zagreb

Ist ein Thema wie: *Kunst in der Welt der Technik* überhaupt sinnvoll? Ist es nicht so, daß die gesamte Welt in der »Welt der Technik« lebt? Warum sollte dann in dieser Relation gerade der Kunst eine Sonderstellung eingeräumt werden?

Es will scheinen, daß eine Erforschung des Verhältnisses von Kunst und Technik überhaupt nicht bis zur wesentlichen philosophischen Dimension vordringt, sofern dieses Verhältnis als etwas Abgesonder-tes und Spezielles betrachtet wird, und nicht als unbedeutender, ja fast irrelevanter Ausschnitt aus dem viel wesentlicheren Verhältnis der gesamten zeitgenössischen Welt zur Technik. Nur schwer kann die Tatsache geleugnet werden, daß die Technik als Ganzes unsere gesamte Lebensweise immer mehr prägt, daß sie nicht nur innerhalb bestimmter materieller, politischer, wirtschaftlicher oder ideologischer Bereiche eine führende Rolle spielt, sondern auch die philosophische Frage bestimmt, *wozu und warum* wir überhaupt dieses Leben leben. Es wird jedoch im allgemeinen angenommen, daß künstlerische Frage und die Frage nach der Kunst nicht besonders stark, entscheidend und unmittelbar mit den Fragen der Technik zusammenhängen. So wird z. B. mit Recht behauptet, daß die eigentliche Aufgabe und Stellung der Kunst, ihre wesentlichen Veränderungen, ihre mannigfaltigen Metamorphosen und völlig neuen künstlerischen Tendenzen im Grunde genommen nicht auf neuen technischen Erfindungen beruhen, die in einzelnen Zweigen der Kunst Verwendung finden, wie beispielsweise neue künstlerische Werkstoffe oder die sich aus ihnen ergebenden neuen technischen Realisierungsmöglichkeiten. Objektiv kann deshalb die Technik an sich die Entwicklung der Kunst weder essenziell beschleunigen noch verhindern. Sie kann es nur mittelbar: Indem die Technik den Menschen in dieser Welt in einen Menschen der Technik verwandelt, ändert die Technik zugleich seine Interessen, seine ideelle, wissenschaftliche oder politische Fragestellung, seine materiellen und geistigen Bedürfnisse und dadurch letzten Endes auch bis zu einem gewissen Grade sein Verhältnis zum Künstlerischen.

Und dennoch ist das Verhältnis zum Künstlerischen für die zeitgenössische Welt von besonderer und grundlegender Bedeutung, denn zwischen dem technischen Zeitalter und der Kunst besteht eine weit- aus bedeutendere und folgenschwerere Wechselwirkung, als bei einem ersten Blick auf die Erscheinungsformen einiger äußeren künstlerischen und technischen Phänomene abzulesen ist. Deswegen vertrete ich die Meinung, daß das Thema *Kunst in der Welt der Technik* einen tieferen Sinn und tiefere Berechtigung hat, als es im ersten Augenblick scheinen könnte. In den folgenden Thesen werde ich aufzuzeigen suchen, daß der Kunst heute eine neue Mission zugefallen ist – in der heutigen Welt, die in ihrer Totalität wesentlich von der Technik, der technischen Denk- und Handlungsweise bestimmt wird, in einer Welt, die vom Schicksal ausersehen ist, klar, rationell, nutzbringend aber auch einförmig zu sein – in einer Welt jedoch, die sich vielleicht gerade deshalb als menschliche Welt nicht mehr ohne Kunst konstituieren könnte.

1.

Der Künstler ist, sofern er in den Tiefen seines Wesens, in seiner Lebenshaltung und -deutung in der Kunst lebt (und nur dann ist er wirklich Künstler) immer vereinsamt, er ist festgelegt durch seine Eigenständigkeit, er ist stets bereit zum individuellen Abenteuer und nimmt sogar das Risiko der Verbannung auf sich: ein Seefahrer, der niemandem sonst das Steuer überläßt. Nonkonformist also von Beruf und Wesen, kann der Künstler doch kein Träumer oder verantwortungsloser Schreihals sein, der sich in einer launischen Pose ganz außerhalb der Gesellschaft hält, um nur sich selbst die Ergüsse seiner Phantasie, seiner Liebe und seiner Sehnsucht mitzuteilen. Oft aber sind wir der Meinung, daß er vor allem als Künstler nicht bestehen und sich nicht als solcher in Bezug auf die Gesellschaft konstituieren kann, und demnach auch nicht in Bezug auf die moderne technifizierte Gesellschaft, und daß er in dieser Beziehung zur Gesellschaft z. B. weder Konformist noch Nonkonformist sein kann, da sein Anliegen scheinbar nicht die Probleme der Gesellschaft, sondern die der Kunst sind. Daraus ginge dann hervor, daß der Künstler nur in Hinblick auf die Kunst konservativ oder revolutionär sein kann, ein Konformist also, wenn er in einer entlehnten, gefälligen Manier gängige Modeware erzeugt, ein Nonkonformist, wenn er mühsam den eigenen künstlerischen Weg bahnt und, ohne Rücksicht auf die Entwicklung der Geschmacksrichtung der ihn umgebenden Welt, um einige Ausdrucksformen ringt. Der Künstler würde sich durch das, was ihn zum Künstler werden läßt, also in erster Linie durch seine Individualität und die Unkonventionalität seiner Schaffensformen ausweisen, und die Haltung dieses Schöpfertums der Gesellschaft, also dem kunstkonsumierenden Publikum gegenüber, wäre irrelevant für die Bewertung seines Werkes unter künstlerischen Gesichtspunkten.

Diese These könnte aber nur in dem Falle konsequent verteidigt werden, wenn die Beziehung einseitig wäre, d. h. unter der Voraussetzung, daß sich einzig die Kunst und der Künstler dem gesellschaftlichen Medium gegenüber mehr oder minder irrelevant verhielten, während die gesellschaftliche Umwelt von sich aus gar kein vitales Bedürfnis in Bezug auf die Kunst hätte. Aber gerade heute muß nachdrücklicher denn je auf die banal scheinende Wahrheit hingewiesen werden, daß die Welt auf keinen Fall die Kunst entbehren kann und das gerade wegen der Leere und Armut dieser Welt, die unter anderem das Ergebnis einer technifizierten, standardisierten Struktur des Lebens ist, eines Lebens, in dem neben dem beschleunigten Tempo und der Möglichkeit, einer allgemeinen oberflächlichen Verbreitung der sog. ästhetischen Werte ein grauer, schematisierter, bis in jede Einzelheit vorgeplanter Tag dem nächsten immer mehr zu ähneln beginnt. Gerade deshalb braucht unsere Welt die Individualität, das Unkonventionelle, den außergewöhnlichen Enthusiasmus, die Spontaneität, die aufrichtige eruptive Kraft und die humane Revolte der Kunst.

Wenn wir sagen, daß gerade heute die Welt »keinesfalls die Kunst entbehren kann«, so meinen wir vor allem den objektiven und nicht den individuell-psychologischen Bedarf nach Kunst. Denn mit der Kunst geht es wie mit den meisten anderen großen Kulturgütern: Nur derjenige, der nie, auch nicht einmal oberflächlich, ihre berauschte Macht, Schönheit und Größe gefühlt hat, lehnt die Kunst ab, ohne sie zu entbehren. Die aber, die die Anziehungskraft der Kunst und ihre humane Sendung wirklich erkannt und erlebt haben, sind in gewissen primitiven Verhältnissen in der Minderheit. So entstehen jene bis zum Überdruß bekannten Teufelskreise um die Kultur: Sie hat angeblich keine Verbraucher – und müßte daher nach dem Rentabilitätsprinzip abgeschafft werden – die Kunst hat aber gerade deshalb keine Konsumenten, weil es ihr als Kultur unmöglich gemacht wurde, die Konsumenten allmählich und beharrlich heranzubilden. So gesehen scheint es natürlich, daß das Kunstbedürfnis in unserer Zeit vielleicht minimal ist und immer mehr zurückgeht. Es geht aber um reelle Bedürfnisse, gleichgültig ob diese gefühlt werden oder nicht, um Bedürfnisse, die gerade dann am größten sein können, wenn sie nicht empfunden werden. Wenn wir also von dem großen Bedürfnis nach Kunst im Zeitalter der Technik sprechen, dann meinen wir jenes Bedürfnis, das sich aus der objektiven Leere, aus der Kälte und Unbeweglichkeit, ja auch aus der objektiv vorhandenen primitiven allgemeinkulturellen und antihumanitären Mentalität ergibt, die das Ergebnis dieser technologisch spezialisierten Epoche ist. Die Welt braucht die Kunst also immer dringender, gleichgültig wieviele Einzelmenschen, die tatsächlich ihrer Gaben bedürfen, nachgezählt werden können.

Das Verhältnis in der Kunst ist also immer ein gegenseitiges: sogar wenn man annähme, die Kunst könnte die Welt und das Publikum entbehren, so ist dann noch immer nicht gesagt, daß die Welt auch ohne Kunst auskommen kann. In diesem Sinne kann die Welt für die Kunst und den Künstler nicht nur *Objekt* (das sie annehmen

oder verwerfen kann), sondern auch *Subjekt* sein, das, wenn einmal von der Kunst geschaffen, auch selbst das Bedürfnis, das Milieu, den Raum für das Wachsen und Bewegen des Künstlerischen schafft, und sich dann – positiv oder negativ – aber immer *irgendwie* zu ihr verhält. Deshalb kann sich die Frage nach Konventionalität oder Nichtkonventionalität, dem Konservativismus oder der revolutionären Haltung, nach dem Zeitgemäßen oder Traditionellen, der Humanität oder Nichthumanität, ja sogar nach Wert oder Unwert der Kunst nicht ausschließlich auf das an sich Künstlerische als Künstlerische beziehen, sondern sie stellt sich wesentlich und unausweichlich auch im Rahmen jenes Verhältnisses, das der Künstler zu der sgn. nicht-künstlerischen Welt hat. Mit anderen Worten: Der Künstler ist als Künstler vielleicht wirklich nur seiner eigenen künstlerischen Form, seinem ureigenen, authentischen unverfälschten Kunstaussdruck verantwortlich, aber die Welt bedarf heute dieser Form so dringend, um eine menschliche Welt bleiben zu können, daß der Künstler mittelbar auch dieser Welt gegenüber verantwortlich ist und daß er in Bezug auf diese Welt seinen Wert oder Unwert sowohl als Mensch als auch als Künstler erhält. Gerade deshalb erlebt der Künstler nicht nur jede Verbannung, Mißhandlung, jede ideelle oder körperliche Vergewaltigung des Menschen, seine Einengung oder geistige Verstümmelung, die Verwandlung des Menschen in eine Maschine, in einen blutlosen, überindividuellen Automaten zur Ausübung uneigentlicher allgemeiner Zwecke, nicht nur zuinnerst als seinen eigenen Schmerz, als eigenes Leiden, sondern er erlebt dies alles auch als eine Verbannung der Kunst selbst. Und umgekehrt: Die Welt erkennt und erfährt durch das Medium des Künstlers immer mehr ihr eigenes menschliches Gewissen, ihre Einsamkeit, ihre Leere und ihre Abgründigkeit; und sie trachtet nach Kunst als einem letzten Schutzwall der eigenen Humanität.

2.

Zu einer Zeit, in der die technische Struktur des Lebens und Wirkens immer mehr überhandnimmt, wird die Frage nach der neuen Form, der neuen Manier, der sgn. Technik der Kunst oft so in den Vordergrund gerückt, als ob sich diese Frage für den zeitgenössischen Künstler in der radikalen Alternative: Sein oder Nichtsein stelle. Neben allen ihren unleugbaren Vorteilen und ihren Auswirkungen auf das praktische Leben – man würde sich lächerlich machen, wenn man diese negieren oder gar ironisieren wollte – bringt die Technik, falls man sie als isoliertes, sich selbst genügendes Ziel aller menschlichen Bestrebungen auffaßt, oft auch ein bestimmtes Gefühl von Resignation, von Ratlosigkeit mit sich, wenn es darum geht, etwas Wesentliches zu ändern, oder wenn es um die Frage geht, ob es überhaupt einen höheren Sinn gibt, von dem her es sich lohnte, diesen angeblichen menschlichen Lebensunsinn in Frage zu stellen. Denn selbst die auf dieser technischen Struktur fußende Psychologie und vor allem – als letzte Weisheit – die Psychoanalyse und Psychothe-

rapie – die nicht zufällig gerade in Amerika so verbreitet sind – geben vor, eindeutig zu beweisen, daß das sgn. Problem der Kunst als ein Pseudoproblem von selbst in sich zusammenfällt: Wenn man ein wirklich ausgefülltes, reales Geschäftsleben führte, dann bliebe einem angeblich keine Zeit, sich ein anderes imaginäres Leben des Künstlerischen vorzustellen. Nach dieser Logik hebt eine solche Lebensform das Bedürfnis nach Kunst von selbst auf: angeblich, wird die Kunst überflüssig sobald wir mit Interesse, Hingabe und Erfolg irgendwelche realen Erzeugnisse herstellen, sobald wir eine Arbeit finden, die uns begeistert, eine Frau, die uns befriedigt. Der Mensch des technischen Zeitalters tröstet sich mit dem vollen Leben – obwohl gerade sein Leben äußerst verarmt ist – und er wiegt sich in der Illusion, daß er ohne »Illusionen« auskommen kann. Wie ist es aber eigentlich dazu gekommen, daß sich der Mensch mit derart wertlosem Selbstbetrug erniedrigt, wie ist es dazu gekommen, daß er als Mensch und als Künstler so bescheiden geworden ist, daß er sich als potentielles Erlebnissubjekt mit dem standardisierten, kleinbürgerlichen, satten Vegetieren ohne Kunst begnügt, und sich also Schöpfer mit unbedeutenden Varianten von äußerlich neuen Formen, die nichts Wesentliches über die kritische und beklemmende Lage des heutigen Menschen aussagen, zufriedengibt?

Vielleicht lassen gerade die technischen Riesen, die vor unseren Augen entstehen und deren Glanz uns blendet, oft den Menschen, der innerhalb eines gut eingespielten und unabhängig von ihm funktionierenden Mechanismus lebt, winzig, armselig, ängstlich erscheinen. Vielleicht vernebeln gerade diese technischen Giganten die eigene gigantische kosmische Kraft des Menschen, und der Mensch fühlt manchmal, indem er sich in den Schatten von Nebesächlichkeiten zurückzieht, daß das, was er noch ausrichten kann, eigentlich nur auf etwas Akzidentelles, auf das Suchen nach neuen, andersartigen Formen, auf eine differenzierte Art des Abreagierens – z. B. in »originellen« Verbalexzessen oder auf das Auffinden von Nebenwegen zu etwas hinausläuft, das an sich von vorneherein schicksalhaft bestimmt ist. Dieses große unumgängliche Etwas kann – so scheint es – nie und nimmer verändert werden von all den komischen und ein wenig romantischen – um nicht zu sagen anormalen – Revolten gegen den berechnenden Konstruktivismus der Technik, die im Namen der unberechenbaren¹ Individualität des Menschen ausbrechen. Das Suchen nach neuen Formen ist oft ein Ergebnis gerade dieser streng determinierten, allgemeinen sozialen und geistigen Situation in unserem Jahrhundert.

Aber die Frage nach dem freien, von keiner Seite aufgezwungenen Verhältnis zur Form, zur Manier und Technik des Künstlerischen war sicher im Laufe der Geschichte der Kunst nicht immer gleich bedeutungsvoll. Die Frage – die selbstverständlich auch noch heute

¹ Nach dieser Logik ist nämlich der Mensch, mit dem man nicht rechnen kann, der aber vielleicht auch nicht erlaubt, daß man mit ihm rechnet, kalkuliert – die Sprache kann manchmal sehr gut und zynisch den Sinn einiger Ausdrücke aufdecken – heute wirklich un-be-rechenbar, was soviel wie verrückt heißen will, geworden.

offen ist und die kaum apodiktisch beantwortet werden kann – lautet: Sind nicht manche zeitgenössischen Kunstformen, wie etwa die nicht endenwollenden Wiederholungen der Abstraktion in der Malerei, die Zwölftontechnik in der Musik, das Antidrama in der Dramaturgie oder verschiedene morbide Wunder, die wir sehen, hören oder lesen, vielleicht manchmal nur ein Schleier, unter dem sich Resignation oder Unfähigkeit verbirgt, etwas zugleich Zeitgemäßes aber doch wirklich Erschütterndes auszusagen, etwas Tiefgehendes, von Grund auf Neues, kurz etwas, was auch in den Maßstäben unseres Zeitalters wesentlich menschlich, also auch künstlerisch relevant wäre. Denn die kompromißlosen Kämpfer für die avantgardistischen Formen entpuppen sich manchmal sehr schnell als Mediokritäten ohne Eigenständigkeit, als Plagiatoren oder ganz einfach als komforme Marktbelieferer, die ein für allemal alle wichtigen Probleme »gelöst« haben und die sich ausruhen auf den Lorbeeren dieser formalen Lösungen, die – durch Kettenreaktionen bis ins Unendliche – auch alle zukünftigen Lösungen in sich einschließen; sie machen sich selbst wie die Kunst zum Spott, zur Belustigung, die Beifall erhält von einer amorphen Masse unpersönlicher Kunstkenner und farbloser Kreaturen unseres versachlichten unpersönlichen Zeitalters. In solcher Athmosphäre werden in der Regel die *Ausdrucksmittel* (mit deren Hilfe nämlich auch Unkünstlerisches ausgedrückt werden kann) gänzlich mit dem Künstlerischen identifiziert.

Es steht jedoch außer Zweifel, daß die Suche nach neuen Formen für die Revolutionierung der Aufgabe und des Sinnes der Kunst außerordentlich verdienstvoll gewesen ist, so daß die Wegbereiter, die mutigen Visionäre neuer freien Formen, die Verfechter einer modernen Ausdrucksweise wirklich manchmal auch zugleich zu Erbauern eines humaneren, vielfältigeren, wertvolleren Lebens des Künstlerischen geworden sind. Dieser Prozeß verwandelt sich jedoch sehr oft – wie wir bereits erwähnt haben – in sein Gegenteil: Die Suche nach neuen Kunstmitteln und -formen und ihr Finden ist auch zugleich kennzeichnend für eine Angst, für eine Flucht vor wirklich neuen Wegen der Humanität, sie bemäntelt – mit dem Geschrei über das Noch-nicht-da-gewesene, Sensationelle der neuen Formen – einen Konformismus, der sich lieber mit den formalen Pseudoproblemen befaßt, als sich mit Wesensfragen auseinandersetzen. Wie können nun solch ein Paradoxon und solche Divergenz zwischen wirklich avantgardistischen und nur scheinbar avantgardistischen Kunstbestrebungen bei denen, die nach neuen Erscheinungsformen des Künstlerischen trachten, erklärt werden?

Es scheint vor allem, daß es nicht nur schwierig, sondern letztlich unmöglich ist, das Verhältnis zu wahrhaft künstlerischen, neuen formalen Qualitäten von dem Verhältnis zu inhaltsvollen, wirklichen, realen Leistungen im tieferen Sinne, zu den Aufgaben und Werten des Phänomens der Kunst in ihrer Ganzheit zu trennen. Denn wir nehmen oft fälschlicherweise an, daß einzelne neue künstlerische Bewegungen nur eine andere Art, eine neue Form des Malens, Dichtens oder Musizierens darstellen; gerade deshalb kann es geschehen, daß wir solche Bewegungen leichtfertig und fälschlich mit einigen

Richtungen, die wirklich nichts anderes tun, als neue Mittel ohne *künstlerisches* Wollen, künstlerischen Gehalt anzuwenden, identifizieren. Aus solch unrichtigen Prämissen ziehen wir dann per analogiam Fehlschlüsse, denn auch früher wurden ja neue Formen nicht immer gleich assimiliert; oft wird ihre Daseinsberechtigung erst heute anerkannt. So z. B. bedeutete der Impressionismus – heute ist das mehr oder minder klar – nicht nur einen Protest gegen den Geschmack eines überaus häßlichen Zeitalters und er entwickelte nicht nur eine neue Maltechnik. Durch ihn sind den bildenden Künsten nicht nur sgn. neue, äußere (d. h. für das Künstlerische in der Kunst irrelevante) Inhalte, wie etwa die Landschaft und Ähnliches zugefügt worden. Der Impressionismus war vielmehr ein neuer, ganzheitlicher Stil des künstlerischen Lebens; er bedeutete das Suchen und Finden eines neuen Sinnbezugs. Seine verschiedenen Manifestationen hatten ihre tiefen und daher oft unsichtbaren Wurzeln in der Ablehnung von Widernatürlichkeiten und der gebahnten Wegen des damaligen Lebens. Aber warum bedeutet das wahre Suchen nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten in der Kunst so oft zugleich ein Streben nach der Veränderung des Sinnes, ja sogar auch des Wertes der künstlerischen Aussage im Gegensatz zur snobistischen, modischen d. h. scheinbaren Suche, die durch Anhäufung von formalen Neuerungen der Kunst alle Wege versperrt und manchmal sogar die so reine Berufung des Künstlers besudelt?

Eine Antwort auf diese Frage könnte im Bereich der ontischen Struktur des Künstlerischen liegen. Es ist nämlich völlig unreal, in der authentischen Kunst oder genauer im künstlerischen Objekt die formalen von den sgn. inhaltlichen Elementen trennen zu wollen – insofern es sich wirklich um künstlerisch relevante Formen und künstlerisch relevante Inhalte handelt. Denn gerade in den künstlerischen Objekten ist – wie H. Focillon richtig behauptet hat – der höchste Grad der Verschmelzung von Form und Gehalt erreicht, während es in anderen nichtkünstlerischen Formen zwischen ihnen bestimmte Divergenzen, eine bestimmte innere Spannung geben kann, die ein völliges geistiges Durchdringen vereiteln und es unmöglich machen, daß Sachen als natürliche Sachen in sich die authentische Einmaligkeit und Nichtwiederholbarkeit des Kunstwerkes bergen. Deshalb bedeutet auch die Veränderung der sgn. Form, wenn sie von wirklich künstlerischen Impulsen, also nicht aus kunstfremden, äußerlichen Gründen her unternommen wird, zugleich auch eine Revolutionierung der Aufgabe der Kunst, ihres Gehaltes und überhaupt des künstlerischen Sinnes. So wollten z. B. zweifellos – wenigstens in ihren ersten Anfängen – auch die abstrakten Maler in ihrer Revolte und im Kampf um die Reinheit des Bildnerischen nicht mehr zulassen, daß sie durch irgendwelche natürlichen, nichtbildnerischen, figurativen Gegenstände beengt und festgelegt wurden, so brachen auch die zwölfton- und andere Musiker mit der Sanftheit, Melodiosität und falschen harmonischen Abgestimmtheit der abgedroschenen Methoden der tonalen Kompositionsarten; so entthronten auch Dramatiker wie Beckett oder Jonsescu, indem sie die sich im Verfall befindende Welt und die innere Hölle des Menschen in der Ausweglosigkeit unseres Zeitalters er-

schütternd schilderten, die auf traditionelle Art aufgebaute Fabel und die ihr entsprechenden Persönlichkeiten; ebenso verschmähten Schriftsteller und Dichter, die im Namen der unmittelbaren Äußerung aller intimster Leidenschaften und Leiden des Menschen, der sich am Rande des zeitgenössischen Unsinn und Wahnsinn befindet, alle bisher gültigen poetologischen Regeln und Fesseln der sgn. schönen Literatur. Kein vernünftiger Mensch kann bestreiten, daß auch das Experimentieren mit neuen Werkstoffen und neuen vielfältigen Möglichkeiten des zeitgemäßen Ausdrucks sehr oft durch seine Mannigfaltigkeit, hellseherische Kombinatorik und das Erschließen von Möglichkeiten, mehr und freier zu wählen, die Skala der künstlerischen Kreationen erweitert hat und daß dieses Experimentieren, indem es die alten Kanons, die die volle Entfaltung der Phantasie und der Gedanken einengte, zum alten Eisen warf, ein neues, zeitgemäßes Medium für die unverfälschte und unbehinderte künstlerische Aussage geschaffen hat. Wer blind und taub für solche Baumeister, für ihren nichtsimulierten Trotz und ihr kühnes Vordringen ist, wer ihnen alles Künstlerische nur deshalb abstreitet, weil sie nicht so schreiben und malen, wie es einst üblich war – dem geht nicht nur jedes Gefühl für den Pulsschlag unserer Zeit der fieberhaften Suche ab, sondern er fühlt in seinem blinden, beschränkten konservativen Haß auf alles neue nicht einmal den Pulsschlag des Künstlerischen in der zeitgenössischen Kunst. Aber die Frische und der Enthusiasmus dieser avantgardistischen Künstler ist sehr oft schmerzlich durch den Konformismus und die Anpassungsfreudigkeit vieler ihrer Nachfolger und Nachahmer kompromittiert worden, die, indem sie ihnen nicht gemäße, äußerliche Formelemente annahmen, diese neuen Formen kanonisierten und so ihre Eigenständigkeit aufgaben. Indem sich diese Künstler dem allgemeinen Zeitgeist beugten, entwerteten sie selbst ihre exhibitionistischen Realisationen. Um die scharft sich – da Mediokrität nie vereinzelt vorkommt – schon seit Jahrzehnten eine ganze Heilsarmee von Kritikern, Schöngelstern, Ästheten und überlegenen Arbitern, die – damit ihnen nicht vorgeworfen werden könnte, sie seien unmodern und unfähig, das Moderne zu verstehen – diesen von ihnen heiliggesprochenen Propheten unerträglich langweilige und sich immer gleichbleibende Lobeshymnen singen.

3.

Das Zeitalter des unerhörten Erfolgs der Technik, unser technisches Zeitalter, das sich auch laufend weiter technifiziert, wird unter bestimmten Bedingungen auch zu einem Zeitalter der unbeschränkten potentiellen Verbreitung von Kunst: zugleich wird es aber auch zu einem Zeitalter der Müdigkeit, der Resignation und des völligen Desinteresses am Künstlerischen. Millionen von Abdrucken der wertvollsten Gemälde der großen Farbenzauberer werden als Straßenplakate ausgehängt, erscheinen auf Reklamepanneaus oder als Etiketten auf Flaschen und Konserven, die Fotografie, der Rundfunk, Tonbandgeräte, das Fernsehen sind die ungeheuer ver-

breiteten Kommunikationsmittel, die alle auch zur Verbreitung des Künstlerischen dienen können. Diese Vorgänge haben jedoch dazu geführt, daß Kunst in mancher Hinsicht aufgehört hat, ein nicht-alltägliches Ereignis zu sein, wie es etwa ein sorgfältig ausgestellter Museumsgegenstand ist, ein feierlich geschmückter Konzertsaal, das gleißende Licht der Bildergalerien, das Pathos und die Atmosphäre von Theatervorstellungen oder überhaupt die Tätigkeit einiger weniger Kunstenthusiasten oder feinfühligler Ästhetikarbiter oder Feinschmecker. Es wirkt nicht nur romantisch-sentimental und veraltet, sondern auch völlig unreal, den vergangenen Zeiten der hermetischen Abgeschlossenheit und pompösen Isoliertheit der sgn. großen Kunst nachzutruern. Wer wirklich einsichtig und human eingestellt ist, kann übrigens sein einziges halbwegs stichhaltiges Argument gegen die zeitgenössische Extensivität des Künstlerischen anführen. Zweifelsohne war z. B. die künstlerische Formgebung von Gebrauchsgegenständen, alles, was unter den nicht besonders glücklichen Begriff der »angewandten Kunst« fällt, von außerordentlicher und zu bejahender Bedeutung für die Verbreitung der visuellen Kultur und überhaupt der Humanisierung des Lebens; deswegen sollten die ersten Schritte, die auf diesem Gebiet bei uns unternommen werden, unbedingt unterstützt werden. Wesentlich für die Kunst ist jedoch, daß sie die Humanisierung der Welt und der Dinge anstrebt, und sich selbst nicht dehumanisiert und versachlicht. Die Kunst hat so tief wie möglich in das Technische einzudringen und es zu bewältigen: eine Umkehrung dieses Prozesses ist jedoch sinnlos, weil das Technische ephemere bleibt und nie zum Kern der Kunst, zu etwas, was den Grundlagen ihres Wesen Sinn geben könnte, werden kann.

Nachdem die Kunst fast das ganze Leben durchzieht, demokratisch in fast jedes Heim eingedrungen ist, von allen Gegenständen Besitz ergriffen hat, ist sie manchmal ganz unmerklich als Kunst zu etwas Nebensächlichem, zu einem bloßen Instrument dieser Welt und und dieser Zivilisation herabgesunken und hat sich dieser Welt fast widerstandslos angepaßt. Aber gerade dadurch hat sie sich der Gefahr ausgesetzt, dem Nichtkünstlerischen die Möglichkeit zu bieten, die Kunst in ihrer Eigenständigkeit und Besonderheit völlig zu verdrängen, sie zu begrenzen, zu degradieren, zu verdächtigen, sie lächerlich zu machen, ja, sie ganz zu negieren. Sobald sie zuließ, daß sie in den Schatten gestellt wurde, zum Nebensächlichen herabsank, zur Unterhaltung der banalen Langeweile diente, daß sie an die Randzone der Sinnggebung abgedrängt wurde, hat sie überhaupt jeden Sinn verloren und ist zur Pseudokunst abgesunken. Deshalb leben wir im sonderbarsten Paradoxon unseres Zeitalters: Kunst, die allgegenwärtig sein sollte, die ständig im Hintergrund verfügbar ist, die wir ständig schauen, hören könnten, die ständig als Dekoration, künstlerisch geformter Gebrauchsgegenstand, Straßenmikrofon oder Wohnraum in gewissem Maße anwesend ist, wenn wir arbeiten und wenn wir uns ausruhen, wenn wir fahren oder spazieren gehen, wenn wir essen, lieben oder meditieren, diese Kunst verschwindet plötzlich als Kunst: Ausstellungen sind nur gut besucht, wenn Snobs zur Eröffnung kommen, Theater müssen bereits bei der ersten Reprise

die Vorstellung wegen Publikumsmangel absagen, Konzertsäle sind in der Regel leer, Bücher und Zeitschriften werden in unverhältnismäßig kleinen Auflagen gedruckt, um alsbald die ewigen Ruhe in überfüllten Altpapierlagern zu finden. Man kann aber nicht behaupten, daß die Gründe für dieses Desinteresse *ausschließlich* in unserer ständig irgendwohin hastenden Welt liege, in der z. B., nur noch Kinder oder Schüler ihre Pflichtlektüre lesen. Die Ursachen dieses Zustandes sind auch in der Kunst selbst zu suchen, die zugelassen hat, daß man sie auf ein Nebengleis, in den Hintergrund abgeschoben hat. Denn die Kunst – wenn sie wirklich Kunst bleiben will – kann tatsächlich nicht etwas Nebensächliches, etwas, was man so nebenbei griffbereit haben kann, etwas bloß Reizendes oder Beruhigendes, Lebemännisches sein, etwas, dessen schöne Form uns angenehm berührt, uns aber nicht in der Totalität und der Faszination des ganzheitlichen und untrennbaren künstlerischen Erlebens packt. Kunst ist also kein schöner Zierart für an sich häßliche Gegenstände und kann es auch nicht sein (wie es z. B. meiner Meinung nach das Ornament in der Sezession war), Kunst ist eine Totalität, die keinen geteilten Menschen brauchen kann, sondern den ganzen Menschen sowohl als Schöpfer wie als Aufnehmenden fordert.

Kunst ist in unserem Zeitalter gerade wegen ihres Ehrgeizes – sei es auch nur als Anhängsel d. h. partiell – auf alles, auf den ganzen standardisierten Lebensstrom zu wirken, manchmal auch selbst standardisiert und banalisiert worden. In der gesunden und in unserer Zeit so notwendigen Tendenz und dem Wunsch, nicht nur auf Kenner, feinfühligke, blasse Ästhetiker, sgn. Menschen mit verfeinertem Geschmack, Aristokraten des Geistes, sondern auf die Massen, auf jeden einzelnen zu wirken, ist die Kunst massenhaft und jedermanns Kunst, eine allgemeine, standardisierte Kunst geworden, die gerade deshalb niemandem zugehörte. Indem sie so dem Zeitgeschmack schmeichelt, erscheint sie alsbald diesem Zeitalter oder zumindest seinen »realistischsten« Vertretern – den »ernsten« Menschen, die sich um sein (manchmal zugleich um das eigene) Wohlergehen kümmern, sie scheint Geschäftsleute, Seeleningenieure, Politikanten, Kleinbürgern, all diesen Säulen der Gesellschaft – eigentlich überflüssig.

Denn Maschinen und technische Erfindungen sind wertvoller als das Gemälde einer Maschine, das nach demselben Prinzip aufgebaut ist; die Maschine, die Waren erzeugt, ist wertvoller als die morbide, künstlerisch geformte, nichtfunktionelle Maschine; brauchbares Eisen ist mehr als zerdrücktes, unbrauchbares. Und wenn Ateliers oder Bildergalerien in Ingenieurbüros, Schweiß- oder Klempnerwerkstätten verwandelt werden, dann stellt sich die logische Frage, ob es überhaupt eine Berechtigung zu der Annahme gibt, daß aus solch einer Umgebung und solchen ingenieurmäßig-technischen Bestrebungen etwas hervorgehen könnte, was sinnhaft wäre, ohne zugleich dem Nützlichkeitsprinzip zu dienen. In der Dimension von Funktionalität und Nützlichkeitsprinzip des technischen Zeitalters fundiert, scheint die Kunst in dieser Epoche wirklich technisch ephemere zu sein, sie erscheint als etwas, was am Rande und im Zeichen und Schatten dieser Epoche

sein ärmliches Dasein fristet und sich je weiter desto mehr ihr eigenes Grab gräbt. Wenn nämlich die Technik das metaphysische Wesen unserer Lebenswelt ist, dann ist gerade die technifizierte Kunst ihr Ballast, ein unnützer Auswuchs, ein Parasit, und sie zeigt sich alsbald – indem sie nur dem pragmatischen Sinn und daher auch die Anpassungsfähigkeit an die Technik anstrebt – durch ihre faktische Unbrauchbarkeit als *contradictio in adiecto*. Denn wenn Nützlichkeit den grundlegenden Wert und Sinn des Lebens ausmacht, dann ist Kunst, die bestrebt ist, diesem Wert gerecht zu werden – und das wird der Kunst nie gelingen – wirklich sinnlos.

Im Kampf um irgendeine eigene Existenz suchte diese Kunst oder besser Pseudokunst manchmal in der Morbidität oder dem Schwank ihre Rettung, weil sie in der Illusion lebt, sie könnte zur Erheiterung, als eine gleißende Überraschung, als Schockmittel dienen. Auf diese Weise ist die Morbidität zur letzten Waffe der Kunst in ihrer fruchtlosen Bemühung um den Nachweis ihrer Nützlichkeit geworden, sei es auch nur, daß sie durch ihre Existenz einen Bonvivant amüsiert, einen Primitiven zum Lachen bringt, den Alltag ein wenig verschönt, daß sie den eingeschlummerten, desinteressierten Geschäftsmann überrascht und aufrüttelt und seinen grauen Alltag ein wenig verziert. Deshab jault die Kunst, brüllt, duftet, läutet sie, schneidet irre Grimassen, zuerhämmt Flügel, schießt aus Färbmaschinen, quietscht und stöhnt oder erheitert die Zuhörer im Konzertsaal durch totales Schweigen. Aber die Aufmerksamkeit, die sie auf diese Weise vielleicht hie und da auf sich gelenkt hat, ist teuer erkauft; die Kunst hat dafür mit dem Preis ihrer Eigenständigkeit und dem Zerfall ihres inneren humanen Sinnes bezahlt. Indem sie sich an ein leeres, im wesentlichen nichtemotionales, rohes, sensationslustiges Publikum wandte, wurde sie selbst darüber vielfach leer, kalt, ahuman, sensationslüstern, ohne Tiefgang, unernst, einseitig in ihrem unaufhörlichen Hinweis auf technisch Neues und noch nie Dagewesenes.

Jemand mag einwenden: In diesem Artikel werde kein eindeutiger Standpunkt bezogen, einmal werde die moderne Kunst verteidigt, dann wieder aufs heftigste angegriffen. Für diesen imaginären Kritiker habe ich eine denkbar einfache Antwort: In diesem Artikel wird weder das eine noch das andere getan, sondern es wird nur versucht – was auch frühere Zeiten als notwendig ansahen – die Kunst von einer falschen Kunst zu trennen. Vielleicht hat uns das kritische Bewußtsein im Laufe der Geschichte von den pseudokünstlerischen Produktionen vergangener Zeiten befreit: Die zeitgenössische, vor unseren Augen ständig wachsende künstlerische Produktion hat aber dieses kritische Sieb noch nicht passiert, und deshalb wundert es uns manchmal, woher gerade heutzutage die endlosen Prozessionen von Künstlern eigentlich kommen. Über diesem Staunen vergessen wir jedoch manchmal – darauf wollte ich besonders die Aufmerksamkeit lenken – daß gerade die moderne Massenproduktion ihrem Wesen nach überwiegend auf diesem Pseudokünstlerischen beruht, daß sie zum Kitsch geworden ist. Denn im Grunde genommen ist Kitsch nichts anderes als die Versöhnung mit den Dingen und Erscheinungen, so wie sie einmal sind, das passive adäquate Hin-

nehmen und Abbilden aller allgemeinkulturellen oder natürlichen Phänomene. In diesem Sinne ist es nicht weniger Kitsch, einen Sonnenuntergang naturgetreu abzumalen, wie in kleinbürgerlicher Weise dem sgn. allgemeinen Geist, der allgemeinen Strömung dieses so allgemeinen und unpersönlichen technischen Zeitalters nachzueifern. Wenn der Künstler – der als wirklicher Künstler immer gegen das bloße Bestehende in Aufruhr ist, wie Camus einmal treffend formuliert hat – dem realen Dasein eine Ohrfeige versetzt – wenn der Künstler also aus seiner Eigenheit heraus der Welt nichts zu sagen hat, wenn er nur Reflex dieser Welt, ihr Ableger, ihr Abbild ist, dann muß er in der Tat als Künstler absterben, muß zum Verkäufer einer gängigen Ware, ein Quasikünstler oder Snob werden, der alles Moderne nachahmt und der seine eigentliche Nachgiebigkeit und seinen künstlerischen Opportunismus häufig hinter angeblich großen revolutionären Neuheiten auf technischem Gebiet zu verbergen sucht. Kunst schließt – wie wir bereits sagten – immer ein Element des Revolutionären ein. Heute jedoch ist es manchmal schwer, das wahrhaft Revolutionäre von einem perfiden Spiel damit zu unterscheiden, die Deklaration einer Revolte von der wahren Unnachgiebigkeit zu unterscheiden. Gerade deshalb fällt es der modernen Kunst heute leichter, ihren Konformismus zu bemänteln, und deshalb blufft sie oft mit großer revoltierter, nichtkonventioneller Kunst auch dort, wo es sich ganz schlicht um friedlichen, netten, reizenden Kitsch handelt. Es wäre aber besser, ganz ohne Kunst zu leben, als sich von solcher Pseudokunst einlullen und beruhigen zu lassen.

Und dennoch gibt es gerade heute keinen wirklichen Anlaß zu hoffnungslosem Pessimismus, so wenig wie jeder Versuch einer allzuoptimistischen Beschönigung unserer Situation jenseits eines wirklich künstlerischen Interesses in diesem Augenblick ist. Denn die Kunst kann in unserem Zeitalter so wenig verschwinden, wie der Mensch verschwunden ist, obwohl er getreten, gedemütigt, zermürbt, durchgeschüttelt und in eine amorphe, überindividuelle Masse verwandelt werden sollte; dieser Mensch, der so oft in seiner Menschheit massakriert wurde, aus dessen Gekreuzigtsein und Qualen aber auch immer wieder in sonderbarer Weise neue Sprosse der Humanität erwachsen. Und eben aus dieser fundamentalen Identität mit dem wesentlich und intim Menschlichen sowie aus ihrer Mission, den ganzen Reichtum, die ganze Tiefe, Schönheit und den vollen Wert des Menschen darzustellen – seine qualvollen Leiden, sein berauschesendes und düsteres Schweigen, sein melancholisches Lieben, seine Ängste und trotzigsten Freuden – muß heutzutage die Kunst eine entschlossenere, tiefschürfendere Renaissance erleben, als je zuvor in der Geschichte. Eine Renaissance ohne große Worte und viel Lärm, eine stille Renaissance der Rückkehr zu einer oft angefeindeten aber nie zerstörten menschlich individuellen Intimität. Denn in einer Zeit, in der gerade unter dem Einfluß des Technischen immer häufiger alle dasselbe sagen, schreiben, tun oder sogar denken, kann gerade nur aus solcher Intimität ein Funke von Originalität und Eigenheit entspringen. Auf diese Weise rehabilitiert die Kunst die menschliche Persönlichkeit und bringt dem Menschen zum Bewußtsein, daß er

noch immer das elementare Recht besitzt, eben als er selbst, als selbstbewußtes Wesen in dieser Zeit der Welt etwas Eigenes zu sagen, der Welt, die im Zeichen allgemeinanerkannter, abstrakter Formeln und Zeichen, von Standardisierung und Normierung lebt, die sie unbedingt braucht, um als Maschine umso besser, ertragreicher, schneller und reibungsloser funktionieren zu können. Es mag vielleicht paradox, unreal und ungeschichtlich, romantisch und pretentiös klingen, aber in diesem Sinne hat die ganze bisherige Kunst, von der Höhlenmalerei bis zu den zeitgenössischen Realisierungen keine so entscheidende, so grundlegende Rolle gespielt, wie sie ihr in diesem Augenblick zukommt.

Die Rückkehr zur Kunst muß sich deshalb – und dieses Bedürfnis ist im Zeitalter der technischen Zivilisation offensichtlicher denn je – jenseits von irgendwelchen formalen Neurungen abspielen, auf der Ebene der Rückkehr zur Eigenheit des Künstlerischen, jenseits irgendwelcher Nachahmung technischer, ideologischer oder sonstiger allgemeiner Forderungen, die wir mehr denn je alle – merklich oder unmerklich, in Form des direkten Terrors des Geldes oder der freundschaftlichen ideologischen Überredung – heute an die Kunst stellen, um sie zu erniedrigen, zu schmähen und zu verwerfen. Die wahre Rückkehr zur Kunst und ihrem Ansehen kann sich nur dann vollziehen, wenn unsere technische Zivilisation und diese Welt aufhören, in immer neuen Variationen wichtigtuerisch darüber zu reden, wie die Kunst sein sollte oder sogar sein müßte, und wenn man endlich damit aufhörte, der Kunst Aufgaben, Grenzen und Bewegungsrichtungen vorzuschreiben, und wenn auch die Kunst selbst aus der Kraft und dem Enthusiasmus ihrer humanen Sendung heraus sich dazu äußert, wie unsere Menschenwelt sein sollte und müßte, wenn sie überhaupt noch menschlich bleiben will.

KUNST IN DER WELT DER TECHNIK

Ivan Focht

Sarajevo

1. ABGRENZUNG DES BETRACHTUNGSGEGENSTANDES

Kaum war die Maschine entstanden, so begannen die Ästhetiker sich die Frage zu stellen, ob sie auch schön sei und ob sie noch schöner werden würde, zugleich stellten sie aber auch die zweite Frage, was im Maschinenzeitalter aus der Kunst werden würde. Noch in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts sagten Ruskin und Sully-Prudhomme nur das Schlimmste für die Zukunft der Kunst im Zeitalter der Technik voraus und vertraten die Meinung, es stünde außer allem Zweifel, daß ein Segelschiff schöner sei als ein Dampfer; anders allerdings Guyau, der sich an dem Lyrismus der eben erfundenen Lokomotiven, Dampfer und Feuerwaffen derart berauschte, daß es uns heute komisch anmutet. Für uns jedoch ist nur ein Aspekt ihrer Diskussion von Belang: es interessiert uns nicht so sehr, ob Maschinen schön sind und ob sie von Tag zu Tag schöner werden, sondern ob der menschliche Geist in seinem Drang, die Maschine ständig weiter zu verbreiten und zu vervollkommen, nicht eines Tages die Kunst – entweder in ihrer ganzen Existenz oder zumindest in ihrer kultur-historischen Mission oder in ihrer Qualität – bedrohen wird. Wir werden also die Fragen der industriellen Ästhetik und die Frage, was eine Maschine schön erscheinen läßt oder sie schön machen kann, unberücksichtigt lassen. Dieser Problemkreis, obwohl an sich interessant (besonders für jemanden, der vor der Anschaffung eines Autos steht), ist doch ein beschränkter und spezieller. Wir wollen aus dem gesamten Fragenkomplex eine andere Frage herausgreifen: nämlich die Frage, welche Wirkung die allgemeine Atmosphäre unseres technifizierten Zeitalters auf die Kunst ausübt. Schafft die allgemeine Industrialisierung und Technifizierung ein geistiges Klima, in dem Kunst nicht gedeihen kann oder gar unnütz, ja sogar unerwünscht ist?

Das Problem der Industrialisierung der Kunst selbst muß als ein gesondertes Problem behandelt werden. Es stellt sich nämlich die Frage, ob Betätigungen, die einige Autoren (z. B. Sedlmayr) mit zur

modernen Kunst zählen, wie etwa Betätigungen, die den Charakter der Serienproduktion annehmen, zur Vergnügungsindustrie gehören und der Erzeugung künstlicher Bedürfnisse und der »Befriedigung des Hungers der Massen« nach »seelischer Nahrung« dienen, ob also diesen Phänomenen überhaupt die Bezeichnung »Kunst« zusteht? Ich meine, daß Kunst, die von der pragmatischen Technokratie aufgesogen werden kann, überhaupt keine Kunst ist, und deshalb gar nicht zum Gegenstand unserer Betrachtung unter obigem Titel werden kann. Dieses Phänomen stellt eine neue, bislang unbekannte Form dar, die weder ganz unter der Kategorie des kulturellen Überbaus noch unter der Kategorie der ökonomischen Grundlage gefaßt werden kann. Eine Typologisierung und Klassifizierung dieser Form des ökonomisierten gesellschaftlichen Bewußtseins wäre, meiner Meinung nach, eine Aufgabe der modernen Soziologie; aber auch sie kann diese Vorgänge nicht einfach unter der Bezeichnung »Kunst« unterbringen. Denn Kunst kann nicht, wie es bei diesem Phänomen der Fall ist, jeden Interesses an geistigen Werten entraten.

Die moderne Kunst jedoch, die wirklich *Kunst* ist, ist nicht der Industrialisierung unterlegen, da sie gar nicht industrialisiert werden kann – d. h. sie hat sich dem Wesen der Kunst nicht entfremdet. Im Gegenteil, sie stellt sich heute neben der Philosophie als jene menschliche Tätigkeit dar, die sich den allgemeinen Tendenzen am stärksten widersetzt. Nur das fällt nämlich unter den Begriff echte Kunst, und diese echte Kunst ist in unserer Zeit weder qualitativ noch quantitativ weniger vertreten als in früheren Zeiten: In jeder Epoche gab es nämlich nur sehr wenige wirkliche Künstler, in jeder Kunstart etwa zwei bis drei.

Die Gesamtheit der in dem Titel enthaltenen Probleme ist sehr vielschichtig, so daß ich mich hier nur auf ihren philosophischen Aspekt beschränken will, obwohl sich auch der soziologische mit Notwendigkeit aufdrängt. Zu unserem Thema gehört z. B. auch die Frage des Widerstandes der modernen Kunst gegen die entfremdete verdinglichte Wirklichkeit, ein sehr weites Thema also: die Grotesken und Parodien auf den »tierischen« Ernst der modernen Gesellschaft und ihre »Rationalität« würde hierher gehören: Strawinsky, Klee, Kandinsky, Kafka, Chaplin, Beckett; Gottfried Benn und die »Neue Sachlichkeit«; Brecht und die Entfremdung der Entfremdung. Man müßte auch das ganze Opus von Hermann Hesse und Pär Lagerkvist mitberücksichtigen – als Versuche, die humanistische Vergangenheit der technifizierten Gegenwart gegenüberzustellen. Hier fanden sich – unübersehbar wie Bilder, die über dem Fußende unseres Bettes an der Wand hängen, jeden Morgen aufs neue – Mahnungen, schwache Warnungen, daß wir von Tag zu Tag mehr von unserem eigenen Wesen einbüßen. Solche Warnungen sandte und sendet uns die moderne Kunst auch heute noch. – Und dennoch schien mir dies ein soziologisches Thema zu sein. (Nebenbei gesagt, die Soziologie entzieht der Philosophie immer mehr Arbeitsgebiete, vermutlich um Engels' Vorhersage zu bewahrheiten, daß nämlich die positiven Wissenschaften allmählich die ganze philosophische Materie absor-

bieren würden.) Nun gut, wenn also Gebiete und Gegenstände parzelliert werden, dann wollen wir sehen, was man aus diesem Wirbel noch für die Philosophie retten kann.

Da Engels vorausgesagt hatte, der Philosophie bliebe nichts weiter übrig, als sich mit den »allgemeinsten Gesetzen der Bewegung« zu befassen, wollen wir uns also hier die Frage stellen, in welcher Richtung sich die moderne Kunst »im allgemeinsten bewegt«. Dies aber soll nicht unter dem Gesichtspunkt der gesellschaftlichen Bewegung betrachtet werden, da dieses Thema bereits von der positiven Wissenschaft absorbiert ist. (Und die Anthropologie ist nur ein kleiner Trick der Philosophen, um von den positiven Wissenschaften das für sich zu retten, was auch für ihn interessant ist).

2. KÜNSTLERISCHE TECHNIK UND TECHNIFIZIERUNG DER KUNST

Unter künstlerischer Technik verstehe ich (in Übereinstimmung mit einer Bestimmung von Adorno) die Weise auf welche sich das Innere in das Äussere hervorbringt, Gesamtheit aller jener Mittel, mit denen das, was subjektiv erfaßt wurde (was ein Subjekt erfaßt hat, nicht was an sich subjektiv ist) in die Objektivität übersetzt wird. Die Technik ist ein Vorgehen oder ein Prinzip, durch die das physische Material gewählt, geordnet und organisiert wird, so daß es zum Träger eines bestimmten geistigen und inneren Gehaltes werden kann.

Definieren wir die Technik als Hervorbringung des Inneren in das Äußere, so haben wir den häufig gemachten Fehler vermieden, das zur Technik zu rechnen, was de facto der Form zugehört. Die Technik kann nicht mit der Form identisch sein, denn die Form ist bereits mit dem Gehalt gegeben, bevor sie sich objektiviert hat. Nicht nur, daß man in Übereinstimmung mit Croce behaupten kann, daß »der Übergang von der inneren zur äußeren Form nur eine Frage der Technik ist«, sondern man kann sogar noch weitergehen und sagen, daß Kunst in einem besonderen Modus auch schon vor diesem Übergang besteht: im inneren Ohr nämlich, in der inneren Schau, in der Vorstellung, in der Phantasie müssen sowohl Inhalt als auch Form, also Kunst selbst, gegeben sein, noch bevor der Künstler daran denkt, wie er sie objektivieren könnte. Wenn Technik und Form ein und dasselbe wären, müßten wir den offensichtlich falschen Schluß ziehen, daß der künstlerische Gehalt warten kann, bis ihm eine Form hinzugefügt wird; er ist aber keinesfalls Aristotels' »hilé«, denn ohne Form ist er überhaupt kein *künstlerischer* Gehalt.

Deshalb darf man unter Technik weder die Organisierung noch die Regelung eines bestimmten Chaos in der Erlebnisphäre verstehen: das alles hat bereits die Form erledigt, und erst nachdem sie es getan hat, konnte der Gehalt zum Vorschein kommen. Erst jetzt kann man nach der Technik suchen, die imstande wäre, unter möglichst geringen Beschädigungen und Beifügungen diesen Form-Gehalt in die Objektivität zu übertragen. Denn dieser Form-Gehalt nimmt draußen, von außen betrachtet sehr leicht ein anderes Aussehen an. Nicht nur daß eine Sache einmal von innen und einmal von außen betrachtet anders aussieht (etwa so wie die eigene Stimme uns fremd

klings, wenn wir sie vom Band hören, ohne die gewohnte Beimischung von Klängen, die vom Mitschwingen der Schädelknochen herrühren), sondern sie nimmt bei der Transposition nach außen auch neue Elemente an – die Materialität. Die Musik, die wir nur mit dem inneren Ohr hören, entbehrt der akustisch-physikalischen Eigenschaften, die ihrerseits durch ihr Hinzutreten, dem Vertonten eine besondere Klangfarbe, Fülle, ja sogar auch einen besonderen Charakter beifügen. Die Technik könnte als ein notwendiges Übel bezeichnet werden: man sollte mit ihr zufrieden sein, wenn sie nicht allzuviel verdirbt. Denn sie kann nicht nur das, was der Künstler mit seinem inneren Auge erblickt hat, auf andere Subjekte »übertragen«, also vermitteln, sondern die Technik kann ebenso verderben und entfremden. Sicher hatte Bergson mit seiner Behauptung recht, daß der Künstler nur einen Teil seiner Intuition ausdrücken kann und daß der Übergang ins Auswendige eine zwangsläufige Verarmung darstellt. Ein Kunstwerk, wenn es fertig ist, wenn es im Modus des Objekts »in der Realität verankert ist«, scheint dem Verfasser selbst oft ganz fremd (»Als ob es nicht das meinige wäre«: es »beginnt ein Eigenleben zu führen« (Braque). Während jedoch in solchen Fällen das Werk nur dem Autor fremd vorkommt, haben wir es im Falle der Verselbständigung der Technik mit einer Form der Entfremdung als solcher zu tun. Ich werde im Folgenden vier Typen dieser Entfremdung darstellen, die ich bisher erblickt habe.

1. Zur Entfremdung wird es immer dann kommen, wenn das Technische zum Ausgangs- statt zum Endpunkt wird. Wenn Techniken in abstracto, isoliert von einem bestimmten künstlerischen Gehalt betrachtet, kombiniert und ausgedacht werden, so kommt es dazu, daß sie sich auch in der Praxis verselbständigen und dadurch verdinglichen. Werden sie objektiviert, so werden sie zugleich zu erstarrten Bewegungen, von denen man nicht weiß, was sie in Gang gesetzt hat noch worauf hin sie sich bewegen – Klangtapeten-, Farbmuster. Aber aus Mustern müssen Anzüge erst gemacht werden.

Gerade deshalb, weil sich diese Techniken verselbständigen, werden sie ontisch unselbständig: Spielregeln verlieren ihren Sinn, wenn man nicht beginnt, nach diesen Regeln zu spielen. Die einzig mögliche ontische Grundlage finden sie in den Bewußtseinsinhalten des Subjekts,¹ falls nämlich das Subjekt in ihnen das einzig mögliche adä-

¹ Wenn ich »des Subjekts« sage, meine ich nicht: subjektiv. Das sind Inhalte, die das Subjekt in seinem Bewußtsein hat oder entdeckt, sie können jedoch sowohl subjektiv als auch objektiv geltend sein. Objektivierte Gehalte sind wieder etwas anderes: sie werden aus der subjektiven Sphäre in die Objektivität transponiert. Diese objekthaften Gehalte sind allerdings auch objektiv (so wie sie es bereits in der Form des Bewußtseinsinhaltes des Subjekts waren), sie könnten jedoch ohne die Objektivierung als eines besonderen Akters der Transponierung des Inwendigen nach außen weder reell existent, objekthaft sein, noch zum Objekt anderer Subjekte werden. Alles was objektiv ist, (z. B. Gesetze, von denen wir noch nichts wissen) ist nicht allein dadurch schon als Objekt allen Subjekten verfügbar. Der Unterschied in der Existenzart der objektiven Gehalte in dem Bewußtsein eines Subjektes und in einem Objekt besteht darin, dass sie im ersten Fall nur einseitig und einmalig existieren (z. B. die Musik im inneren Ohr des Komponisten), und im zweiten Fall sind sie für alle verfügbar und können in aller Ewigkeit wiederholt werden (Partituren und wirkliche Aufführungen). (Selbststredend nur für diejeni-

quate Mittel sieht, seine Gehalte zu objektivieren. Ohne diese Korrelation zu den Gehalten des inneren Ohrs, der inneren Schau oder Vorstellung, schweben sie in der Luft. Bis auf den heutigen Tag hat die moderne »künstlerische« Produktion eine solche Unmenge von Techniken ohne entsprechende sinntragende Korrelate angehäuft, daß das Ganze an eine reichhaltige Sammlung nie gebrauchter Waffen und Geräte erinnert. Einige wollen die zeitgenössischen verkalkten Techniken verteidigen, indem sie behaupten, daß man erstens: zunächst Mittel zur Verfügung haben müsse, um sie nachher anwenden zu können, und daß sich zweitens die moderne Kunst noch immer in der Phase der Vervollkommnung neuer, ihr eigener Mittel befinde. Ich bezweifle jedoch, daß man Mittel vorbereiten kann, ohne einen bestimmten Zweck im Auge zu haben, und ebenso daß sie nachträglich in jedem beliebigen Fall anwendbar sind. Und selbst wenn der Vorrat der zur Verfügung stehenden Techniken (und dementsprechend auch die Möglichkeit der Auswahl) noch so groß wäre, glaube ich kaum, daß man unter ihnen just die passenden finden kann, wenn sich ein konkreter Fall ergibt. Dergleichen wird immer unnatürlich und gezwungen wirken. Es geht damit wie im Alltagsleben, wenn wir ein mögliches Ereignis vorplanen: wir können alle nur denkbaren Varianten der uns möglich scheinenden Antworten und Reaktionen bereithalten, und doch wird das Ereignis dann meistens in einer Form, in einer Abwandlung und unter solchen Begleiterscheinungen und Wendungen auftreten, die wir uns nicht haben träumen lassen.

Ähnliche Fälle der Entfremdung und Technifizierung treten aber auch bei anderen menschlichen Tätigkeiten auf; das gibt uns jedoch keinen ausreichenden Grund zu der Annahme, daß diese Tätigkeiten als solche absterben. Dergleichen ereignet sich z. B. in der Philosophie, wenn sie ihre Mittel, d. h. ihre Terminologie verselbständigt, indem die Philosophie *de facto* immer im Kreise über ihre eigenen Termini philosophiert und laufend neue Termini in den Prozeß des Philosophierens über ihre Termini einführt – darüber aus den Augen verliert, was eigentlich der Anlaß war, die ersten einzuführen; mit anderen Worten eine so verfahrene Philosophie verliert jeden Kontakt mit dem Problem selbst, mit ihrem Gegenstand. Wir werden öfters den Fall antreffen, daß z. B. ein ganzes Buch gegen Phantome ankämpft, die es selbst, indem es ihnen erst Namen gab, eingeführt und bestätigt hat. Wenn es im Rahmen der Philosophie vorkommt, daß einige Verfasser oder Richtungen ihre eigene Technik, ihre Terminologie hypostasieren, so berechtigt uns dieser Vorgang noch lange nicht – ich wiederhole es – die Philosophie als solche für fehl am Platze zu halten und sie für verloren zu geben. In diesem Falle also nehmen wir faktisch nicht *partem pro toto*. Warum gehen wir speziell so vor, wenn es sich um moderne Kunst handelt?

gen, die ein Organ haben, diese Gehalte in sich aufzunehmen, d. h. für die, die nicht unmusikalisch sind). Gehalte können also sowohl ideell als auch reell bestehen, subjektiv und objektiv, subjekt- und objekthaft, im Modus der Möglichkeit und im Modus der Wirklichkeit. Um aus der ideellen in die reelle Existenz, aus der Möglichkeit in die Wirklichkeit überzugehen, ist die Mitwirkung eines Schöpfer-Subjekts notwendig, der sie objektiviert und sie aus der objektiven Form in die objekthafte Form transponiert.

2. Die Instrumentierung, die wir als die materiellste Seite der musikalischen Technik bezeichnen können, kann zu einer besonderen Form der Entfremdung vom Wesen der Musik führen, und zwar dann, wenn sie die Konzeption der Komposition im Voraus bestimmt. Für ein bestimmtes Instrument oder für mehrere Instrumente zu komponieren, daß ihre spezifischen technischen Eigenschaften und Möglichkeiten zur Schau gestellt werden oder so zu komponieren, daß an das technische Können eines Interpreten besonders hohe und vielseitige Anforderungen gestellt werden (die oft lediglich eine Frage der physischen Fähigkeiten und Akrobatik sind), das ist ein Unterfangen, das sowohl den Komponisten als auch den Interpreten von den Quellen der Musik, vom inneren musikalischen Gehalt und Sinn ablenkt. Leider ziehen viele reproduzierende Musiker eine Musik, die ihnen Gelegenheit bietet, durch die Bewältigung technischer Schwierigkeiten zu glänzen, wirklich guter Musik vor. Es ist verblüffend, was für einen »Geschmack« diese Virtuosen haben und wie sehr sie die verschiedenen Pizzicatos, Flageolets und das Spiel auf der G-Seite der wahren Musik vorziehen. Zu dieser Form der Entfremdung der Musik, d. h. dem Fetischismus der Instrumente haben die Romantiker weit mehr beigetragen als die modernen. Denken wir nur an Berlioz, Liszt oder Paganini. Für sie wird das Instrument weit eher als zum Mittel zum Selbstzweck als etwa für einen Webern oder Strawinsky. Es ist unmöglich ein Musikstück aus der Zeit der Romantik für ein anderes Instrument umzuarbeiten, als es komponiert wurde: romantische Kompositionen sind an das Instrument gebunden, an dem sich ihr Komponist inspiriert hat. So ist es verwunderlich, daß der »Technizismus« erst der modernen Kunst nachgesagt wird. Schon im Mittelalter fürchtete man die »Kantoren«, schon damals ging der Spruch um: »Musicorum et cantorum magna distantia est.« Der »musicus« war ein Kenner des Geistes der Musik, der »cantor« dagegen ein Virtuose, ein Interpret oder Komponist, der an die Musik vom Technischen her herantrat. Und genauso wie es damals schon »Kantoren« gab, gibt es heute wahre Musikanten, d. h. Meister, die Musik komponieren und aufführen, ohne nur an die Demonstrierung ihrer technischen Kenntnisse bedacht zu sein.

3. Es gibt aber auch eine Form der Technifizierung der Musik, die die Alten noch nicht kannten und die erst in neuerer Zeit in Erscheinung tritt: das ist die Vergegenständlichung und das Präsentieren der musikalischen Mittel in Form eines fertigen Werkes. Dieser Form begegnen wir z. B. in der »seriellen Musik«. Die »Serien«, die zu einem System des Komponierens werden können, werden in vielen seriellen Erzeugnissen zum Selbstzweck, bestimmen als mögliche Mittel das Gefüge der Musik und werden als das Positive selbst dargestellt – die Mittel selbst sind also »einkomponiert«. Das stellt zweifelsohne eine drastische Form der Verdinglichung der Musik dar.

Denselben Vorgang kann man auch in anderen Kunstzweigen verfolgen: Wenn z. B. ein Maler auf einem Bild nur seine Technik de-

monstriert und zeigt, welche Farben er zu mischen imstande ist, zeigt er durch die Farben allein eigentlich gar nichts; wenn er also Farbflecken als koloristische Werte an sich behandelt, statt sich zu bemühen, zwischen ihnen ein Verhältnis herzustellen, das etwas aufbaut. Ähnlich steht es um einen Dichter, der seltene und an sich schöne Wörter sammelt und dann erst nach einem Rahmen sucht, um sie ihm in möglichst großer Zahl einzufügen.

4. Zur Technifizierung und Aufhebung der Kunst kann es noch auf andere Weise kommen, wenn sich nämlich außerkünstlerische Techniken durchsetzen und in die Kunst einschleichen oder wenn sie von den Künsten freiwillig übernommen werden. Als eklatantes Beispiel dafür nenne ich die elektronische und die konkrete Musik.

Die elektronische Musik fetischiert auch auf eine bestimmte Weise das Mittel, weil sie sich nämlich damit begnügt, neue, bislang unbekannte Klänge zu erzeugen, und sie dann einfach durch Zufall, also ohne einen Aufbauplan, der für den ontischen Status eines musikalischen Wesens eintreten könnte, aneinanderzureihen. Die Tatsache, daß musikalisches Material vermehrt wird und daß es noch weiter vermehrt werden kann, ist in Hinblick auf die Musik völlig irrelevant, da Musik aufgrund bestimmter Relationen von Tönen und nicht durch Auffindung neuen Klangmaterials entsteht. So aber, ohne ein System, das dem Ohr logisch erscheint, so bedeutet das eine Verdinglichung der Mittel und das Präsentieren der Akustik an Stelle der Musik. Ein Komponist kann mit weniger als tausend Tönen auskommen, er braucht nicht einmal zwölf, ja vielleicht sogar weniger als sieben: ein wirklicher Meister wird aus drei verschiedenen Tönen ein großes Werk schaffen. In der eben angeprägten Richtung wurde nicht nur keine annehmbare musikalische Kompositionsweise gefunden, sondern sie ist auch prinzipiell nicht möglich, da elektronische Töne nicht temperiert sind, und das bedeutet, daß ihnen sogar die theoretische Möglichkeit abgeht, in Kontakt miteinander zu treten: sie sind untereinander generisch fremd.

Letzteres gilt in noch höherem Maße für die »konkrete Musik«. Sie entsteht bekanntlich so, daß verschiedene Geräusche auf Band genommen werden, dann werden sie in verlangsamter Reproduktion zerschnitten und wie Mosaiksteinchen wieder zusammengesetzt. Da Geräusche aber überhaupt keine Töne sind, stellen sie kein artikuliertes Material dar, und können so in kein Verhältnis zueinander treten, ohne das Musik unvorstellbar ist. Deshalb gehört die »konkrete Musik«, obwohl sie sich Erfindungen zu eigen macht, die nur eine hohe Zivilisation zur Verfügung stellt, zum vormusikalischen Stadium, zur Welt des Gebrülls von Brontosaurier, Diplodoken und Ramphorincussen.

In solchen und ähnlichen Fällen der Übernahme von fremden Techniken geht es immer nur um eines: um die Verwechslung von Physikalischem und Künstlerischem – also um so primitive und grobe Fehler, daß es sich erübrigt, darüber noch ein einziges Wort zu ver-

lieren.² Wichtig ist nur, daß wir in dieses Gemengsel nicht die Werke eines Schönberg, eines Strawinsky, Anton Webern, oder Bela Bartok werfen, sowenig wie alle die, die nicht von temperierten Tönen ablassen und ihre eigenen Methoden entwickeln, sie aneinanderzureihen.

Eines ist also sicher: die Bereicherung und Erweiterung der künstlerischen Techniken ist nicht gleichbedeutend mit der Bereicherung und Vervollkommnung der Kunst selbst. Gerade die größten Kunstwerke sind hinsichtlich der angewandten Mittel denkbar einfach. Klee formuliert deshalb treffend eines der größten »Geheimnisse« der Kunst, wenn er in seinen Tagebüchern notiert, daß die Menschen mehr sagen möchten als die Natur, dadurch aber oft den groben Fehler begehen, mehr statt weniger Mittel zu benutzen als die Natur es tut.

3. DAS VERHÄLTNISS DER KUNST ZUR WELT DER TECHNIK UND ZUM ANLIEGEN DES GEISTES

Selbstverständlich sind die Ansichten über den Status der Kunst im Zeitalter der Technik grundverschieden und reichen von der Behauptung, sie wäre überhaupt keine Kunst, Kunst könne überhaupt nicht bestehen, bis zu der Auffassung, daß der modernen Kunst sogar der Vorrang vor der klassischen Kunst gebühre, dank der Tatsache, daß sie, ihre unmittelbare Wirkung verstärkt und an Freiheit gewonnen hat, indem sie den Gegenstand und die Funktion der Darstellung aufgegeben hat, den letzten Rest eines Fremdkörpers entfernt hat und somit rein ästhetisch geworden ist.

Ich versuchte in diesem Artikel zwei Arten von Kunst zu unterscheiden: eine, die sich untergeordnet hat, sich technifiziert und entfremdet hat und eine andere, die sich der allgemeinen Strömung widersetzt, den Kern der Kunst bewahrt und bestrebt ist, ein Prinzip zu finden, von dem her sie eine neue, geistige Welt aufbauen kann. Ich persönlich möchte eine große potentielle Kraft der Richtung zusprechen, die wir als »konstruktivistisch« bezeichnen, während ich die surrealistische Kunst für abgeschlossen und beendet ansehe. (Das ist

² Ich behaupte nicht, daß solche Experimente völlig nutzlos seien: sie können wissenschaftlichen Wert haben und jenen Zweig der Physik bereichern, den wir Akustik nennen, in geringerem Umfang vielleicht auch die Psychologie der Gehörsempfindungen, wenn die Experimente an die Grenze des Hörbaren gelangen, oder sie können auch ertragreich sein für die sgn. angewandte Ästhetik der Musik, indem sie Töne auffinden, die durchdringend oder angenehm sind (obwohl der Sinn der Musik nicht darin besteht, angenehm zu sein, noch ist Musik in einzelnen Tönen, wie einschmeichelnd oder schön sie auch sein mögen, enthalten). Aber das sind alles wissenschaftliche Aspekte, und deshalb wäre es falsch, die obengenannten Phänomene als »Musik« zu bezeichnen. Es stimmt zwar, dass im Mittelalter die Musik ebenfalls als Wissenschaft aufgefaßt und z. B. im sgn. Quadrivium mit der Arithmetik, Geometrie und Astronomie auf die gleiche Stufe gestellt wurde. (Diese Klassifizierung der Disziplinen finden wir schon bei Martianus Capella um das Jahr 430 vor; neben dem Quadrivium gab es noch das Trivium, zu dem Grammatik, Dialektik und Rhetorik gehörten). Aber man wird noch zugeben müssen, dass zu jener Zeit die Menschen andere Begriffe von Wissenschaft und Kunst hatten. Und wenn wir dennoch der Meinung beipflichten, dass auch heute Musik eigentlich Wissenschaft sei, folgt daraus noch immer nicht die Umkehrung dieses Schlusses.

nicht in dem Sinne zu verstehen, daß keine guten surrealistischen Gemälde mehr entstehen könnten, sondern so, daß der Surrealismus keine Möglichkeit zur Weiterentwicklung mehr bietet; aus ihm kann keine neue Richtung mehr hervorgehen).

Es wäre falsch, unter Konstruktivismus einen »Konstruktionalismus« verstehen zu wollen, im Sedlmayrschen Sinne, der sofort an »Ingenieurtum« und Technik denken läßt. Aus dem Bedeutungskreis des Begriffs »Konstruktivismus« hebe ich den Teil hervor, der auch im Ausdruck »Konstruktivität« enthalten ist und der so viel wie ein ergebnisreiches, aufeinander bezogenes, kontinuierliches, folgerichtiges und logisches Aufbauen bedeutet. Der Konstruktivismus schneidet jenen Zweig des Schaffens ab, auf dem früher die künstlerischen Mittel zu irgendwelcher Gegenständlichkeit intendiert haben, so daß diese Mittel ihre signifikative Funktion und denotative Möglichkeit einbüßen, aufhören etwas zu bezeichnen und sich somit in bloßes Material, in Rohstoff verwandeln; aus diesen Elementen baut der Konstruktivismus die Ordnung auf, die zum »ontischen Prinzip« (Pawek) einer neuen und unbekanntem Welt werden sollen. Es ist mir unverständlich, warum man darin nur eine »Flucht aus der Realität« sehen will, und nicht ebenso eine Bereicherung und Erweiterung der Wirklichkeit. Die Welt der Menschen war ärmer, bevor Strawinsky ein neues Werk schuf, wie sie ärmer war, ehe ein Grieche eine Vase herstellte.

Ich weiß, vielen modernen Komponisten wird es verübelt, daß sie ihre Werke aus einem auf rationalem Wege gefundenen Prinzip heraus konstruieren möchten, während der alte Grieche angeblich ausschließlich spontan geschaffen haben soll.³ Ist die Musik nicht schon früher so vorgegangen? Sie hat aus einem Thema alle seine Konsequenzen gezogen, ja sogar die ihm kontrastierenden Themen, genauso wie etwa ein Philosoph seine Idee entwickelt. Gäbe es nicht eine innere Logik, nach der ein Tonreihe aus einer anderen hervorgeht, so müßte man annehmen, daß der Komponist für jeden folgenden Ton eine neue, unbewußte Inspiration benötigt. Inspiration aber ist ein Märchen für romantisch veranlagte Kinder. Händel ist um kein Jota weniger Konstruktivist als Schönberg, und Haydn hat nicht weniger über seine Musik nachgedacht als irgend ein beliebiger moderner Komponist.

³ Ich bezweifle aber sehr, daß auch nur eine einzige Vase entstehen konnte, ohne da bei ihrer Herstellung nachgedacht wurde. Es versteht sich doch von selbst, daß auch der Grieche zuerst eine Konzeption von dem, was er schaffen wollte, haben mußte, und daß er darüber nachdenken mußte. Er mußte sich überdies – genauso wie die modernen Komponisten – über die Wahl des Materials und der Mittel, wie über die einzelnen Phasen der Herstellung Gedanken machen: ob sie sich auch der Grundkonzeption anpassen und ob sie ihre Verwirklichung fördern. Ich möchte doch annehmen, daß der Grieche bei der Herstellung seiner Vase nicht wie einige von unseren modernen Komponisten vorgegangen ist, die aufs Geratewohl beginnen, so daß dann die weitere Arbeit einzig darin besteht, sich aus dem, was sie begonnen haben, wieder herauszuwinden. Viele Künstler berufen sich darauf, dass sie ihre Formen »aus dem Gefühl« schaffen, ohne sie »auszudenken«. Ja, sie behaupten, das »Gefühl« gäbe ihnen die »Idee« ein und führe ihnen die Hand; aber sie fragen dabei nicht und ahnen nicht, was in dem, was sie das »Gefühl« nennen, alles enthalten ist.

Man braucht vielleicht nicht so weit zu gehen, wie Gehlen es tut, wenn er sagt, daß sich in der zeitgenössischen Kunst die »kartesianische Revolution« und die »Rückkehr zu den Prinzipien« abspielt, aber ebensowenig sollte man in den Bestrebungen moderner Künstler, sich der Prinzipien und der Ziele ihres Schaffens bewußt zu werden und ihre Methoden und Handlungen rational zu kontrollieren, ein Übel sehen. Im Gegenteil, sogar Bergson, einer der größten Irrationalisten aller Zeiten, hat nicht nur das »Zusammengehen von Intuition und Intellekt« gestattet, sondern auf die Bedeutung ihres Zusammenwirkens ausdrücklich hingewiesen. Zu den verschiedenen Arten des »Zusammenwirkens« gehört auch die Kontrolle der Intuition von Seiten des Intellekts als eine wichtige *Aufgabe*. Sicher war es z. B. für Rameau's Schaffen nicht im geringsten abträglich, daß er sich der Wichtigkeit des »centre harmonique« für die klassische Musik und demnach auch für sein eigenes Schaffen bewußt geworden ist und das auch theoretisch erklärt hat. In einem solchen Vorgang kann man nur etwas Abträgliches sehen, sofern man annimmt, daß es einen unüberbrückbaren Abgrund zwischen dem Rationalen und Irrationalen, zwischen dem Bewußten und Spontanen gibt. Man darf sich aber andererseits unter dem Rationalen in der Kunst nicht immer etwas Ausgeklügeltes, Ausgetüfteltes, also etwas Nicht-erlebtes vorstellen. Das Rationale muß in Form der »Rationalisierung der Sinne« immer in der Kunst anwesend sein, wie es auch in allen übrigen menschlichen Tätigkeiten enthalten ist. Andererseits braucht das Rationale die Spontaneität bei der Entstehung der Idee eines Werkes keineswegs zu beeinträchtigen, weil es erst im Prozeß der Ausführung, des Ausbaus, der Durchführung wirksam wird. (In der Wissenschaft und Philosophie handelt es sich um genau denselben Vorgang: am Anfang steht die Intuition, erst später setzt die Leistung des Intellekts ein).

Ich weiß, es wird den modernen Künstlern verargt, daß sie »nicht kommunikativ« sind. Das stimmt, aber sie sind nicht kontaktarm, weil sie es so wünschen, sondern weil sie nicht »kommunizieren« können – da sie erzeugen. Wer im Prozeß des Bauens steht, ist außerstande zu sprechen.

Indem die Kunst der Darstellung entsagte, hat sie nicht nur ihr ontologisches Prinzip, sondern gleichzeitig ihre Autonomie verstärkt. Sie ist jetzt viel freier geworden von verschiedenen ideologischen Forderungen, exterritorialen Einmischungen und Anforderungen. Denn auf solch eine »gegenstandslose«, »unthematische« und »nicht-ideelle« Kunst kann man nicht für fremde Zwecke rechnen. Man hat sie, vielleicht zu ihrem Glück, links liegen lassen.

Pierre Francastel hat in seinem Werk »Kunst und Technik« dargelegt, daß Kunst und Technik einander sich nicht notwendig ausschließen. Nicht nur in dem Sinne, daß auch die Kunst ihre eigene Technik hat. Die Entwicklung der außerkünstlerischen Technik muß als solche die Kunst nicht gefährden, beide können nebeneinander bestehen. Die einzige Gefahr, die heute wirklich der Kunst ständig droht, kommt nicht von außen her, sondern von innen: die Gefahr nämlich, daß ihre Technik in einen Technizismus ausartet, die Ge-

fahr, daß sie sich selbst technifiziert, indem sie ihre Techniken ohne Rücksicht auf das Bestehen und die Bedürfnisse des menschlichen Geistes entwickelt. Wir haben jedoch an Hand von Beispielen gesehen, daß die Kunst nicht notwendig in diese Gefahr geraten muß.

Wir wollen für einen Augenblick Hegel unberücksichtigt lassen und uns die Frage stellen, wie sich heute der Geist zur Kunst verhält und umgekehrt. Ich werde – um einen Anfang zu machen – eine extreme Meinung anführen, die die Möglichkeit ausschließt, daß in unserem Zeitalter der Technik der Geist in der Kunst eine Zuflucht finden könne. Diese Meinung – sie wurde von Adorno geäußert – konnte nur unter der Voraussetzung entstehen, daß das Geistige sich nur im Dargestellten finde, und da die moderne Kunst nicht darstellt Aber hier ist das Zitat:

»Je weniger mehr musikalische Darstellung bleibt, desto mehr scheint der Inbegriff der Mittel übereinzukommen mit dem des Dargestellten selber. Versuche, demgegenüber Dargestelltes, Geist, Sinn einem von der Technifizierung ausgenommenen Sonderressort vorzubehalten, sind mit Ohnmacht geschlagen. Geist, apologetisch kultiviert als eine Branche neben der technischen, verfällt eben damit jenen Mechanismen, denen er zu widerstehen wähnt, und negiert sich selber. Heute vom Geist in der Musik predigen, ist ungefähr so reaktionär, wie es vor fünfzig Jahren war, wenn einer gegen Kandinskys »Geistiges in der Kunst« das sinnlich Wohlfällige anpries. Geist, Kultur überhaupt sind verloren, sobald sie sich auf sich berufen.«⁴

Über diese so pessimistische Aussage darf man nicht so ohne weiteres hinweglesen. Adorno vertritt also die Meinung, es wären dem Geist alle Möglichkeiten genommen, sich zu bewahren: Er könne es weder in der Kunst noch außerhalb der Kunst, weder im Rahmen der Welt des Technischen, noch außerhalb der Technik, in der Isolierung. Steht es wirklich so schlecht um den Geist? Es ist klar, daß Kultur und Geist untergehen müssen, wenn sie sich mit der Technik gleichschalten; aber wir wollen nun auch eine andere Möglichkeit in Betracht ziehen: können denn Künstler wirklich nicht abseits der Welt der Technik Werke des Geistes schaffen? Muß sich denn die Technifizierung unausweichlich in ihre Erzeugnisse einmischen? Denken wir doch nur daran, daß die Künstler seit eh und je abseits von der »Gesellschaft« und ihren Bedürfnissen, sozusagen gegen den allgemeinen Trend geschaffen haben. Werke des Geistes waren nie sehr zahlreich und ebenso gering war die Zahl derer, die solche Werke wirklich bedurften.

Wir würden gar nichts dadurch gewinnen, wenn wir bei dem Gedanken verweilen, daß vergangene Zeiten durch die Religion bestimmt wurden, die die Kunst bei weitem nicht so bedrohte wie die Technik heute. Nein, für den Großteil der Menschen war auch Religion nie wirkliches Bedürfnis, die meisten erhoben sie nicht auf das Niveau des Geistigen. Sie war für die meisten ein Gegenstand des

⁴ Th. W. Adorno, Klangfiguren, Suhrkamp, Berlin und Frankfurt/M. 1959 S. 344.

Handels, der Spekulation auf das »Seelenheil« und man dachte bei diesem »Seelenheil« natürlich an die Verlängerung des realen Lebens, und zwar »in Seligkeit«, was gleichbedeutend ist mit »Wohlstand«. Das Seelenheil war selbstverständlich ein materielles Bedürfnis wie heutzutage z. B. das Fernsehgerät.

Statt des heutigen Fetischierens der Technik hatten alle Zeitspannen der menschlichen Geschichte ihre Fetische, die ihnen den Weg zu den Sachen des Geistes von vornherein verbauten, und die geringe Anzahl der wirklich schöpferischen Menschen in die Verbannung und Vereinsamung trieben. Der Gesellschaft schienen solche Menschen seit je »unverständlich«, und das konnte und kann auch gar nicht anders sein, denn was soll jedermann, ausgerechnet mit dem Geist beginnen?!

Zieht man diese allgemeine Tendenz und Neigung der Menschheit in Betracht, dann scheint es nicht, daß sich in der Gegenwart die Lage wesentlich verschlimmert hat. Wenn ein Künstler Geist hat, so kann er ihm nicht genommen werden, nicht einmal durch die Technokratie.

Die Auffassung, der Geist könne sich außerhalb des allgemeinen Stromes nicht entwickeln und nicht gepflegt werden, ist eben die Auffassung der Technokratie, die alle menschliche Tätigkeiten (die für sie Spezialgebiete darstellen) in sich integrieren möchte. So sollte der Geist weder sich selbst betrachten, noch seine Isoliertheit als eine Besonderheit auffassen. Uns jedoch ist klar, daß der Geist die Totalität vertritt und daß die Sachen des Geistes nicht wie Interessen eines besonderen, spezialisierten Fachmannes angesehen werden dürfen; von der technokratischen Welt her werden sie aber so betrachtet, und indem man sie so ansieht, werden sie in ihrem Begriff aufgehoben. Nein, Kunst kann sich damit nicht abfinden und bietet gerade darum dem Geist eine Zufluchtstätte.

Das jetzige Verhältnis der Kunst zum Geiste hängt selbstredend von der Einstellung des Künstlers zu seinem Werk und von seinen Fähigkeiten, den Sachen des Geistes zu dienen, ebensowenig ab, wie von der geschichtlichen Entwicklung des Geistes, der in einer bestimmten Phase die Kunst brauchte, in einer anderen jedoch nicht (Hegel), sondern es hängt auch ab von dem Verhältnis der Gesellschaft zu Geist und Kunst, nämlich davon, ob, in welchem Maße und auf welche Weise die Gesellschaft des Geistes und der Kunst bedarf. Diese Einstellung der Gesellschaft kann nämlich die Art des künstlerischen Schaffens negativ bis zu einem Grad beeinflussen, daß Künstler selbst dem Geist entsagen und ihr Schaffen (unter äußerem Druck) in ein nichtkünstlerisches verwandeln. An dem Punkte verschiebt sich unsere Problemstellung notwendig ins Soziologische.

In dem oben Ausgeführten habe ich nicht die Möglichkeit miteinbezogen, daß auch die Entwicklung der Kunst so weit führen könne, daß sie in einem bestimmten Stadium dieser Entwicklung des Geistes entraten kann. Diese Möglichkeit schließen wir aus, weil es mehr als sicher ist, daß Kunst in dem Augenblick aufhört Kunst zu sein, in dem sie sich vom Geist lossagt. Es bleibt also einzig die Annahme Hegels, der Geist selbst habe sich zu einer Form entwickelt, in der ihm

die Kunst nicht mehr dienen kann; es sei also nicht so, daß sich die Kunst vom Geist lossagt, sondern umgekehrt, der Geist ließe auf seinem logisch-historischen Wege die Kunst hinter sich.

Diese Hegelsche Annahme müssen wir näher untersuchen. Was heißt jene »Verinnerlichung des Geistes«, die nach Hegel schon so fortgeschritten ist, daß sie bereits in der romantischen Phase die Kunst als ein Medium, das ungeeignet ist, ihm zu dienen, verläßt? Da es sich bei Hegel um den »absoluten Geist« und nicht um den menschlichen handelt, kann diese fortschreitende »Verinnerlichung« nur eine immer größer werdende Abstraktion bedeuten, die sich von allem Gegenständlichen (als eines »anderen«, Materiell-äußerlichen) befreit, selbst in eine maximale Konkretheit übergeht – die Endphase der Entwicklung des Geistes ist die Einheit von Subjekt und Objekt. Ist es aber nicht so, daß gerade die moderne *Kunst* (und nicht die Philosophie) diese Entwicklung durchmacht? Hat sie sich nicht von der Gegenständlichkeit als eines »Andersseins« befreit, hat sie nicht zur Abstraktion geführt und dann später, in unserer Zeit auch zur »Konkretion« (zum Konstruktivismus)?

Wollen wir nun Hegel »materialistisch lesen«, dann können wir uns unter Geist den menschlichen Geist vorstellen. Was soll dann aber die »Verinnerlichung« heißen? Wie lange wir auch darüber nachdenken, wir werden zu keinem anderen Schluß kommen, als daß eine immer weiter fortschreitende Rationalisierung des menschlichen Geistes gemeint ist (die wieder von der modernen Kunst begleitet und gegeben wird), oder ein Sich-zurückziehen des Geistes in sich selbst, eine Isolierung. Und gerade das Letztgenannte ist der charakteristische Zug der modernen Kunst.

Nehmen wir dagegen an, daß heute von einer »Verinnerlichung des Geistes« nicht die Rede sein kann – dafür könnten diejenigen Argumente beisteuern, die die Meinung vertreten, heute komme es zu einer »Seinsvergessenheit« und behaupten daß der Geist gerade statt nach »innen« nach »außen«, in die Extensität (ins Weltall – gemeint sind diejenigen, die den Zeitgeist in der Technik sehen) gerichtet ist – dann hat Hegel wieder nicht recht.

Und dennoch, obwohl es einen Geist der Technik gibt, so ist der menschliche Geist nicht in diesem Geist einbegriffen. Der menschliche Geist ist etwas Innerliches, er kann nicht in der »Vergötterung eines Andersseins«, in einem »Warenfetischismus« einbegriffen sein. Daher »verinnerlicht« sich der Geist in dem Sinne, daß er sich in sich selbst verkriecht. Deshalb kann und muß er sich in der Isolierung entwickeln – in der Einsamkeit.

Wie er es übrigens immer getan hat.

4. WAS DIE MODERNE KUNST FÜR DEN MARXISMUS BEDEUTET UND WAS SIE BEDEUTEN KÖNNTE

Die Tatsache, daß moderne Kunst nicht kommunikativ ist, setzt sie in den Augen jener Marxisten herab, denen daran gelegen ist, Kunst »den breiten Massen zugänglich zu machen«, sie also zum Besitz einer möglichst großen Zahl von Menschen werden zu lassen. Wenn

aber die Kunst nichts mitteilt und nichts »überträgt«, dann kann sie den genannten Forderungen wirklich nicht entsprechen. Dabei vergessen wir aber, daß es die Kunst, als »allgemeinverständliche« und allen »nahestehende« Kunst nie gegeben hat, daß solche Kunst demnach auch heute keine Kunst, sondern höchstens ihr Ersatz sein kann. Außerdem, wenn jemand an einem Kunstwerk Gefallen findet, heißt das noch lange nicht, daß er es gerade *in dem* »verstanden« hat, was es zum Kunstwerk macht. Es ist im Gegenteil viel häufiger so, daß Kunst durch ihre außerkünstlerischen Inhalte gefällt. (Auch ein Bach wird nie »allgemeinverständlich sein«, so wenig wie alle für die akademische Bildung geschaffen sind). Und das nicht deshalb, weil Kunst eine Angelegenheit der »Elite« wäre, daß sie also nur einer geringen Zahl von »Eingeweihten« zugänglich wäre, sondern weil sie ihrem Wesen nach so beschaffen ist, daß sie nicht Eigentum der Massen werden kann. Das wird auf negative Weise durch die sgn. industrialisierte Kunst bewiesen, eine Kunst also, die für den Massenverbrauch vervielfältigt wird. Viele sehen mit Recht, schon darin einen Verfall der Musik, daß sie über Rundfunk übertragen wird; und das nicht vielleicht wegen der minderen Qualität der »Tones« (o nein, die zeitgenössische Technik ist einwandfrei), sondern weil der unmittelbare Kontakt mit der Musik selbst durch die Übertragung verlorengeht.

In Amerika ist in einigen Industriebetrieben der Versuch gemacht worden, während der Arbeit Musik zu senden. Nach einigen Statistiken scheint es, daß dadurch die Arbeitsleistung angestiegen ist. Was hat es dann aber mit der Musik auf sich? Wird sie für den Arbeiter nicht bloß eine Begleiterscheinung auch außerhalb der Arbeitszeit werden und bleiben? Gerade dann, wenn er sich ihr ganz hingeben könnte, will der Arbeiter nichts mehr von ihr wissen. Etwas, was sich Musik nennt, kann auch zur vielgesuchten »Entspannung der Nerven nach einem anstrengenden Arbeitstag« dienen. Aber das, was wirklich Musik ist, ist nicht »für die Nervenentspannung« geschrieben, ja sie kann der Entspannung nicht einmal dienlich sein; denn Musik fordert auch vom Zuhörer Anstrengung, Konzentration, Arbeit. Die Industrialisierung der Kulturgüter vernichtet den Kern der Kultur und »der Kultur ist nichts so abträglich, als wenn sie gepflegt wird«. Als ob Kulturgüter Plantagen wären!

Lukács hat in seiner Schrift »Funktionsveränderung des historischen Materialismus« darauf hingewiesen, daß der historische Materialismus zur Zeit der Unterdrückung des Proletariats und zur Zeit seiner Klassenkämpfe als mächtige ideologische Waffe gedient hat. Da sich aber das Proletariat befreit und die Macht ergriffen hat, sollte der historische Materialismus seinen ideologischen Aspekt in den Hintergrund treten lassen und von der Kritik und Negation zur Affirmation, d. h. zum Aufbau der eigenen Kultur der neuen Gesellschaft übergehen. Dasselbe gilt auch für die Kunst: Sie war früher ein mächtiges ideologisches Mittel und spielte – gerade durch ihre Möglichkeit zu »kommunizieren« und die Wahrheit auf ihr Publikum zu übertragen – eine äußerst wichtige Rolle in der Kritik an den bestehenden Zuständen. Aber jetzt läßt sie diese Funktion immer

mehr zurücktreten zugunsten einer anderen Fähigkeit: nämlich der, etwas Neues aufzubauen. Jetzt gilt es nicht mehr »mitzuteilen« und zu »übertragen« – jetzt gilt es zu erzeugen. Die Künstler haben die Welt lange genug dargestellt, jetzt geht es darum, eine neue Welt aufzubauen.

Es ist interessant zu konstatieren, daß heute die Kunst (besonders die Kunstprosa), die noch immer überwiegend ideologisch ausgerichtet ist, nicht mehr in dem Maße Kunst ist, wie sie es früher war. Denn auch die Funktion der Kunst hat sich, parallel mit der Veränderung der Funktion des historischen Materialismus, geändert. Sie sollte vom »Nicht-negativen« zum Positiven übergehen.

Wie uns W. Kayser (in seiner »Entstehung und Krise des modernen Romans«) informiert, erschienen in Deutschland etwa um das Jahr 1740 im Durchschnitt jährlich 10 Romane, um 1770 schon 100, im Jahre 1785 bereits 300 Romane, um 1800 etwa 500 und im zwanzigsten Jahrhundert jährlich 2.000 Romane. Die letztgenannte Zahl gilt ebenso für England. Und gerade durch diese rasche Entwicklung der Prosaliteratur wurde diese aus dem Kreise der Kunst ausgeschlossen, sie entwickelte sich zu einer besonderen Gattung, der in Deutschland nie mehr das ehrenwerte künstlerische Attribut »Dichtung« beigelegt wurde, sondern sie ist »Literatur« geblieben. Es ist etwas daran, wenn Sartre diese Kunstprosa auch heute noch – im Unterschied zu allen anderen Künsten – als die einzige »engagierte« bezeichnet.

Die Möglichkeit des »Engagements« der Romanschriftsteller und Erzähler ist auch weiterhin groß und sie wird besonders in jenen Teilen der Welt forciert, in denen noch immer ideologische Schlachten geschlagen werden, in rückständigen Ländern also, in denen auch der historische Materialismus seine Funktion noch nicht geändert hat und noch immer nicht von der Auseinandersetzung mit den Feinden zur Besenkung der Freunde übergegangen ist.

Was bedeutet Kunst für den Marxismus und welche Rolle kann sie heute spielen? Schon Mallarmé hat die jetzige Situation treffend charakterisiert, indem er die Meinung vertrat, es seien heute nur noch zwei ernsthafte Fragen übriggeblieben: die Ökonomie und die Poesie. Wenn man unter Ökonomie die materiellen und unter Poesie die geistigen und kulturellen Bedürfnisse der Menschen versteht, dann wird klar, daß die Lösung der zweiten Frage von der Lösung der ersten abhängig ist. Daher kann für den Marxismus die Poesie, bzw. die Kunst nur eine Sache der Zukunft sein – also gerade das Gegenteil von Hegel, für den sie eine Sache der Vergangenheit war. Lebt vielleicht die Kunst bis auf den heutigen Tag in ihrer »Vorgeschichte«, genauso wie die Menschheit noch immer nicht in ihre eigentliche Geschichte eingetreten ist (Marx)?

Während man auf die Lösung der wirtschaftlichen Probleme wartet, die genügend Mußstunden als Vorbedingung für die Entwicklung geistiger Kräfte zur Verfügung stellen könnte, steht es fest, daß die Länder, die diese ökonomischen Probleme im großen und ganzen gelöst haben, auch ihre geistigen Kräfte entwickeln, sie aber zugleich

»ökonomisieren«, sie in Ware verwandeln. Wie könnten die Entwicklungsländer diesem Prozeß entgehen, wie könnte verhindert werden, daß sie Kunstwerke in »Gebrauchsartikel« verwandeln?

Einige sind der Meinung, der Marxismus könne das Phänomen der modernen Kunst nicht anerkennen. Viele Marxisten schreiben verächtlich über sie. Ich bin aber der Meinung, daß die marxistische Theorie, die in ihrem Kern immer der Zukunft aufgeschlossen ist, sich etwas Neuem nicht à priori verschließen sollte. Selbstverständlich kann ein Phänomen, das nichts abbildet, nicht in die Abbildungstheorie eingeschlossen werden. Aber die Abbildungstheorie ist nicht marxistisch. Es ist klar, daß wir sinnlose Bildungen, einen gewollten Wirrwarr und die Leere rücksichtslos kritisieren müssen, aber diese Bluffs dürfen nicht als moderne Kunst angesehen werden.

Die Phase des sgn. kritischen Realismus ist vorbei, eine Tatsache, die einfach zugegeben werden muß. Heute sind schon – um mit Gehlen zu sprechen – »alle thematischen Möglichkeiten ausgeschöpft«, über die Ausbeutung der Arbeiterklasse ist alles gesagt; nach Klees bekanntem Ausspruch ist »die Welt der sichtbaren Dinge bis zum letzten erforscht«, so daß »es jetzt nicht mehr darauf ankommt, das Sichtbare darzustellen, sondern das Unsichtbare sichtbar zu machen.« Genauso wie die kapitalistische und die sozialistische Welt friedliebend koexistieren können, können auch ihre Künstler gemeinsam an dem Aufbau einer einheitlichen, menschenwürdigen, über den Klassen stehenden Welt arbeiten, in der geistige Werte über alle andere gestellt werden und in der sie nicht zu Verbrauchsartikeln degradiert und als solche angeboten werden.

Welchen Standpunkt kann der Marxismus zu jener Kunst des Westens, die sich nicht industrialisiert hat, die autochton und autonom geblieben ist, zu der Kunst, die auf den ersten Blick die Angelegenheit einer »Elite« zu sein scheint, einnehmen? Es soll sich niemand einbilden, daß sich diese »nichtkommunikativen« Künstler in ihrer Isolierung in der technifizierten Welt wohlfühlen. Sie *müssen* jedoch die Kunst selbst weiterentwickeln. Anton von Webern hinterließ uns eine Notiz über seinen Lehrer Schönberg. Schönberg wurde einberufen. Der Offizier fragte ihn nach seinem Beruf. »Musiker«, antwortet Schönberg. »Was!?!« schreit der Offizier. »Entschuldigen Sie vielmals«, antwortet der Meister, »aber es wollte sich niemand mit Musik befassen, und darum mußte ich es tun.«

L'ART ET L'ESTHÉTIQUE

Danilo Pejović

Zagreb

La critique artistique contemporaine dans notre pays repose la plupart du temps sur l'hypothèse que l'esthétique est la science de l'art en général, ou la théorie de l'art, et tandis que certains philosophes s'efforcent de mettre au point une esthétique marxiste, des critiques avant-gardistes soupçonneux se demandent si l'esthétique peut encore exister comme discipline philosophique, ou s'il faut l'abandonner définitivement et l'enterrer en même temps que le goût académique du siècle dernier et que l'art classiciste du «bon vieux temps».

Cependant, tandis que d'une part on entend proclamer à grand bruit que l'esthétique est une chose passée, un accessoire tombé en désuétude, on entend courir d'autre part toutes sortes de bruits sur «l'esthétique industrielle», sur «l'art appliqué», et sur la «fonction décorative de l'abstraction» dans la vie quotidienne de la civilisation atomique. On va même peut-être jusqu'à discuter d'esthétique plus que d'art. Tout ce vacarme quant à la façon d'aborder l'œuvre artistique ne peut nous exempter de poser des questions concernant l'art lui-même, bien que l'habitude soit prise depuis longtemps déjà de se demander *comment* il faudrait créer, et *quoi*, au lieu de la création des grandes œuvres d'art.

Tous ces discours sur l'art, en dépit de leurs divergences et de leur refus d'accepter une mode esthétique univoque, ne posent jamais la question de savoir si l'esthétique est vraiment l'unique point de départ permettant d'aborder l'art, abstraction faite, bien entendu, des goûts des individus et des groupes sociaux.

Une discussion sur la capabilité de l'esthétique à notre époque et sur la possibilité de créer une esthétique marxiste, doit passer, si elle se veut sérieuse, par une discussion sur la *possibilité de l'art* à l'époque de la technique. Une discussion de cette sorte, comme tout entretien réfléchi, doit être libre de tout préjugé sur l'esthétique et sur l'art, car il nous semble qu'aujourd'hui plus que jamais, pour la pensée esthétique et pour toute autre forme de pensée, ce que *chacun sait pour soi-même* ou ce qu'il soutient dans le privé, a beaucoup moins

d'importance que *ce qu'il défend publiquement*, luttant avec énergie pour ce qu'il pense, sait et connaît. C'est le point essentiel de toute prise de position publique, et la base de l'orientation de l'art, de l'esthétique et de la philosophie en général.

Considérant *Les Débats sur la liberté de la presse* dans les « Journaux du Rhin » de 1842, le jeune Marx écrit entre autre: « Quand Béranger chante:

*Je ne vis que pour faire des chansons,
Si vous m'ôtez ma place, Monseigneur,
Je ferai des chansons pour vivre,*

je trouve dans cette menace l'ironique aveu que le poète tombe de sa sphère dès que sa poésie devient un moyen.

L'écrivain ne considère jamais ses œuvres comme des *moyens*. Les œuvres sont des *buts en soi*, et si peu des moyens pour l'écrivain lui-même et pour les autres, que celui-là sacrifie *sa propre existence à la leur* en cas de nécessité, et reprend à son compte le principe du prédicateur quand il s'écrit: « Ecoutez Dieu plutôt que l'homme », l'homme en question le concernant lui-même avec tous ses besoins et ses désirs humains . . .

La première liberté de la presse consiste en ce qu'elle ne soit pas un métier.

L'écrivain qui la ravale au niveau d'un moyen matériel est puni de sa non-liberté intérieure par la censure extérieure, ou, mieux, voit son existence elle-même devenir son châtiment.

Toute conversation sur l'art ou l'esthétique doit partir de cette position, à une époque qui est à la fois la non-époque de tout ce qui est et de tout ce qui n'est pas, à une époque qui n'est pas ce qu'elle est et qui est déjà ce qu'elle n'est pas, à une époque où une certaine façon de vivre n'en finit pas de mourir, tandis que le nouveau mode d'existence ne parvient pas à trouver le moyen de se mettre enfin à marcher seul, droit et sans guide, sur des chemins où personne ne s'est encore aventuré. Toutes les *suppositions élémentaires* de cette existence ne cessent d'être leur propre menace. Aussi faut-il les soutenir, elles seules, les affirmer, y revenir sans cesse, comme à cette chose qui est la condition sine qua non de toute création artistique, de toute pensée, de toute vie humaine, quoi qu'en pensent certains, car sans elle il n'y a pas de vie possible: la liberté!

Nous n'aurons garde de perdre de vue ces assertions, et nous insisterons ici aussi sur certains principes élémentaires et sur certaines suppositions nécessaires concernant l'existence de ce que l'on appelle l'art et tous les jugements portés sur l'art. En effet, la chose la plus importante est la réalisation de l'esthétique en tant que discipline philosophique, en tant que science qui « étudie les lois de la création et du plaisir artistique », en supposant bien entendu qu'on puisse voir apparaître quelque chose de ce genre dans le cadre de la pensée de Marx ou sur son chemin.

Tout d'abord, notons un fait curieux qui caractérise tout entretien sur l'esthétique, que l'on soit pour ou contre; quand on cesse de juxtaposer des impressions incohérentes et désordonnées et qu'on se place

sur le plan théorique, il semble que l'abord esthétique du phénomène de l'art soit une démarche qui va de soi; de même, quand on se place sur le plan philosophique, il semble qu'il n'y ait rien de plus plausible que d'expliquer l'art à partir d'une esthétique qui de son côté a ses racines dans certains principes généraux. Ces principes sont reconnus par ceux-là même qui considèrent que l'art doit faire l'objet d'une étude sociologique, et en second lieu d'une étude psychologique, ne permettant l'entrée en scène de l'esthétique qu'à la suite de ces deux disciplines. Plehanov est un exemple parfait de ce type de penseurs.

Un autre marxiste, Georg Lukács, a écrit d'innombrables études sur ce thème, parmi lesquelles on peut citer *Prolégomènes pour une esthétique marxiste*, où il souligne que »le particulier est la catégorie centrale de l'esthétique«. Dans notre pays, beaucoup de marxistes ont pris trop au sérieux cette tentative d'édification d'une esthétique marxiste, et dans leur naïveté, ils ont porté leurs efforts dans la même direction, se référant à Lefebvre, à Max Raphael, aux nombreux partisans de Tchernichevski, sans se demander si ce genre d'entreprise a un sens à l'intérieur du marxisme. Beaucoup d'erreurs ont accompagné leurs efforts et se sont glissées dans nos conversations sur l'art et sur l'esthétique. Nous n'en retiendrons que trois, qui sont typiques.

La première erreur est de penser que l'art est une »activité libre«, tandis que l'esthétique – en tant qu'invention philosophique – se dresserait en face de lui avec arrogance pour lui enseigner dans l'arbitraire ce qu'il doit faire et comment le faire. C'est considérer l'esthétique comme une discipline normative qui soumet les œuvres d'art à des exigences et à des lois et entend imposer certains critères et certaines conditions arbitraires qui feraient qu'une œuvre mérite ou non d'être qualifiée d'œuvre d'art. L'esthétique est ainsi conçue comme un *canon*, et l'un des essais réalisés pour imposer ce canon est imputable à la notion stalinienne du réalisme socialiste.

La seconde erreur, à l'opposé de la première, est de penser que l'esthétique, en tant qu'ensemble des préceptes concernant la création artistique, prépare la voie à la formation concrète de l'artiste qui créerait son œuvre par la suite à partir de certains principes généraux empruntés à la philosophie. Il est bien certain que les artistes comprennent *pourquoi* ils créent, mais cette compréhension, comme toute autre forme de compréhension en elle-même, ne doit pas forcément être théorique, philosophique ou esthétique. Bien au contraire: non seulement l'esthétique n'a jamais préparé directement la création, mais encore, elle s'est toujours orientée vers un art exemplaire ou même vers un artiste qui domine une époque. D'innombrables exemples peuvent venir à l'appui de cette thèse. Platon a fondé ses conclusions concernant l'art sur l'étude de l'époque grecque d'Homère à Hésiode, et c'est en partant de là qu'il a abouti à sa thèse sur la nécessité de bannir les poètes de l'état idéal. Aristote a conçu sa définition de la tragédie et sa théorie de la catharsis à partir de la structure des œuvres d'Eschyle et de Sophocle. Sous la Renaissance, Léonard de Vinci écrit son *Traité de peinture* en se fondant sur la pratique picturale de l'époque, comme en témoignent ses *Journaux philosophiques*. Boileau, théoricien officiel du classicisme français et auteur de son codex,

L'Art poétique, avait devant lui l'expérience poétique de Racine, de Molière et de Malherbe. L'esthétique du classicisme allemand repose sur la poésie de Schiller et de Goethe, et les théories du romantisme sur les œuvres de Novalis, de Tieck et des frères Schlegel. On pourrait aligner des exemples à infini et montrer de la sorte que toute esthétique a devant elle des œuvres d'art qui lui permettent de s'orienter, de découvrir des principes et de poser critères valables pour l'art en général.

Si certains artistes font preuve d'une orientation de pensée assez nette, ils n'en deviennent pas pour autant des esthéticiens, bien que leur *pratique* artistique puisse servir de point de départ à certaines théories esthétiques.

Enfin, la troisième erreur est de confondre, dans un raisonnement simpliste et non-critique, esthétique, philosophie ou métaphysique de l'art, et pensée sur l'art en tant que telle, trois façons bien différentes d'aborder l'art, que nous allons tenter de distinguer ici.

L'«esthétique» ne représente pas toute la philosophie de l'art. C'est une discipline des temps nouveaux. Au contraire, la métaphysique de l'art date de loin, puisqu'elle est née de l'antiquité classique. Quant à la réflexion sur l'art, elle n'est pas nécessairement métaphysique, pas plus que la pensée en général n'est nécessairement philosophique.

Donc, si nous essayons dès maintenant de donner une réponse anticipée à la question: peut-il y avoir une esthétique marxiste? Cette réponse dépendra de la compréhension de la pensée de Marx elle-même: dans la mesure où la pensée de Marx *n'est que philosophie*, la pensée marxiste sur l'art est aussi de quelque manière philosophique, et à la fin, esthétique. Si elle *n'est pas seulement philosophie*, mais aussi quelque chose d'autre, quelque chose qui sort peut-être du domaine de la philosophie et tant que telle et touche à l'origine de l'évènement historique, notre façon d'aborder l'art doit sortir elle aussi des cadres de l'esthétique et de la philosophie de l'art, et prendre une dimension nouvelle pour s'élever jusqu'aux questions concernant l'essence de l'art et les rapports de l'art et de la pensée.

De plus, beaucoup d'artistes et de «laïques» considéreront d'un œil soupçonneux tout abord théorique de l'art, doutant qu'on puisse en général expliquer l'art, le comprendre, l'examiner rationnellement et le saisir par des catégories de l'esprit, et soutenant avec obstination que l'art est une chose mystérieuse, spécifique et étrange que l'on ne saurait que «sentir». Tel est le credo de la critique irrationaliste et anti-rationaliste. Cependant, cette critique suppose tacitement, inconsciemment, une esthétique négative mais en acte: la thèse émotionnaliste selon laquelle l'art est un phénomène sensible, sensuel, émotionnel et même charnel, inaccessible à la raison justement parce qu'il relève du domaine de la sensualité et de l'énergie libidinale – cette thèse, comme d'ailleurs tout irrationalisme, est rationnellement fondée, repose en fait sur des bases tout à fait rationnelles: c'est la raison pour laquelle on ne peut sérieusement la défendre.

Mais revenons à la différence entre esthétique et philosophie de l'art. Leur horizon *ne se situe pas* au même niveau. L'esthétique est une discipline gnosséologique, et non une discipline ontologi-

que comme la métaphysique de l'art. Le mot »esthétique«, comme toute la terminologie des autres disciplines de la nouvelle philosophie, date de la philosophie scolaire allemande du dix-huitième siècle, dont la langue était encore le latin. *Aesthetica* – tel est le titre du livre d'Alexandre Gottlieb Baumgarten, qui date de 1750–58. Ce n'est pas un hasard. *L'Aesthetica* est définie d'abord comme *scientia sensitiva cognoscendi et proponendi* et se présente en fait comme une sorte de *gnosseologia inferior*. C'est la science de la connaissance sensible, mais bientôt, chez Baumgarten, elle devient *Wissenschaft vom Schönen*, et cette identification persiste encore aujourd'hui. Dans l'œuvre de Kant, la notion d'esthétique est employée seulement dans le sens *gnosseologique*, et »l'esthétique transcendente« de la Critique de la raison pure *n'a rien à voir avec l'art*. Au contraire, l'art devient objet d'examen dans la troisième critique, la Critique du jugement, en lien direct avec l'examen de la nature en tant que finalité, en tant qu'organisme et non plus en tant que mécanisme. Pour Kant donc, l'esthétique reste *gnosseologia inferior* – une théorie des formes a priori de l'intuition. Cependant il n'a pu faire que pour tous ses contemporains, esthétique ne devienne synonyme de philosophie de l'art.

Cela n'a pu se produire que parce que la métaphysique, dans l'époque moderne, était devenue *une science rationnelle*. La métaphysique voit alors l'art sous l'angle de l'AISTHESIS – des sens et de la sensation, car elle n'emploie pas, comme la ratio scientifique, le langage des notions. A partir de là, l'art a été ravalé au rang de connaissance spécifiquement sensible et métaphysiquement plus basse que la connaissance rationnelle propre à la science, à plus forte raison que la philosophie scientifique. Si donc on affirme que la philosophie de l'art a donné naissance à l'esthétique, on ne pense pas seulement à une détermination extérieure de la position de l'art dans le monde de la raison, mais d'une conséquence nécessaire des transformations dont ont fait l'objet à l'époque moderne l'essence du monde, de l'art et de la philosophie (ce que nous supposons connu). C'est en acte un nouveau *comparatif ontologique*: la sphère de la sensibilité est inférieure à la sphère de la raison et soumise à elle, d'où il découle que l'art est inférieur à la science et à la philosophie.

On peut inverser la proposition, mais le comparatif ontologique inversé *reste* la limite de la détermination de l'art. C'est ce qui s'est produit dans la philosophie de l'art romantique de Schelling, ou plutôt, dans l'une des nombreuses phases de sa métaphysique où l'art prend rang de connaissance supérieure à la philosophie. En effet, Schelling considérait que la raison et la connaissance reposent sur le principe de la cause suffisante, et qu'en tant que pensée raisonnée, la philosophie ne saisit que des contenus déterminés et finis, des parties du tout qui renvoient à d'autres parties comme à leur fondement. La notion ne peut pas exister sans explication, et par conséquent, l'obstacle qui empêche à la raison de comprendre l'infini. Au contraire, l'art est une forme de connaissance dont l'outil n'est pas la catégorisation, mais *l'intuition intellectuelle*, ce qui lui permet de concevoir immédiatement l'Absolu. Mais par cela même, le comparatif ontologique ratio

– aisthesis, et par conséquent l'esthétique, reste valable comme médium qualifié pour situer le phénomène de l'art.

C'est sur ce point précis que porte l'effort de toute esthétique de *réconcilier* d'une certaine manière ce qu'elle a déjà tacitement divisé: ce qui relève du sensible et ce qui relève de l'idée. Les dilemmes de l'esthétique restent, au cours de tous les changements, des oppositions non-dépassées: sensible – sursensible, sensible – idée, subjectif – objectif, irrationnel – rationnel, imaginaire – raisonné, ou dans le meilleur des cas, leur »synthèse supérieure«: chez Schelling, l'intuition intellectuelle, chez Hegel, l'idée sous sa forme sensible.

Mais nous avons déjà dit qu'il existe aussi quelque chose comme la philosophie ou la métaphysique de l'art. Dans l'histoire de la pensée de l'art, la métaphysique de l'art occupe une longue période qui s'étend de l'antiquité à la renaissance. Quand l'ontologie devient gnoséologie, la métaphysique de l'art devient esthétique, ou si l'on veut, la *gnosscologia inferior* devient l'antichambre de la *gnosscologia superior*, l'art devient l'introduction à la science. En même temps se transforment les couples catégoriels tels que réel – idéal, contenu – forme, raison – imagination, réel – imaginaire, mais dans ces dimensions, l'esthétique demeure. Bien plus, Schelling et Hegel, qui ont abouti à une synthèse métaphysique de l'esthétique avec l'héritage classique de la philosophie de l'art, n'ont pu faire que cela ne *soit encore l'esthétique*.

Mais si nous voulons désigner les idées directrices de la philosophie traditionnelle de l'art jusqu'à l'esthétique, nous devons retourner à Platon et à Aristote.

D'un côté, nous avons l'*idée de la beauté* de Platon, qui n'est qu'une forme de l'idée du bien: KALOKAGATHIA. Platon est le créateur de la métaphysique de la beauté d'où découle la condamnation de l'art et qui contient implicitement la possibilité de la chute dans l'esthétique qui caractérise l'époque moderne. Si le monde terrestre n'est que l'ombre et le reflet du monde idéal vrai, du monde des idées, et si l'art n'est que l'image du monde terrestre, il n'est vraiment que l'ombre de l'ombre, et *doublement faux*. EROS est la formulation de l'Idée divine, mais seul l'EROS de la partie supérieure du corps tend vers la vraie beauté. Et l'art ne peut pas exister dans l'état idéal, car il est situé dans une structure de l'être qui lui interdit de jamais atteindre l'Idée de beauté dans toute son élévation. Les formes artistiques sont »salies« par la multiplicité du monde sensible, et elles se sont détachées de la vérité. La conséquence qui en découle pour les habitants de l'»Etat« est radicale: il leur est interdit de jouir de l'art, de lire Homère et Hésiode et encore plus les poètes tragiques, qui montrent tous les dieux dans leur bassesse: batailleurs, querelleurs, adultères et voleurs. C'est ainsi que la gloire d'Erostrate revient à Platon, qui fut le premier dans l'histoire à combattre pour l'»idéité de l'art«: dans l'»Etat« ne seront autorisées que les œuvres qui raffermiront la conscience d'état des producteurs et encourageront la fermeté des gardiens. Les philosophes – rois deviennent les censeurs suprêmes, et c'est à eux qu'on confie l'*Index librorum prohibitorum*!

D'autre part, la philosophie de l'art a sa source dans la pensée d'Aristote, qui développe une *théorie de la production artistique*. Aristote désigne le domaine de l'art essentiellement par les deux termes de POIESIS et de TEHNE. Curieusement, ces expressions ont joué un rôle fatal dans l'histoire européenne, en particulier dans l'histoire de l'art. Toute conversation contemporaine sur l'art commence et finit par ces mots: poésie et maîtrise.

Parmi les différentes formes du rapport envers l'être dans son tout, la POIESIS occupe une place particulière. Elle se distingue autant de la THEORIA que de la PRAXIS, du fait qu'elle est une MIMESIS spécifique, terme qui se traduit d'ordinaire par «imitation» ou «reprise», et contre quoi s'élèvent tous les artistes modernes en protestant de leur qualité de «créateurs purs».

Paradoxalement, c'est justement dans *cette notion-là* que se dissimule la notion esthétique de l'art, l'homme de l'époque moderne en tant que substance et sujet de l'évènement historique. Au contraire, ce que les artistes redoutent, la MIMESIS, n'est pas l'imitation d'un monde de la nature fini, «*naturae naturatae*», mais «*naturae naturans*». Tout ce qui est fait, tout ce qui est réel et présent dans le monde, n'est pas seulement maintenant, mais devient, mais découle de quelque chose d'autre. C'est pourquoi peut-être Aristote apparaît en deux dimensions: comme ENERGEIA, mais aussi comme DYNAMIS. Si donc l'art est MIMESIS, il est «copie» de la nature même en tant que PHYSIS, de la croissance et du développement de la nature en tant que production, ce que désigne précisément le mot POIESIS. C'est pourquoi la création artistique est une production spécifique non seulement de ce qui est déjà produit, mais de l'action de produire elle-même, ou par son acte en œuvre, de la source même de la nature en tant que production de l'être dans la lumière du monde, chacun restant dans les limites qui lui sont propres.

Donc, les artistes modernes peuvent se sentir offensés si on leur dit qu'ils sont des «producteurs» alors qu'ils ne veulent être souvent que des «créateurs purs», bien qu'ils aillent parfois jusqu'à copier à l'infini leurs propres œuvres: dans tous les cas, ils ne sont que des maîtres en TEHNE, des artisans techniciens. Cette détermination inférieure de l'art comme production technique de biens utilisables permet de voir la défection de sa détermination supérieure qui se dissimule dans le terme de POIESIS si nous le regardons de près.

La métaphysique de la beauté de Platon et la théorie de la production artistique d'Aristote conçoivent l'art, quoique différemment, de la perspective de la métaphysique, de la perspective d'une vérité qui n'est accessible qu'à la philosophie considérée non en tant que science, mais en tant que connaissance de la connaissance pour la connaissance même. Aussi cette philosophie recèle-t-elle encore un caractère artistique primordial. Depuis la renaissance jusqu'à nos jours, la transformation de la philosophie s'accompagne de la mutation de la métaphysique de l'art en esthétique. Après une incubation de deux millénaires, la métaphysique de la beauté et la théorie de la produc-

tion artistique se rejoignent dans la philosophie hégélienne de l'esprit absolu, où l'art figure comme la forme la plus basse de l'idée absolue, comme prélude à la religion et à la science absolue.

Dans la notion hégélienne classique de l'art, le comparatif ontologique antique apparaît de nouveau comme »idée sous sa forme sensible«, et la détermination de l'art découvre en même temps son niveau le plus haut et le plus bas, non seulement dans le système de l'absolu, mais dans les temps modernes en général. Quand Hegel dit que la philosophie de l'art est l'esthétique, il expose sa thèse selon laquelle l'art n'est pas la forme la plus élevée de l'esprit, qui n'est pas dans la nécessité absolue de s'exprimer par l'art, car il sait maintenant ce qu'auparavant il ne faisait que pressentir. Le pressentiment est devenu savoir; c'est la préparation de l'acte qu'on verra s'accomplir à la fin du système, où la philosophie en tant que science absolue obtient le droit d'abolir dialectiquement ses éléments, et la science le droit de dévorer l'art.

Dans notre pays, on a beaucoup critiqué cette position de Hegel, considérant qu'il n'avait pas »compris« l'art. Mais l'on ne s'est jamais demandé si l'histoire de l'art après Hegel avait ou non confirmé son »oracle«. En effet, l'art n'a pas échappé à la rationalisation totale du monde, à la »réalisation« de la philosophie de Hegel. Est-ce un signe de dépérissement, nous n'en savons rien, mais il est bien certain que la rationalisation et la scientification de l'art avancent progressivement. On retrouve ici des traces de la vieille lutte »amicale« entre la pensée et la maîtrise. L'un des pionniers de l'art abstrait, Vassilié Kandinsky, écrit à ce sujet:

»A la longue il sera prouvé et démontré que l'»art abstrait« n'exclue pas le lien avec la nature, mais qu'au contraire ce lien est plus grand et plus fort qu'avant: l'»art abstrait« abandonne la »peau de la nature«, mais pas ses lois. Le peintre abstrait reçoit ses »impulsions« non pas d'une partie quelconque de la nature, mais de la nature dans son tout, de ses manifestations les plus variées qui se rassemblent en lui et s'y actualisent. Cette base synthétique exige l'expression la meilleure et la plus appropriée, l'expression »sans objet!« La peinture abstraite est plus large, plus libre et plus riche que la peinture figurative.«

La »réunion« et la »rencontre« de la métaphysique de l'art et de l'esthétique dans la notion hégélienne de l'art laissent la même trace: *l'idée absolue de la forme sensible* – le scintillement sensible de l'idée. La métaphysique de l'art conçoit l'art comme relevant de l'absolu, comme une œuvre qui incarne la beauté de la divinité, mais, à sa façon, elle »prépare« la subordination de l'art à la science réalisée par l'esthétique.

Mais l'esthétique scolaire, psychologique et sociologique, connaîtra en substance, après Hegel, le même sort que l'art: ils s'interrogent l'un et l'autre de plus en plus, ils se problématisent eux-mêmes, à mesure que le monde devient lui aussi de plus en plus problématique et critique. Plus que jamais, l'art se préoccupe aujourd'hui du fait qu'il est devenu son propre thème, en tant qu'activité qui n'est plus ni un absolu comme dans la métaphysique de l'art, ni une *connaissance sen-*

sible comme dans l'esthétique. Cette rationalisation progressive comporte des prétentions scientifiques, *l'art veut rejoindre et dépasser la science* et va même jusqu'à prétendre à la métaphysique: *pittura metafisica*, poésie pure, roman métaphysique, sont des phénomènes relevant de la situation générale de l'art à l'époque de la science et de la technique, où l'artiste devient ridicule «car il n'est utile à personne», où il ne sait plus pourquoi il crée, et où le monde le comprend encore moins, la grande question étant de savoir si quelqu'un a encore besoin de l'art!

Il est d'autant plus urgent de se demander: l'art est-il seulement *une oeuvre humaine*? Seulement l'oeuvre de l'homme et de ses rapports envers la société? Ou envers la nature? D'où vient cette production?

Kandinsky considère que l'art est l'expression d'un *rapport cosmique*, de lois cosmiques, et pourrait-on dire, du rapport de l'homme envers le monde et *tant que monde*, et non seulement le monde qui est aujourd'hui, réellement et véritablement, mais aussi ou plutôt mais seulement envers celui qui est la source du réel, donc plus grand, ou plus profond, «plus réel» enfin que le réel même.

Nous ne saurions définir l'art en une phrase, et telle n'est pas notre ambition. Mais nous approcherons d'une certaine conception de l'essence de l'art si nous posons qu'elle est un rapport envers *l'ensemble du cosmos*, et pas seulement envers quelque chose d'humain, de social, ou de seulement naturel. L'erreur serait de vouloir limiter les thèmes de l'art au social ou à l'historique. Il n'y a pas de limitation de thèmes de l'art. Quand il nous montre l'homme dans la société à une époque historique déterminée, il est en même temps démonstration du rapport envers la nature. Inversement, même lorsqu'il n'est qu'une peinture de paysage, il montre l'homme d'une époque historique déterminée.

A cette époque moderne où l'art est devenu son propre problème, les positions les plus vivaces en ce qui le concerne sont deux positions contraires, qu'il faut se garder de concevoir ici dans le sens purement scolaire. Au sens large donc, il s'agit de *l'Art pour l'art* et de *l'Instrumentalisme*. Le premier essaye de sauver l'art de l'utilitarisme au nom de l'artisme pur, et nous dévoile toute la misère de la situation de l'art aujourd'hui. Mais la position inverse, qui soutient que l'art ne peut être qu'un outil, par exemple un instrument de lutte sociale, politique ou autre, ne peut pas se vanter d'aboutir à l'essence de l'art ni de respecter ses oeuvres. Si certains artistes et leurs oeuvres, dans des situations déterminées, ont servi çà et là comme instruments de la lutte des classes, ce fonctionnalisme n'épuise nullement l'oeuvre elle-même, l'essence de l'art.

Le dilemme l'art pour l'art – instrumentalisme découle de la même situation et perd tout à fait de vue la position spécifique de l'art dans l'histoire. Si l'art n'est pas lui-même, mais seulement un moyen permettant d'atteindre quelque chose d'autre, comme le veut l'instrumentalisme, il porte en germe son propre nihilisme. Car personne ne pourra prouver qu'il n'est que le serviteur de quelque chose d'autre, si élevés que soient les buts en vue desquels on l'utilise. Mais l'art pour l'art n'a pas un sort meilleur. Aussi paradoxal que cela puisse pa-

raître, la vérité de l'art est justement en ceci qu'il porte en lui-même quelque chose qui le dépasse, quelque chose de surartistique. Appliquant toute son attention à la présence du sens historique dans une époque, il met en lumière le Même que porte le Temps en tant que Temps, le monde en tant que monde, il dévoile ce qui dépasse l'époque, ce qui est »du temps« et en même temps »hors du temps«, ce qui dépasse l'homme lui-même et thématise le monde dans sa mondicité, ce qui est le plus ancien et en même temps, le plus récent. Aussi peut-on dire qu'à partir de ce qu'on appelle les grands thèmes, chaque art dit le Même, à sa manière originale et inimitable.

Deux questions se posent, qui ne peuvent être résolues que grâce aux assertions précédentes. En face d'une oeuvre d'art, nombreux sont ceux qui affirment aujourd'hui que le style contemporain approprié à notre époque doit être tel ou tel. On pourra dire que c'est là le réalisme socialiste, ou le »romantisme révolutionnaire«, tel que l'a »synthétisé« Fadeiev. Mais à vrai dire, tout style est historiquement conditionné; c'est la raison pour laquelle il est temporaire, et Lukács ne fait que tirer les choses de son côté quand il prétend fonder le réalisme sur la »théorie du reflet«, et le proclamer le »fondement éternel commun à toute grande poésie«, qui ne serait pas le »style« et ne devrait donc pas s'historiser! Le style réaliste est lui aussi temporaire, et d'autant plus qu'il repose sur les principes philosophiques branlants de l'empirisme et du positivisme européens. Le naturalisme à lui-même caricaturé ces principes, et Zola pensait qu'il ne pouvait pas écrire de roman s'il ne recueillait auparavant au moins dix volumes de notes sur l'aspect des locomotives, la vie familiale des mécaniciens de locomotives, le maniement des machines à vapeur, etc. Zola a visité plusieurs postes ferroviaires et noté tous les détails, afin que le roman expérimental soit l'expression la plus parfaite de ce qui est réel, dans le sens de la *vérité scientifique*. Ce que le naturalisme a conduit jusqu'à l'absurde, le réalisme l'a édifié dans un équilibre déterminé, mais ils restent l'un et l'autre des styles du dix-neuvième siècle, liés à cette même société bourgeoise qui a produit également certains types de science. Aucun »style« n'est hors du temps, et quand on parle du grand »réalisme« de Shakespeare, cela ne veut pas dire grand chose et de plus, c'est faux, car un grand art ne peut se réduire à un »style«. Quand Wölflin, par exemple, souligne l'opposition du linéaire et du plan en tant que couple catégoriel par lequel il distingue l'art plastique de la renaissance et l'art plastique baroque, son observation peut avoir quelque utilité méthodologique, mais pas plus, car ces catégories de style ne sont pas aptes à épuiser les oeuvres, qui les dépassent.

Il est d'autant plus problématique de parler aujourd'hui d'un seul style en disant de lui qu'il est le style »contemporain«, et de considérer que le »réalisme« est la seule forme d'expression offerte à l'art d'aujourd'hui.

L'autre problème, qui montre bien, de son côté, les dangers de la notion d'art »con-temporain« ou d'art »hors-temporain«, est celui de l'interprétation et du phénomène de la tradition. Il existe, dans la critique littéraire et esthétique, différentes sortes d'approches con-

crètes des oeuvres d'art qui tendent à les »expliquer« d'une certaine façon et à les situer non seulement historiquement, mais aussi artistiquement. Ces approches sont considérablement hétérogènes, allant de la »critique stylistique« à la conception d'un art de classe et de parti. Cependant, à la question de savoir quelle méthode d'interprétation de l'oeuvre artistique peut être considérée comme la plus adéquate et la »meilleure«, il est difficile de trouver une réponse satisfaisante. Il y a plusieurs bonnes interprétations de la poésie de Tin Ujević, de la peinture de Miroslav Kraljević, ou de la sculpture d'Ivan Meštrović. Mais nulle interprétation n'épuise leurs oeuvres jusqu'au bout, précisément parce que les oeuvres d'art ne parlent pas seulement à leurs contemporains, mais aussi au temps en tant que temps, et ne sont pas seulement l'expression de leur époque, mais aussi les productions du monde humain. C'est pourquoi toute époque, sur les oeuvres d'art passées dans la tradition, peut prendre position »en dépit du manque d'héroïsme de son temps«, par exemple, et l'on ne peut contester qu'il y a au moins deux interprétations possibles, si ce n'est plusieurs, qui jouissent des mêmes droits. L'unicité de l'oeuvre d'art dissimule son infini véritable, une signification inépuisable, et la possibilité pour chaque génération de créer le contemporain en interprétant le passé.

Si l'art n'était que l'expression de son époque, il disparaîtrait avec elle. Ainsi ont disparu l'économie grecque, l'armée et l'état grecs, mais l'art grec est toujours présent, et comme l'a dit Marx, il nous offre encore »le plaisir artistique le plus élevé«. Le fait que les oeuvres d'art durent et fassent l'objet des interprétations les plus variées aux époques les plus différentes tout en restant uniques dans leur unicité et la plénitude de leur signification, fait que, même lorsqu'il peut sembler qu'on a tout dit sur elles, elles restent inépuisables dans toute la plénitude et la richesse de leur beauté, prouvant à la fin qu'on en dit toujours trop peu sur elles. Bien plus, le fait que nous ayons une *tradition* culturelle est justement fondé sur la certitude que l'art n'est pas seulement l'expression de son temps, mais aussi de situations déterminées de l'existence humaine dans le monde, ou de situations essentielles, qui découvrent le Même sous des formes sans cesse renouvelées.

Ces brèves remarques font partie intégrante de notre tentative de situer l'art en tant que phénomène historique et d'époque dans la sphère d'où découle l'historicité du monde, et il nous semble que nous nous sommes rapprochés de la possibilité de répondre enfin, au moins indirectement, à la question de savoir si toute pensée sur l'art doit être métaphysique ou esthétique.

Nous avons dit plus haut que la pensée de Marx problématise la philosophie en général. Et de même qu'elle problématise la philosophie contemporaine, elle met en question l'art en tant que phénomène relevant de la métaphysique et de l'esthétique, non parce que l'art deviendrait, comme chez Hegel, le »passé«, mais parce que la question se pose du rapport essentiel de la philosophie et de l'art, ce qui laisse entrevoir que la philosophie de l'art, avec la philosophie pure, se dépasse en une pensée sans comparatif ontologique. La pensée sur

l'art devient ainsi *pensée de l'art*, pensée – art et art de penser, et production primordiale du monde de l'homme. La pensée et l'art se rencontrent dans le domaine du Sans Nom, où se passe le monde lui-même en tant que monde, le temps en tant que temps, la nature en tant que nature, la beauté en tant que beauté, le bien en tant que bien – tout cela en tant que Même. De cette manière, pensée et art proclament sur un pied d'égalité la vérité des producteurs du monde humain.

La pensée et l'art vont-ils un jour devenir identique dans l'abstrait? Nul ne le sait, mais que la variété dans l'harmonie soit plus belle que l'uniformité grise et monotone, c'est ce que la pensée et l'art ont compris depuis longtemps. Où cette pensée poétique et cette poésie pensive sont-elles en oeuvre?

La vraie réponse est peut-être cette contre-question directe: tous les grands artistes et penseurs n'ont-ils pas exprimé le Même? Pourtant, ils ne se sont jamais rencontrés, même aux moments où ils étaient le plus proches.

Hegel penseur voyait s'ouvrir devant lui le chemin qui aurait conduit à Hegel artiste, et Goethe était à la fois poète et philosophe. Il est difficile de considérer séparément Michel-Ange peintre et Michel-Ange poète du marbre, et Platon lui-même, dans ses dialogues, se révèle poète dramatique. Et l'auteur du Douzième livre de la «Métaphysique» n'est-il pas poète lyrique quand son regard s'arrête sur l'art du «premier promoteur»? Chez Héraclite, Parménide, Pindare, Sophocle, qui peut distinguer aujourd'hui le poète du penseur?

Et le philosophe qui a conçu le monde comme une production de l'homme est parti lui aussi de la métaphysique: comme s'il avait tendu l'oreille à la POIESIS d'Aristote, qui renferme la PRAXIS et la THEORIA tout en les dépassant, Marx fait éclater les limites étroites de la philosophie et de l'art.

Dans ces conditions, comment distinguer la pensée de l'art? L'esthétique et la métaphysique de l'art ont-elles encore quelque chose à dire, si nous avons réussi à saisir ce quelque chose d'où découle le Même, dans son infinie variété de formes, de couleurs, de sons, de mots, de pensées, d'oeuvres?

L'art contemporain, dans sa «métaphysication», dépasse, bien que négativement, son ambition scientiste primitive d'être plus que la philosophie. La pensée d'aujourd'hui ne peut plus être conceptuelle-abstraite, car cela ne lui permet pas de décrire suffisamment la «région» dont elle s'occupe comme source des événements contemporains. Elle se met elle aussi à parler par images, par comparaisons et «émotionnellement», elle ne peut plus se cantonner dans la «neutralité!». La science de l'époque atomique connaît de plus en plus les limites que lui impose le caractère borné et univoque d'une approche du monde scientifique et technique. Tout mène à l'Un, mais les chemins restent variés et la plupart du temps détournés. Vont-ils un jour se rencontrer?

Si l'esthétique et la métaphysique de l'art sont devenues pour nous le passé, l'art, contrairement à ce que pense Hegel, *devient de plus en plus l'avenir*, et par là, la pensée cesse d'être uniquement philosophie.

PHILOSOPHIE UND KUNST

Milan Kangrga

Zagreb

Das Thema unserer Betrachtung stellt, wie wir sehen, die Frage nach dem Verhältnis zwischen Philosophie und Kunst. Das ist die wesentliche Frage, die jedem gedanklichen Versuch, das Wesen des Künstlerischen zu erfassen, zu durchdringen oder zu erläutern, zugrunde liegt; die Bemühung um diese Frage begleitet auf diese oder jene Weise das Phänomen des Künstlerischen seit es zum ersten Mal aufgetreten ist.

Das Verhältnis zwischen Kunst und Philosophie zu durchdenken heißt zugleich seine Möglichkeit durchdenken. Hierbei geht es nämlich nicht nur um die Kunst, sondern auch um die Philosophie, d. h. um die Möglichkeit ihres Verhältnisses. Nur in dem Falle, daß dieses Verhältnis bereits als ein mögliches, d. h. als schon auf irgendeine Weise gegeben, also in Form einer unmittelbaren Tatsache vorausgesetzt wird, kommt es zur entsprechenden unmittelbaren Umkehrung und Verwandlung der Frage dieses Verhältnisses oder der *Möglichkeit des Verhältnisses* zwischen Philosophie und Kunst, zu einer in sich schlüssigen *Philosophie der Kunst*. Durch das Ausklammern oder Vermeiden der wesentlichen Frage nach der gemeinsamen Quelle der Möglichkeit von Philosophie und Kunst, durch welche Möglichkeit oder aus der heraus sie erst in ihrem wirklichen Verhältnis erscheinen, bleibt nur noch die Frage nach dem Charakter des künstlerischen Phänomens in seiner gegebenen, sichtbaren, erkennbaren und bekannten Form übrig. Als Gegenstand der philosophischen Reflexion wird Kunst in den Rang und in den Rahmen aller übrigen, fertigen und dargestellten Dinge und Seinden beschränkt, sie wird für ein gegebenes theoretisches Bewußtsein zum bloßen Phänomen unter vielen anderen, wodurch schon im Grunde dieses Verhältnisses die Fraglichkeit ihres gemeinsamen Ursprungs verdeckt und beiseitegeschoben wird; und doch hätte man bei der Frage nach ihrem Ursprung nicht nur zu ermitteln, was sie sind, sondern wonach sie als solche in einem gegenseitigen wirklichen Verhältnis möglich sind.

Das, was im Laufe der Geschichte der Fragestellung nach dem Wesen der Kunst bereits in Vorne hinein immer aufs neue den Zugang zu ihrer gedanklichen Erfassung vereitelte, liegt sowohl im Charakter des Künstlerischen wie auch – und zwar in noch größerem Ausmaße – in seiner spezifischen gedanklichen Bestimmung. Aus der Ungeklärtheit dieses Verhältnisses ergab sich ein für die Sache selbst – unter diesem Gesichtspunkt sowohl notwendiges als auch ihm angemessenes und konsequentes – zu radikales Insistieren auf der *Eigenheit* des so hervorgegangenen und erfaßten künstlerischen Phänomens. Diese Eigenheit hat in Bezug auf sein nachträgliches gedankliches Erfassen zwangsläufig dazu geführt, daß das Künstlerische ausschließlich als ein gegebenes Sondergebiet der Manifestierung des Geistes betrachtet wird, wobei seine Eigenheit nur so bestimmt wurde, wie es von diesem Aspekt her einzig möglich war, nämlich im Sinne einer *Besonderheit des Erkennens oder der Erkenntnis des Besonderen*. Dadurch ist jener *theoretische* Kreis geschlossen, innerhalb dessen sich bis auf den heutigen Tag die Frage nach dem Wesen der Kunst als Frage nach dem Wesen des gegebenen und fertigen künstlerischen Phänomens bewegt und gestellt wird. Das ist nämlich jener gnoseologische Horizont, in dem man durch die Logik selbst der theoretischen Gedankenbewegungen die Frage nach der Möglichkeit und Sinnhaftigkeit, d. h. nach dem Sein der Welt des Menschen und des menschlichen Daseins, unter dem Aspekt dessen, was bereits ist, partialisiert, sie dann schematisiert und hypostasiert auf besondere, voneinander völlig getrennte, gegenübergestellte und unabhängige Gebiete, denen als solchen eine genauso abgesonderte philosophische, theoretische oder wissenschaftliche Disziplin in Form eines spezifischen Gegenstandes entspricht und entsprechen muß.

So ist neben dem »Wahren« als dem Gegenstand der theoretischen Erkenntnis (der Logik) und dem »Guten« als dem Gegenstand der praktischen Erkenntnis (der Ethik) das »Schöne« zum Gegenstand einer besonderen Erkenntnis, also einer philosophisch-theoretischen Disziplin, nämlich der Ästhetik, geworden. Das Geheimnis oder besser gesagt die Wahrheit dieses Fehlschlags liegt in den Grundansätzen des Erkenntnisverhältnisses, in dem und für das ein Mögliches, also immer etwas Fragliches, Unbestimmtes und Unbestimmbares, als ein Gegebenes in Form des Gewussten geworden ist, das aufgrund seiner völligen theoretischen Rationalisierung sowohl die Kunst als auch das Kunstwerk einzig durch jene Seite ihrer Erscheinung miteinbezieht, durch die sie einer theoretischen Deskription unterstehen. Auf diese Weise erscheint die Kunst als ein Sondergebiet des Schönen, und das Schöne wird zu der Grundkategorie der Ästhetik.

Dadurch ist die Kunst zugleich völlig aus dem besonderen Bereich des Wahren (selbstverständlich auch des Guten) herausgefallen, so daß das, was fortan in ihr geschieht, nicht mehr als etwas Wahres oder etwas Wahrhaftes sich ereignet, sondern nur als etwas Schönes; demnach geht es in ihr nicht mehr um ein Sich-ereignen der Wahrheit sondern bestenfalls ihres Schattens, worin Plato selbstredend der konsequenteste ist. Daraus ergibt sich weiter, daß das, was die Kunst

ausmacht, was der Künstler schafft und was das Kunstwerk ausmacht, seinem innersten Kern nach wesenlos ist, weil es unwahr ist. Wie ist es aber möglich, daß etwas, was nur schön ist, also ein Unwahres, in einem wahrhaftigen und wirklichen Verhältnis steht zu jenem, in dem sich Wahrheit ereignet oder durch das die Wahrheit erfaßt wird, also zur Logik, Theorie oder Philosophie, das bleibt auf jeden Fall eine offene Frage. Denn von hier aus gibt es nicht die Möglichkeit als eines Mediums ihres gegenseitigen Verhältnisses, so daß diese Möglichkeit nur in Form der Gegebenheit unmittelbar vorausgesetzt wird. Deshalb erscheint auch die Schönheit nur in Form gegebener schöner Gegenstände, Dinge oder Seienden in ihrer natürlichen Unmittelbarkeit, als schöne Natur an sich, wodurch die Kunst noch eindeutiger ihre wahre Daseinsberechtigung einbüßt. Falls Kunst noch in Bezug auf das natürliche Urbild der Schönheit anerkannt wird, das aus sich selbst in seiner reinen, durch nichts vermittelten Objektivität entspringt, gelangen wir zu zwei Arten von Schönheit: die Schönheit der Natur und die Schönheit der Kunst, bzw. das Naturschöne und das Kunstschöne. Da jetzt aber nicht mehr die Frage gestellt wird, wie das eine und das andere möglich ist – da sie dem theoretischen oder betrachtenden Bewußtsein schon als gegeben erscheinen – wird einmal dem einen und ein andermal dem anderen mehr Gewicht und eine höhere oder würdigere Bedeutung beigemessen, und so wird abwechselnd dem einen vor dem anderen der Vorrang im Sinne des gegenseitigen Vorbildes des Schönen zugesprochen. Da sich das Prinzip ihrer Möglichkeit nicht mehr in ihnen selbst, sondern in dem anderen für das andere befindet, wird ihr Wesen als Schönheit einmal in Form einer objektiven Eigenschaft des Gegenstandes, ein andermal aber in Form einer subjektiven Eigenschaft des Darstellens, Beurteilens oder Erlebens erfaßt und bestimmt. In beiden sich gegenseitig widersprechenden und sich gegenseitig abstrakt gegenüberstehenden, sich gegenseitig negierenden und sich ausschließenden Fällen liegt aber das neue, einzige und einzig richtige Prinzip im theoretischen, kontemplativen, ästhetischen Bewußtsein, für das sie in ganz subjektiver Form als natürliches oder künstlerisches Schöne in ihrer unmittelbaren Gegebenheit erscheinen.

Unter dieser Voraussetzung – und einzig unter dieser Voraussetzung – ist dann auch eine Ästhetik möglich, für die das Schöne – ganz unabhängig von der Frage nach seiner Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit – als schöne Natur oder als Kunstwerk in der Form des Gegenstandes ihrer Kontemplation, Systematisierung und Klassifikation gegeben ist. Da sich aber nicht nur die Schönheit der Natur, sondern auch die des Kunstwerks für das ästhetische Bewußtsein, das ihr gemeinsames Prinzip ist, nur in Form des unmittelbar Gegebenen aufdrängt, kann die Ästhetik als Theorie vom Schönen und als Wissenschaft von der Kunst weder mit dem einen noch mit dem andern zurande kommen, weil ihr deren Wesen schon bei dem ersten Zugriff entgleitet.

Die Erörterung dieser Frage wollen wir beginnen, indem wir jenes Problem durchdenken, das implizite oder explizite immer schon bei der Bestimmung sowohl des Gegenstandes der Ästhetik oder einer

besonderen Kunstwissenschaft als auch bei der Bestimmung des Gegenstandes oder des eigentlichen Gebietes der Philosophie der Kunst anwesend war. Gemeint ist das Problem der Bedeutung, des Sinnes, der Bestimmung, der Rolle und des Charakters des Begriffes »das Naturschöne« oder das sgn. »Schöne der Natur«.

Hier muß vor allem Folgendes hervorgehoben werden: Wir sind uns durchaus bewußt, daß wir durch das Problematisieren oder besser gesagt dadurch, daß wir diesen auf den ersten Blick uralt scheinenden Begriff und damit eine Kategorie der klassischen Ästhetik aufgegriffen haben, Verwirrung stiften könnten. Es könnte wirklich ein bloßer Anachronismus scheinen, wenn wir heute etwas dem Vergessen entreißen wollen, was nicht nur nicht aktuell ist und was als Frucht ästhetischer Konstruktionen vergangener Jahrhunderte nicht nur schon längst die lebendigen Kraft des Interesses für eine mögliche moderne ästhetische Reflexion eingebüßt hat, sondern was uns außerdem nicht im geringsten helfen kann – so will es uns wenigstens scheinen – uns in der Vielzahl der Kunstrichtungen ästhetisch zu orientieren und uns noch viel weniger bei unseren Bemühungen helfen kann, uns in der theoretischen Verworrenheit der heutigen Zeit der Erklärung des Wesens der Kunst zu nähern.

Das scheint jedoch nur so. In Wirklichkeit liegen die Sachen aber ganz anders.

1. Der Einwand, daß das Problem angeblich uralt ist, besagt noch gar nichts; ebensowenig beweist die Tatsache, daß man, indem man ein in der Geschichte der Ästhetik einmal erfaßtes und aufgestelltes Problem der Vergessenheit anheimgegeben hat, mit diesem Problem auch auf kritische Weise zurande gekommen ist.

2. Wenn die ästhetische Reflexion mit ihrem eigentlichen wesentlichen und durch sie gestellten Problem bzw. mit einer der Grundkategorien der Ästhetik als solchen nicht zurande gekommen ist, dann stellt sich zwangsläufig auch die Frage nach der Reichweite und den Grenzen oder aber der Beschränktheit der Ästhetik selbst, weil das methodische und inhaltliche Zurückstellen auf der Linie und im Rahmen der Ästhetik selbst vor sich geht. Vielleicht kann sich gerade unter diesem Gesichtspunkt eine neuerliche Problematisierung des Begriffes des »Naturschönen« als fruchtbar oder zumindest als gewissermaßen lehrreich erweisen, um erkennen zu können, wobei und warum die Ästhetik hier nicht weiter gekommen ist. Schon daß wir diese Grenze erfaßt haben, könnte irgendein Wegweiser sein, der uns weiterführen könnte als es der Begriff »des Naturschönen« durch sich selbst indiziert.

3. Andererseits kann aber die Ästhetik eigentlich den Begriff des »Naturschönen« weder aufgeben noch umgehen, genausowenig wie sie ihn als Problem einfach negieren oder ignorieren kann, weil dieser Begriff erstens gerade mit ihr als Ästhetik geschaffen wurde, zweitens, weil sie ihn schon bei ihrem eigenen Konstituieren voraussetzt, und drittens, weil sie ohne Reflexion über ihn nicht einmal den eigenen Gegenstand ihrer Forschung, Erörterung und Erklärung auf zufriedenstellende Weise bestimmen kann. In diesem Sinne muß jedes konsequent ästhetische Denken – wie es z. B. mit Hegels Ästhe-

tik der Fall ist – sogar dann, wenn es seinen Gegenstandsbereich ausschließlich in Bezug auf die Kunst selbst sieht oder zu sehen und zu befestigen wünscht, zumindest negativ gegenüber dem weiten Gebiet des Naturschönen oder der sgn. Schönheit der Natur bestimmt werden, wodurch das ästhetische Denken auf seine Weise wenigstens indirekt oder in negativer Form auf diesen Begriff als einen für das ästhetische Denken nicht nur problematischen sondern auch konstitutiven Begriff hinweist.

4. Von der Aufstellung und Lösung dieses, man kann ruhig sagen grundlegenden und zentralen Problems der Philosophie der Kunst oder einer möglichen Ästhetik hängt nicht nur die Bestimmung des ästhetischen Gegenstandes, sondern auch der sgn. »künstlerischen Wahrheit« ab, wodurch zugleich die Frage nach dem Sinn und der Notwendigkeit (oder der Überflüssigkeit) des künstlerischen Schaffens gestellt wird.

5. Mit der Voraussetzung der Unbestimmtheit oder Verschwommenheit des Verhältnisses zwischen dem Naturschönen und dem Kunstschönen, d. h. zwischen Natur und Kunst, die sich als wesentliche Charakteristika gerade in den Grundlagen und im Rahmen der Ästhetik ereignen, wird der Zugang zur Entschlüsselung des Wesens der Kunst verbaut. Die Umgehung dieses Problems hat aber zur Folge, daß sich die Theorie nur auf der Oberfläche der gestellten Aufgabe bewegt, was früher oder später zwangsläufig zu unlösbaren Schwierigkeiten führt.

6. Wenn wir dabei die Tatsache nicht außer acht lassen, daß für die Philosophie – von dem sowohl durchschnittlichen als auch dem theoretischen zeitgenössischen Bewußtsein ganz zu schweigen – der Begriff der Natur eigentlich ein noch immer völlig ungelöstes Problem ist, besser gesagt eine offene Frage nach dem Wesen des wahren menschlichen Daseins und dem Sinn des menschlichen Lebens, dann werden wir auch besser verstehen, daß auch der Begriff der schönen Natur bis auf den heutigen Tag eine ungelöste Frage geblieben ist. Sie stellt sich deshalb in ihrer ganzen Schärfe besonders heute, wo die Natur für den Menschen, sowohl für seine Tätigkeit als auch für sein Bewußtsein, vom Standpunkt der völligen Technifizierung der Welt her ausschließlich zum bloßen Nutzgegenstand in der Form eines nackten Mittels der Exploitation geworden ist, um erzeugungsmäßig-technische Ziele zu erreichen. Sie ist zu dem geworden und erscheint in dieser Form auch dann, wenn sie als Mittel oder Umgebung für Entspannung, Unterhaltung, Zerstreuung, Erfrischung, Erholung usw. nach der Arbeit *dient*, weil sie auch auf diese Weise in den Mechanismus der Arbeitswelt miteinbezogen ist, und nur von diesem Aspekt her, also als *Zugabe* zum Prozeß, der Arbeit zum Arbeitsraum und zur Arbeitszeit ihren einzigen Sinn erhält.

Deshalb nimmt es nicht Wunder, wenn unter dieser Voraussetzung auch in der philosophisch-ästhetischen Reflexion jede Spur einer Frage nach der *Natürlichkeit* der Natur, des Menschen und seiner Welt in einer Zeit verwischt ist, in der sich auch der Mensch selbst in dieser technischen Zivilisation mit seinem Naturursprung entzweit

hat und zum bloßen Objekt eines arbeitstechnischen Mechanismus geworden ist, eines Mechanismus, der ihn unausweichlich in den Bannkreis der Verwüstung der Natur zieht und in dem er sich nur dann behaupten kann, wenn er sich als eine bestimmte Nützlichkeit für etwas anderes, was nicht er selbst als menschliches Naturwesen ist, bestätigt.

Um noch ein weiteres mögliches Mißverständnis in Bezug auf den Begriff des »Naturschönen«, von dem hier die Rede ist, zu vermeiden, muß schon zu Beginn unserer Betrachtung betont werden, daß wir die Frage nach dem Sinn und dem Charakter der sgn. schönen Natur nicht unter einem eng theoretisch-ästhetischen Aspekt anzuschneiden beabsichtigen, in dem schon der Begriff des Schönen oder der Schönheit als ein Moment der ästhetischen Klassifikation neben den Kategorien des Erhabenen, Tragischen, Komischen, Heiligen, Reizenden, Hübschen, Charakteristischen, Typischen usw. behandelt wird, die alle eben Erzeugnisse der ästhetischen Deskription des Phänomens des Künstlerischen sind, die in dieser Form nicht bis zum Wesen des Künstlerischen vordringen. Vielmehr verdecken und vernebeln sie es häufig genug und sind so der Sache selbst unangemessen. Insofern geht es hier weder um das Schöne als um eine ästhetische Kategorie, auf der die sgn. Ästhetik des Schönen fußt, sondern es geht um den Sinn und die Reichweite dieser auf ästhetische Weise gestellten Frage und damit um die Voraussetzungen der Ästhetik selbst, d. h. um den Bereich ihres gegenständlichen Konstituierens sowohl in Bezug auf die Kunst, als auch in Bezug auf die Natur.

Nun wollen wir versuchen, uns mit der auf die obengenannte Weise gestellten Frage näher zu befassen, wodurch auch die Frage des Verhältnisses zwischen Philosophie und Kunst in gewissem Maße berührt wird.

Wenn Aristoteles in seiner *Poetik* darauf hinweist, daß die in der Natur und im Leben häßlichen Dinge aufhören häßlich zu sein, sobald wir sie im Kunstwerk dargestellt sehen (er hat hier vor allem die Malerei vor Augen), daß sie dann vielmehr erträglich, ja sogar schön werden, dann ist in dieser Behauptung bereits das grundlegende Problem des Ästhetischen in seiner wahren Form gestellt und enthalten. Die Frage wird bei Aristoteles allerdings nur aufgeworfen, wenn auch schon in der Form, wie sie später Kant stellen und bearbeiten wird, indem er darauf seine ästhetische Konzeption aufbaut.

Der Begriff des Naturschönen oder der schönen Natur wird explizite als *Problem* zum erstenmal erst in der klassischen deutschen Philosophie formuliert. Obwohl der klassische deutsche Idealismus dieses Problem nicht gelöst hat, so daß es auch in der posthegelianischen Ästhetik das zentrale Problem der Ästhetik bildet (z. B. bei Fr. Th. Vischer), so bleibt doch die ganze deutsche klassische Philosophie die gedankliche Voraussetzung und deutet gleichzeitig den Weg für die Lösung des Problems der sgn. »schönen Natur« an.

In Kants *Kritik der reinen Vernunft* ist die Natur als ein universeller Mechanismus aufgefaßt, in dem die Menschlichkeit des Menschen gar keinen Platz mehr findet. Deshalb wird das Wesen des

Menschen auf dem Gebiet der praktischen Vernunft – also in der Form der Moralität – bestimmt und gefunden, die einen absoluten Gegensatz zur mechanistisch aufgefaßten Natur bildet. Dadurch wird der Mensch in zwei entgegengesetzte Welten gespalten, die im Verhältnis der abstrakten Negativität zueinander stehen. Erst in der *Kritik der Urteilskraft* versucht Kant die Splatung zu überbrücken und die beiden Gebiete zu versöhnen. »Aber auch diese anscheinend vollendete Aussöhnung soll schließlich dennoch nur subjektiv in Rücksicht auf die Beurtheilung wie auf das Hervorbringen, nicht aber das an und für sich Wahre und Wirkliche selbst seyn«,¹ und auch der Begriff der »schönen Natur« bleibt eine offene Frage. Der Begriff des Organischen und Teleologischen hilft Kant hier nicht weiter, weil das Ästhetische ausschließlich und nur auf ein neues subjektives Erkenntnisvermögen zurückgeführt ist, d. h. auf das freie Spiel von Phantasie und Verstand. Die Natur als solche wird von diesem Akt nicht berührt, obwohl Kant sich in diesem Werk widerspricht, und wenn er sie gegen seinen grundsätzlichen Standpunkt zur »schönen Natur« erklärt, dann ist das völlig unmotiviert und philosophisch unbegründet.

Trotz all dem ist in Kants Ästhetik ein Weg angedeutet und gegeben, wie zwei Gefahren vermieden werden können: und das ist (neben der Bestimmung des Begriffs des Genies) vielleicht eines der bedeutendsten Elemente seiner Konzeption. Wenn Kant nämlich behauptet und ausführt, daß die »Schönheit keine Eigenschaft des Gegenstandes ist«, wodurch der abstrakten Objektivität (ob das nun die Idee der Schönheit oder der Natur an sich ist) die Möglichkeit des außermenschlichen Charakters der Schönheit abgesprochen wird, dann wird dadurch einerseits das Abgleiten in den abstrakten Platonismus, der die Idee der Schönheit als eines an sich bestehenden Urbildes des Schönen und die Bestimmung der Kunst als der immer nicht gelungenen Immitation dieses vorgegebenen Vorbildes der Schönheit enthält, vermieden. Andererseits wird in derselben Richtung die Unhaltbarkeit der auf den Grundlagen des vulgären Materialismus fußenden Ästhetik deutlich, die behauptet, daß die sgn. »schöne Natur an sich« besteht; von diesem Aspekt her ist das Wesen der Kunst, ihre Grundlage, ihr Ziel und ihr Zweck auf das bloße Nachahmen oder Kopieren, bzw. auf das sgn. realistische Abbilden dieser an sich bestehenden natürlichen Schönheit eingeschränkt; von dieser Grundlage her wird – wie auch im Platonismus – dem künstlerischen Schöpfertum jeder Sinn genommen, und die wesentliche Überflüssigkeit und Sinnlosigkeit der Kunst abgeleitet.

Der Begriff der »schönen Natur«, des »Naturschönen« oder der »schönen Naturgegenstände« ist aber bei Kant nicht genau bestimmt. Er spricht z. B. auch über die sgn. »häßlichen Naturdinge«, ohne sich die Frage zu stellen und ohne zu zeigen, woher er diese Bestimmungen nimmt. Wir wollen uns etwas länger dabei aufhalten, weil das eben der wichtigste Punkt für unsere Fragestellung ist.

¹ G. W. Fr. Hegel: Vorlesung über die Ästhetik, Sämtliche Werke, Bd. 1. Frommanns Verlag, 2. Aufl. Stuttgart 1937, S. 95–96.

Im Paragraphen 48 der *Kritik der Urteilskraft* sagt Kant Folgendes:

»Die schöne Kunst zeigt darin eben ihre Vorzüglichkeit, daß sie *Dinge, die in der Natur häßlich oder mißfällig sein würden, schön beschreibt.*«²

Man sieht, daß diese These inhaltlich und dem Sinn nach fast völlig mit jener von Aristoteles übereinstimmt. In der These ist, so wie sie von beiden formuliert wird, das ganze Rätsel der Ästhetik enthalten, weil sie auf die wesentliche, ihre eigene Art der Fragestellung weist wie auch auf die Grenzen, die sie selbst nicht zu überwinden vermag, ohne dadurch ihre eigenen ästhetischen Voraussetzungen aufzugeben. Wir wollen deshalb zu analysieren versuchen, was die angeführte These Wesentliches enthält.

Hier wird vor allem die Frage nach dem Sinn des Begriffs »Beschreibung« (oder wie Kant sagt: der »schönen Beschreibung«, die Aristoteles aber »Darstellung« nennt) gestellt. Weist denn nicht schon die Formulierung darauf hin, daß etwas, *was ist* (Dinge), was in der Natur als häßlich *gegeben* ist (und wir könnten hinzufügen: einfach als *irgendeines!* gegeben ist), daß also natürliche Sachen hier durch ihr Wesen, durch ihre Qualität als etwas *ganz anderes*, als sie eigentlich sind, erscheinen! Dieses Anderswerden oder Zu-einem-anderen-werden als es ist, ereignet sich, wie wir sehen, gerade mit Hilfe der Beschreibung oder der »schönen Beschreibung«. Was heißt das aber? Ist nicht der Begriff des Beschreibens – sonst der ästhetisch-theoretischen Deskription eigen – dem Akt, der sich hier unter der Voraussetzung von Kunst oder im Kunstwerk selbst ereignet, gänzlich unangemessen? Beschreiben kann man nämlich etwas nur so wie es *ist* (so daß es sich selbst konsequent bleibend immer: *ein getreues, genaues, adäquates, der Sache völlig angemessenes* Beschreiben zu bedeuten hat), und so würde also einem häßlichen Ding in der Natur nur eine solche Beschreibung entsprechen, die es gerade – *als häßliches* darstellen oder beschreiben würde! Aber das Beschreiben stellt es als ein schönes dar!

Selbstredend legt Kant hier die Betonung auf das *Schöne in der Beschreibung* und nicht auf die Umwandlung häßlicher Dinge in schöne, so daß sich die Schönheit nicht in den Dingen selbst ereignet, die hier unverändert bleiben und nicht zu etwas anderem werden, als sie sind. Sie ereignet sich in der schönen Beschreibung. Deshalb könnte ein häßliches Ding schön beschrieben werden, dabei aber selbst weiterhin häßlich bleiben. Es scheint hier, als ob man bei dem bloßen Schein und der Illusion verbliebe (obwohl ihr Sinn unbekannt bleibt), wobei die Kunst nur ein trügerisches Bild des Bestehenden gäbe, das von ihr auf gar keine Weise berührt wird. Ist dem aber wirklich so? Wenn das stimmte, wäre die Kunst nämlich ein bloßes *Veruntreuen* der Natur und der bestehenden Dinge, so daß das auf keinen Fall ein Vorzug wäre, wie es Kant aber auffaßt. Wenn das jedoch ihr Vorzug wäre, dann ereignete sich in dieser schönen Beschreibung der Dinge, die in Bezug auf das Ding nicht etwas einfach

² I. Kant: Werke, Bd. 5 Kritik der Urteilskraft, herausgegeben von B. Kellermann, Cassirer, Berlin 1914, § 48, S. 387

Indifferentes oder rein Äußerliches bleibt, eine neue Realität unter der Voraussetzung eines bestimmten Vermögens oder Fähigkeit, die instande ist, die bestehenden häßlichen oder schönen Dinge (was, wie wir sehen werden, unter diesem Aspekt ein und dasselbe ist) in etwas anderes, als sie sind, umzuwandeln, selbst wenn sich diese Umwandlung in der Sphäre der reinen Subjektivität ereignet.

Aber darum handelt es sich ja gerade, daß das Kunstwerk in einer ganz anderen Form erscheint. Deshalb ist für uns die Auffassung und Bestimmung der bestehenden natürlichen Dinge als unmittelbar häßlichen Dinge noch bedeutsamer. Kant spricht nämlich, wie wir sehen, von häßlichen Dingen in der Natur, sagt aber im selben Paragraphen auch Folgendes:

»Eine Naturschönheit ist *ein schönes Ding*; die Kunstschönheit ist eine *schöne Uorstellung* von einem Dinge.«³

Hier werden offenbar sowohl schöne als auch häßliche Dinge der Natur als äquivalent aufgefaßt. Wir haben bereits betont, daß die positivste Seite von Kants Position gerade darin besteht, daß er die Möglichkeit der Schönheit als der objektiven Eigenschaft des Gegenstandes an sich verwirft. Daher stellt sich nun die grundlegende Frage, *woher Kant bereits diesen Begriff des »häßlichen« oder »schönen« für natürliche Dinge, wie sie es ihrem Wesen nach oder in ihrer Existenz sind, nimmt?* Sogar wenn wir jenen Widerspruch und jene Unklarheit in der schönen Beschreibung häßlicher natürlicher Dinge außer acht lassen, bleibt doch soviel, daß diese häßlichen Dinge der Natur früher und unabhängig von dieser nachträglichen schönen Beschreibung – die nach Kants Meinung ein Vorzug der Kunst ist – bereits als häßliche, d. h. unter der Voraussetzung einer *vorherigen* ästhetischen Wertung, die in ihren Fundamenten liegt, qualifiziert werden.

Hier liegt nämlich der Kern der ästhetischen Fragestellung verborgen, die nicht nach ihrer eigenen Voraussetzung fragt, d. h. nach der Möglichkeit, daß einem bestehenden oder natürlichen Ding in dem, was es ist, das Attribut des Häßlichen oder Schönen beigelegt wird, so daß es für dieses ästhetische Bewußtsein zu einem schönen oder häßlichen Ding wird.

Das, was für das ästhetische Bewußtsein hier wesentlich unerklärlich bleibt – eben deshalb, weil es auf gar keine Weise zum »Gegenstand« seiner theoretischen Ausrichtung werden kann, die nicht nach dem Möglichen fragt, sondern nur mit dem Gegebenen zu tun hat – ist gerade die Tatsache, daß sich *schon in der Grundlage dieser Auffassung* der Dinge, der Gegenstände der Natur, der Welt als häßlichen oder schönen Gegenständen die *Uerwandlung* oder *Umformung* dessen, was einfach ist oder irgendwie ist, in etwas anderes, ereignet, wobei die sinnhaltige Eröffnung und Entdeckung einer Welt, in der dieses »Häßliche« oder »Schöne« *erst möglich werden*, am Werke ist. Sie sind deshalb als solche nicht einmal gegeben, noch sind sie ein bloßer Schein oder die subjektive Illusion eines Vorstellungsbewußtseins, da sie gerade auf diese Weise noch nicht möglich wären, sondern bloße Voraussetzung oder Annahme einer-

³ ebd. § 48, S. 388.

seits oder sinnlose und willkürliche Spielerei und Gerede anderseits wären. Dieser Gegensatz, der für das ästhetische Bewußtsein gar kein Gegensatz ist, weil es ständig zwischen diesen Extremen als seinem eigenen und dem ihm ureigensten Medium oszilliert, und diesen Widerspruch als das für das Bewußtsein einzig Mögliche bestätigt, dieser Gegensatz ist also das Ergebnis einer gnoseologisch aufgefaßten und aufgestellten Subjekt-Objekt Relation, in der das »Schöne« oder das »Ästhetische« zwangsläufig in der Form eines Geschmacksurteils, einer Wertung, des Erlebens, der Beurteilung, des Genießens usw., also im Verhältnis der reinen Kontemplation erscheint.

Was Kant anbelangt, liegt hier auch die Grenze seiner Konzeption, wenn er über das Gefallen, das Geschmacksurteil oder das ästhetische Urteil spricht, die nach seinen eigenen Worten »nur kontemplativ« (§ 5) sind, obwohl bei ihm darin viele positive Elemente enthalten sind, auf die wir hier nicht eingehen können. Daß jedoch die Sache selbst hiermit noch nicht erschöpft ist, das ahnt und sieht Kant ganz deutlich, wenn er selbst besonders im zweiten Teil der Kritik der ästhetischen Urteilskraft, der diesen gnoseologischen Gesichtskreis völlig demoliert und umwälzt bzw. überschreitet – vom Genie, von der Kunst, dem künstlerischen Schaffen, der Originalität, von dem qualitativen Unterschied zwischen Erkenntnis und Schaffen, dem Talent und dem Genie, dem Wissenschaftler und dem Künstler, der Wissenschaft und der Kunst usw. spricht.

In der Einsicht, daß der Begriff des Geschmacks – wenn er in die engen Grenzen der bloßen Beurteilung eingezwängt wird – nicht weit reicht und daß ihm als solchem etwas Wesentliches abgeht, sagt Kant: »Geschmack ist aber *bloß* ein Beurteilungs- *nicht ein produktives Vermögen*; und was ihm gemäß ist, ist darum eben *nicht ein Werk* der schönen Kunst . . .«⁴ was heißen will, daß weder der Geschmack das Werk selbst ausmacht, noch daß das Werk dem Geschmack als dem ästhetischen Bewußtsein zugänglich und erreichbar ist.

Das ist sehr bedeutsam. Da der Geschmack, was hier soviel bedeutet wie das Verhältnis der Beurteilung oder der Bewertung, eine *eminent ästhetische* Kategorie ist, ohne jedoch – wie wir gesehen haben – ein produktives Vermögen zu sein, stellt sich die Frage, auf welche Weise solch ein unproduktives Vermögen dasjenige zu erfassen, zu erläutern, zu verstehen oder gar zu bestimmen vermag, was sich produktiv im künstlerischen Schaffen und im Kunstwerk als seinem Erzeugnis ereignet! Das ist eine Frage, die jeden ästhetischen Zugang zur Kunst oder dem Kunstwerk empfindlich trifft. Damit dieser Zugang oder besser gesagt das ästhetische Verhältnis zur Kunst – falls es überhaupt darauf abzielt, das Wesen des Künstlerischen zu erfassen oder zumindest einen ihm angemessenen Zugang zu finden – überhaupt möglich wäre, müßte man normalerweise voraussetzen, daß es aus einer ebenso produktiven Kraft hervorgehen müsse, was aber keineswegs der Fall ist, weil dieses Verhältnis im

⁴ ebd. § 48, S. 388.

Rahmen der reinen Beurteilung verharret, wo es als solches auch geboren wurde. Daraus geht weiter hervor, daß das ästhetische Bewußtsein seiner Struktur nach schon in seinem Zugang zum Kunstwerk dem Kunstwerk unangemessen ist, weil im Kunstwerk eine produktive Kraft bzw. das Schöpfertum selbst am Werke ist. Wird nun aber die Frage nach der Möglichkeit dieses ästhetischen Bewußtseins gestellt, das Träger und Medium dieses spezifischen, nachträglichen Verhältnisses zur künstlerischen Produktion ist, dann ergibt sich aus dem Charakter dieses Bewußtseins, also des Geschmacks als der Beurteilung – und dasselbe drängt sich auch Kant selbst unumgänglich auf – daß gerade dieses Werk, also die Kunst und das künstlerische Schaffen den Geschmack ermöglichen und erzeugen und das deshalb in ihnen selbst sowohl ihr Kriterium, ihr Maßstab und ihre Regel enthalten sind. Kant sagt im Zusammenhang damit zuerst Folgendes: »Die Natur war schön, wenn sie zugleich als Kunst aussah; und die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewußt sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht.«⁵

»Produzieren wie die Natur« und »aussehen wie die Natur« bedeutet für Kant die Spontaneität des Schaffens und Erzeugens, das als künstlerisches Erzeugen keine von vorneherein gegebenen oder bekannten Regeln oder Vorschriften hat und sie auch nicht haben kann, sondern der Künstler ist derjenige, der als Genie der Kunst durch sein Werk eine exemplarische Regel gibt. Deshalb kann die Kunst weder erlernt werden, noch kann man von ihr nachträglich einfach etwas wissen, sowenig wie es eine Wissenschaft vom Schönen oder Künstlerischen gibt. Das Kunstwerk ist immer exemplarisch, einmalig und unwiederholbar, so daß ihm ein ästhetisches Urteilsbewußtsein unmöglich die Regel – was soviel heißt wie sein Wesen – vorschreiben kann, sondern das Ganze verhält sich gerade umgekehrt: Dieses Bewußtsein als beurteilendes, betrachtendes oder deskriptives ist in dem Sinne kontemplativ, daß es das Kunstwerk nur in Form einer bereits fertigen, beendeten und abgeschlossenen Gegebenheit vor sich hat, und deswegen kann das Bewußtsein die schöpferische, exemplarische Regel des Kunstwerkes nicht einmal erfassen, da durch das Kunstwerk immer etwas Neues in die Welt tritt, das nach eigenen Regeln und Gesetzen geschaffen ist. Deshalb formt das Kunstwerk den Geschmack und nicht umgekehrt, und das heißt weiter, daß das Kunstwerk zugleich dieses kontemplative ästhetische Bewußtsein erst ermöglicht, und dieses Bewußtsein erfaßt das Kunstwerk dann nachträglich ausschließlich unter dem Aspekt der Gegebenheit, so daß es ihm im gleichen Augenblick unangemessen wird. Indem Kant über Genialität und über Originalität als der ersten und wesentlichen Eigenschaft der Genialität spricht, sagt er:

»... 2. Daß, da es auch originalen Unsinn geben kann, seine Produkte zugleich Muster, d. i. *exemplarisch* sein müssen; mithin, selbst nicht durch Nachahmung entsprungen, anderen doch dazu, d. i. zum Richtmaße oder Regel der Beurteilung dienen müssen. 3.

⁵ ebd. § 45, S. 381.

Daß es, wie es sein Produkt zustande bringe, selbst nicht beschreiben oder wissenschaftlich anzeigen könne, sondern daß es *als Natur* die Regel gebe; . . .«⁶

Wenn nun der Künstler selbst die Art und Weise, wie er sein Werk herstellt, nicht beschreiben oder wissenschaftlich erläutern kann, dann wird das nachträgliche ästhetische Bewußtsein noch viel weniger imstande sein es zu tun, dies Bewußtsein, das im Grunde genommen unproduktiv ist, und dennoch immer wieder versucht, sich an die Quelle der künstlerischen Produktion zu begeben, wo sich diese schon längst von dieser Quelle entfernt hat und überhaupt nicht nach ihr fragt, sondern sie nur voraussetzt, so daß dem ästhetischen Bewußtsein das Kunstwerk als gegebenes in Form eines »*ästhetischen Gegenstandes*« der Beurteilung oder theoretischen Betrachtung erscheint. Deshalb erscheint ihm andererseits auch die Natur als ein schöner Gegenstand an sich, also als bloße Gegebenheit.

Deshalb ist schon bei Kant an dieser Stelle die Notwendigkeit angedeutet, von dem Begriff des Geschmacks, der – das ästhetische Bewußtsein voraussetzend – für die *Beurteilung* schöner Gegenstände gefordert wird, zur *Herstellung* dieser Gegenstände überzugehen, um sie überhaupt beurteilen zu können, da es sie vorher nicht gibt, wofür aber nach Kants Meinung *schöpferische Genialität* oder Produktivität erforderlich ist, die wie die Natur erzeugen.

Im Rahmen und unter der Voraussetzung der so gestellten Frage ist aber eine Antwort auch nicht möglich, weil die Frage eben so gestellt ist, daß die Antwort darauf zwangsläufig ständig zwischen der abstrakten Subjektivität und der abstrakten Objektivität oszilliert, wobei also die ästhetische Qualifizierung einmal als eine objektive Eigenschaft der Dinge (wobei sie doch ganz und gar subjektiv oder subjektivistisch bleibt), ein andermal als die objektive Eigenschaft des Urteils angesehen wird (dem die unmittelbare und nicht-reflektierte objektive Schönheit des Gegenstandes an sich ständig entgleitet, um sich ihm dann immer wieder aufs neue aufzudrängen). Der ausschließlich gnoseologische Charakter des ästhetischen Bewußtseins verlegt die ästhetische Qualifizierung in diesen Bereich, in dem die Dinge entweder *an sich* als schöne oder häßliche erscheinen (in der Natur) oder *für jemanden* schön oder häßlich sind (in dem subjektiven betrachtenden Bewußtsein), was im Grunde genommen *ein und dasselbe* ist. Deshalb erscheint und zeigt sich von diesem Standpunkt aus auch die Schönheit als reine Abstraktion, weil der Schönheit eine wirkliche Begründung abgeht. Die Schönheit geht nicht hervor und spricht nicht aus *der Sache selbst heraus für sich*, sondern sie ist nur etwas Äußerliches, was der Sache hinzugefügt wurde, und kann also so oder auch anders sein, in Form der reinen Willkür, was heute in der Kunst selbst, auf moderne und fachliche Weise »experimentieren« in der Entdeckung neuer Wege genannt wird; und andererseits wird die Forderung erhoben, das, was besteht, getreu abzubilden, wobei der bloße Subjektivismus am Werke ist, der auch im Kunstschaffen völlig in ästhetischen oder

⁶ ebd. § 46, S. 383.

ästhetisierenden apriori pragmatischen Stellungnahmen, Theorien, Deklarationen, Plattformen usw. aufgelöst ist. So langan wir auf dieser Linie zu dem Paradoxon – das das Ergebnis und das Erzeugnis dieses und solchen abstrakten, heute schon vorherrschenden ästhetischen Bewußtseins ist – daß nämlich die ästhetische Theorie dem Kunstwerk oder sogar dem Schöpfertum vorangeht.

Ob uns das nun paßt oder nicht, hier hat jene, sonst von allen Seiten abgestrittene, abgeleugnete, kritisierte und so oft gedankenlos verworfene Hegelsche These von der Kunst als Vergangenheit nichts von ihrer Gültigkeit eingebüßt. Vielleicht ist das, was Hegel sagt, für das zeitgenössische Kunstschaffen doch sehr wahr:

»Die Reflexionsbildung unseres heutigen Lebens macht es uns, sowohl in Beziehung auf den Willen als auch auf das Urtheil, zum Bedürfnis, allgemeine Gesichtspunkte festzuhalten und danach das Besondere zu regeln, so daß allgemeine Formen, Gesetze, Pflichten, Rechte, Maximen als Bestimmungsgründe gelten, und das hauptsächlich Regierende sind... Deshalb ist unsere Gegenwart ihrem allgemeinen Zustande nach der Kunst nicht günstig. Selbst der ausübende Künstler ist nicht etwa nur durch die um ihn her laut werdende Reflexion, durch die allgemeine Gewohnheit des Meinens und Urtheilens über die Kunst verleitet und angesteckt, in seine Arbeiten selbst mehr Gedanken hineinzubringen, sondern die ganze geistige Bildung ist von der Art, daß er selbst innerhalb solcher reflektierender Welt und ihrer Verhältnisse steht, und nicht etwa durch Willen und Entschluß davon abstrahieren... könnte.«⁷

Diese Hegelsche Einsicht in die Situation und den Charakter der modernen Kunst in der heutigen Welt erweist sich als Vorhersage umso wahrer, als sie von Tag zu Tag mehr und sicherer nicht nur vom ästhetischen Bewußtsein unserer technifizierten Welt bestätigt wird, sondern sich auch in der künstlerischen Praxis am Werk ist. Das ist das Ergebnis einer völligen Ästhetisierung, die sich nicht nur in Hinsicht auf die Kunst, sondern auch in der Kunst selbst ereignet. Dieses Ästhetisieren hat seine Wurzeln im *Subjektivismus* der modernen Zeit; es hat sich bis in jede Pore der heutigen Welt eingeschlichen und fast jedes Verhältnis des Menschen zur Sache selbst durchdrungen. So wie die ganze menschliche Praxis nur in der Form eines nackten *Konstruktivismus* und einer reinen Operativität erscheint, was Hand in Hand mit dem Utilitarismus, Pragmatismus und Positivismus geht, so wird auch das Kunstwerk nur als reine Konstruktion sowohl theoretisch aufgefaßt als auch unmittelbar erzeugt. Alles, was ist, ist im Rahmen eines technischen Eingriffs, der sich selbst das eigene Kriterium, Sinn und Zweck ist, zum bloßen Gegenstand, zum Stoff, zur Funktion, zum Mittel oder Rohstoff für etwas anderes geworden.

Deshalb ist nicht nur die Natur, sondern auch das Kunstwerk in den Kreis der völligen Technifizierung miteinbezogen, was innerlich engstens zusammengehört. Wenn nämlich die Natürlichkeit der Natur vom Standpunkt dieses theoretisch-technischen Zugangs und des

⁷ G. W. Fr. Hegel: Sämtliche Werke, Vorlesungen über Ästhetik, 1. Bd., Frommanns Verlag, 2. Aufl., Stuttgart 1937.

tätigen Eingriffs betrachtet wird, wobei der *Sache selbst als dem geformten geschichtlichen Verhältnis* nicht mehr gestattet wird, aus ihrer eigenen Tiefe als einer möglichen Sinnhaltigkeit und Offenheit zu reden, sondern wenn sie als bloßes Ding für eine in sich geschlossene, aprioristische theoretisch-wissenschaftliche und technische Operativität dargestellt wird, dann kann man noch leichter verstehen, wie sich dasselbe zwangsläufig auf der Linie der Tätigkeit oder der sgn. Praxis ereignet, die ihre eigene Möglichkeit, ihr Fundament, ihren Ursprung oder ihre Quelle, anders zu sein, als sie ist, also wahr zu sein, unmittelbar in den gegebenen Gegenstand eines subjektivistischen Konstruktivismus verwandelt hat. Die künstlerische Praxis und ihre geschichtliche Erfahrung wird – was durch die Entdeckung einer neuen Welt und einer möglichen Sinnhaltigkeit des menschlichen Daseins bestätigt und erprobt wird – unmittelbar in eine tätig-künstlerische Bestätigung dieser technifizierten Sinnleertheit verwandelt, so daß die künstlerische Praxis in dieser Bestätigung und Anerkennung einer menschlichen Unmöglichkeit nicht nur ihre eigene Möglichkeit sondern sogar ihren Stolz sieht, wie sie angeblich mit diesem gespaltenen und entfremdeten, dem sgn. Atomzeitalter Schritt hält und ihm adäquat durch ihre völlige Verlorenheit, Verirrtheit und das beharrliche Herstellen ihres »atomaren« – oder wie Kant es ausdrücken würde – »originalen Unsinnns« folgt. So wird die Welt des Menschen von Tag zu Tag mehr mit jenen produzierten, abstrakten Sinnlosigkeiten und noch produktiveren Dummköpfen angefüllt und verziert, die – koste was es wolle – »originell« sein wollen in der willkürlichen Handhabung der Dinge als Dinge, die schon an sich in dieser Form für ein subjektivistisches Bewußtsein zu abstrakt sind, um noch einmal durch einen künstlerischen Eingriff nachträglich abstrakt dargestellt oder erzeugt werden zu müssen. Sie werden aber beharrlich weiter erzeugt. Damit ist der Kreis geschlossen. Die zeitgenössische Kunst produziert das und in dem, was für die Wissenschaft (in diesem Falle für die ästhetische Theorie) bereits als Gegebenes bekannt ist, so daß es sich nicht als etwas Ursprüngliches und in diesem Sinne als eine originelle Entdeckung der Wahrheit, als tätige Erschließung und Erweiterung der sinnhaltigen Welt ereignet, sondern die Kunst operiert bewußt und absichtlich innerhalb des Vergangenen, des in der Vergangenheit Erschlossenen und für das Zukünftige geschlossenen, fertigen Bereichs der Wahrheit, die dadurch zur Unwahrheit am Werk wird.

Indem er gedanklich an die Linie der wesentlichen Erfassung der Sache selbst anknüpft, die sich geschichtlich von Kant über Hegel und Marx in die Gegenwart erstreckt, sagt Heidegger darüber:

»Die im Werk sich eröffnende Wahrheit ist aus dem Bisherigen nie zu belegen und abzuleiten. Das Bisherige wird in seiner ausschließlichen Wirklichkeit durch das Werk widerlegt. Was die Kunst stiftet, kann deshalb durch das Vorhandene und Verfügbare nie aufgewogen und wettgemacht werden. Die Stiftung ist ein Überfluß, eine Schenkung.«⁸

⁸ Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Reklam Bd. 8446/47, Stuttgart, 1960, S. 88.

Dieser Überfluß, diese Schenkung, die sich unter der Voraussetzung der wirklichen Widerlegung des Bisherigen ereignet und worin nicht nur die Schönheit sondern auch die Wahrheit und Freiheit ihren Ursprung und ihre Begründung haben, kann eben deshalb nicht ein willkürlicher Akt des subjektivistischen Bewegens auf der Oberfläche der Sache selbst sein – und ist es auch nicht – sondern sie initiieren und erschließen durch sich selbst eine neue Möglichkeit des geschichtlichen Daseins des Menschen.

Von diesem Standpunkt aus erscheint auch die Natur (und das sgn. Naturschöne) in einem neuen Licht. Das, was *Kant* das »Produzieren wie die Natur« nennt, was bei *Hegel* als »äußere Realität seiner selbst« bestimmt wird, worüber *Marx* – indem er über die menschliche Produktion, die sich auch den Gesetzen der Schönheit richtet, spricht, sagt:

»Diese Produktion ist sein werktätiges Gattungsleben. Durch sie erscheint die Natur als *sein* Werk und seine Wirklichkeit. Der Gegenstand der Arbeit ist daher die *Vorgegenständlichkeit des Gattungslebens des Menschen*: indem er sich nicht nur wie im Bewusstsein intellektuell, sondern werktätig, wirklich verdoppelt und sich selbst daher in einer von ihm geschaffenen Welt anschaut.«⁹

das drückt *Heidegger* auf folgende Weise aus:

»Gewiß steckt in der Natur ein Reiß, Maß und Grenze und ein daran gebundenes Hervorbringenkönnen, die Kunst. Aber ebenso gewiß ist, daß diese Kunst in der Natur erst durch das Werk offenbar wird, weil sie ursprünglich im Werk steckt.«¹⁰

Das ist schon eine neue mit Hilfe des Kunstwerkes und der Kunst selbst geformte und entstandene Auffassung und Erfassung der Natur. »Das Kunstwerk eröffnet seine eigene Welt« (*H.-G. Gadamer*), in der auch die Natur entsteht und sich als die eigene Natur des Menschen und der erschlossene Bereich seiner wahren Natürlichkeit zeigt. Das ist die geschichtliche Natur wie auch die Kunst selbst, mit Hilfe derer sie als wahrer Boden der menschlichen Sinnhaltigkeit zu Worte kommt.

Wenn man sagt: »Am Anfang war die Tat« (*Goethe* und *Hegel*), dann kann das im Zusammenhang mit unserem Problem als ein scheinbares Paradoxon ausgedrückt werden: Am Anfang war das Kunstwerk und erst dann war auch die Natur als schöne Natur, was nichts anderes bedeutet als die vermenschlichte Natur. Denn erst das Kunstwerk erschließt die Möglichkeit, daß auch ein natürliches Ding (bzw. ein sgn. »Wahrnehmungsgegenstand«) in Form eines schönen Gegenstandes erscheint, was in sich das Verhältnis enthält und bereits das *Verhältnis* ist, das sich unter der Voraussetzung der Erschlossenheit der geschichtlichen Welt ereignet. Dadurch erzeugt das Kunstwerk auch jenes Verhältnis, das das »ästhetische Verhältnis« zur Wirklichkeit und zur Natur als der schönen Natur genannt wird. Daraus ergibt sich ebenfalls, daß die Bestimmung des Naturschönen

⁹ Karl Marx: Ökonomisch-philosophische Manuskripte, in *Marx-Engels*, Kleine ökonomische Schriften, Dietz Verlag Berlin, 1955, S. 105.

¹⁰ M. Heidegger, ebd. S. 80.

oder der schönen Natur aus der Frage nach dem menschlichen Wesen und Sein hervorgeht, wonach der Mensch, um überhaupt zu sein und um Mensch zu sein, ein schöpferisches Wesen ist.

Auf diese Weise ist weder der Begriff der Natürlichkeit im Sinne einer bloßen rohen Gegebenheit des Natürlichen oder Primitiven aufgefaßt, sondern in Form einer tätig-sinnhaltigen geschichtlichen Vermittlung, noch ist andererseits der Begriff des Schöpfertums aufgrund und im Rahmen des bloßen Subjektivismus oder der konstruktivistischen Operativität der Dinge als Dinge oder des zur Verfügung stehenden Mittels für etwas anderes bestimmt, sondern im Sinne der geschichtlichen Ermöglichung der Tatsache, daß die Sache selbst – was gleichbedeutend mit der Wahrheit oder dem Sinn des menschlichen Verhältnisses in seiner eigenen Welt ist – immer aufs neue wahrhaft am Werke ihrer Verwirklichung, Erweiterung und Vertiefung ist.

Indem wir nun wieder auf den Anfang unserer Fragestellung zurückgreifen, können wir hier am Ende das sagen, was aus unserer bisherigen Betrachtung gefolgert werden muß und auch für das wesentliche Verhältnis zwischen Philosophie und Kunst Gültigkeit hat. Dieses Verhältnis ist nicht nur ein methodologisches, sondern in erster Linie ein inhaltlich-sinnhaltiges, das seinem Ursprung nach in Form einer Philosophie der Kunst unmöglich und unhaltbar ist. In diesem Verhältnis verwandelt sich nämlich die Kunst, die auf dem Kunstwerk fußt, in einen ästhetischen Gegenstand oder in ein Sondergebiet für eine philosophisch-ästhetische Reflexion. Dadurch werden die Bereiche sowohl der Kunst als auch der Philosophie beschränkt – man könnte auch sagen geschlossen-weil die Frage nach ihrem gemeinsamen Ursprung, bzw. seiner Möglichkeit vermieden wird. Ihr Verhältnis ist nämlich nur durch das und in dem möglich, wodurch sowohl die Kunst als auch die Philosophie möglich sind, d. h. durch das Schöpfertum selbst, das durch seine Eigenständigkeit und Unwiederholbarkeit im Grunde genommen unerreichbar für irgendwelches nachträgliches theoretisches Bewußtsein ist. Nur in dem Falle, daß auch die Philosophie Schöpfertum oder wahre Selbsttätigkeit wie das Kunstschaffen ist und umgekehrt, ist auch ihr wesentliches und wirkliches Wechselverhältnis möglich, das – wie es das ästhetisch-theoretische Bewußtsein tut – ihrem gemeinsamen Ursprung nicht verschleiert, d. h. die Möglichkeit anders zu sein, als est ist, bzw. in der Wahrheit zu sein, die sich durch sie erschließt, enthüllt und bestätigt.

Das Verhältnis von Philosophie und Kunst ereignet sich dann unter der Voraussetzung eines *gegenseitigen schöpferischen Annäherns und Durchdringens* als der geschichtlich-natürlichen Vermittlung und Sinnhaltigmachung, denn das Schöpferische wird nur durch das Schöpferische berührt, erfaßt und erkannt, so daß das Schöpferische das einzige wahre Medium und die Möglichkeit ihres Verhältnisses ist. Denn von Anfang an ereignet sich in ihrem gemeinsamen Grund die *Tat als Möglichkeit*, also als die geschichtliche Praxis, was das wahre Sein des Menschen und seiner Welt ausmacht und wodurch der Mensch ein Wesen der Praxis oder ein schöpferisches Wesen ist.

In diesem Sinne ist das, was Gadamer für einen möglichen wissenschaftlichen Zugang zum Kunstschaffen hält, wirklich am Platze:

»Ähnliches gilt von der Erfahrung der Kunst. Hier ist die wissenschaftliche Erforschung, die die sogenannte Kunstwissenschaft betreibt, sich dessen von vornherein bewußt, dass sie die Erfahrung der Kunst weder ersetzen noch überbieten kann. Daß an einem Kunstwerk Wahrheit erfahren wird, die uns auf keinem anderen Wege erreichbar ist, macht die philosophische Bedeutung der Kunst aus, die sich gegen Raisonement behauptet. So ist neben der Erfahrung der Philosophie die Erfahrung der Kunst die eindringlichste Mahnung an das wissenschaftliche Bewußtsein sich seine Grenzen einzugestehen.«¹¹

¹¹ H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen. 1960, Einleitung, S. XIV.

DIALECTICAL MATERIALISM
AND
THE PHILOSOPHY OF KARL MARX

by *Gajo Petrović*

Zagreb

I

Discussion on Marx as philosopher is not reduced to the question: »What are the main themes and theses of Marx's philosophy?«, »What is the essential meaning of his philosophical thought?«, »What is the historical value and importance of his philosophical work?«. The question »Is Marx a philosopher at all?« is still controversial. There is nothing wrong with the question. But this does not mean that every possible answer to it is equally good.

The thesis that Marx is a philosopher has been disputed not only by many »experts« and »critics« of Marxism but also by many prominent Marxists. During the Second International it was disputed by orthodox revolutionary Marxists (e. g. F. Mehring), by centrist opportunists (e. g. K. Kautsky) and by open revisionists (e. g. E. Bernstein). It is disputed by many contemporary Marxists as well. But those who agree that Marx is not a philosopher, do not all agree on what he is. The thesis that Marx is a philosopher is most often countered with one of the following: »Marx is a non-philosopher«, »Marx is an anti-philosopher«, »Marx is a trans-philosopher«. Each of these theses has its particular attractions and its particular »arguments«. Only these are false attractions and shaky arguments.

One view, once widely held and still encountered nowadays, is that Marx was not an opponent of philosophy, but that he was never seriously concerned with philosophy or at least did not make any major contribution to it. Those who share this view differ only on the question why he did not achieve much in this »field«. His critics are rather inclined to deny him any sense and ability for philosophy; his followers and supporters frequently insist that he was continuously overloaded with other, more urgent work and so could never find enough time for philosophy. Whatever one may think of these »explanations«, their common presupposition seems at first acceptable. With the help of Marx's own statements it is possible, for instance, to show

that he never realized some of his philosophical »wishes« and »plans«. But which author has ever realized all his wishes and intentions? Whatever the amount of his unrealized philosophical plans, one thing is indisputable: Karl Marx, Doctor of Philosophy, left, beside his doctor's thesis, several expressly philosophical works (*A Contribution to the Critique of Hegel's Philosophy of Right, Economic and Philosophical Manuscripts, The Holy Family, German Ideology*, etc.).

In his youth, some people say, Marx was a philosopher, but already in his *German Ideology* he broke with philosophical speculation to become a critic and opponent of philosophy as such from the positions, and in the name, of empirical, positive science. This is borne out by his explicit statements (»Phrases about the world cease and real knowledge has to take their place. When reality is depicted, philosophy as an independent branch of activity loses the medium of existence.«); this is also testified by the fact that after the *German Ideology* he stopped working on philosophy and devoted himself to economic, historical and political studies and practical revolutionary activity. Facts are facts, of course, but it is also a fact that Marx's »mature«, »non-philosophical« works do not contain »real knowledge« only but also philosophical »phrases about the world« (*Das Kapital* is written throughout in »philosophical phraseology«). It is also a fact that Marx's »non-philosophical« (»economic«, »political«, »historical«) works are in their deepest sense *philosophical*, because they are directed at the essence of the modern world and man, and because they present a radical criticism of an alienated society and a »non-scientific« vision of a really human community.

If Marx is not an a-philosopher or anti-philosopher, perhaps he is a trans-philosopher? Perhaps it is the most essential thought of Marx that philosophy should not be simply rejected or ignored, but that, through being realized, it should be overcome, superseded, abolished? Is it not Marx's »ideal« that reality should become philosophical, and that philosophy as something specific should disappear? The idea is very attractive. But for this very reason it must be carefully examined. Convincing arguments do not preclude still more convincing counter-arguments.

One argument says Marx taught that the proletariat cannot be abolished without the realization of philosophy. But how can philosophy realize itself, without abolishing itself? – To this one could reply: Philosophy can be abolished only by being completely realized. And only a completed, closed philosophy, by which the completed man thinks of himself in his completed world can be completely realized. An incomplete, open philosophy can be realized more and more but never definitively. The complete realization of philosophy presupposes the end of history. History can be broken for ever by a cosmic catastrophe or a thermo-nuclear war. But history cannot say to itself: Whatever has been has been, and now I am going to sleep. Completed history is a *contradictio in adjecto*. There is no evidence that Marx was at any time ready to accept such a contradiction.

The second argument runs: Marx's »philosophy« is not set out according to traditional philosophical disciplines. There are no such

things as Marx's ontology, epistemology, logic, ethics, aesthetics, etc. But this is not all. Marx's »philosophical« thought is so deeply merged with his »sociological«, »economic«, »political« and other thought that one cannot tell where one ends and another begins. Where philosophy is not separated from non-philosophy and articulated into disciplines, there is no philosophy. – Here the answer offers itself: The essence of philosophy does not consist in its formal separation from science, art, religion, nor in a schoolish grouping in disciplines. Plato and Nietzsche did not break up their philosophies into disciplines, nor did they separate them so strictly from the arts. Aristotle and Hegel may be said to have expounded their philosophies according to »disciplines«. But nevertheless it would be going too far to maintain that the essence and value of their philosophies consists in the distribution into disciplines.

The third argument may seem to be the most convincing: Marx reproached the philosophers with having only interpreted the world so far whereas the point was to change it. Does not this reproach reveal the meaning and essence of Marx's »philosophical« thought? Is it not Marx's basic intention to give up trying to interpret the world philosophically and instead to embark upon its practical revolutionary change? To this one could reply with the counter-question: Is the essence of philosophy as philosophy a mere »interpretation« which refrains from revolutionary change? Did not, say, the French thinkers of the Enlightenment consciously aim at a revolutionary change of the world on the basis of their philosophy? And did not even those philosophers who wanted to keep exclusively to interpretation, in fact by their very »interpretations« encourage a revolutionary change of the world and take part in it?

Finally, somebody may remark: Granted that Marx was a philosopher after all, does this not diminish the essential novelty of his message? Does this not make him just one in an endless series of philosophers? – However, if Marx is one among many, it does not follow that he is no better than anybody else. And the novelty of his thought, and his thought in its wholeness is certainly more endangered by the demand that philosophy should be definitively »realized« and »abolished«. A definite reconciliation of thought with reality is possible only as a definitive capitulation of revolutionary thought before reactionary reality. A definitive abolition of philosophy is imaginable only as a definitive victory of blind economic forces or political violence. Thus it is unimaginable.

II

The thesis that Marx really is a philosopher does not solve the question about Marx as a philosopher. Inevitably the question imposes itself: Wherein consists the essence and importance of Marx's philosophy? The meaning of this question is not: What are the general or common characteristics of all the philosophical conceptions which have appeared under the name of »Marxist« or »Marx's« philosophy.

This name has been used of conceptions which have almost nothing in common; their systematic exposition may be highly interesting, but it does not solve our question. Nor is the meaning of the question: What are the philosophical conceptions that Marx always stood for? What philosophical conceptions did he express most frequently? What philosophical conceptions did he consider to be the most important? These and similar questions may be interesting; to some of them it is probably possible to give a precise answer, and to some not.

The question of the essence of Marx's philosophy cannot be reduced to the question what has Marx's or Marxist philosophy been so far; nor can a reply to it be supplied by an empirical description or summing up of what Marx or some Marxist wrote about philosophy. The question of the essence of Marx's philosophy aims at what makes Marxist philosophy what it really is: the fundamental thought possibility of our times, the critical humanistic thought of modern man about himself and his world. Therefore the answer to this question cannot be a report on what has been or is still going on, but participation in the creation of something that can and should be. A correct answer cannot be obtained by a detailed comparison of quotations from Marx, but only by creative thinking in the spirit of Marx, by co-thinking with Marx and by thinking through Marx's guiding ideas.

Could it not be said that the essence of Marx's philosophy is that it is a »philosophy of action«, »philosophy of deed« or »philosophy of praxis«, that it is such a »theory« as does not remain just theory but also demands the act of changing the world and at the same time participates in this act? This could certainly be said, and this assertion would not be difficult to substantiate. There are so many critical statements made by Marx against »theory« separated from »praxis«, and Marx's whole life offers evidence that cabinet thinking for thinking's sake was not his ideal.

But it is not enough to say that Marx's philosophy is a philosophy of action or a philosophy of praxis. This thesis can be understood in various ways. Therefore it must be explained in greater detail to preclude wrong interpretations.

When we say that Marx's philosophy is a philosophy of action (deed, praxis) this cannot mean that action is added to this philosophy from outside by a coincidence, or on the basis of a special decision of the philosopher. If we characterize a philosophy as essentially a philosophy of action (deed, praxis) this must mean that action (deed, praxis) follows from the essence of its theoretical content, that the transition from theory to praxis is its essential »thesis«. Thus if we characterize Marx's philosophy as a philosophy of action, we must explain what are its essential theses owing to which it cannot remain pure theory and must turn into the action of revolutionary transformation of the world.

The reply to this question is seemingly simple: Marx's philosophy is the philosophy of revolutionary action because its nucleus is the conception of »naturalism-humanism« (»naturalistic humanism«, or »humanistic naturalism«), the conception of man as a being of praxis who by his free creative deed moulds and changes his world and

himself. There is no doubt that in his early works Marx developed such a conception. And there is no ground for disputing the view that Marx did not give up this conception in his »mature« works, but continued developing and concretizing it. It would be more justified to dispute the names quoted than the conception itself, but it must be pointed out that these names can be arrived at on the basis of some of Marx's texts. When for instance Marx says that »communism as a fully-developed naturalism is humanism and as a fully-developed humanism is naturalism«¹ he obviously means that naturalism and humanism, which in their incomplete »not-fully-developed« form may be different and even contrary become identical in their completed, »fully-developed« form. The terms »naturalism-humanism«, »naturalistic humanism«, »humanistic naturalism«, are naturally suggested as adequate names for such a conception. Since the two composite parts of these terms were understood in various ways both up to Marx's time and afterwards, the combined term may also be interpreted in different ways. It should therefore be kept in mind that in the text below the term »naturalism-humanism« is used to denote that philosophical conception by which Marx tried to overcome the opposition between naturalism and humanism.

However, under the name of »Marx's philosophy« a conception is often encountered which is more adequately called »dialectical materialism«, a conception which was developed by Engels, Plekhanov and Lenin, further elaborated by a number of Soviet philosophers between the two world wars, and canonized in a simplified form by Stalin. In the form given it by Stalin this conception is definitely discredited, but many still think that it is »good« in the form given it by Engels and Lenin. Even many who are not quite satisfied with the form which dialectical materialism was actually given by Engels and Lenin consider that in the works of the classics of Marxism there is room for a »more creative, better diamat than we have today«.

Under the name of »Marx's« or »Marxist« philosophy we then encounter at least two philosophical conceptions; one of them we have conditionally called »philosophy of praxis« or »naturalism-humanism« (we could call it also »Marx's humanism«), while the other is usually described as »dialectical materialism«. We must then consider the question: what is the relationship between »naturalism-humanism« and »dialectical materialism«? Are these two names for one and the same thing, two aspects of the same conception, two conceptions one of which is part of the other, two different conceptions which complement each other, two different conceptions irrelevant to each other, two conceptions which exclude each other? For each of these theses one could probably put forward some argument, but a detailed consideration of all theoretically possible hypotheses

¹ Erich Fromm: *Marx's Concept of Man*, with a translation from Marx's Economic and Philosophical Manuscripts by T. O. Bottomore, New York 1961, p. 127. — Cf. op. cit. p. 129, the reference to the »realized naturalism of man and the realized humanism of nature« and p. 181 referring to »consistent naturalism or humanism«.

would take us too far. We shall content ourselves with saying a little more only of the thesis which seems to be most correct, that »naturalistic humanism« and »dialectical materialism« are two different conceptions which neither logically complement each other, nor are simply indifferent to each other, but at least in certain essential points are mutually exclusive.

III

In favour of the thesis that Marx's »naturalism-humanism« is incompatible with »dialectical materialism« one could quote several statements by Marx, as for instance that »consistent naturalism or humanism is distinguished from both idealism and materialism, and at the same time constitutes their unifying truth«. ² But such statements are not decisive; it is more important to consider the main theses of dialectical materialism and see whether they can be reconciled with the basic ideas of Marx's humanism.

The basic ontological thesis of traditional dialectical materialism is the thesis of the primacy of nature in relation to the spirit, of matter in relation to mind, of the physical in relation to the psychical. This is not exclusively Stalin's thesis. It is well known that Engels regarded as the great basic question of all philosophy the question of the relationship of thinking to being, of the spirit to nature, and, according to the way in which they replied to this »paramount question of the whole of philosophy«, to the question »which is primary, spirit or nature?«, he divided all philosophers into »two great camps«: the idealists who insist that the spirit is primary, and the materialists who regard nature as primary. ³

Engels's thesis on the relationship of thinking and being as the basic question of philosophy was also endorsed by Plekhanov, only he often formulated it in terms which were more customary in the philosophy of his time, for instance as »the question of the relationship of the subject to object« ⁴ or the »question of the relation of »I« towards »Non-I«. ⁵ Although he did not classify all the replies to this question simply as materialist or idealist, taking into consideration non-monistic solutions as well, such as dualism, Plekhanov too believed that the fundamental philosophical trends were materialism and idealism, and the only correct solution – materialism.

Engels's formulation of the basic question of philosophy and his thesis of the primacy of matter, or nature in relation to consciousness or spirit, was endorsed by Lenin as well, at least during the phase in which he wrote his *Materialism and Empiriocriticism*. As can best be seen from the titles of two sections of this work, Lenin considered

² *Op. cit.* p. 181

³ K. Marx and F. Engels: *Basic Writings on Politics and Philosophy*, Edited by L. S. Feuer. Doubleday & Co. Garden City, New York 1959, pp. 206-207.

⁴ G. V. Plehanov: *Sočinenija*, vol. XVII, p. 18.

⁵ G. V. Plehanov: *Sočinenija*, vol. XVIII, p. 296.

as essential components of the basic question of philosophy two »more concrete« questions: »Did nature exist before man?« and »Does man think by means of brains?« Both these questions Lenin answered in the affirmative, and we can agree with his replies; what alone is disputable is whether Lenin's sub-questions exhaust the meaning of Engels's »basic question« and whether this question of Engels is really the »basic question of philosophy«.

I do not maintain that the basic philosophical question, as understood by Engels, Plekhanov and Lenin, is meaningless. But everything that is meaningful is not »basic«. Besides, every question rests on certain assumptions, and it will not be unwise to ask whether Engels's »basic question« does not already contain certain assumptions. Does it not assume that in a certain way the world is divided or split into two main »parts«, »sides«, »aspects« or »forces«: matter and spirit? If the object of philosophy is the world in which we live, and if matter and spirit are the two fundamental realities of this world, it is indeed the fundamental task of critical thought of the world to determine the relationship between these two fundamental realities.

But is the world really divided in essence into »nature« and »spirit«, »matter« and »consciousness«, »being« and »thought?« No reply is really possible if we do not know what »nature«, »spirit«, »matter«, etc. are. Let us assume for the present (what could be easily disputed) that »matter«, »nature«, »being« are the same and that we know what they are; but what about the other term of the relation, spirit or mind?

Spirit can be conceived in various ways, among other things as a non-human mind, independent of man, objective and absolute, popularly called »god«. If we assume the existence of such a spirit, the question of the relationship of nature or matter towards absolute spirit will naturally emerge, and the various aspects of this question will call for an answer. However, there are no convincing arguments in favour of this assumption, and those who have advocated dialectical materialism, have as a rule rejected the assumption outright. But if there is no such thing as absolute spirit, then there is little sense in asking about its relationship to matter or nature.

»The basic question of philosophy« can also be interpreted as concerning not the relationship of nature to absolute spirit, but the relationship of nature to man's spirit. But man is not merely spirit; »spirit« is but one »part«, »side« or »aspect« of man. It would be strange if the question of the relationship of one part of man to matter or nature were to form the basic question of philosophy. Is not the relationship of integral man towards the world in which he lives a more important question?

Faced with this objection one might try to save the »basic question of philosophy« approximately as follows: The spiritual side of man's being can be one of the two terms of the basic relation in which philosophy is interested, for the other term is not matter or nature in general, but man's matter or nature. The object of philosophy is man, and in man we can distinguish the »material« or »natural« and the »ideal« or »spiritual« side. The division into »matter« and »spirit«

is the fundamental internal division of man, and thus the question of the relationship of matter and spirit in man is the basic question of philosophy.

However, such rescue efforts are of no great use. Man is a united being whose integrity does not exclude internal differentiation. His practical activity is differentiated in many forms, but it is very difficult to regard these forms as divided into two main kinds, material or spiritual. Hardly any activity of man is exclusively material or exclusively spiritual. Let us take, for instance, political activity: is man, when acting politically, active as matter or as spirit? Or let us take man's artistic activity: is the activity of a painter or sculptor spiritual or material?

Consequently, division into matter and spirit is not the basic division of the world we live in, nor is this basic division within man. How then can the basic question of philosophy be the question of the relationship between matter and spirit? Is not the question possible only given certain dualistic assumptions which Marx's »naturalism-humanism« excludes?

It is very difficult to say if there is a basic question in philosophy and how it could be formulated most adequately. But are we not entitled to maintain that the question of man's relationship to the world is wider and more fundamental than the question of the relationship of spirit to matter (or subject to object) and that the latter is only a distorted form of the former?

IV

Dialectical materialism cannot simply be reduced to the thesis of the primacy of matter over spirit. A vital component of this conception is the theory of reflection which has been discussed in the greatest detail in Todor Pavlov's well-known book *Theory of Reflection*. Stalin too was strongly in favour of this theory, but it does not belong exclusively to Stalin and Pavlov. In his book, Pavlov merely »elaborated« the thoughts contained in Lenin's *Materialism and Empirio-criticism*, while Lenin only followed up Engels who in discussing the basic question of philosophy maintained that this question had yet another side: »Is our thinking capable of the cognition of the real world? Are we able in our ideas and notions of the real world to produce a correct reflection of reality?«⁶ This formulation of the question clearly indicates Engels's reply.

The theory of reflection does not belong to dialectical materialism only because it was endorsed by Engels and Lenin, but also because it seems to be the most adequate complement to the materialist thesis of the primacy of matter over consciousness. But this is not to say that this theory deserves a place in Marx's philosophy.

The theory of reflection appears in two basic variants. According to one, which we find in Lenin and Todor Pavlov, our entire spiri-

⁶ K. Marx and F. Engels: *Basic Writings on Politics and Philosophy*, Edited by L. S. Feuer. Doubleday & Co. Garden City, New York 1959, p. 207.

tual life is in essence a reflection, and all forms of our consciousness are just different forms of the subjective reflection of objective reality. But it is not consciousness alone that is a reflection; matter too possesses a property akin to sensation, the property of reflecting. Reflection is a general property of the material world which in its higher form makes up the essence of our entire spiritual life.

In this version then, this is a theory of the consciousness or thinking which does not aspire at solving by itself the problem of knowledge and truth, and so introduces a supplementary theory for the solution of this problem. In Engels, Plekhanov and Lenin this is what is called the correspondence theory of truth, a theory according to which our reflections are true when they correspond to reality. Thus in Lenin's interpretation of the theory of reflection every consciousness is reflection, and reflection can, although it need not, correspond to what it reflects. If there is correspondence, agreement between reflection and reality, the reflection is true.

According to the second version of the theory of reflection it is reflection that is the very essence of truth and knowledge. The theory of reflection need not be »supplemented« by any theory of adequation or correspondence. To say that a proposition is true, simply means that it reflects reality. This version is in fact encountered more frequently among those who oppose the theory of reflection than among its advocates.

The two versions must certainly be distinguished. This does not mean, however, that one is better than the other. In both its main versions the theory of reflection is incompatible with Marx's conception of man as a creative being of praxis. But what is more important, the theory of reflection cannot easily be reconciled with the phenomena of consciousness, knowledge and truth.

When I say that it is irreconcilable with the phenomenon of consciousness I have in mind the fact that it cannot explain why, in what sense, and in what way all our conscious acts reflect reality. For what do the will and emotions reflect? Are love, hatred, envy and malice only different forms of the reflection of the external objects towards which they are directed?

The theory of reflection appears more acceptable if regarded only as a theory of knowledge and truth. But if we study it more carefully we shall see that it is not satisfactory even as a theory of the true proposition. We all state true propositions daily, whose truth we do not doubt in the least, although it is impossible to say what they may reflect. A negative existential proposition, for instance, is true if what it denies does not exist. How can such a proposition be interpreted as the reflection of objective reality? The whole system of mathematical propositions is a system of true propositions for which it is difficult to say what they reflect. And what is reflected by propositions about the past, the future, about possibilities or impossibilities? The theory of reflection seems to be unable to survive, even as a theory of the true proposition.

I have pointed out that the theory of reflection is irreconcilable with Marx's conception of man as a creative being of praxis. In saying so I do not maintain that this theory cannot be found at all

in Engels and Lenin or even in Marx. The theory of reflection exists partly even in Marx's 11th thesis on Feuerbach. May I here recall the well-known thesis: »The philosophers have only *interpreted* the world, in various ways; the point, however, is to *change* it.«⁷ Let us consider what this thesis means.

The thesis has two parts. The first says what the philosophers have done so far. Consequently, this is a specific historical thesis on philosophers. The second part says: »the point, however, is to *change* it«. This then is a kind of program, something that should be done, in contradistinction to what the philosophers have done. I do not want to enter into a discussion of this thesis as a whole – it contains very many problems, but I should just like to draw attention to its first part. What does it mean »The philosophers have only interpreted the world in various ways?«

First of all, what is the meaning of »only interpreted«? This »only«, as indicated by the second part, means: they have not changed it. There has been a great deal of discussion on whether this is a right historical evaluation and whether Marx here is just to other philosophers. However, leaving aside the question of whether Marx is »just« or »unjust«, what is the theoretical basis of such a historical evaluation, if we understand it literally? The assumption obviously is that it is possible to interpret the world without changing it.

In my opinion this assumption contradicts the essence of Marx's philosophy. An interpretation of the world which is not a changing of the world is both logically and empirically impossible. When man interprets the world, by this very fact, he changes at least his conception of the world. In changing his conception of the world he cannot help changing his relationship to the world as well. And in changing his conception and his behaviour, he influences the conception and actions of other people with whom he is in different relationships.

It is a special question how much and to what extent a given theory changes the world. In principle, however, it is impossible for a philosophical theory not to change the world at all. This is impossible because every philosophical theory and every interpretation of the world already is a specific changing and even creating of the world. Philosophers create different theories, different interpretations of the world. What about these interpretations? Are they something non-existent or do they exist somewhere outside the world? Or do they perhaps themselves form a newly created part of the world? We sometimes regard philosophical interpretations as something non-existent. But have not people for centuries lived and died with such interpretations, for them and in them? Did not people live with Aristotle or Thomas Aquinas, do they not live today with Marx? Is Marx's interpretation of the world somewhere outside the world? Where could that be? Is man divided into two parts, one of which is in the world and the other somewhere outside? Is he in the world only when he eats, sleeps and carries out his animal functions, and outside the world when he thinks and interprets the world?

⁷ *Op. cit.* p. 245.

Elements of the theory of reflection are sometimes encountered even where one would not expect them at all, for instance in the first part of Marx's thesis on Feuerbach – when viewed in isolation. But this theory contradicts Marx's entire conception of the world and man. According to Marx man is a being that has a certain, specific mode of being, and this mode is praxis. However, according to Marx, human praxis is a free creative activity. And if we accept the conception that man is a creative being of praxis, it is natural to ask how thinking – as one of the forms of man's free creative activity – can be a mere reflection of reality.

In order to save the theory of reflection, certain Marxists have maintained that reflection is a creative act. However, the term »reflection« derives from the sphere of physics. It means »the throwing back by a surface of sound, light, heat etc.« »Odraż« (reflection) is a necessary and exactly foreseeable consequence of »sraz« (collision), There is nothing creative about it.

If, in contrast to the original meaning of the word, we interpret reflection as creation, we get what I should call an »improved« variant of the theory of reflection. However, it is a »theory of reflection« in name only. Such a seeming theory of reflection is probably of no use to anybody.

In his *Philosophical Notebooks* Lenin writes: »Man's consciousness not only reflects the objective world but also creates it.«⁹ To a careless reader it may seem that he thus advocates the theory of creative reflection. In fact when he states that man's consciousness *not only* reflects the world *but also* creates it, Lenin obviously does not identify reflection and creation, but distinguishes between them and even contrasts them.

But if the theory of reflection is untenable – in what direction should the Marxist theory of thinking and knowledge be developed? I think one should start from the conception of man as a being of praxis, viewing thinking as a form of man's practical activity.

Thinking is not something non-existent, but one of the forms of man's being, one of the ways of changing and creating the world. Let us add only that this is not a »lowest« form of praxis, that in his spiritual creativity man is perhaps more creative than anywhere else. The products of spiritual creation are often more lasting than those of purely material activity. Aeschylus' and Sophocles' plays, Aristotle's and Plato's works, continue to live, while many products of ancient material culture have disappeared without trace.

V

While of the materialist »aspect« of dialectical materialism one can say with considerable certainty that it contradicts Marx's conception of man as a being of praxis, things are neither so clear nor so simple when the dialectical aspect is considered. Very different

⁹ V. I. Lenin: *Filosofskie Tetradi*, Ogiz 1947, p. 184.

things have been understood by »dialectics« in the history of philosophy; and even among those who consider that dialectics is the essence or the essential aspect of Marx's philosophy, there are very different views of this matter.

Regardless of all these different viewpoints which exist nowadays, one thing is fairly certain: dialectics as understood by the founders of dialectical materialism – Engels, Plekhanov, Lenin – is neither only a method nor only logic or theory of knowledge, but also ontology. Its essential aspect or element is the conception that there are certain most general, »dialectical« laws according to which everything that exists changes and develops. No matter how exactly we may formulate and systematize these laws, it seems legitimate to pose the question to what extent the idea of the inevitable, exceptionless general laws of every being can be reconciled with Marx's idea of man as a free creative being of praxis. If all that exists is subjected to dialectical »laws«, how can man be exempted? And if man is not exempted, how can we speak of his freedom and creativity?

These thoughts and remarks by no means solve the question about the relationship of Marx's humanism and dialectical materialism, but they warn us that at least certain essential theses of dialectical materialism are full of difficulties and are irreconcilable with Marx's humanistic conception of man.

The criticism may be put forward that the difficulties have emerged because we have considered dialectical materialism »un-dialectically«, first only in its materialistic aspect, and then only in its dialectical aspect. The materialistic thesis on the primacy of matter should be examined in dialectical form, i. e. not simply as a thesis on the primacy of matter but as a thesis on the unity and interaction of what is material and what is spiritual, with matter having the primacy, but with the spirit possessing a relative independence and importance.

To this possible criticism we can reply that the dialectical-materialistic solution of the question on the relationship of »matter« and »spirit« is certainly »better«, »more flexible« etc. than the vulgarly materialistic one; but this does not change the fact that both these variants of materialism start from the same question based on dualistic presuppositions. In the same way, regardless of whether we interpret the most general laws of dialectics materialistically or idealistically, the fundamental difficulty will remain: how to reconcile the existence of exceptionless laws of being with the demand for free creative being (Sein).

In pointing to these difficulties of the inherited conception of dialectical materialism and contrasting it with the conception of Marx's humanism, I do not mean that Marxist philosophy should be limited to humanistic anthropology. Marx's philosophy is not only pure anthropology, and pure anthropology is not possible. When we say that the essence of man is praxis, we are making use of the »metaphysical« concept of »essence«, and when we say that man is a being which realizes its human (or nonhuman) potentialities, we use modal categories (»possibility«, »reality«, »necessity«). When speak-

ing about the present, the past and the future we refer to time. Marx's entire work as a struggle for man who will be realized as a being of praxis presupposes the distinction between authentic and non-authentic being. And the meaning of being, the question of what »to be« means is involved here.

Thus what is called Marx's conception of man is not narrowly anthropological, but a conception which rises from the question about man to fundamental questions about the meaning of being. Is it not an essential feature of Marx's philosophy that it has such continuity and constant »interplay«, such a constant relationship between essential questions of ontology and anthropology (to use the traditional language)? And is it not for this very reason that Marx's philosophical conception is what it is: a radical humanistic criticism of a non-human world? Is not the root of its criticism of non-humaneness in its humanistic conception of man? Is not the source of its radicality in that it does not limit itself to man only or try to isolate him, but rises to the question of the meaning of being in general.

In conclusion I would like to say that if I have spoken critically here of the conception of dialectical materialism, it was not in order to diminish the importance of the personalities who developed this conception, personalities such as Engels, Plekhanov, Lenin, who made great contributions to the revolutionary movement and to Marxist theory (including Marx's humanistic philosophy). Nor is my criticism directed personally against those who in our times have tried, or are still trying, to combine Marx's humanism with dialectical materialism. Nor yet has it been my intention simply to belittle dialectical materialism: on the contrary, just because I regard it as a possible philosophical conception I think it should be seriously considered and criticized and not declaratively accepted or tacitly discarded.

L'ANTIESTHÉTICISME DE FRIEDRICH NIETZSCHE

Danko Grlić

Zagreb

Lorsque Nietzsche s'était résolu à mettre en oeuvre sa force titanique pour battre en brèche toutes les valeurs d'une culture hypocrite – la morale amoral, les points de vue stéréotypés, les dieux et les idoles d'une bourgeoisie parfaitement sûre et contente d'elle-même – il se sentait porté, dès le début, par des visions d'une transformation artistique du monde. Vers la fin de la longue bataille, les yeux et l'esprit obscurcis par la folie, son grand coeur d'athée intrépide dégoûté par la pusillanimité des âmes pieuses, entouré des philosophes philistins, de toutes ces gens qu'il appelle «les derniers hommes», et dont chacun ne vit que pour ses petits plaisirs de tous les jours et pour ses petits plaisirs de toutes les nuits, il tombe dans un isolement total: Nietzsche-homme et Nietzsche-artiste se sont trouvés tous les deux seuls au monde. Désormais, rien ne lui semble mériter aucun effort et si, dans ces conditions, il finit par mettre en question la réalité de sa propre existence, son doute me paraît bien compréhensible. Dans *Ecce homo* ce doute est ainsi formulé: «La disproportion entre la grandeur de ma tâche et la petitesse de mes contemporains se manifeste par le fait qu'ils ne m'ont pas entendu, même pas vu. J'ai vécu pour mon compte et il se peut que ma vie n'ait été qu'un préjugé.» Malgré tout son art, sublime et puissant, il est mort écrasé par la vérité.

*

Pour Nietzsche l'art est l'émanation de son propre être et de celui de l'univers. Par conséquent, la matière esthétique, chez lui, a été élevée au principe ontologique fondamental. Cependant, l'expression «matière esthétique» prend ici une signification particulière, étant donné que Nietzsche se refuse à parler de l'esthétique dans les termes de la tradition de la pensée européenne. Il savait bien que, en dépit de tout activisme esthétique, aucun changement n'était survenu dans l'essence de l'existence humaine ni par la contemplation ni par la compréhension esthétique du phénomène de l'art. L'art n'était pas devenu l'expression complète de la vérité de l'existence humaine; bien

au contraire, il n'est resté qu'un épiphénomène, quelque chose qui existe, grâce à l'activité d'un certain nombre de génies artistiques, pour faire plaisir à un certain nombre de connaisseurs raffinés. L'art existe donc tout à fait à l'écart de la vie quotidienne qui continue à couler dans ses formes et dans ses prémisses élémentaires non-artistiques. L'oeuvre de Nietzsche, est un effort fiévreux ayant pour but de trouver une réponse à la question essentielle: la vie est-elle supportable, oui ou non, et si elle l'est, sous quelles conditions? C'est pourquoi elle ne se prête pas à une contemplation purement esthétique, c'est-à-dire artificiellement séparée de la vie. D'autre part, il convient de se rappeler que Nietzsche, même dans ses oeuvres les plus profondes, ne s'engage jamais dans l'examen ontologique du phénomène de l'art. C'est que l'art ne figure point parmi ses objets ontologiques ou épistémologiques. Bien plus, le phénomène de l'art se trouvant, pour lui, au centre de tout ce qui constitue, ou pourrait jamais constituer son être, il lui arrive souvent, lorsqu'il explore les secrets de l'existence même, d'exprimer les résultats de ses recherches par des catégories esthétiques. Dans son *Zarathoustra*, par exemple, Nietzsche n'avait pas l'intention de donner une nouvelle théorie de l'art. Là comme ailleurs, lorsqu'il aborde les problèmes théoriques, sa philosophie se présente sous la forme de l'oeuvre d'art. Quand il s'agit de la poésie, sa manière de penser est tellement poétique que le problème de la relation entre la philosophie et la poésie constitue pour lui un problème uniquement artistique, dont l'aspect théorique et spéculatif est complètement négligé.

Les questions que Nietzsche se pose sur le but et les perspectives de sa propre vie révèlent déjà son âme d'artiste authentique. Une autre caractéristique de ses dispositions c'est son incapacité de s'ériger en esthéticien professionnel et de systématiser ses idées selon la meilleure tradition académique allemande. C'est pourquoi l'esthétique soi-disant scientifique n'a pas été en état de traiter, après sa mort, ses questions et ses réponses d'une manière satisfaisante.

Néanmoins, ce n'est pas à dire que le langage sublime de son *Zarathoustra* appartienne plutôt à la littérature qu'à la philosophie. On ne saurait l'affirmer à propos de ses poèmes, tant les deux éléments, poétique et philosophique, y sont étroitement unis. On pourrait à plus forte raison se demander si l'ensemble de ses oeuvres ne se trouve pas au-delà du domaine de la fantaisie poétique et de la région de la pensée logique, en entendant par ses termes, suivant une tradition invétérée, la polarisation de la faculté créatrice de l'homme en art et en philosophie. Le cas Nietzsche semble avoir mis en évidence l'insuffisance de cette dichotomie usuelle.

La thèse énoncée s'appuie, d'une part, sur l'idée mère de l'esthétique nietzschéenne, selon laquelle l'art tend vers une saine affirmation de la vie terrestre, contrairement à la nature essentiellement morbide de la morale, de la religion et de la philosophie, et, d'autre part, sur le caractère de la philosophie de Friedrich Nietzsche, philosophie qui se propose d'accroître les forces vitales de l'homme en chantant les louanges des individus forts, passionnés et dominés par la volonté de

mener une vie hardie, enivrante, active – la seule qui vaudrait la peine d'être vécue. La philosophie qui se fait art, l'art qui se fait philosophie, voilà le miracle accompli par Nietzsche et qui n'a pas tardé de mettre dans l'embarras les inévitables classificateurs de toute matière esthétique. Il a expliqué lui-même pourquoi il avait dû abandonner les vieilles méthodes spéculatives: c'est parce que notre connaissance de la réalité idéale du monde, acquise par un procédé analytique purement logique, s'est révélée décevante, même fautive, si elle n'est pas illuminée par l'intuition irrationnelle, alogique, de la vision artistique. La vérité, telle qu'elle nous est présentée par la raison, rend la vie absolument insupportable. C'est pourquoi il faut la rejeter, comme une vérité unilatérale et destructrice, pour affirmer, au lieu d'elle, une joie de vivre illimitée, apollinique et dionysiaque à la fois, comportant aussi bien les jouissances spirituelles que les plaisirs sensuels, et ayant pour but de rendre l'homme heureux en le faisant maître de lui-même et de sa propre destinée.

* * *

Cependant, les grands artistes, quoique souvent dominés par des instincts irrationnels, ne sont pas faits pour s'adonner à de grandes passions. N'ayant honte de rien ils sont capables d'examiner ses propres sentiments avec sang-froid. Ils exploitent leurs émotions pour en faire de la littérature, de la peinture, de la musique. Dans ce sens, ils sont en effet de véritables monstres d'impassibilité, et Nietzsche, en tant qu'artiste, n'est certes pas une exception. Il garde la parfaite maîtrise de lui-même alors qu'il cherche à pénétrer les plus profonds abîmes de son âme et à rationaliser tout ce qu'il y trouve de plus obscur et de plus confus. Il ne faut pas se laisser tromper par son style aphoristique, par la discontinuité de la facture de ses oeuvres, par les merveilles de son langage poétique, par son enthousiasme dithyrambique et son lyrisme biblique, ou bien par son aversion pour toutes sortes de systématisation, pour les philosophes et leurs écoles doctrinaires, pour la tyrannie de la raison et ses propagandistes universitaires. Si l'on examine à fond toute son oeuvre on doit se rendre compte d'un paradoxe: Nietzsche, cet esprit antisystématique par excellence, s'est servi de l'art pour créer un système rationnel de l'irrationnel.

* * *

Le point d'appui de ce curieux système se trouve dans l'idée de de l'Éternel Retour de l'Identique. C'est en développant cette idée, la plus lucide et la plus féconde pensée de Zarathoustra, que Nietzsche se montre un véritable philosophe, original et perspicace. Toutefois, il faut constater préalablement que cette idée de Nietzsche n'est pas une hypothèse plus ou moins plausible ni un axiome dérivé d'une certaine manière de voir les choses. Ce n'est pas une simple figure de rhétorique, une métaphore ou une allégorie, et ce n'est pas un symbole non plus. Évidemment, si cette idée relevait de n'importe quelle catégorie esthétique ou cognitive, ou bien d'un substratum métaphysique

et surindividuel (comme, par exemple, la volonté de Schopenhauer) – elle ne pourrait jamais être considérée comme une idée exceptionnelle. Son caractère unique réside dans le fait qu'elle exprime la loi fondamentale de l'univers qui règle la marche du temps et le rythme des révolutions cosmiques. Le temps passé et le temps futur ne sont plus conçus comme deux dimensions distinctes et opposées l'une à l'autre, car l'idée de l'éternel retour donne au passé toutes les qualités potentielles d'un avenir encore indéterminé et à l'avenir la solidité et l'immutabilité du passé. Mais l'innovation nietzschéenne ne concerne pas seulement la notion du temps; elle établit également une nouvelle conception de l'espace. Les tentatives de fixer la position des objets réels dans l'espace aboutissent à des résultats surprenants: tout ce qui existe quelque part se trouve en même temps ailleurs, chaque endroit peut changer de place d'un moment à l'autre. Toute détermination spatiale et temporelle est ainsi niée et surpassée par l'âme qui a appris à dire «aujourd'hui» de même que «jadis» ou «naguère», et à parcourir, dansant, tous les lieux, où qu'ils soient: ici, là, ou au bout du monde.

Sans aucun doute, l'idée de l'éternel retour de l'identique a largement dépassé les limites de l'esthétique classique.

Une telle philosophie de l'art, fondée sur l'ontologie, n'admet point des concepts ni des catégories qui pourrait masquer l'essence de l'art. La manière (ou plutôt la manie) de penser en concepts, affirme Nietzsche, conduit inévitablement à une interprétation arbitraire de la réalité, pour la simple raison qu'elle entraîne l'esprit à imposer au monde extérieur ses catégories préfabriquées et à négliger les faits pour faire valoir la théorie. Il s'ensuit qu'on doit se garder de chercher à connaître le monde par le moyen d'un système de catégories, car autrement on court le risque d'une aliénation totale. Lorsqu'un jour l'homme se sera débarassé de cette prédisposition inopportune il pourra enfin s'identifier avec le monde. L'ontologie, l'anthropologie et l'esthétique auront alors pour objet une seule et même matière. C'est alors que l'existence de l'Être se présentera à l'homme sous la forme de l'éternel retour de l'identique et qu'il retrouvera et, en même temps, surpassera lui-même. C'est alors, et seulement alors, que l'homme pourra traverser le pont, planer sur les abîmes de la vie et, affranchissant son esprit de sa pesanteur, danser, jouer, être artiste. Il pourra renoncer à la vengeance (dans l'éternel retour de l'identique il n'y a de quoi ni de qui se venger); il pourra donc «dépasser» sa propre nature et devenir surhomme. Remarquons que cette condition de «surhomme» correspond à l'Être même, c'est-à-dire à l'Éternel Retour de l'Identique.

* * *

Ici, cependant, la pensée nietzschéenne s'arrête brusquement. Au lieu d'approfondir le croquis schématique de sa conception ontologique de l'art et du monde, Nietzsche bat en retraite au moment même où il aurait dû passer à l'attaque décisive contre les forces conservatrices de la tradition esthétique. Il a épuisé son énorme énergie dans

la poursuite de la grande tâche qu'il s'était proposée: effectuer la transvaluation de toutes les valeurs, esthétiques et autres, et préparer l'avènement de l'homme nouveau.

Dans le quatrième chapitre de *Zarathoustra* on peut déjà noter (comme l'a fait Eugen Fink dans son excellente oeuvre sur Nietzsche) les premiers symptômes de lassitude et d'affaiblissement de la vision poétique. Pour ne citer qu'un exemple, lorsque, après avoir parlé de l'éternel retour à ses animaux (c'est-à-dire à lui-même), Zarathoustra se livre à la méditation sur l'arrivée des hommes supérieurs, ses raisonnements ne contribuent guère à l'approfondissement et à la détermination existentielle de sa personnalité. Dans ce même chapitre, qui est aussi le dernier du livre, pour expliquer l'essence de son personnage, Nietzsche recourt quelquefois à un procédé descriptif, limité à la description des phénomènes sensoriels. Les propriétés intrinsèques de l'oeuvre en résultent considérablement altérées, les valeurs artistiques non moins que les valeurs philosophiques. On peut constater que la parole de Nietzsche est toujours pleine de force et d'élan poétique quand il parle *sous le nom* de Zarathoustra, mais que l'inspiration lui manque aussitôt qu'il se met à parler *de son* personnage comme d'une autre personne. Dans ce dernier cas il retombe dans les maniérismes de l'esthétique classique en décrivant les aventures de l'Esprit de la même façon que l'esthétique décrit l'art. Cette tendance rétrograde est encore plus évidente dans ses commentaires ultérieurs sur *Zarathoustra* et sur sa philosophie en général (*Au delà du bien et du mal*, 1886; *la Généalogie de la morale*, 1887; *Nietzsche contre Wagner*, 1888; *le Crépuscule des idoles*, 1889; *Ecce homo*, 1889).

* * *

Nietzsche, tout comme son Zarathoustra, était condamné à la solitude. Il n'y avait personne à lui prêter secours lorsqu'il tentait, avec une obstination désespérée, d'atteindre un de plus hauts sommets de la connaissance humaine. Il n'y avait personne à lui prêter l'oreille lorsqu'il se mit à parler pour communiquer aux hommes ses visions prophétiques. »Ils ne me comprennent pas, se disait-il tristement, ma bouche n'est pas faite pour leurs oreilles.« Alors il se décida à descendre de sa montagne pour mieux expliquer les idées de son Zarathoustra et les terribles expériences de son isolement forcé. Ce fut la catastrophe. Avec le zèle d'un réformateur fanatique il avait lutté toute sa vie contre la méthode esthétique de l'appréciation de l'art. Mais au dernier moment, sans s'en apercevoir, il adopta lui-même la méthode de ses adversaires. Pour combattre l'esthétique il fit usage des catégories esthétiques. C'était la fin tragique d'un esprit précurseur, aux idées révolutionnaires, prêchant dans le désert qu'était l'Europe de son temps.

Il avait bien raison de se demander, aux dernières lueurs de son esprit dérangé, s'il n'avait pas été dupe d'un simple préjugé lorsque qu'il prétendait d'avoir vécu.

MAN AND TECHNOLOGY*

by Mihailo Marković

Beograd

THE CONCEPT OF TECHNOLOGY

1

The world in which man lives is becoming increasingly a technical world, with more and more instruments and fewer and fewer objects which are man's direct aim.

The relation of man to the world, which also means to others, is increasingly a technical relationship: in a growing measure human practice is becoming a skill or rational knowledge of how one must act in a given situation in order to achieve the desired effect.

At the same time, man is becoming more and more technical man: in the way he works, in the manner he lives, enjoys himself or behaves in society, and even in the manner in which he produces work of art – there is less and less spontaneity, directness, impulse, or irrationality and more and more science, mediation calculation, organization, planning, rationality.

2

The term *technology* in these prefatory statements is certainly used in a much broader sense than in ordinary speech and in discussions of specialized scientists and certain philosophers. *Technology* is often understood as covering productive forces only, or even as their objective component only, i. e. industrial machinery and other instruments of work. The determination of technology as the material part of culture is broader but still inadequate. Technology is then placed *beside* spiritual forms of culture such as science, art, philosophy, politics, etc. It is often forgotten that there is something that we call the technique of scientific research, the technique of violin playing, singing, composing, painting frescoes, making mosaics, sculpturing in bronze, of in-

* A considerably larger version of this article was published in Serbo-croat in the volume *Covek danas (Man Today)* »Nolit«, Beograd, 1964.

vestigating the meaning of various terms, arguments and criticisms, of building systems, of making propaganda for and against certain political ideas, etc. And not in the field of culture alone; technology takes a large place in everyday life. Who does not know of the techniques of publicity, the techniques of the sensationalist press, cheap literature and bad films, the techniques of football playing or boxing, the ecclesiastical technique of frightening the masses with an almighty, vengeful god, the police techniques of extorting confessions, the techniques of modern warfare? Are there not men who are proud of their technique of making love to women, or women who are satisfied or dissatisfied with the love-making technique of their husbands or lovers?

In modern society, technology has penetrated into all forms of human activity. Owing to the influence of a number of objective and subjective factors technology everywhere seeks to destroy all natural, patriarchal and idyllic relations; everywhere it mercilessly breaks up the variegated spontaneous links between people and tends to repress all other relations between man and the world except cool methodical calculation and skills developed to perfection. Pious fervour, chivalric enthusiasm, bourgeois sentimentality, revolutionary idealism; – all of them completely loses their value in the face of technology; efficiency becomes the basic value, efficiency in production, efficiency in the realization of the planned objective.

If this is so, two questions immediately arise: (1) is technology something new, specific to modern man alone? (2) what is the thing we call technology or technique in all these different activities?

3

In fact the idea of technology came into being in ancient Greece. As early as the 5th c. B. C. positive sciences and skill became separated from philosophy. Xenophan arrived at his belief that men had created the gods to their own image by studying different peoples and races and their ideas of the gods. On the basis of meteoritic rock found at *Aigospotamoi* Anaxagoras concluded that the stars and the moon are solid bodies of a similar nature to that of the earth. The »father of physics«, Democritus, was born in the same year (460 B. C.) as the »father of medicine«, Hippocrates.

In contrast to theoretical knowledge (*episteme*), the practical application of knowledge (or skills) was designated by the term *techne* (τέχνη). *Techne* was in the centre of interest for the sophists, who put the beginning of technology into the earliest periods of human prehistory. Thus Protagoras regarded fire, and Prodicos farming, as the starting point of cultural development as a whole, i. e. as the initial skill from which all the others had developed. Otherwise the sophists were very active in developing new skills. Protagoras is the founder of grammar. Gorgias developed rhetoric and wrote his main work on it. He also went profoundly into the very concept of technology: according to him *techne* is the totality of all the activities by

which man struggles against accident (*tyche*). Thus for instance the essence of medicine is in finding out the causes of diseases and eliminating all that is a departure from normal health, i. r. all that is accidental. We find yet another important idea with Gorgias – the idea of the instrumental nature of technology. Rhetoric skill is a sharp and dangerous *weapon* for with it one can take control of people; it can be used for *both good and bad purposes*. The sphere of Hippias's interests included all the »seven liberal skills« (the mediaeval *artes liberales*): arithmetic, geometry, astronomy, grammar, rhetoric, dialectic and music.¹ It is characteristic that all these disciplines were covered by the term technology (*τεχναι*). What is also very important for determining the meaning attributed by ancient Greeks to the concept of technology is the fact that they regarded it as including also the skill of administering social life – politics (*πολιτική τεχνη*); the sophist Antiphon even regarded ethics as technology of a special kind – the skill of preventing misery (*τεχνη αλυσίας*).

If there is any sphere of Greek culture of which we are predisposed to believe that it must have remained outside the reach of technology – it is art above all. In a well-known passage from his *Introduction to the Critique of Political Economy* Marx emphasised strongly the childishly naïve, spontaneous nature of Greek art, especially epic poetry. Although this art is firmly linked to »the immature social conditions under which it developed and under which alone it could develop« and which can never return, it will always offer an exquisite artistic experience, for man »is pleased at the *naivety* of a child« and always »seeks to reproduce its truth on a higher level«. Marx continues: »Is it no the case that in the child's nature its own character comes to life in every epoch, in all *its natural truthfulness*«² (M. M.'s italics).

This fully applies to the poetry of Homer and Hesiod. Throughout the period up to Democritus and the sophists the Greeks regarded poetry as a gift from the gods, as something superpersonal deriving from the subconscious, as something that imposes itself on man with irresistible force while at the same time having a wonderful supernatural effect on others. The Sophists made the first steps in the rationalization of poetry, and above all of tragedy. According to them poetry is only a kind of rhetoric (an important idea in this respect is Gorgia's idea of *kairos* – the skill to present something well known in a new way). Already a Sophocles tries to define rationally the media of his art and writes the work *On the chorus* in which he explains changes (an increase in the number of the chorus from twelve to fifteen, changed relation towards the dialogue) in relation to the old tragedy.

¹ Moreover, using certain psychological principles (attention, fixing by repetition, association of ideas), Hippias developed mnemotechny to such a degree that he was able to remember in the exact order fifty names when hearing them only once.

² Marx, *Prilog kritici političke ekonomije* (*Contribution to the Critique of Political Economy*), Beograd, Kultura 1960, p. 223.

An excellent example for Greek concept of technology and for what was to remain the essential content of this concept up to the present time can be found in the work of the sculptor Polycletus from Argos. His artistic work was firmly based on a theory developed in detail about the norms of the sculptural presentation of living beings, especially man. Instead of taking as his model the most nearly good example of his race, the sculptor must represent the ideal *average type*, which he will obtain by numerous calculations of the proportions of the different parts of the body. (The influence of the Pythagoreans is here beyond doubt.) Polycletus, who put forward this theory in his work *Kanon*, applied it practically to a number of his sculptures, the most important of which are the *Javelin bearer* and the *figure of the wounded Amazon* for Artemis' temple in Ephesus.

This example is important not only because it shows that in Greek art we can already find an extremely rationalistic technology but perhaps even more because it shows that *technology* and *creation* are not irreconcilable contrasts, and that, on the contrary, there are conditions under which the two factors are fully in harmony.

What can be concluded from this whole analysis about the idea of technology?

First of all: that in the meaning of the Greek *techne* and in the manner in which the term *technology* is used in various contexts today we find one and the same basic conceptual content regardless of all the essential differences in the manifestations and in the social consequences of technology from Greek times to the present day.

Secondly, this integrated nucleus of the content of the idea of technology can be formulated as follows: *Technology is the totality of all knowledge, material resources and practical procedures which are most suitable for achieving a certain given aim. This is an essential component of any practical relationship of man to the world.* As man separates himself more and more from nature, his relationship to nature becomes more and more mediated and rational, and the comparative importance of the technological factor grows ever greater. However, it remains only *one of the factors* as long as the *humane man* is at the same time a *natural man*. A man whose *entire* practice became technical, losing all spontaneity, immediacy, uncalculated sensuousness and thoughtfulness would be a *non-natural man*.

MODERN ATTITUDES TOWARDS TECHNOLOGY

4.

What is the rôle of technology in the world. Is technology one of the fundamental human values *per se*; is it one of the most positive achievements of historical development so far, is it one of the most essential or even the most decisive conditions for the further progress of human society?

Or is technology the basic evil for modern man, a way of life in which man successively loses all that is the most human in him; is it an »oblivion of genuine human being«, a form of »non-authentic existence«, »an essential ontological structure of human alienation?«

These are the two opposite extremes of a continuum within which modern thinking on the problem of technology moves. It is a paradox that they can both be met within one and the same – Marxist philosophy.

5

What are the theoretical assumptions and consequences of these extremist conceptions?

The view which treats technology as a positive value in itself, which refuses to make it relative to some more profound goals, if it is coherent at all – clearly indicates a vision of the world and human life which is void of any deeper, more fundamental human ideals. Philosophy, whose basic problem is the relationship between being and *thought*, and according to which man's ultimate goal is to learn the laws of natural and social processes as precisely as possible *in order to achieve the maximum effective control over them*, represents one of the possible theoretical frameworks for this concept of technology. It follows directly from it that human life would be richer – and thus also happier – to the extent to which man increases his knowledge and turns it more and more into practical skill, i. e. the skill to produce machinery and an abundance of material goods, to change a growing proportion of natural things into his own tools, to achieve increased control over hostile natural forces (natural disasters, causes of various diseases etc.), to create an increasingly improved organization of social life which would successfully do away with various pathological forms of behaviour of individuals and groups, etc. One of the main consequences of this philosophy would be the identification of socialism with a society in which industrialization is accelerated and which ensures the highest increase of the productivity of labour and living standards, and the greatest possible rôle of state and political organizations in all spheres of public life.

6

The opposite view, which regards technology as a form of non-authentic human existence and as a type of alienated human relationship to the world, starts from the assumption that the essence of man lies in spontaneous, immediate activity which is a purpose in itself. If technology is skill based on knowledge – i. e. a mediated relationship to nature, and if existence which tends to rely exclusively on skill is an artificial existence, then man becomes himself, natural and authentic, in the measure to which he refrains from applying knowledge in his practical activity. This does not mean that knowledge as

such, if it remained a purpose in itself, would lead to alienation. A full, natural, authentic man should avoid deriving from his knowledge principles for practical activity. In other words, in order to be free and creative, his practice must be irrational.

It follows then that a genuine human community must not attach great importance to the development of industry, to the production of material goods, and in general to the development of sciences, especially applied sciences. In such a community the degree of organization and rational direction should be reduced to a minimum. Instead of starting from the present, from an analysis of reality and the lawful trends that prevail in it, practice should be guided by free visions of the future. What appears to be social necessity is not something antecedent but created. Since the next practical action may ignore it, it is in fact not a necessity – not even in the most flexible sense of the word. In such a community man's life becomes as direct and spontaneous as play, unfettered by any social norms, natural as the original existence that preceded history.

MARX'S ATTITUDE TO TECHNOLOGY

7

Representatives of these opposing views try to find support in Marx's teachings. In doing so they invoke only those parts of Marx's writings which suit them. However, taken as a whole, Marx's thought is much more complicated, much more complete and comprehensive.

On the one hand, Marx is undoubtedly a philosopher of technology. According to him, productive forces are the prime mover of all social development. Society is controlled by objective laws which are independent of the will of people and whose existence precedes man's awareness of them. Work is a »purposeful activity for the production of use-values, for the appropriation of natural things for human requirements, a general condition for the exchange of matter between man and nature, an eternal natural condition for the life of men, and therefore it is not only independent of any form of this life but actually equally characteristic of all forms of human society«. ³ The greater man's knowledge, the greater his control over this process of the exchange of matter with nature. »By changing nature outside him, man changes at the same time his own nature. He develops potentialities slumbering in it and *subordinates the play of its forces to his control*«. ⁴

In contrast to all glorification of »original spontaneity and naturalness« Marx takes precisely the technical relationship towards nature as one of man's essential characteristics when he writes as follows: »It is not a matter of the first animal instinctive forms of work. That state when human work has not yet rid itself of the first instinc-

³ Marx, *Kapital*, Volume I, Beograd, 1947, p. 133.

⁴ *Ibid.*, p. 126.

tive form has been left far behind, in the mist of distant times, behind the state when the worker appears in the commodity market as the seller of his own labour. *We are thinking of work in the form peculiar to man alone* (M. M.'s italics). The work done by a spider is similar to the weaver's; with the construction of its honey-comb the bee can put to shame many a human builder. *But what in advance sets apart even the worst builder from the best bee is the fact that he constructed the building in his head before he executed it in wax.* The working process ends with a result which already existed in the worker's mind at the beginning of the process, i. e. *ideally*. He does not merely bring about a change of the form of natural things, but at the same time *he realizes his purpose* which is *known* to him and which *like a law* determines the ways and means of his work, and to which he must subordinate his will.«⁵

There is no doubt that Marx regards a high level of technical development as a condition of human freedom. This is revealed most clearly by the famous passage from the third volume of *Das Kapital* in which he says that in a developed civilized society »freedom cannot consist of anything but the following: man in society, associated producers, rationally control this material exchange with nature and subordinate it to their collective control instead of nature controlling them like a blind force; they exercise this control with the least possible effort and under conditions that fully correspond to their human nature and are most suited to this nature.«⁶

Marx did not think it indispensable that scientific knowledge should be applied exclusively in the process of material production. The revolutionary action of the proletariat must also be based on knowledge and not on the intuitive vision of the leaders. For instance, the *Communist Manifesto* says that »the theoretical conclusions of the communists are in no way based on ideas or principles that have been invented or discovered by this or that would-be universal reformer. They merely express, in general terms, actual relations springing from an existing class struggle, from a historical movement going on under our very eyes.«⁷

On the basis of these thoughts of Marx one can conclude without any doubt that Marx was *not* a critic of technology as such. In fact, taking the concept of technology in the original sense of the Greek *techné* (and not in the restricted, vulgar meaning of pure machinery) one could with good reason insist that in his criticism of capitalism Marx emphasised the *lack* rather than any excess of technology; capitalist society is doomed because it holds back the development of productive forces, because it is unable to control blind accident, because under it man's relationship towards his natural and social environment is still not rational enough.

⁵ *Ibid.*, pp. 127-128.

⁶ Marx, *Kapital*, Volume III.

⁷ K. Marx and F. Engels, *Basic Writings on Politics and Philosophy*, Edited by L. S. Feuer, New York 1959, p. 20.

However, bearing all this in mind, one must firmly emphasise that Marx's thought has nothing in common with the philosophy of technicism developed by many of his followers. His ideal of humanism was not a society in which, apart from the abolition of the political power of the bourgeoisie, just one other major change is brought about: intensive technicalization, electrification, chemification, automation (we may also add »nuclearization«). Marx's ideal is neither the man-driver nor the man-consumer, the man-organizer, the man-master-of-the-robot, nor even the man-cosmonaut.

In fact Marx views the whole problem of technology against the background of an extremely wide humanistic context in which technology, for all its importance, plays a subordinate rôle. Technology is only a detail of practice, and practice is only a detail of man's entire being.

Work is not only a »purposeful activity with the objective of producing use-values« in which technology would play a dominant rôle, but also *production according to the laws of beauty*. Through work man not only »appropriates natural things for human requirements« but also expresses and realizes man's *individual* physical and spiritual potentialities. If work is both man's self-expression and self-activity it ceases to be exclusively a *means* for achieving an end outside itself – i. e. the production of a commodity – but becomes *an end in itself*. In this sense work has a creative not a technical character: work which is to express and realize man's *individuality* cannot be completely *reduced* to a repetition of generally known routine operations to the application of generally used stereotyped tools, in general, it cannot rely only on *general* knowledge and *general* skills available to society at a given moment. This individual departure from the general norm may be spontaneous, but even when considered and rationally mediated from the point of view of the individual, it will usually seem irrational and anti-technical from the point of view of society. This does not mean that the activity of the individual, no matter how creative it may be, *can fully exclude* the technical factor; the individual is always, even if in a negligible measure, tied to the civilization of a certain society, of a certain epoch; no matter how much he may depart from prevailing social norms, he can continue building only on existing social knowledge, starting from existing instruments, within the limits of existing requirements, etc. However, at certain stages of his work an individual may *transcend* the technical factor. This is one of the elements of the dialectics of technology and creation. The other is that what has been new and creative in the work of the individual is socially accepted later on and becomes its own opposite, – a craft which can be learned, a technology accessible to many.

It follows, then, that Marx was not, nor could he have been, against the promotion and improvement of the technical side of human work. The weight of his criticism of work in capitalist society was directed against *alienated* work, work which has nothing creative about it, which negates man, turning him into an object, into a part of the

machine. It is in his vital respect that bureaucratic technicism has been disloyal to Marx, one could even say: has betrayed Marx. Socialism is construed as a society whose main advantage over capitalism is the fact it makes possible a faster development of productive forces. Future society is supposed to be a super-technical society, an affluent society.

This ideology was assessed by Marx in advance as follows: In the conditions of alienated work »an enforced *increase of wages* . . . would be nothing more than a *better remuneration of slaves*, and would not restore either to the worker or to the work their human significance and worth. Even the *equality of incomes*, which Proudhon demands would only change the relation of the present dayworker to his work into a relation of all men to work. *Society would then be conceived as an abstract capitalist.* (M. M.'s italics).⁸

This criticism by Marx also applies to a large extent to existing socialist countries. The fact that the revolutionary task he outlined has not even been seriously undertaken, let alone fulfilled, can be explained not only by great technical backwardness (which has already been liquidated in some socialist countries) but also by an explicitly technicistic revision of Marx's original thought.

When from the analysis of the concept of work we move on to analyse the wider concept of *practice*, which includes work as one of its elements, but in addition covers all other forms of man's conscious and purposeful activity which are aimed at the realisation of all various kinds of human values (as, for instance, active participation in various forms of social life, artistic activity, love, play, speech, thinking operations, education and self-education), the subordinated rôle of technology becomes still more obvious. In contrast to work, these forms of practice do not have such a strict and established structure, such a high level of social organization, they do not require so many stereotyped actions, and leave incomparably more room for the free expression of man's individual powers – not only those of the mind, the rational ones, but also those of the sense, and feelings i. e. the irrational ones. When discussing human practice in this widest sense as man's complete self-realization and an assertion of his essential powers in the objective world, Marx insists on these very points which are no longer, and cannot be, of a technical nature. He speaks of »the wealth of *subjective* human sensuousness«,⁹ of senses which, when developed and humanized, are no longer preoccupied with »gross practical needs« and no longer have only a *limited and abstract meaning*.¹⁰ » . . . In place of the *wealth* and

⁸ Marx, *Economic and Philosophical Manuscripts*, Cf. Erich Fromm, *Marx's concept of Man*, New York 1961, pp. 42–43.

⁹ *Ibid.*, p. 134.

¹⁰ »For a starving man the human form of food does not exist, but its abstract character as food; it could just as well lie before him in its rawest form, and one cannot say in what this nutrition would differ from animal nutrition. A worried and poor man has little interest in even the most brilliant theatrical performance; the trader in minerals sees only their commercial value, he does not see either the beauty or the specific nature of the minerals; he is not mineral-minded. *Ibid.*, p. 134.

poverty of political economy, we have the *wealthy* man and the plenitude of *human* needs. The wealthy man is at the same time one who *needs* a complex of human manifestations of life, and whose own self-realization exists as an inner necessity, a need.¹¹ Such a man has a *concrete, specific, independent* relation to everything, for in this way alone can he express his *individuality*. Marx is apodictic here: »man is independent only when asserting his individuality and acting as an integral man in all his relationship to the world, in watching, listening, smelling, tasting, feeling, thinking, willing, loving, in short only if he asserts and expresses all organs of his individuality.«¹² In another place, in his *Economico-philosophical manuscripts*, at the end of his brilliant criticism of money as »mankind's alienated-power« Marx says: »let us assume *man* to be *man* and his relation to the world to be a human one. Then love can only be exchanged for love, trust for trust, etc. If you wish to enjoy art, you must be an artistically cultivated person; if you wish to influence other people you must be a person who really has a stimulating and encouraging effect upon others. Every one of your relation to man and to nature must be a *specific expression* corresponding to the object of your will, of your *real individual life*. If you love without evoking love in return, i. e. if you are not able, by the *manifestation* of yourself as a loving person to make yourself a *beloved* person, then your love is impotent, and a misfortune.«¹³

In this sphere of human practice – in love, friendship, art – the rôle of technology is very modest indeed. It is indispensable here too, but it is by no means sufficient. No matter how much a person may learn the technique of love, this in itself will not be enough to enable him to love and to evoke love in another human being. No matter to what extent somebody may master the craft of writing, painting or composing, this alone will never make him a true artist.

The deepest meaning of Marx's revolutionary thought lies in his rebellion against all the conditions of life which hamper the full development of human beings, which prevent human activity from being a full and free assertion of all the essential internal powers of each individual.

The society which Marx had before his eyes even lacked technical conditions for any radical emancipation of mankind. But Marx never thought of reducing this process of liberation to technical progress.

¹¹ *Ibid.*, p. 137.

¹² *Ibid.*, p. 131

¹³ *Ibid.*, p. 168

WHAT IS THE MEANING OF ALIENATION

by Zaga Pešić-Golubović

Beograd

I am prompted once more to a discussion of alienation by the article of John Lachs (*Praxis* No. 1/2, 1966) in which he tries to determine the place of the concept of alienation in history, starting from a narrow and, in a general sense, unaccepted meaning of the term. Lachs sets about explaining the many meanings of the concept of alienation, but again starting from an assumption which is incorrect – that sociologists and psychiatrists, and existentialist philosophers and Marxist philosophers have had in mind one single meaning, the absurdity of which Lachs wants to prove. In generalizing a meaning of alienation – that alienation can be identified with disease – which is not widely held and which can be attributed to psycho-analytically orientated sociologists and philosophers, Lachs unjustifiably overlooks the many meanings of this concept. The differences existing between Hegel's and Marx's conception of alienation on the one hand and the existentialist conception on the other, in relation to the psycho-analytical conception of the health and sickness of society, are much greater than the author of the article indicates when referring to three meanings of the term. Basically it would seem that Lachs attributes one and the same meaning to all the concepts he analyses (1. alienation as a relation, 2. alienation as a process, and 3. alienation as a state of mind), and this meaning he wants to dispute: that the concept of alienation contains the idea of disease which is applied to society by analogy with the physical organism.

In discussing alienation as relationship Lachs states that in most cases this is taken to mean »that the traits of existing human beings are not qualitatively identical with the traits which compose or define the ideal man«, in other words that they depart from the standard of normality as disease is a departure from a normal state which is called health. Alienation as a process is also a »mark of unhealth«; and alienation as a state of mind he sees as a »symptom of severe social or personality disorder« and he concludes that »notions of alienation appear to bear a certain resemblance to the disease-concepts of

medicine« (p. 239). Lachs believes that this analogy with disease may explain why thinkers have been so enthusiastic about the idea of alienation. Among them he includes Marx who, like many others, saw in the notions of alienation »the conceptual tools by means of which the pervasive ailments of human history may be revealed« (p. 239). The author goes still further in simplifying the highly complex idea of alienation, which has several meanings even in individual authors, when he expresses the thought that the process of alienation is »in some respects analogous to the development of an infection or the course of a disease« – to conclude, after such an unjustifiable simplification, as follows: »The assimilation of the notions of alienation to the family of physical-disease concepts is unjustified« (ibid).

We agree with the author of the article that the »classification of alienation as a social disease is clearly unjustified« and that the »extension of the notion of disease to the sphere of society is based on an inadequate analogy between societies and biological organisms« (p. 241). But we do not agree with his underlying assumption that the many meanings of the concept of alienation can be exhausted with the idea of a disease of the social organism; in fact, we consider that in its original meaning the notion of alienation does not at all contain the idea of disease and illhealth.

As the original form of the notion of alienation we may take the mediaeval Christian philosophical conception which signalizes man's fall into non-authenticity with the »fall of Adam«. This is at the same time what both begins and *actually makes possible* human history through man's own hard work. Non-authentic existence does not mean here either a »diseased condition«, but a form of the realization of mankind which, expelled from the kingdom of heaven, can create its history only through sin and the loss of what was predestined by the divine idea of man. But the alienated man who »in the sweat of his brow« reproduces his race is not a diseased man; this is the only possible way of human existence which has taken a different way at this juncture from divine existence.

The idea of an ideal figure is present also in Hegel's conception of alienation. Hegel defines the essence of man as self-consciousness, but the ideal realization of self-consciousness is also the end of human history. The question is, therefore, whether by the idea of absolute knowledge as the last stage of the dialectical process Hegel really gave up his dialectic or whether by the idea of alienation he dialectically implied that this stage cannot be realized, because of the endlessness of the historical process. But here too the »departure« from the ideal figure does not indicate a diseased condition but the only possible way of human existence, for man cannot exist without objectifying and externalizing without a working process through which object and an object-relationship are created, and thus pure self-consciousness or pure idea amounts in a way to a denial of man's complexity.

Although Marx's conception of alienation is much more classical (i. e. Hegelian), whereas in the existentialist philosophical system its

meaning changes considerably, the two systems have something in common – i. e. they use alienation to express the mode of man's existence and his historical reality. While there is a considerable difference between Heidegger's view that alienation is a structural factor of man's being and that »being thrown« into the world is the inevitable source of non-authenticity of »*das Man*«, and Marx's linking of the phenomenon of alienation with the historical conditions of social development, which allow only a partial realization of human nature and, consequently, always contain elements of alienation and disalienation – the difference is still not, as it is usually presented, so great to make the ideas of alienation and non-authenticity mutually exclusive. Although Marx often links the concept of alienation with the conditions of class society, as can be inferred from some of his texts (which, on the one hand, leave us in doubt whether Marx idealized primitive society and, on the other, imply an eschatological idea of communism as the end of history), the essence of Marx's conception can be expressed by the dialectical character of the concept. Regardless of whether Marx restricts the concept, applying it exclusively to class society, or whether he takes it in a wider sense, as a general historical phenomenon, alienation contains elements of a dialectically conceived »limit« (in Hegel's sense) which carries within itself its own negativity and implies transcendence. Alienation therefore is not only a state of being alienated, but also the only possible historical way of realization of the human being (this is also Sartre's »de-totalized totality«). The worker is an alienated man (for he realizes himself only partially), but as a worker he realizes an historical position which opens for him new historical vistas; just as mechanization and the development of technology are the source of the alienation of work, but at the same time the introduction to a new chapter of history in which man will leap from the bounds of necessity into the realm of freedom.

Marx is far from proclaiming class society as a diseased condition of human history or from denying to its different forms a historically progressive rôle in the development of mankind. It is true, in assessing values, Marx condemns capitalism and alienation, but not because he would treat them as an unnecessary excrescence on the body of mankind which can be removed by a surgical operation without leaving any trace on the healthy organism. He condemns them in the name of the ideal »should« which he wants to realize by way of revolution. Only in a non-dialectical representation can the identification of alienation and disease be inferred from this attitude by Marx. Revolutionary philosophy differs from pragmatism in that it can admit the reality and necessity of a phenomenon, but at the same time assess it critically in the name of what is more humane.

Lachs is annoyed by the fact that the concept of alienation implies value judgments. As an explanatory notion of revolutionary, critical philosophy it must presuppose a system of values, in the name of which the phenomenon is assessed and, from the point of view of humanity, accepted or condemned. Science describes and explains on the basis of objectively given elements; philosophy cannot explain

without value elements, for the fundamental question of philosophy – wherein is the meaning of human existence – assumes that human life is not something purely objectively given, but that it contains various value systems as presuppositions. If alienation cannot be divested of its essential presuppositions – the value components.

This very fact goes against the thesis that alienation can be identified with disease as a medical phenomenon. Health and disease are not philosophical concepts; they are phenomena which do not depend on our value judgments, but on our biological constitution and our medical knowledge. There is nothing similar in society that would justify the idea of health or disease of the »social organism«. Social systems do not exist as organisms by themselves; they serve man (even when totalitarian regimes subject man to the social machine, the social organization must satisfy certain vital necessities of man); they cannot be objectively diseased or healthy, they can be more or less humane, more or less suitable for the realization of the human personality, but never completely dysfunctional as is a disease of the organism.

Therefore, to maintain that the idea of alienation is reduced to the idea of disease or the idea of infection, means either to fail to understand the essence of the functioning of the social organization or to argue that this essence was not understood by Marx (in other words, to denounce Marx for a biologicistic conception of society) and others who accept the idea of alienation.

The existentialist concept of alienation is nearer to the psycho-analytical concept of the development of personality. But the idea of alienation in existentialist philosophy does not reach the level reached by Marx, for the very reason that in moving nearer to Freud it is reduced to a description of clinical cases, implying chronic states of horror, despair and worry. But here too the »disease« is not analogous to disease in the medical sense: horror and worry are the mode of man's existence, while biological disease leads to physical death. Therefore, in contrast to elements of unnaturality and irregularity, which are implied in disease as a medical phenomenon, alienation (either as partialization or the non-realization of potentialities, or as worry and horror) is the *regularity* of the historical process, for in the former case (according to Marx's conception) man cannot overleap his historical era which limits him, while in the latter (according to the existentialist conception) they are the structural factors of the *Dasein*. In other words, analogy really does not help us here, though such an analogy is made; it is not contained in the essence of the idea of alienation, although here and there, in psycho-analytical interpretation, this view may be encountered. But this does not justify the author of the article in extending such a narrow idea of alienation (which contradicts its own essence) to its deeper and more original meanings.

The other question discussed by Lachs is the rôle of the concept alienation in the conception of history. This is, naturally, closely linked with the meaning of the notion of alienation, i. e. it depends on the interpretation of the notion of alienation.

In line with his interpretation Lachs states that the concepts of alienation »cannot serve as diagnostic tools in the attempt to understand and transform society . . .¹ It is also obvious that the concepts of alienation have no value as first-level descriptive concept in history . . . If the concepts in question have any rôle at all in the study of history, it is on the level of explanatory theories of great generality.« (p. 242).

What is the position as regards this assessment by Lachs of the rôle of the concept of alienation in history?

Overlooking the fact that alienation is both a philosophical and a sociological concept, and that on different levels of generality it plays different rôles, Lachs states in the concluding part of his article that the concepts of alienation do not play any rôle at all in history (p. 242), because for him philosophical matters and scientific matters are two completely separate spheres which have no point of contact. But before we try and answer the question whether a positivist interpretation of history is possible, we must give an explanation of the content of the concept of alienation in order to see wherein lies the unfoundedness of the author's ultimate conclusion.

Philosophically, Marx considers the problem of the roots of alienation by seeking that original form on which man's entire alienation is based (and he finds it in the alienation of work), taking as the starting-point the concept of human nature which is historically realized. Alienation in a sociological sense consists of the concrete forms of man's alienation in certain social structures (the alienation man experiences as a member of a class, the alienation of his sociality within the state; the alienation of the individual as an isolated person, as *homo duplex*; the alienation of the worker in the process of manufacture and mechanized production and in conditions of modern technology, the alienation of the products of work in the form of goods; the alienation of man in the sphere of his human needs; etc.).

The first (philosophical) meaning of the concept of alienation is indeed valid only on the highest levels of generality. But this (philosophical) level is an indispensable starting basis for creating a conception of society and human history, whether the positivistically orientated scientists like it or not. The basic concept of the philosophy of history must be the concept of human nature and it is on whether this concept is accepted or not and what meaning is attributed to it that the formulation of the concept of history depends – relativistic or universalistic. Some people have denounced Marx for his relati-

¹ And continuing on p. 242: »Every sociologist, historian and political scientist should remind himself at least once a day that societies and states are not animals. They are not organic and alive in the sense in which elephants are organisms which live. As a result, they cannot be infected with diseases in the way in which animals and plants can fall ill.« – Lachs shows again that he has not grasped the essence of the concept of alienation and that particular conception of society which, for instance, Marx developed.

vistic conception of history (Popper),² while others have denounced him for such a biased evolutionist conception in which the idea of the uniformity of social development dominates. However, the essence of Marx's historical conception, in which the concept human nature and the idea of alienation are fundamental concepts is far from either, which can be proved: (1) by explicating the content of the concept of human nature, as used by Marx and (2) by explicating the idea of the historicity of social development.

In Marx's context the concept of human nature is dialectically contradictory and therefore it does not form either a metaphysical pre-determination nor a relativistic negation of universal and general presuppositions of the human race. In order to indicate the dialectical complexity of this concept Marx used two terms: »general human nature« and »historically modified human nature«, thus marking the inseparability of universal and historically changeable components. Fully in keeping with this conception of human nature, which contains at the same time both the general presuppositions of the human race (as the potentialities of single individuals) and the historically determined limits for the realization of these potentialities, is the conception of history and alienation held by Marx, whose concepts are rich in dialectical content. In contrast to relativistic conclusions Marx's historical conception forms a combination of two polar components: the first is *historical continuity*, historical genesis, which links the differences of social epochs and single individualities and helps to build the history of mankind, or the history of the human race; the other is that historical genesis takes place in concrete historical conditions, and thus does not take place in a »pure«, abstract form but, modified and concretized by specific conditions, acquires different historical forms through which it gradually becomes realized.

On this basis Marx was able to make a distinction between the *real* and *alienated* nature of man, between *human* and *alienated* needs. This historical conception, which has a dialectical character, enabled Marx to grasp better than the existential philosophers the connection between existence and essence, between what is general and what is individual in man, the connection between man and his social environment. We are ready to agree with the opinion expressed by V. Milić³ that the philosophical meaning of alienation is in that it expresses

² Popper calls this historicism which he explains as follows: »Although historicism admits that there are many typical social conditions whose regulative happening can be observed, it denies that regularities in social life possess the character of unchangeable regularities in the physical world. For they depend on history and on differences in culture. They depend on a particular *historical situation* (Popper's italics) ... Similar circumstances emerge only within the limits of one historical period. They never last from one period into another. Therefore there are no general uniformities in society on which any wider generalizations could be based ...« (K. R. Popper, *The Poverty of Historicism*, Routledge and Kegan Paul, London 1963, pp. 5 & 6). And he describes Marx as a well-known representative of historicism.

³ V. Milić: »Ideja otuđenja i suvremena sociologija« (The idea of alienation and modern sociology), *Humanizam i socijalizam*, Zagreb 1963. Vol. II, p. 123.

the conflict between man's historically originated (but still lasting) anthropological structures and the concrete historical social conditions in which he lives.

If the concept of alienation is interpreted in this way, its rôle in clarifying the conception of history is undoubted. For history is not just a collection of facts and events, but the course of the historical development of the human race. If we have discarded the relativistic conception of society, according to which each society (or each historical epoch) is a phenomenon in itself and can therefore only be described but not explained by means of any general principles, then we need complementary concepts: human nature and alienation as explanatory concepts of man's historical realization. Such concepts are not »positive« and purely »objective« because they presuppose values, since the realization of human nature (in contrast to the nature of other living creatures) is also a realization of values, a realization of humanity as a task, as an ideal »should«, and not a sum total of characteristics accumulated through history.

This meaning of the concept of alienation (which indicates the most general dialectical character of history realized by way of alienation and disalienation, as the components of every historical process) is easily linked with the sociological meaning of the concept of alienation, which also cannot serve exclusively as a means of descriptive analysis. Although it is on the sociological level that forms of alienation are concretized (and they differ in early capitalism from those in contemporary capitalism, and these again differ from the forms of alienation in socialist societies, because the social factors which give rise to them are different), sociological analysis also moves on a certain level of generality, for it tries to discover what appears in certain historical periods as a regularity and generality, what, in other words, is a manifestation of the general idea of alienation.

What then is involved are two levels of generality, and in both of them the idea of alienation appears as an indispensable explanatory concept which helps to clarify the course of the historical process, on the understanding, let me repeat, that history does not amount to a collection of facts, but is a continual development of the human race, while every historical form reveals the level of its realization.

Lucien Goldmann:

Pour une sociologie du roman

Ed. Galimard, 1964, 229 p.

Dans la multitude des perspectives à partir desquelles on peut étudier les problèmes de la théorie littéraire, le problème de la méthode apparaît de plus en plus comme d'un intérêt capital et comme le signe du degré de créativité et d'originalité des critiques et des théoriciens de la littérature.

Bien que la tendance traditionnelle vers une perspective centrale à partir de laquelle une oeuvre littéraire pourrait s'expliquer et se comprendre tout à fait se soit révélée insuffisante, il n'en reste pas moins que certains points de vue pour ainsi dire presque dogmatiques se sont cristallisés dans l'étude de l'oeuvre littéraire.

Que nous acceptions ou non l'une des interprétations possibles, ce qui est nécessaire quels que soient le ton et la couleur historiques qui la caractérisent, il faut dire qu'une méthode scientifique rigoureusement à part et tout à fait objectivée est l'une des causes d'échec les plus fréquentes dans cette sorte d'interprétation. Rappelons à cette occasion les positions de S. Petrović chez nous, et en partie celles de Souriau et Albères, où l'on peut voir les résultats de la seule méthode efficace d'analyse et de critique d'un texte littéraire.

Ce n'est qu'en exigeant la réunification des méthodes ou leur ouverture et une ouverture vers la créativité de l'individu qui approche l'oeuvre, que l'on aboutira à un résultat valable et que l'on rendra impossibles les simplifications et la dogmaticité des méthodes particulières (sociologique, psychologique, stylistique - historique, esthétique - formelle, idéologique, existentialiste, etc. ...). La définition ontologique de l'art est

consciente de la nécessité de toutes les méthodes, mais aussi de la nécessité d'une définition de l'art plus essentielle, ou mieux, essentielle, qui serait comme surtemporelle et constituerait la source de toutes les approches méthodologiques possibles, prouvant par là l'insuffisance d'une approche unique et exclusive. Car la totalité ne peut être expliquée que par des méthodes et des moyens lui correspondant.

C'est pourquoi nous allons essayer ici, comme le thème lui-même nous l'impose, de nous en tenir à l'une des méthodes qui se sont fait remarquer ces derniers temps par leur actualité et leurs forum institutionnalisés (centres et chaires), méthode qui s'affirme de plus en plus comme l'une des plus importantes ou en tous cas comme nécessaire à l'approche d'un texte littéraire. Certains philosophes et sociologues sont très conscients de la portée et des limites de leurs méthodes, et comme c'est le cas pour A. Hauser, savent dire clairement que dans l'art, on ne peut ni tout définir ni tout expliquer par la sociologie. Cependant, dans les interprétations sociologiques de la littérature, s'il ne s'agit pas d'un sociologisme abstrait et mécaniste, on trouve des éléments de valeur montrant bien qu'il existe certainement un lien étroit entre le contexte social et l'oeuvre. Karl Marx avait déjà vu les difficultés que l'on rencontre à vouloir clairement définir le rapport entre la littérature et l'état social. Cependant l'explication sociologique de l'oeuvre littéraire est nécessaire. Lucien Goldmann, l'une des personnalités les plus importantes du marxisme français contemporain, qui s'occupe des problèmes de la philosophie et de la sociologie de la littérature et dirige actuellement le cours pratique de sociologie de la littérature et de la philosophie à l'Ecole pratique des hautes études de la Sorbonne, l'exprime parfaitement

dans ses «Recherches dialectiques», dans un article écrit dès 1947: «L'explication sociologique est l'un des éléments les plus importants de l'analyse de l'oeuvre artistique... mais l'analyse sociologique ne l'épuise pas et parfois ne réussit même pas à l'atteindre. Elle représente seulement le premier pas qui y conduit. Il est essentiel de trouver le chemin par lequel la réalité historique et sociale s'est exprimée à travers la sensibilité individuelle du créateur dans l'oeuvre littéraire ou artistique que nous étudions.» Suivant les pas de son grand idéal G. Lukács et construisant sur ses conceptions théoriques, Goldmann, dans ses propres oeuvres, s'en tient surtout à certains éléments à partir desquels il considère l'essence de l'oeuvre artistique, éléments tels que l'idée de totalité, l'importance du facteur économique et la théorie de la réification.

Goldmann, comme d'autres représentants de la méthode sociologique, Simmel, Fromm, Lukács, voit dans les catégories essentiellement économiques (la marchandise, la production et la consommation) le domaine de la vie sociale et intellectuelle, c'est-à-dire le domaine de la superstructure que ces catégories économiques déterminent. Cependant, bien qu'il soit capable d'un coup d'oeil plus juste (à d'autres moments également, en abordant d'autres problèmes), Goldmann néglige les autres abords possibles. Ainsi, selon lui, les vraies valeurs de l'esprit parlent de la réalité économique et sociale.

Dans son dernier livre, Goldmann complète les thèses des «Recherches dialectiques», qui par exemple démontrent le caractère exclusivement marchand du livre et du film, pour centrer ses nouvelles recherches autour d'un terme qui est à son avis de première importance, le terme de «réification», emprunté à Lukács, et à l'origine, à la notion de fétichisme de la marchandise de Marx. L'affirmation de l'identification de l'oeuvre littéraire avec la marchandise montre un aspect secondaire de l'oeuvre artistique, l'existence du marché, en vertu de quoi l'essence de l'oeuvre artistique reste cachée et les questions qu'elle soulève impossibles à poser.

L'ouvrage de Goldmann, «Pour une sociologie du roman», contient quatre études dont trois ont été publiées dans la «Revue des instituts sociologiques» de Bruxelles (2-63), et la quatrième dans la revue américaine *Modern Language Notes*. Elles constituent les quatre cha-

pitres suivants: 1. - Introduction aux problèmes d'une sociologie du roman. 2. - Introduction à une étude structurale des romans de Malraux. 3 - Nouveau roman et réalité. 4. - La méthode structuraliste génétique en histoire de la littérature.

Dans les problèmes traités, comme le signale l'auteur lui-même, il existe des différences de niveau, puisque le but poursuivi n'est pas une recherche achevée, les travaux dans ce domaine étant encore en cours. L'auteur voit dans la sociologie de la littérature la possibilité de constituer une science exacte et rigoureuse, d'où la nécessité de recherches systématiques et collectives. Comme point de départ d'une recherche de la similitude entre la structure classique du roman et les échanges dans le commerce libre et du parallélisme de leur développement, l'auteur a choisi les livres de G. Lukács, «La théorie du roman», et de Girard, «Le mensonge romantique et la vérité du roman». L'auteur étudie avec un soin particulier les textes de Lukács sur le héros problématique, sur la nature dialectique du roman, sur le terme de «dégradation», et sur la typologie du roman. Il pose également un problème peu étudié, celui du recul temporel de la réification dans le domaine de la culture. Pour Goldmann un problème parmi les plus importants est aussi celui du lien entre la forme du roman et la structure du milieu social, comme par exemple celui de savoir pourquoi une forme de romans tels que ceux de Balzac n'a jamais plu à Paris dans le monde bourgeois. L'auteur parle aussi de l'insuffisance de l'analyse marxiste dans sa conception du prolétariat en tant que totalité et seule classe devant construire la base d'une nouvelle culture, et de son imprécision en ce qui concerne l'importance de la concordance subjective avec la classe sociale. Parmi les problèmes que doit résoudre le développement de la méthode sociologique, Goldmann pose celui du lien entre les structures économiques et les manifestations littéraires, celui du rapport de l'oeuvre et de l'individu.

L'intérêt tout particulier que Goldmann porte à Malraux se manifeste dès 1958, époque où Malraux, à côté de Th. Mann et B. Pasternak, pose le problème de la recherche de l'humain dans un monde inhumain. Dans l'essai sur les romans de Malraux, Goldmann fait lui-même remarquer qu'il a évité les jugements esthétiques, tout en sa-

chant qu'on ne peut pas les éliminer complètement. S'appuyant sur des exemples concrets, l'auteur, par une analyse interne, suit l'évolution idéologique de l'écrivain, soulignant les différents aspects de la forme et du sujet tout au long de l'oeuvre, montrant la tendance de Malraux à donner toute son importance à la vie à l'intérieur d'une crise générale des valeurs, et se référant à des positions de Lukács dans la «Métaphysique de la tragédie». Goldmann analyse aussi l'activité des héros de Malraux, avançant que l'écrivain a trouvé dans l'action historique la possibilité d'une création littéraire originale. Goldmann introduit dans son étude la critique de Malraux par Trotsky et tente d'établir un parallèle Malraux-Saint-Exupéry. Au cours de cette étude, Goldmann devient plus que sociologue en ce qui concerne les analyses littéraires, dans ses efforts pour dépasser une position laissant pressentir que l'art ne devrait être malgré tout qu'une résultante.

Pour traiter les problèmes du nouveau roman français, l'auteur est parti d'un entretien entre A. Robbe-Grillet et N. Sarraute, les deux représentants les plus importants du nouveau roman. L'auteur expose leurs principales thèses et complète son exposé par une analyse personnelle des oeuvres de Robbe-Grillet. Le commentaire de Goldmann illustre et concrétise l'affirmation essentielle des deux auteurs selon laquelle leur tentative va dans le sens de la saisie du réel de notre temps.

Quant à la nouvelle forme du roman contemporain que Nathalie Sarraute a expliquée par la création d'une nouvelle réalité humaine, l'auteur l'exprime par sa propre expression de réalité sociale et la traite ainsi. N. Sarraute ne s'intéresse pas à la structure globale du monde social mais elle cherche partout l'humain authentique et les rapports entre humains, s'attachant à la psychologie, alors que Robbe-Grillet, que Goldmann considère comme plus important, s'intéresse davantage à la structure globale. L'auteur insiste moins sur les problèmes formels des romans de Robbe-Grillet que sur leur contenu, et il souligne parfois très justement les intentions et les caractéristiques de l'oeuvre, comme par exemple dans sa remarquable analyse de «L'année dernière à Marienbad». Goldmann a parfaitement saisi la transformation essentielle du nouveau roman, et quantité d'au-

tres problèmes purement esthétiques qui demandent à être élucidés.

Dans le quatrième et dernier chapitre du livre, on trouvera exposées des thèses qui à notre avis sont essentielles pour la compréhension des conceptions de Goldmann en ce qui concerne la création culturelle en général et le véritable créateur.

Pour l'auteur, la création culturelle est encore un domaine privilégié, qui se situe cependant sur le même niveau que les autres domaines du rapport humain, et qui par conséquent obéit aux mêmes lois.

Ce livre ne donne qu'une faible idée du fait que pour Goldmann, l'oeuvre a ses lois spécifiques qu'il a lui-même parfaitement formulées dans «Recherches dialectiques» («ce monde – le monde de l'artiste – doit avoir naturellement une certaine cohérence, une certaine logique interne... il a ses lois rigoureuses...»), et qu'il redoute l'accidentalité de l'oeuvre si son auteur est l'individu créateur. Cependant Goldmann affirme clairement que c'est le groupe social qui est le véritable instigateur de la création, et que le seul problème est celui qui se pose quand on définit à partir de cette thèse l'ordre du rapport entre le groupe et l'oeuvre, en sachant quels sont les groupes et les oeuvres entre lesquels peuvent être établis des rapports de ce type.

L'analyse structurale génétique dont il est question ici est l'application de la méthode générale qui pour la science est la seule efficace.

Le structuralisme génétique représente pour l'auteur un véritable changement dans la sociologie de la littérature, la structure de l'oeuvre étant considérée comme semblable à la structure de certains groupes sociaux. Il est impossible d'analyser ici dans quelle mesure la création culturelle peut être définie comme domaine «privilégié», comme le voudrait Goldmann, et d'examiner comment, en lui enlevant tout terrain autonome et sans la réduire au résultat de toutes les influences et reflets possibles, on peut la définir par des moyens qui la déterminent effectivement, mais seulement dans une certaine mesure.

En ce qui concerne les deux écoles, marxiste et psychoanalytique, de structuralisme génétique, Goldmann souligne les manques de l'une et de l'autre et fait une proposition qui à son avis devrait intégrer tout ce qui a de la va-

leur dans les analyses freudiennes et dans les études marxistes sur la création artistique et culturelle.

Nous n'avons étudié ici que quelques-uns des thèmes les plus importants dont abonde le livre de Goldmann, ouvrage qui conduit la pensée en face de la multitude des problèmes qui se posent au critique d'art.

Ljerka ŠIFLER

André Gorz:

Stratégie ouvrière et néo-capitalisme.

Editions du Seuil. Paris, 1964. 175 pages.

Voilà encore un livre (après «La Nouvelle classe ouvrière», de Serge Mallet, déjà présenté dans Praxis), consacré au problème très actuel de la stratégie du mouvement ouvrier dans les conditions créées par le néo-capitalisme. Il est intéressant de noter que dans les deux livres, l'accent est mis sur l'action des syndicats ouvriers, et non des partis, l'auteur considérant que l'action politique des partis ouvriers doit être construite sur certains éléments de la position de la classe ouvrière dans le néo-capitalisme. Le dernier livre d'André Gorz (auteur déjà connu pour son roman «Le Traître», préfacé par Jean-Paul Sartre, pour un ouvrage philosophique, «La Morale de l'histoire», et pour des articles parus autrefois dans l'Express, actuellement dans le Nouvel-Observateur, sous le nom de Michel Bosquet) se situe dans la série de tous les travaux qui entendent aujourd'hui surmonter la stagnation de l'action syndicale et du mouvement ouvrier dans les pays d'Europe occidentale, et mettre en évidence les nouveaux éléments sur lesquels il convient de construire l'action du mouvement ouvrier et en particulier l'action du mouvement syndical. L'auteur se réfère très souvent à des marxistes italiens (communistes et socialistes de gauche) tels que Lelio Basso, Vittorio Foa, Paolo Santi, Bruno Trentin, Luciano Lama, Luciano Barca, qui ont tous accordé la plus grande attention à ces problèmes contemporains, et manifeste le désir évident de se libérer de toute position dogmatique ou périmée. A la différence d'H. Marcuse et de certains autres auteurs, dont les vues sur le mouvement ouvrier dans

les pays capitalistes hautement développés sont assez pessimistes, André Gorz, dans le même esprit que Serge Mallet, s'efforce de construire une «stratégie offensive», et c'est à elle qu'il consacre la plus grande partie de son livre. Quels sont, selon Gorz, les éléments essentiels d'une stratégie ouvrière offensive dans le néo-capitalisme?

Le point de départ des analyses de Gorz est la notion de misère, cette «base naturelle» de la révolution, qui dans la France contemporaine, ou aux USA, ne concerne que «le huitième de la population», et justement la fraction qui ne constitue pas «l'avantgarde» du prolétariat. Si la misère matérielle n'est pas aujourd'hui une source de révolte assez puissante, le mouvement ouvrier voit se poser à lui la question suivante, qui résume tout le contenu du livre: «...dans quels besoins s'enracine la nécessité du socialisme quand se trouve éמושée l'urgence née de la misère; et à quelles conditions ces besoins peuvent (- ils) prendre conscience d'eux-mêmes en tant que besoins de transformer radicalement la société (p. 10). Il ne s'agit donc ici de rien de moins que d'un examen radical de la révolutionnarité du mouvement ouvrier contemporain, c'est-à-dire des besoins et des éléments qui exigent le *changement radical de la société capitaliste*, que les forces progressistes de cette société en aient conscience ou non. Et le livre de Gorz trouve sa raison d'être justement dans le fait que le mouvement ouvrier contemporain n'est pas assez conscient de ses besoins. En présentant ce livre à nos lecteurs, nous insisterons plus sur ces besoins eux-mêmes que sur les questions de stratégie qu'ils imposent, car si ces dernières sont surtout importantes pour le mouvement ouvrier des pays capitalistes, les besoins, quant à eux, ont la même importance dans les pays socialistes que dans les pays capitalistes.

Pourquoi André Gorz dans son livre, met-il au premier plan l'action syndicale, et non la stratégie des partis ouvriers? C'est justement parce qu'il considère que la question essentielle est celle des nouveaux besoins, et que la prise de conscience de ces besoins dans les conditions de la production contemporaine peut se faire le mieux dans les «entreprises, communes, régions», où «le syndicat devient le lieu privilégié où s'élabore la conscience de classe, la conscience des besoins, des exigences, des fins à poursuivre - le lieu privilégié, aussi, où le conflit entre tra-

vail et capital continue d'être vécu dans toute son acuité» (p. 18). Si le néo-capitalisme comporte un changement de structure de la production capitaliste et de l'attitude du capitalisme envers la classe ouvrière (en tant que producteur et consommateur), rien de plus normal que d'étudier ces nouvelles situations et ces nouveaux besoins, c'est-à-dire les problèmes et les antagonismes, sur le lieu même où ils apparaissent de la façon la plus immédiate. Cette méthode trouve également sa justification dans le fait que les rapports purement politiques, dans la démocratie parlementaire, peuvent fausser certains problèmes, et dans le fait que la tactique parlementaire et ses compromis exigent que de nombreuses questions soient approfondies au niveau des entreprises et des syndicats. L'importance du «syndicalisme de l'entreprise moderne» engage la classe ouvrière à devenir consciente de ses nouveaux besoins et de ses nouvelles exigences, développant son action là où la conscience ouvrière se forme à la base, c'est-à-dire dans les rapports de production eux-mêmes. Ce développement du syndicalisme présente un intérêt politique et tactique, mais aussi un intérêt plus profond, sociologique et philosophique: «Bastion des réalités de classe face aux idéologies de masse et à leurs fictions, le syndicat, dans la mesure où il joue son rôle, devient une force de propulsion pour la politique. C'est par lui que la contradiction fondamentale du capitalisme — celle qui est inhérente aux rapports de production — se manifeste continuellement dans sa réalité vivante et concrète. C'est en lui, au niveau du travail aliéné, que prennent corps des revendications révolutionnaires dans leur vérité et dans leur sens (sinon dans leur contenu immédiat): la revendication de soumettre la production aux besoins, la manière de produire aux exigences humaines de ceux qui produisent, le capital à la société. C'est en lui seulement que peut se forger dès à présent l'homme socialiste: le «travailleur associé» aux autres travailleurs pour régler la production et les échanges; le producteur dominant le processus de la production au lieu de lui être soumis; l'homme de la praxis créatrice. Le socialisme sera peu de choses — ne sera peut-être même pas — s'il n'est d'abord ces hommes, s'il n'est un nouvel ordre de priorités, un nouveau modèle de consommation, de culture, de collaboration sociale.

Ce modèle reste à définir dans chaque société hautement industrialisée. Il n'existe encore nulle part. Jusqu'ici, les sociétés socialistes ont subordonné, elles aussi, la consommation à la production, les besoins, les exigences créatrices, la culture, l'éducation aux exigences du processus d'accumulation. Cette subordination y a même été, à certains égards, plus systématique et plus intransigeante que dans la phase avancée du capitalisme (p. 22) ».

Gorz considère qu'une société qui se donne pour but l'accumulation des moyens de production, transforme nécessairement l'homme en moyen de production. C'est ce phénomène qui a donné naissance au socialisme dogmatique, où tout est soumis au plan. La Yougoslavie fait ici figure d'exception (selon Gorz, les Yougoslaves «ne tiennent pas compte dans leur politique étrangère du caractère exceptionnel de leur expérience»). Gorz met l'accent sur les modèles que les mouvements ouvriers en Europe doivent élaborer eux-mêmes: «Les revendications du mouvement ouvrier d'Europe occidentale peuvent et doivent être plus avancées, en matière de construction du socialisme, que celles des sociétés socialistes existantes. Le problème de l'humanisation de la production et de sa subordination aux exigences et aux besoins des individus peut être abordé par nous en des termes plus avancés que partout ailleurs. C'est précisément cela, d'ailleurs, que l'avant-garde marxiste des pays socialistes attend des marxistes d'Europe occidentale (p. 23) ».

Partant du fait que les conditions historiques de la position de la classe ouvrière dans le capitalisme ont sensiblement changé précisément sur le plan matériel, en ce qui concerne la satisfaction des besoins essentiels, Gorz juge nécessaire de faire la différence entre «pauvreté» et «misère». En effet, si les théories qui affirment que la classe ouvrière est aujourd'hui «plus pauvre» ont raison, celles qui soutiennent qu'elle est «plus misérable» se trompent. Différente en ceci de la misère physiologique, la pauvreté désigne «l'ensemble des possibilités (notamment culturelles, sanitaires, médicales) et des richesses qui sont déniées à un individu tout en lui étant proposées comme la norme virtuellement valable pour tous; que la pauvreté n'ait jamais été plus grande est donc une affirmation démontrable». On voit qu'ici, «pauvreté» est pris au sens large d'aliénation de l'homme de

tous les biens, matériels et culturels, qu'une société offre déjà aux individus en tant que norme. Bien entendu, cette définition de la pauvreté demande que la notion de bien soit rattachée à la notion de besoin, autrement dit que la critique de la position des ouvriers dans la production s'étende à la consommation des biens «matériels et culturels» que la société offre aux ouvriers.

André Gorz estime que dans une société qui se donne pour idéal la consommation, qui est elle-même une «société de consommation», la conscience d'une perspective révolutionnaire ne pourra pas naître d'un mouvement ouvrier fondé uniquement sur «les intérêts de la classe ouvrière... en tant que couche sous-privilegiée de consommateurs», et qui ne tiendrait aucun compte de la position de la classe ouvrière en tant que telle, c'est-à-dire de «l'existence de l'ouvrier à son poste de travail, de la soumission de l'ouvrier au capital, de la soumission de la consommation à la production, des rapports de la production capitaliste, du gaspillage».

Qu'est-ce donc, dans ces nouvelles conditions, que la conscience de classe? «Faire de la politique, a dit Vittorio Foa, c'est partir de l'aliénation du producteur dans le processus de production, pour la rattacher à l'aliénation du producteur dans la société». L'ouvrier en tant que producteur, il faut aller le chercher dans la société, comme ouvrier-consommateur, comme citoyen, comme homme culturel, et finalement, comme «être humain». En d'autres termes, la critique de la position de la classe ouvrière dans le néo-capitalisme, société de production et de consommation massives, sera nécessairement envisagée non seulement sous l'angle de la lutte pour l'augmentation des salaires, d'après les modèles du tradeunionisme traditionnel et du paupérisme stalinien, mais aussi sous l'angle beaucoup plus large de la position de l'homme producteur en tant qu'homme et de ses besoins individuels et sociaux.

Nous n'avons cité ici que quelques-uns des «leitmotiv» que Gorz utilise pour son analyse de l'aliénation de la classe ouvrière dans les rapports de production, dans les buts de la production («la misère dans l'abondance», «les consommateurs standardisés», etc.), dans la reproduction de la force de travail, c'est-à-dire dans le caractère de société de consommation du néo-capitalisme («le superflu et le luxe vien-

nent avant le nécessaire»), dans la reproduction élargie de la force de travail, c'est-à-dire dans les modèles de la civilisation (la crise des valeurs capitalistes, la technocratie, les besoins créateurs, le «capital humain», etc.). Cette analyse, générale mais partant toujours de situations réelles, est à la base d'une détermination de la stratégie du mouvement ouvrier dans les pays d'Europe occidentale, compte tenu des nouvelles formes de monopolisme que fait naître le Marché commun.

L'attitude passive, qui est acutellement celle du syndicalisme ouvrier dans les pays d'Europe occidentale, en face du processus d'intégration mis en oeuvre par les monopoles et les gouvernements dans les pays de la C. E. E., tient essentiellement au fait que la classe ouvrière n'a pas réussi à opposer aux processus capitalistes de planification et de rationalisation une conception de la planification qui lui soit propre: «Opposer à la planification capitaliste, essentiellement quantitative, et qui conçoit la production comme fin en soi et la société comme moyen, une planification qualitative concevant la production comme moyen en vue de satisfaire les besoins réels et autonomes (p. 152)». Ces besoins sont essentiellement caractérisés par le fait qu'ils ne peuvent pas s'exprimer sur le marché, parce que le prix n'en est pas réglé immédiatement: «Il s'agit essentiellement, en effet, de besoins en équipements et en services, engendrés par le développement des forces productives, et qui portent notamment sur: l'éducation, la santé, l'hygiène, l'urbanisme, le logement, les transports en commun, l'équipement culturel et sportif, la recherche et l'information» (p. 152). On voit qu'il s'agit avant tout de besoins culturels et créateurs que les rapports monnaie-marchandise ne reconnaissent pas et détruisent.

Dans ces conditions, l'action ouvrière doit donc arriver à la conclusion que «subordonner la production à la consommation et l'économie aux besoins et au contrôle des producteurs à tous les niveaux où ces besoins et ce contrôle peuvent se manifester (entreprise, commune, ville, région, branche, nation, école) est l'objectif le plus général d'une planification antimonopoliste, et il ne peut être atteint que si est brisé, par un renversement à tous ces niveaux du rapport des forces, la dictature de fait du capital» (p. 155).

L'ouvrage de Gorz apporte une importante contribution à l'édification d'une conception du «socialisme européen», socialisme qui a pour supposition socio-historique, l'action de la classe ouvrière dans une société hautement développée, où elle pénètre de plus en plus profondément, tandis que par ailleurs, la critique de cette société, par sa totalité («universalité») et sa radicalité, impose le modèle humaniste

de la société socialiste. C'est ici que les mouvements ouvriers des pays d'Europe occidentale se retrouvent en face des problèmes qui se posent aux forces progressistes des pays socialistes, forces qui ont pour tâche sociale et historique de se débarrasser peu à peu des modèles d'une société socialiste relativement arriérée.

Rudi SUPEK

DÉLÉGATION DES PHILOSOPHES YOUGOSLAVES EN HONGRIE

L'Association yougoslave de philosophie a pris l'initiative, l'année dernière, d'une collaboration aussi fructueuse que variée entre les philosophes yougoslaves et les philosophes des autres pays socialistes. Cette entreprise a pour but de faciliter la compréhension mutuelle entre tous et de développer des deux côtés la collaboration dans tous les domaines de l'activité philosophique: échange et traduction de livres, publication de revue et d'articles, visites, conférences, participation aux symposiums nationaux et internationaux, aux conférences et aux réunions des représentants des revues, etc. Les visites des délégations de philosophes sont l'une des formes de cette collaboration.

C'est ainsi que du 11 au 20 décembre 1965, une délégation de philosophes hongrois a séjourné en Yougoslavie, tandis que du 22 au 30 mars 1966, a séjourné en Hongrie une délégation de l'Association yougoslave de philosophie, avec Danko Grlić, Milan Kangrga et Aleksandar Kron. Les camarades hongrois avaient mis au point pour notre délégation un vaste programme, afin de permettre aux philosophes yougoslaves d'étudier de près la position, l'état, le rôle et les tâches de la philosophie hongroise d'aujourd'hui, de même que les formes et les institutions à l'intérieur desquelles se déroule la vie philosophique en Hongrie.

Dans ce domaine particulier, les contacts personnels étaient d'une importance capitale et l'on peut dire que nos hôtes avaient su orienter leur programme en ce sens, ce qui s'est révélé de la plus haute utilité dans une rencontre qui n'avait pour but que le dialogue philosophique, toujours plus fructueux dans le cadre d'un échange ouvert et libre. La Hongrie d'aujourd'hui porte un vif intérêt à la philosophie et aux philosophes yougoslaves, ce qui a agréablement surpris nos délégués. Les contacts et les conversations entre philosophes hongrois et yougoslaves en ont été facilités, et tout s'est déroulé dans une atmosphère générale d'amitié et de cordialité, avec, de la part des camarades hongrois, une grande curiosité. Cette atmosphère, écrivains et travailleurs culturels hongrois, appartenant pour la plupart, à Budapest, pour lequel le programme avait prévu une rencontre avec le Kossuth-club (ou Club de l'intelligentzia, comme on l'appelle parfois). Plus de quarante philosophes, écrivains et travailleurs culturels hongrois, appartenant pour la plupart, à la jeune et à la moyenne génération, ont participé aux entretiens.

A cette occasion, nos délégués ont été informés tout d'abord du rôle et du caractère du Kossuth-club, qui est le rendez-vous de toute l'intelligentzia de Budapest. Quant au travail accompli dans le cadre du club, en particulier celui des philosophes, il est la plupart du temps semblable ou identique au travail accompli par les symposiums de l'Association yougoslave de philosophie et des sociétés de philosophie des républiques, et au travail des réunions professionnelles régulières dans le cadre de ces sociétés (par exemple, dans le cadre de la Société croate de philosophie de Zagreb). Certains thèmes, dont plusieurs étaient particulièrement actuels et intéressants (problème de l'aliénation, problème de l'idéologie) ont suscité des discussions ardentes et prolongées pendant dix heures, auxquelles ont participé jusqu'à cent-vingt personnes.

Obéissant au désir de leurs hôtes, nos délégués ont exposé la structure, les tâches et les aspects du travail de l'Association yougoslave de philosophie et des sociétés de philosophie des républiques, puis, sur les instances renouvelées des assistants, ils ont parlé de la situation philosophique en Yougoslavie, en insistant sur l'activité des revues «Praxis» et «Filozofija» et de l'École d'été de Korčula. De nombreux assistants étaient déjà très au courant de certaines activités, et la grande majorité avait lu avec intérêt l'édition internationale de «Praxis», de sorte que les questions posées furent très concrètes, et selon le mot des Hongrois eux-mêmes, «délicates». L'une de ces questions avait trait aux critiques dirigées contre «Praxis» en Yougoslavie, ce à quoi nos délégués ont répondu qu'il s'agissait là d'un phénomène absolument normal, divergences de pensées nécessaires et utiles concernant la plateforme commune de lutte pour le socialisme et pour les nouveaux rapports sociaux et humains.

Cependant, cette conversation n'a pas seulement montré l'utilité de ces contacts directs, car les délégués yougoslaves, au cours de leur séjour, ont eu des entretiens avec les philosophes hongrois dans différentes institutions de Budapest et de Debrecen (où la délégation a séjourné une journée, invitée par l'Université). Les Yougoslaves ont été reçus par l'académicien Laszlo Matrai, dans la salle de la bibliothèque universitaire de Budapest, puis par le chef de la chaire de philosophie de la Faculté des lettres Pál Sandor et ses collaborateurs, qui ont renseigné les délégués sur la structure de certaines chaires de philosophie, leurs programmes d'étude et leurs méthodes de travail. De l'avis des Hongrois, les plus grands cerveaux et les philosophes les plus compétents ne se trouvent pas à l'Université, mais à l'Institut de philosophie de l'Académie des Sciences de Hongrie, dont le directeur est Jozsef Szigeti. Les délégués yougoslaves ont pu se convaincre eux-mêmes du bien-fondé de cette assertion au cours de leur rencontre avec un groupe de jeunes philosophes pleins de talents, qui entendent se libérer du dogmatisme et se frayer un chemin qui leur appartienne en propre.

Certains d'entre eux sont déjà bien connus des philosophes yougoslaves, qui les avaient rencontrés à plusieurs réunions internationales, et à l'École d'été de Korčula, où ils avaient apporté leur concours avec des travaux sérieux et intéressants, dont quelques-uns ont été publiés dans notre revue. Ils sont invités à Korčula cette année aussi, ce dont ils se réjouissent sincèrement, considérant que leurs contacts avec les philosophes yougoslaves peuvent leur apporter une aide précieuse dans leur activité. Ils se montrèrent agréablement surpris par l'atmosphère qui règne parmi les philosophes yougoslaves et dans leurs rapports avec les philosophes étrangers dans des échanges d'opinions libres et ouverts, et par le niveau élevé du dialogue établi avec toute opinion et position de valeur.

Particulièrement intéressante fut la conversation des philosophes yougoslaves à l'Institut de Sociologie, dirigé par A. Hegedüs, qui a exposé les tâches de cette institution fondée depuis peu et rassemblant plus d'une dizaine de jeunes travailleurs scientifiques (philosophes, sociologues, juristes, économistes), qui se préparent à une oeuvre sérieuse de recherche empirique et de résolution de nombreux problèmes de caractère méthodologique.

La délégation yougoslave eut la chance, d'après le programme prévu, de rendre visite au philosophe marxiste bien connu György Lukács, dans son appartement du bord du Danube, ce qui fut un événement particulier à tous les égards, la conversation devant durer trois grandes heures. Il ne s'agissait pas en effet d'une simple visite de courtoisie de la part de la délégation officielle. La discussion fut extrêmement vivante et intéressante et il était particulièrement instructif d'écouter ce vieillard de quatre-vingts ans étaler ses opinions avec une telle vivacité d'esprit. Sans introduction préalable superflue, notre hôte a abordé les problèmes qui le préoccupent en ce moment même où il écrit son «Ontologie de l'être social», et nos délégués, au début, eurent quelque peine à prendre la parole. Puis la discussion s'est étendue à des questions variées: sens du socialisme, notion de bureaucratie, et son caractère en général et en particulier dans le socialisme, la technocratie, la position et le rôle de la classe ouvrière dans le socialisme d'aujourd'hui, la théorie du reflet et les problèmes ontologiques de la philosophie de Marx, Nietzsche et son esthétique, la valorisation de la philosophie, les tâches des jeunes marxistes et des philosophes de notre temps, etc... Puis Lukács a évoqué quelques souvenirs de sa longue vie de révolutionnaire et de philosophe, exprimant ses positions sur les événements de Hongrie de 1956, sur la situation dans les pays socialistes et en parti-

culier dans le sien, sur les philosophes soviétiques depuis Lénine jusqu'à nos jours, sur le rôle de Staline dans la construction économique de l'U. R. S. S., etc. Au cours de cette conversation, les délégués yougoslaves purent se persuader une fois de plus que dans les dialogues vivants et directs, quantité de choses s'éclaircissent et que sur place, il est facile de poser des questions et de confronter les vues, les positions et les opinions. De ce point de vue, nos délégués eurent une attitude très critique, et Lukács de son côté a exposé ouvertement son credo philosophique, idéologique et politique, ne laissant plus planer aucun doute ni sur ce qu'il était jadis ni sur ce qu'il est aujourd'hui. C'est alors que se fit sentir la limite de sa pensée philosophique, qui ne peut échapper à un certain ontologisme (selon Aristote, ou même dans le style de N. Hartmann), direction dans laquelle sont orientées, selon Lukács lui-même, les recherches qui aboutiront à la rédaction de l'ouvrage cité ci-dessus.

La conversation fut très cordiale et Lukács, rejetant résolument toute espèce de convention, a salué les Yougoslaves, à leur départ, d'une forte poignée de mains, signifiant par là qu'il ne s'agissait pas d'un adieu. A notre prière, il a accepté de bonne grâce d'envoyer une contribution à la revue «Praxis» (dont nous lui avons remis la collection complète, en édition internationale), soulignant toutefois qu'il fallait réfléchir à cette collaboration, et qu'il voudrait donner un extrait de son livre encore inachevé. Les délégués l'ont invité à Korčula, mais il a refusé, alléguant son grand âge qui ne lui permet malheureusement pas de si lointains voyages.

Les délégués yougoslaves ont eu enfin une conversation au ministère de la culture, où furent étudiées les possibilités d'une collaboration culturelle et philosophique.

Après plusieurs autres rencontres, à la fin du séjour, les membres de la délégation yougoslave et les membres de l'Institut de philosophie de l'Académie des Sciences hongroise ont signé un protocole commun établissant la base et esquissant le cadre et les possibilités d'une future collaboration mutuelle entre philosophes hongrois et yougoslaves. De part et d'autre, la conviction est bien établie que ces rencontres sont utiles et nécessaires et qu'elles représentent un élément de connaissance mutuelle de première importance, connaissance qui avait été fixée comme objectif essentiel des contacts personnels.

Il faut souligner pour finir que les camarades hongrois ont reçu nos délégués avec la plus hospitalière cordialité.

Milan KANGRA

VISITE DES PHILOSOPHES YUGOSLAVES EN ROUMANIE

Sur l'invitation de l'Institut de philosophie de l'Académie des Sciences de la République socialiste de Roumanie, a séjourné en Roumanie, du 21 au 27 mars 1966, une délégation de l'Association yougoslave de philosophie, composée comme suit: Mihailo Marković, professeur à la Faculté d'histoire et de philosophie de Belgrade et vice-président de l'Association yougoslave de philosophie (JUF); Danilo Pejović, professeur adjoint à la Faculté des lettres de Zagreb et vice-président de la JUF, et Zagorka Pešić-Golubović, chargée de cours à la Faculté d'histoire et de philosophie de Belgrade et membre du conseil de direction de la JUF. Ce faisant, nos philosophes ont rendu la visite que leur avait faite les philosophes roumains au mois d'octobre 1965, visite au cours de laquelle s'étaient déroulés des conversations sur les formes et les possibilités d'une collaboration entre la Roumanie et la Yougoslavie dans le domaine de la philosophie. Les conversations ont commencé en 1965 en Yougoslavie, et se sont poursuivies en 1966 à Bucarest, où ont été examinés des plans concrets d'échange de publications, de traduction de textes philosophiques, d'informations sur la vie philosophique, de participations aux réunions philosophiques nationales et internationales qui se dérouleront dans les deux pays. Les philosophes yougoslaves ont mené des conversations d'abord à l'Institut de philosophie, avec les dirigeants et collaborateurs de différentes sections, en particulier dans la section de matérialisme dialectique, d'histoire de la philosophie et de matérialisme historique. Outre le directeur de l'Institut, le Prof.

G. Gulian et son suppléant le Prof. M. Breazu, du côté roumain ont participé aux conversations Al. Popescu, N. Gogoneata, R. Pantazi, Mihail Cernea, Henri Wald, etc. Après Bucarest, la délégation yougoslave a visité la Filiale de l'Institut de philosophie et la Faculté de philosophie de l'Université de Cluj, où les Yougoslaves ont rencontré, dans une conversation amicale, les dirigeants et collaborateurs de ces établissements. Ont pris part à ces conversations Prof. Roska, Kallos, Roth, Prof. Gal, etc. De retour à Bucarest, les philosophes yougoslaves ont visité la Faculté de philosophie de l'Université de la ville et parlé avec le doyen Prof. Nicuța, le Prof. T. Bognariu et d'autres professeurs de philosophie et de sociologie, des problèmes du système d'études et d'enseignement dans les deux pays. Les philosophes yougoslaves ont visité aussi quelques établissements culturels importants et pu voir de près les acquisitions culturelles et artistiques roumaines. Ils ont visité d'autres régions de Roumanie, ont été partout cordialement reçus, et sont revenus avec la conviction que le développement d'une collaboration philosophique entre les deux pays serait des plus fructueux.

Danilo PEJIOVIĆ

LES PHILOSOPHES YUGOSLAVES EN URSS

Au printemps 1965, l'Institut de philosophie de l'Académie des sciences d'URSS a accepté la proposition de l'Association yougoslave de philosophie d'effectuer des échanges de délégations de philosophes, dans un but de connaissance mutuelle et d'examen des possibilités d'une collaboration philosophique plus intensive que jusqu'à présent entre les deux pays. Conformément aux accords conclus, une délégation de philosophes soviétiques est venue en Yougoslavie en novembre 1965. Les philosophes yougoslaves se sont à leur tour rendus en URSS, où ils ont séjourné du 18 mai au 1 juin 1966. La délégation de l'Association yougoslave de philosophie comprenait, outre l'auteur de ce compte-rendu, Danilo Pejović, Milan Kangrga, Danko Grlić, Andrija Krešić et Milan Životić. Au cours de leur visite, les membres de la délégation ont séjourné à Moscou à trois reprises (du 18 au 22 mai, les 26 et 27 mai, et le 30 mai). Ils ont également visité Tbilisi (du 23 au 25 mai), Leningrad (les 28 et 29 mai) et Kiev (le 31 mai et le 1^{er} juin). Dans les villes mentionnées ci-dessus, les philosophes yougoslaves ont rencontré des philosophes soviétiques, visité les curiosités culturelles et historiques, et assisté aux réceptions préparées en leur honneur. Les philosophes yougoslaves, partout où ils sont allés, ont été reçus très cordialement, et les entretiens philosophiques se sont déroulés dans une atmosphère de camaraderie, de franchise et de sincérité.

A leur arrivée à Moscou, les philosophes yougoslaves ont d'abord rencontré la direction et les collaborateurs de l'Institut de philosophie de l'Académie des sciences d'URSS, et ont pris connaissance de l'organisation et du contenu du travail de l'Institut. Celui-ci compte environ 250 collaborateurs permanents et 250 collaborateurs externes répartis en 15 «secteurs», divisées à leur tour en groupes plus restreints dont chacun s'occupe d'un problème donné. Chaque secteur et chaque groupe a son chef, et l'Institut tout entier est dirigé par un directeur assisté de trois suppléants (chaque suppléant a la charge de cinq secteurs). Le directeur actuel, l'académicien F. V. Konstantinov, s'est affirmé dans la philosophie soviétique déjà avant la guerre, au début des années trente. Après la guerre, il a occupé plusieurs postes importants (rédacteur en chef de la revue «Questions de philosophie» 1952 - 1954, recteur de l'Académie des sciences sociales 1954 - 1955, directeur de la Section pour la propagande et l'agitation du CC du PC URSS 1955-1958, rédacteur en chef de la revue du CC du PC URSS «Komunist» 1958-1962). Konstantinov fut aussi le directeur de la collectivité d'auteurs à qui l'on doit «Le matérialisme historique» (2^e édition, 1954) et «Les fondements de la philosophie marxiste» (2^e édition, 1962). Actuellement, il est rédacteur en chef de l'«Encyclopédie de la philosophie». Parmi les chefs des différents secteurs de l'Institut se trouvent également des philosophes appartenant à l'ancienne génération. C'est ainsi que le secteur des problèmes philosophiques de la culture est dirigée par l'académicien P. F. Ioudin, bien connu en Yougoslavie, autant pour son activité dans le domaine de la philosophie soviétique au cours des années

trente, que pour son activité politique et diplomatique dans les années d'après-guerre. Cependant, parmi les directeurs de secteurs et de groupes, on compte aussi un certain nombre de philosophes appartenant à la moyenne et à la nouvelle génération. C'est ainsi que V. Z. Kelle, qui a visité la Yougoslavie en 1965, dirige le secteur du matérialisme historique, et que E. V. Ilenkov, auteur du fameux ouvrage sur la dialectique de l'abstrait et du concret dans le «Capital» de Marx, dirige le groupe qui s'occupe de l'histoire de la dialectique à l'intérieur du secteur de matérialisme dialectique.

L'Institut de philosophie, grâce au nombre élevé de ses collaborateurs, peut étendre son travail de recherche aux problèmes sociologiques et philosophiques les plus variés et les plus nombreux, (L'Académie de sciences d'URSS n'ayant pas d'institut de sociologie à part, les études sociologiques se font toujours dans le cadre de l'Institut de philosophie). Les résultats de ce travail sont rendus évidents par le grand nombre de livres et de travaux collectifs publiés chaque année par l'Institut. Cette vaste entreprise de travail ne peut moins faire que de rappeler le petit nombre de cadres qui, en Yougoslavie, se consacrent à la philosophie, et la nécessité d'assurer des possibilités d'élargissement et d'intensification au travail philosophique dans ce pays. En ce qui concerne les thèmes auxquels se consacrent les collaborateurs de l'Institut de philosophie et les cadres à l'intérieur desquels s'accomplit le travail, il est difficile de porter un jugement sûr après le peu de temps que nous avons pu donner à l'étude de ce travail. Quoi qu'il en soit, à côté de thèmes qui nous ont paru des plus intéressants et des plus importants, nous en avons retenus d'autres dont l'énoncé nous a semblé un peu étrange (par exemple «L'Homme futur»), et à côté de sections dont le bien-fondé était évident, nous en avons vu d'autres dont la séparation en domaines autonomes de la recherche, peut paraître assez contestable. C'est ainsi qu'il existe encore à l'Institut des secteurs à part pour le «matérialisme dialectique» et le «matérialisme historique» (dénominations qui à notre sens, conviendraient mieux à des conceptions philosophiques déterminées qu'à des «secteurs» philosophiques). Citons aussi le «Communisme scientifique», matière à part enseignée dans les universités soviétiques et bénéficiant d'un secteur particulier à l'Institut de philosophie. Les mêmes observations valent pour les conceptions philosophiques fondamentales qui tendent à s'affirmer à travers les recherches de l'Institut. Là aussi on trouve, à côté de conceptions tout à fait acceptables, des idées qu'il est difficile de prendre à son compte. C'est ainsi que dans secteur de l'esthétique, les vastes recherches entreprises partent toutes de la supposition hasardeuse que les principes de base de la théorie du réalisme socialiste sont au-dessus de tout soupçon et qu'il suffit de les développer le plus largement et le plus minutieusement possible.

Afin de permettre aux collaborateurs de l'Institut de philosophie de prendre connaissance du développement de la philosophie yougoslave et de ses problèmes, une réunion plénière a été organisée le 26 mai. Après avoir entendu un compte-rendu sur la philosophie yougoslave contemporaine, fait par l'auteur du présent article, les assistants ont posé des questions qui ont soulevé une vive discussion de presque six heures. A côté des questions directement liées à la conférence, il y en eut beaucoup d'autres concernant les travaux publiés des philosophes yougoslaves. Nous avons appris à cette occasion que plusieurs travaux de philosophes yougoslaves (entre autres «Histoire du Marxisme», de P. Vranicki, «Le problème éthique dans l'œuvre de K. Marx», de M. Kangrga, «La Philosophie et l'Art», de D. Grlić, «Philosophie et Marxisme», de l'auteur du présent article, un ensemble de comptes-rendus des discussions de Bled sur la théorie du reflet, plusieurs textes extraits de la revue «Praxis», etc), ont été traduits en russe pour l'usage interne des collaborateurs de l'Institut de philosophie. Les collaborateurs de l'Institut se voient ainsi offrir la possibilité d'aborder dans leur langue les travaux des philosophes yougoslaves. L'un des dangers de ces traductions à usage interne réside en ceci que la qualité de la traduction ne pouvant être contrôlée publiquement, il peut s'y glisser un plus grand nombre d'inexactitudes que dans les traductions publiées.

Avec les membres de la délégation yougoslave, ont pris part à la discussion qui s'est déroulée à l'Institut, entre autres, des philosophes soviétiques bien connus tels que F. V. Konstantinov, P. F. Ioudin, M. T. Iovčuk, M. A. Dinnik, B. S. Mankovski, V. M. Kaganov, V. A. Razumni, G. S. Petrosian, I. D. Andreev, N. Malinin, S. F. Oduev, M. N. Alekseev. Au cours de la discussion, les philosophes soviétiques ont rappelé la lutte commune des peuples de Yougoslavie et d'URSS pendant la Deuxième Guerre mondiale. Ils ont mis l'accent sur la nécessité d'une collaboration

entre les pays socialistes, et notamment sur la nécessité, pour les marxistes soviétiques et yougoslaves, de lutter contre les dogmatismes contemporains. Nous nous sommes rangés au même avis, en soulignant expressément les mêmes nécessités. Cependant, les discussions sur des thèmes plus expressément philosophiques ont révélé des divergences et donné lieu à des confrontations de pensées, touchant quelques points litigieux, intéressantes et parfois même assez tranchantes. Au cours de la discussion ont été abordés entre autres des problèmes ayant trait à l'essence et au sens de la philosophie, à la question fondamentale de la philosophie, au matérialisme et à l'idéalisme, aux rapports entre le matérialisme dialectique et l'humanisme de Marx, à l'humanisme abstrait et à l'humanisme concret, à la pratique et à la vérité, à la théorie du reflet, aux rapports entre philosophie et science, aux rapports entre philosophie et politique, au stalinisme et au dogmatisme, aux rapports entre Marx, Engels et Lénine, à Marx jeune et à Marx âgé, à la place de Lénine dans la philosophie, aux rapports entre «Matérialisme et empirio-criticisme» et «Les cahiers de philosophie» de Lénine, à Lukacs et à Fromm, à la revue «Praxis», etc.

Outre l'Institut de philosophie de l'Académie des sciences d'URSS, les philosophes yougoslaves ont visité aussi à Moscou l'Académie des sciences sociales auprès du CC du PC d'URSS. Cette institution, par le nombre des membres de la branche philosophie, prend place derrière l'Institut de philosophie de l'Académie des sciences d'URSS. En effet la chaire de philosophie y compte 15 professeurs et 70 aspirants (étudiants diplômés préparant des thèses de «candidats»), mais les philosophes travaillent aussi à la chaire de communisme scientifique, et à l'Institut d'athéisme de l'Académie des sciences sociales. Le petit nombre de collaborateurs dont elle dispose ne permet pas à la chaire de philosophie une activité largement ramifiée embrassant tous les domaines. Le travail y est en majorité concentré sur les problèmes philosophiques de la société contemporaine et de la science contemporaine, et sur l'examen et la critique des philosophies marxistes et non-marxistes de notre époque. Les particularités de ce travail ont été exposées aux philosophes yougoslaves par le chef de la chaire de philosophie, G. E. Glezerman, connu en Yougoslavie par quelques petits travaux traduits dans les premières années de l'après-guerre (en URSS, Glezerman est surtout connu comme lauréat du Prix Staline 1951 pour son livre «La liquidation des classes exploitantes et le dépassement des différences de classe en URSS», Moscou, 1949). Un autre philosophe soviétique a pris part à l'entretien, M. M. Rozental, bien connu en Yougoslavie et dans le monde pour ses travaux, et notamment pour son livre «La méthode dialectique marxiste», traduit en plusieurs langues étrangères et compris le serbo-croate (Kultura, 1948), pour le «Dictionnaire philosophique» dont il est rédacteur avec Ioudin et qui compte déjà quatre éditions, et pour un certain nombre d'autres travaux («Lénine et la dialectique», «La dialectique dans le Capital», etc.). Comme beaucoup d'autres philosophes soviétiques, Rozental nous a agréablement surpris par son attitude critique envers l'activité philosophique à l'époque dite du «culte de la personnalité», et envers son livre sur la méthode dialectique, paru précisément à cette époque. V. Afanasjev, chef de la chaire de communisme scientifique, nous a initiés au travail de son secteur. Nous avons trouvé particulièrement intéressant d'apprendre que dans le cadre de la chaire a été créé récemment un «laboratoire de sociologie», sorte d'institut de sociologie embryonnaire pour les recherches sociologiques empiriques. Le directeur de l'Institut d'athéisme auprès de l'Académie des sciences sociales, N. Kuročkin, nous a exposé en détails l'organisation et le travail de cet organisme qui tire son importance du fait que son activité englobe, entre autres, la coordination et la direction («non par voie de directives, mais par voie de recommandations»), de tous les instituts du même genre en URSS, et les contacts avec les institutions étrangères de la même branche.

Une réunion d'information et de discussion a rassemblé également les membres de la délégation yougoslave et les professeurs de la Faculté de philosophie de l'Université de Moscou. Aux côtés du professeur V. S. Molodcov, doyen de la faculté, étaient présents à la réunion G. S. Vasecki, D. I. Česnokov, et d'autres philosophes soviétiques éminents. Une partie importante des entretiens avec les professeurs de la Faculté de philosophie (qui correspond à ce qu'on appelle ailleurs le Département ou la Chaire de philosophie) porta sur les problèmes d'organisation de l'enseignement et des études. Il était agréable de voir que des deux côtés, il y avait des problèmes et des conceptions communs, et d'autre part, du côté des soviétiques, un vif intérêt pour quelques-unes de nos conceptions (par exemple, la priorité don-

née à un petit nombre d'examens cumulatifs sur un grand nombre de petits examens, l'inutilité et la nocivité de ce que l'on appelle «les programmes d'enseignement», qui fixent pour chaque discipline la matière de l'examen, etc.). Des deux côtés également, la position s'est révélée la même en ce qui concerne le travail des universités, considérées comme des établissements scientifiques en même temps qu'enseignants. Les philosophes soviétiques nous ont initiés également à leur travail de recherches philosophiques, et exposé le contenu des conférences théoriques organisées ces derniers temps à l'Université de Moscou.

Comme la délégation yougoslave ne comprenait presque que des rédacteurs de revues philosophiques (il y avait à Moscou quatre membres de la rédaction de «Praxis» et un membre de la rédaction de «Philosophie»), nous attendions avec le plus vif intérêt la rencontre avec la rédaction de la revue philosophique «Questions de philosophie». Cette revue, qui a commencé à paraître en 1947, après une période de trois ans pendant lesquels aucune revue philosophique n'était sortie en URSS, fut longtemps la seule revue soviétique consacrée à cette discipline (plus tard lui fut adjointe la revue «Sciences philosophiques»). Il semble que maintenant, on prépare la publication de deux nouvelles revues au moins, l'une à l'université de Moscou, l'autre à Kiev). Le poste de rédacteur en chef de «Questions de philosophie» a été occupé successivement par un nombre de philosophes soviétiques éminents: B. M. Kedrov (1947-1948), D. I. Cesnokov (1948-1952), F. V. Konstantinov (1952-1954), M. D. Kamari (1954-1959), A. K. Okulov (1959-1960) et M. B. Mitin (en poste depuis 1960). Le rédacteur en chef actuel se manifesta au premier plan de l'activité philosophique en URSS à la fin des années vingt et au début des années trente, quand il prit la tête de la lutte contre ce qu'on appelait les courants «menchévisant-idéaliste» et «mécaniste» de la philosophie soviétique (ces caractérisations et les jugements portés sur elles à cette époque-là ont commencé tout récemment à faire l'objet de contestations partielles de la part de jeunes philosophes soviétiques). Il est aussi bien connu en URSS et dans le monde pour ses fonctions, ses travaux et ses interventions dans les réunions internationales de philosophes. Il avait déjà rempli plus tôt d'importantes fonctions comme rédacteur en chef de la revue «*Sous le drapeau du marxisme*» (1930-1944) et du journal «*Pour la paix et la démocratie populaire*» (1950-1956). Outre M. B. Mitin et son suppléant A. S. Kovaljčuk (membre de la délégation de philosophes soviétiques venue en Yougoslavie en 1965), la plupart des membres de la rédaction de «Questions de philosophie» (parmi lesquels V. Z. Kelle, T. I. Ojzerman, A. F. Šiškin, et d'autres) ont participé à la réunion. Ils ont expliqué aux membres de la délégation yougoslave l'organisation du travail de la rédaction et ses plans, et demandé des renseignements sur le travail et les plans des revues yougoslaves de philosophie «Philosophie», «Thèmes philosophiques contemporains» et «Praxis». Tous les assistants se sont particulièrement intéressés à la revue «Praxis», bien connu en Union Soviétique, non seulement en édition internationale, mais aussi en édition yougoslave. L'examen du travail et des tâches qui incombent à une revue philosophique a suscité entre autre une discussion théorique sur le sens et la valeur de la philosophie prémarxiste et sur ses rapports avec la philosophie marxiste, sur les rapports de la philosophie et de la science et la possibilité ou l'impossibilité d'une «philosophie scientifique», sur les rapports de la philosophie et de la société.

Au cours de conversations ultérieures avec les représentants de la revue «Questions de philosophie», nous avons examiné également quelques points concrets concernant une collaboration entre cette revue et les revues yougoslaves «Philosophie» et «Praxis». Les membres de la délégation yougoslave et le rédacteur en chef de la revue «Sciences philosophiques», M. T. Iovčuk, après un court entretien, se sont aussi mis d'accord sur les principes d'une collaboration future. Au cours de ces conversations a été examinée surtout la possibilité pour les auteurs yougoslaves de collaborer aux revues soviétiques, et pour les auteurs soviétiques de collaborer aux revues yougoslaves.

Le fait que ces revues de philosophie paraissent toutes les deux à Moscou, où est publiée la majeure partie de la littérature philosophique soviétique, produit parfois à l'étranger l'impression erronée que Moscou est le seul centre de travail philosophique intensif en URSS. Les visites que nous avons faites à Léninegrad, à Kiev et à Tbilisi ont pu nous convaincre de l'existence d'autres centres philosophiques développés, pourvus souvent d'une physionomie qui leur est particulière. C'est ainsi que collectivement de la chaire de philosophie de l'Académie des sciences d'URSS à Léninegrad (vingt collaborateurs) présente une physionomie clairement déterminée:

elle est orientée, en effet, en majorité vers les problèmes philosophiques de la biologie, de la physique et autres sciences naturelles, et vers les recherches sociologiques concrètes. Ce travail nous a été expliqué par A. G. Harčev, chef de la chaire, et par l'un de ses collaborateurs, B. A. Cagin, membre correspondant de l'Académie des sciences d'URSS (connu des philosophes yougoslaves pour avoir participé au symposium international de philosophie de Dubrovnik en 1963), et quelques autres. Cette petite collectivité s'enorgueillit d'une part du fait que ses membres ont compté parmi les principaux critiques des conceptions erronées de l'académicien Lisenko, à une époque où elles étaient presque universellement admises, et d'autre part d'avoir contribué au développement des recherches sociales concrètes et à la création de l'Institut de recherches sociales complexes de l'Université d'état de Léninegrad. Le chef de cet Institut, J. V. Eljmejev, nous a initié au travail qu'il dirige. La courte durée de notre séjour à Léninegrad et le mauvais moment choisi pour notre visite, qui tombait en pleine session d'examen, ne nous ont pas permis de rencontrer en particulier les professeurs de philosophie de l'Université. Cependant tout porte à croire qu'il s'y déroule un travail intensif et spécifique, orienté vers ce que certains auteurs appellent la recherche des catégories de la « dialectique objective ».

L'Institut de philosophie de l'Académie des sciences d'URSS de Kiev a lui aussi sa physionomie spécifique. L'Institut compte près de soixante-dix collaborateurs scientifiques répartis en sept sections, correspondant comme ils le font remarquer, à des problèmes, et non à des domaines, la philosophie proprement dite ne pouvant se diviser en domaines. Bien que le nombre élevé de ses collaborateurs permette à l'Institut d'étendre plus ou moins son activité à des problèmes philosophiques variés, il est certain que le travail porte surtout sur les problèmes de logique et de méthodologie de la connaissance scientifique, et sur les problèmes philosophiques des sciences naturelles. Par leur travail sur ces problèmes, qui nous a été expliqué par le directeur de l'Institut, P. F. Kopnin, et ses collaborateurs, les philosophes de Kiev se sont affirmés en Union Soviétique, et Kiev s'est vue confier à plusieurs reprises l'organisation de rencontres soviétiques générales consacrées aux problèmes philosophiques des sciences naturelles. C'est ainsi que pendant le séjour de la délégation yougoslave à Kiev, s'est ouvert le « Deuxième symposium général sur les problèmes philosophiques de la théorie de la gravitation d'Einstein et sur la cosmologie relativiste », auquel participaient, à côté des philosophes, un grand nombre d'éminents physiciens soviétiques (entre autres l'académicien V. A. Fok). La délégation yougoslave a assisté à l'ouverture des travaux du symposium, où elle a fait l'objet d'un accueil très cordial. Au cours de nos entretiens avec le doyen et quelques professeurs de la Faculté de philosophie de l'Université de Kiev, nous avons eu l'impression que cette collectivité possédait elle aussi sa physionomie propre, dans la structure de laquelle entrent la compréhension de la nécessité et du sens d'un abord historique de la philosophie, et un intérêt particulier pour la philosophie classique allemande, pour les grands courants de la philosophie non-marxiste contemporaine et pour les nouveaux mouvements à l'intérieur même de la philosophie marxiste.

Nos visites à Moscou, à Léninegrad et à Kiev avaient été des visites en pays connu, du moins partiellement. Au contraire, avec notre voyage à Tbilisi, la capitale de la Géorgie, nous faisons un saut dans l'inconnu. Ce voyage nous a permis entre autres de nous persuader que parmi les nombreuses légendes qui courent sur la Géorgie, les unes sont véridiques, et les autres dénuées de tout fondement. C'est ainsi qu'une vieille légende affirme que Dieu, distribuant la terre aux nations, oubliât la Géorgie: quand elle-ci vint réclamer sa part au Très-Haut, Il n'eut d'autre ressource que de lui céder sa place. Et il est bien vrai qu'on peut difficilement contester le qualificatif de « divine » à la nature de Géorgie. Une légende plus récente veut que la Géorgie soit l'un des bastions des forces dogmatico-staliniennes en URSS. C'est une légende qui perd tout crédit dès qu'on connaît la Géorgie. A l'époque du culte de la personnalité, les marxistes et les communistes géorgiens (précisément parce qu'ils connaissaient bien Staline et ses « insuffisances ») ont senti dans leur chair la colère de Staline autant, si ce n'est plus, que les communistes des autres républiques. Rien d'étonnant alors que les philosophes marxistes de Géorgie, en collaboration avec les philosophes des autres républiques, tendent à liquider le plus vite possible l'héritage négatif du passé et à développer la pensée marxiste non-dogmatique et créatrice. Nous avons pu nous en convaincre au cours de nos rencontres avec les collaborateurs de l'Institut de philosophie de

l'Académie des sciences de Géorgie (qui sont environ cinquante), et avec les professeurs de philosophie de la Faculté de philosophie de l'Université d'état de Tbilisi (environ quarante). Seuls sont connus hors des frontières de l'Union soviétique les travaux des philosophes géorgiens portant sur la logique (K. Bakradze, S. Cereteli, L. Gokieli), mais nous avons pu voir que le travail est intensif dans les autres branches importantes de la philosophie, que les philosophes géorgiens possèdent une solide culture philosophique, et qu'ils sont assez bien informés sur les activités philosophiques contemporaines, en dehors des frontières de l'Union soviétique. Bien qu'il nous soit resté inconnu jusqu'à ce jour, ce travail ne doit pas surprendre si l'on considère que le développement de la philosophie en Géorgie ne date pas d'hier, mais des troisième et quatrième siècles de notre ère, époque où les Géorgiens avaient déjà leurs aristotéliens et leurs stoïciens.

Les conversations finales sur une collaboration future entre les philosophes yougoslaves et soviétiques se sont déroulées à l'Institut de philosophie de l'Académie des sciences d'URSS à Moscou. Avec tous les membres de la délégation yougoslave ont pris part aux entretiens, du côté soviétique, entre autres, le directeur de l'Institut F. V. Konstantinov et ses trois suppléants, A. N. Maslin, S. F. Oduev et F. T. Arhipcev. Les conversations ont abouti à un accord, et les participants ont signé un protocole qui prévoit des invitations réciproques à des symposiums sur les problèmes actuels de la philosophie, l'organisation bilatérale de conférences philosophiques, la stimulation de l'échange de travailleurs de la philosophie sur une base équivalente, l'extension de la collaboration dans le domaine des revues philosophiques, l'échange de recommandations sur les traductions de la littérature philosophique dans les langues des peuples d'URSS et de Yougoslavie, et des consultations sur les questions d'organisation du travail philosophique qui intéressent les deux parties. Ce protocole (dont le texte est publié dans l'édition yougoslave de «Praxis») entrera en vigueur lorsqu'il aura été approuvé par le Conseil de direction de l'Association yougoslave de philosophie et par le Presidium de l'Académie des sciences d'URSS.

Le protocole signé pourra sembler un peu général. C'est pourquoi nous rappelons qu'en rédigeant le texte du protocole, les participants examinaient la possibilité de fixer quelques points d'une collaboration ultérieure dans une manière plus détaillée. Cependant, un examen plus fondamental des conséquences possibles d'une telle précision nous a amené à conclure qu'elle pourrait être plus nocive que profitable. Nous nous sommes mis d'accord, donc, sur un protocole fixant à une collaboration future des cadres qui ne seront pas exagérément contraignants, mais ouvriront au contraire de larges possibilités.

On ne peut nier que l'intensification de la collaboration entre les philosophes de nos deux pays rencontre des difficultés. Toutefois, il ne faut pas en exagérer l'importance. Il semble bien que certains de nos camarades soviétiques aient tendance à voir des obstacles là où il n'y en a pas. C'est ainsi que parfois, ils en voient dans les différences marquées entre nos conceptions philosophiques. Cependant, à mon sens, des divergences de conception, si grandes soient-elles, ne sauraient constituer un obstacle à une collaboration intensive. Il existe des divergences de pensée entre les philosophes soviétiques eux-mêmes, ce qui n'empêche pas la collaboration intensive des individus et des centres philosophiques à l'intérieur de la philosophie soviétique. Et il existe vraisemblablement des divergences de pensée encore plus grandes à l'intérieur de la philosophie yougoslave, ce qui ne constitue pas pour autant un obstacle à la collaboration des philosophes yougoslaves. Je pense que même le fait que certaines conceptions, partagées par presque tous les philosophes soviétiques, soient contestées par la majorité des philosophes yougoslaves, ne peut faire obstacle à une collaboration fructueuse. Et des conceptions de ce genre existent, il semble bien que ce fait soit incontestable. Autant que je sache, tous les philosophes soviétiques (ou presque tous) voient dans la question des rapports entre la matière et la conscience le problème fondamental de la philosophie, tous (ou presque tous) estiment que le matérialisme dialectique est la philosophie de Marx, tous (ou presque tous) acceptent la théorie du reflet, la théorie du réalisme socialiste, le principe de la partiité de la philosophie, et quantité d'autres thèses et conceptions. Dans l'interprétation de ces théories, il y a souvent des différences notoires. Cependant, la plus grande partie des philosophes yougoslaves marxistes repoussent les conceptions précitées dans quelque interprétation que ce soit. Nous estimons que ce qui est connu sous le nom de «matérialisme dialectique» n'est pas la philosophie de Marx, et la variante la plus souple de la théorie du reflet ou de la théorie du réalisme socialiste ne nous satisfait pas.

Ces divergences ne sont pas sans être remarquées par nos camarades soviétiques, mais l'interprétation qu'ils donnent de leur racine et de leur sens diffère sensiblement de la nôtre. Les camarades soviétiques (du moins certains d'entre eux) ont tendance à considérer ces divergences comme une déviation des philosophes yougoslaves par rapport à certaines «vérités incontestables» et à certains «axiomes» du marxisme. Ils estiment que la cause la plus importante et même la cause déterminante de cette déviation est la longue séparation des philosophes d'Union soviétique et des autres pays socialistes d'une part, et des philosophes yougoslaves d'autre part. Coupés de l'Union soviétique et des autres pays socialistes, exposés aux influences de la philosophie non-marxiste, approfondissant insuffisamment l'essence des théories citées, dont ils connaissaient non la forme subtile, mais une forme simpliste, primitive, grossière, caricaturale, les philosophes yougoslaves ont tout simplement rejeté ces conceptions, ce qui revenait à s'éloigner du marxisme. Aussi certains camarades soviétiques estiment-ils qu'il faut faire connaître ces théories aux philosophes yougoslaves sous leur forme authentique et souple, pour les amener à constater le caractère erroné de leurs innovations, et à revenir aux positions qu'ils ont quittées.

Notre point de vue sur la question est un peu différent. Nous estimons que les philosophes yougoslaves ne se sont pas éloignés des principe de base de la philosophie marxiste. Il nous semble par contre que nos camarades soviétiques n'ont pas encore suffisamment réfléchi aux insuffisances de principe de certaines conceptions philosophiques qui passent sous le nom de Marx, bien qu'elles soient seulement des suppléments additionnels à la pensée de Marx, et qu'ils se contentent de petites corrections là où de profondes modifications de principe seraient nécessaires. Leurs recherches actuelles nous rappellent par trop nos recherches d'une époque déjà dépassée, et nous empêchent d'adopter envers leurs «erreurs» la position sévère qu'ils adoptent envers les nôtres. Notre ambition n'est pas de les ramener à quelque ancienne conception, et encore moins de les amener de force aux nôtres. Nous désirons seulement que les processus d'un réexamen critique des conceptions philosophiques de base, qui ont déjà commencé, continuent à se développer dans la direction qu'ils ont empruntée.

Cependant, ni l'existence de divergences de pensée sur certaines questions essentielles, ni les différences d'interprétation de l'essence et des racines de ces divergences ne peuvent constituer à mon sens un obstacle à l'établissement d'un dialogue et au développement d'une collaboration philosophique. Le plus grand danger de cette collaboration pourrait provenir en fait d'un abord inadéquat de ces différences, d'un choix d'une forme inadéquate de dialogue philosophique. Au cours de certaines discussions initiales à Moscou quelques camarades soviétiques se sont montrés enclins à penser qu'avant que commence une collaboration philosophique plus intensive entre les philosophes d'URSS et les philosophes yougoslaves, les philosophes soviétiques, dont la «marxité» ne fait pas de doute, devaient s'assurer de celle des philosophes yougoslaves. Cela ne veut pas dire que dans le cas d'une réponse négative à cette question, toute collaboration serait exclue. Les philosophes soviétiques collaborent avec les philosophes de l'extérieur, marxistes et non-marxistes. Mais l'intensité et les formes de la collaboration dépendent du groupe auquel appartiennent ces philosophes étrangers. Il nous semble quant à nous qu'un tel abord du problème d'une collaboration philosophique soviéto-yougoslave est inadéquat et peu réaliste. Dans une situation où les philosophes yougoslaves ne s'estiment pas moins marxistes authentiques et «vrais» que les philosophes soviétiques, et à aussi bon droit, il n'est pas possible qu'il se décide unilatéralement qui est marxiste ou qui ne l'est pas. Seule une discussion entre les deux parties peut répondre à cette question. D'autre part, nous ne pensons pas qu'une discussion sur le point de savoir lequel des deux est un vrai ou un meilleur marxiste doit prendre le pas sur une discussion concernant les questions essentielles de la philosophie. Lequel des deux est le meilleur marxiste, c'est une question qui doit être résolue par une discussion substantielle sur les questions philosophiques contestables, discussion où nulle théorie ne peut être acceptée a priori comme un axiome obligeant les deux parties, discussion dirigée vers la vérité et où la parole doit être avant tout donnée aux arguments philosophiques.

Gajo PETROVIĆ

**TO ALL PARTICIPANTS
IN THE 4th INTERNATIONAL SESSION
OF THE KORČULA SUMMER SCHOOL**

Owing to unforeseen circumstances, which are beyond our control and which make the successful work of the School uncertain, we have to announce *the cancellation of this year's session* on the theme Creativity and Reification.

This theme will be dealt with next year, and those interested will be informed in good time of preparations for the holding of the next session.

We have to announce that no further registrations or applications for accomodation will be accepted for this year's session of the School.

Zagreb, June 28th 1966

The Organizing Committee,
Korčula Summer School

