

schieden von einer anderen Identität, doch dadurch treten diese beiden Identitäten unweigerlich in einen Konflikt ein. Eine *universale Identität* stellt sich so als eine *contradictio in adiecto* dar.

Wir wollen noch auf einen Punkt an dieser Stelle hinweisen: in all diesen Theorien begegnete die Figur des Kampfes, gar des Krieges – doch stets als *Möglichkeit*. Die Freund-Feind-Situation bringt die Möglichkeit der Gewalt mit sich – doch ist sie selbst keine gewalttätige Situation. In jeder der betrachteten Theorien wurde die *tat-sächliche Gewalt* als bloße Möglichkeit virtualisiert. Dies scheint notwendig zu sein, wie an anderer Stelle noch sichtbar werden wird.¹¹⁵

Die Freund-Feind-Theorien bilden die zweite Klasse *antagonistischer Auseinandersetzungen*, die wir betrachtet haben. Sie unterscheidet von Bendas Klassizismus der Verzicht auf die *universale Identität*, die Benda – wenngleich unter Schwierigkeiten – noch fordern musste. In gewissem Sinn bilden sie zugleich die paradigmatische Klasse von Antagonismen, wie der Name bereits suggeriert. Wir wollen jedoch, bevor wir diese Kategorie verlassen, noch einige andere Modi von Antagonismus betrachten.

§ 4 Littérature engagée

Es ist an dieser Stelle illustrativ einen Blick auf die *Literatur* zu werfen, genauer: auf Verortungen der Literatur innerhalb eines antagonistischen Modus. Wenn nämlich in Freund-Feind-Theorien Gewalt nur virtualisiert vorhanden ist, steht zu erwarten, dass die Konfliktsituation auf andere Weise zur Erscheinung kommen wird. Die friedliche Koexistenz ist in ihnen, wie wir gesehen haben, nur als negative Form ihrer eigentlichen Tendenz konzipiert, umgekehrt führt die Figur realer Gewalt, wie wir ebenfalls sehen werden, zum Kollaps der Situation. Freilich werden Freund-Feind-Situationen aufgrund ihres existenziellen Charakters zur Austragung auf vielen Feldern tendieren. Doch ist gerade für den konkreten historischen Kontext der oben betrachteten Theorien die Literatur von Interesse, zum einen weil sie *de facto* ein wichtiger Faktor in sozialen Wirkungszusammenhängen des frühen 20. Jahrhunderts war, zum anderen aber, weil in antagonistischen Konzeptionen, die die Literatur einbegreifen, regelmäßig ein Begriff begegnet, der für unseren weiteren Zusammenhang von zentraler Bedeutung sein wird: der der *Kultur*. Die inzwischen klassischen Analysen Raymond Williams' werden wir zu gegebener Zeit rekapitulieren, es ist an dieser Stelle nur wichtig einen Punkt in Erinnerung zu rufen: der Begriff der Kultur ist ein *historisches Konzept*, das durchaus unterschiedliche Dinge gemeint hat, und Williams' Konzept der *common culture*, auf das wir zurückkommen werden, ist ein *Gegenprogramm* zur verbreitetsten Konzeption von Kultur. Diese wiederum ist für unseren aktuellen Kontext absolut einschlägig.

Eine zentrale Entwicklungslinie dieser Konzeption führt von Matthew Arnold über T. S. Eliot zu F. R. Leavis. Arnold und Leavis waren Dichter und Kulturkritiker in Personalunion, Leavis war Literaturwissenschaftler von Profession, doch begriff er die Kulturkritik gewissermaßen als deren letztes Ziel. Matthew Arnold hatte 1869 in seinem vielrezipierten Werk *Culture and Anarchy* einen Begriff der Kultur entwickelt, der diese formal als innere Perfektion fasste. Das konkrete Maß der Größe, die perfektioniert werden soll, blieb, wie diese selbst, dabei eigentlich unbestimmt. Arnold rekurriert regelmäßig auf Metaphern, wie die Beschreibung, Kultur sei »sweetness and light«,¹¹⁶ zu verstehen als »beauty and intelligence«,¹¹⁷ und sei darin verwandt der Dichtung und der Religion.¹¹⁸ Die Dichtung selbst folgt dem Ideal der Schönheit, doch genügt sie nicht zur Perfektion, da ihr die Moralität fehlt, deswegen muss auch die Religion ihr zur Seite stehen. Die Dichtung der Griechen, die beides zugleich war, ist deswegen »of such surpassing interest and instructiveness for us, though it was [...] a premature attempt, an attempt which for success needed the moral and religious fibre in humanity to be more braced and developed than it had yet been.«¹¹⁹ Die moralische wie ästhetische innere Perfektion stellt Arnold gegen das Vertrauen in die »machinery«.¹²⁰ Diese Gegenüberstellung wird zu einem zentralen Ingredienz der an Arnold anschließenden Kulturkritik. Die Metapher von der »machinery« und der ihr kontrastierten ›Organizität‹ hat eine enorme Wirkungskraft entwickelt. Die industrialisierte Welt und der ökonomische Liberalismus werden assoziiert mit einer Mechanisierung der Gesellschaft, die wiederum dadurch dem Untergang – von der Anarchie Arnolds bis zur Verfallenheit Heideggers – geweiht ist, wenn nicht ein natürlich-organisches Gegenmittel gefunden werden kann.¹²¹ Arnold sieht dieses in der Kultur als innerer Perfektion. Dies wirft für ihn wie für seine Nachfolger umgehend die Frage auf, wer denn – wenn die Kultur die ganze Gesellschaft retten soll – der Träger dieser Kultur sein könne. Wir kennen Bendas Antwort auf diese Frage. Arnolds Ansatz weicht von dieser Linie ab. Er skizziert eine Dreiteilung der britischen Gesellschaft in die Barbaren, die Philister und die Masse (»populace«). Diese Restrukturierung dient einer konzeptuellen Recharakterisierung vorgegebener Klassenstrukturen, wenngleich stets durchscheint, dass er als Barbaren die Aristokraten, als Philister die »middle class«¹²² und als Masse die Arbeiter verstanden haben möchte. Doch eine direkte Folge der individualistischen Konzeption von Kultur als innerer Perfektion, ist, dass sich diese dann nicht an eine Klasse binden lässt:

»Therefore, when we speak of ourselves as divided into Barbarians, Philistines, and Populace, we must be understood always to imply that within each of these classes there are a certain number of *aliens* [Herv. i. O.][...], – persons who are mainly led, not by their class spirit, but by a general *humane* [Herv. i. O.] spirit, by the love of human perfection; and that this number is capable of being diminished or augmented.«¹²³

Dies entwirft Arnolds Kulturprogramm. Sein Begriff der Kultur ist einerseits sehr ähnlich dem Bendas in seinem Klassizismus, doch ergibt sich aus seiner Idee der inneren Perfektion eine Demokratisierung der Kulturträgerschaft. Unabhängig von der Klassenzugehörigkeit kann Kultur ›erworben‹ werden – und dies ist die Hoffnungsperspektive für das verfallende Land: denn die Anzahl der an den ewigen Werten Orientierten ist variabel. Gelingt es also, diese durch Erziehung zu steigern, kann das Verfallen an die obskure *machinery* aufgehalten werden.

Dies wirft zwei Fragenkomplexe auf, auf die wir zurückkommen werden: den nach der *Erziehung* und die Frage nach den ›Massen‹. Arnolds Konzeption der Kultur ist in ihrem Bezug auf die ewigen Werte und ihrer Bindung der Humanität an Religion und Ästhetik denselben Einwänden ausgesetzt, die wir an Eliot und Benda bereits erarbeitet hatte. Die tentative Popularisierung der Kultur dagegen unterscheidet Arnold von Benda. Im Gegensatz zu diesem sieht er die Kultur nicht im Besitz der *clercs* – höchstens faktisch – sondern in ihrer Humanität als potentielle Perfektion der gesamten Menschheit.

Dieser Impetus hat sich bei Eliot freilich verloren. An die Stelle der zumindest virtuellen Ubiquität von Kultur als innerer Perfektion tritt etwas, das man ›trickle-down culture‹ nennen könnte. Eliot beschreibt eine »continuous gradation«¹²⁴ der Gesellschaft, in der von ›oben‹ nach ›unten‹ eine abnehmende kulturelle Spezialisierung vorliegt und betont, dass mit dieser »more conscious culture«¹²⁵ auch eine größere Verantwortung einhergeht. Eliot setzt an Stelle der Benda'schen Zweitteilung ein kontinuierliches Spektrum, doch wird bereits aus seiner vorgreifenden Widerlegung des naheliegenden Vorwurfs eines Aristokratismus und seiner Verteidigung der »élite«¹²⁶ klar, das er hierin Benda bereits näher steht als Arnold.

Leavis zuletzt, der eine zwiespältige Beziehung zu Eliot, und eine große Affinität zu Arnold hatte, fand sich einer komplizierten Problemstellung gegenüber. Einerseits teilte er Arnolds Befürchtung, die *machinery* werde die Kultur zerstören,¹²⁷ – schlimmer noch: »it is vain to resist the triumph of the machine«¹²⁸ – und die bei Arnold noch als rein faktisch gemeinte Feststellung, es sei »a very small minority that the discerning appreciation of art and literature depends«.¹²⁹ Doch kann er Arnolds Hoffnungen für eine Popularisierung der Kultur nicht übernehmen, da er sich der Realität einer entstehenden »Massenkultur« gegenüber sieht: »It is equally vain to console us with the promise of a ›mass culture‹ that shall be utterly new. It would, no doubt, be possible to argue that such a ›mass culture‹ might be better than the culture we are losing, but it would be futile: the ›utterly new‹ surrenders everything that can interest us.«¹³⁰ Selbst wenn, so Leavis, die neue Massenkultur sogar *besser* wäre – sie wäre nicht mehr *dieselbe*, und damit nicht von Interesse. Das Konzept, das ihn zu dieser Aussage zwingt, ist das nämliche, das bereits im Titel seines ersten Hauptwerkes *For Continuity* (1933) anklingt. Es ist die *Kontinuität*, die Tradition, die eine Kultur erst wertvoll macht. Freilich wird vor diesem Hintergrund die Idee einer ›neuen Kultur‹ zu einem inhärenten Widerspruch.

Leavis leitet daraus die Aufgabe des Literaturwissenschaftlers ab, die Kontinuität der Kultur zu sichern und die klassischen Werke von Dante bis Hardy¹³¹ am Leben zu erhalten. Der Einfluss, den diese Konzeption entwickelt hat, war enorm. Die Wirkung, die der ›Leavismus‹ hatte, war dabei kurios zweiseitig, denn der Klassizismus seines Gehaltes war radikal konservativ, andererseits war gerade Leavis' Konzeption der *kulturellen* Aufgabe des Literaturwissenschaftlers und des sozialen Wirkungszusammenhangs, in den er die Literatur stellte, geeignet die Tradition des 19. Jahrhunderts zu rekonfigurieren, die den Literaturwissenschaftler gewissermaßen als einen Priester des Genie-Kults instituiert hatte.

Die so skizzierte Linie stellt gewissermaßen die klassizistisch-antagonistische Konzeption von Kultur – noch verstanden als Hochkultur, und besonders repräsentiert durch die Literatur – dar. Von Arnold bis Leavis hält sich das Bild der Bedrohung der Identität der Gesellschaft durch die Maschine und die Metaphorik der lebendigen Kontinuität gegen die Mechanik der Industrialisierung. Zum Bezugspunkt wird stets die klassische Literatur, zum Problem werden regelmäßig die Massen und der hauptsächlich differenzierende Faktor ist die Einschätzung der Möglichkeit, den Massen Dante nahezubringen oder ihn zumindest vor ihnen zu retten.

Die Kultur gerät dabei zur *Repräsentation von Identität*. Was wir bislang als eine Frage der Identität der Gesellschaft kennengelernt haben, wird in der Arnold-Leavis-Linie zu einer Frage von Kultur als der Form, in der Identität begegnet. Dies ist der Grund, weshalb Eliot Kultur als einen »whole way of life«¹³² begreift. Kultur umfasst mehr als die Literatur,¹³³ wenngleich diese regelmäßig zu ihrem paradigmatischen Träger kristallisiert wird. Der Begriff der Kultur wird hier eingeführt als ein Surrogat der Identität, das dieses Konzept erst zugänglich macht.

Wenn nun diese Linie gewissermaßen die kulturtheoretische Adaption des klassizistischen Modus von Antagonismus darstellt, kann man fragen, wie die Rolle der Literatur in einer Freund-Feind-Theorie begriffen werden wird. Der Begriff, der hier Schule gemacht hat, ist der Sartres von der *littérature engagée*. Sartre geht dabei von einer eigenwilligen Eigeninterpretation der Phänomenologien Husserls und Heideggers aus, die ihn in seinem Hauptwerk *Das Sein und das Nichts* (1943) auf den Begriff des Nichts und den daraus resultierenden Begriff der Freiheit verweist. Vermittelt wird beides durch die Angst. Dieser auf Kierkegaard und Heidegger zurückgehende Gedanke hat eine diffizile Struktur: Heidegger hatte von Kierkegaard die Unterscheidung von Angst und Furcht als ›verfallender‹ Form der Angst übernommen. Die Angst wird dabei der Modus, in dem es dem Dasein rein um sein eigenes Sein geht, ohne dass es dabei mit konkreten Sorgen sich beschäftigt. Vielmehr ist der bloße Umstand, dass das Dasein sich gewissermaßen selbst entwirft, der Grund der Angst. Sartre reinterpreiert diesen Umstand nur leicht, indem er ihn als den Punkt bestimmt, an dem das ›Nichts‹ in die Welt des Menschen tritt: »Das Bewusstsein, seine eigene Zukunft nach dem Modus des Nicht-Seins zu sein, ist genau das, was wir *Angst* nennen.«¹³⁴ Die Angst wird so verstanden als Bewusstsein des uner-

träglichen Umstandes, das, was ich sein werde, ich schlicht (noch) nicht bin – und eben darin liegt meine Freiheit: »Wenn *nichts* mich zwingt, mein Leben zu retten, hindert mich *nichts*, mich in den Abgrund zu stürzen.«¹³⁵ Aus diesem »existenzialistischen« Freiheitsgedanken, leitet Sartre auch die Aufgabe der Literatur ab. Die bekannteste Darstellung dieses Gedankens ist sein Essay *Was ist Literatur?* von 1948. Sartre betont die Wesentlichkeit der Rezeptionssituation für die Existenz des literarischen Werkes. Für sich selbst schreiben kann wesentlich nicht dasselbe sein, wie für einen anderen, argumentiert er, da man stets alle Entscheidungen bereits selbst getroffen habe. Dies bedingt, dass der Leser eine tragende Rolle dabei spielt, die Literatur zu ihrer Existenz kommen zu lassen – und das erlaubt es Sartre, das Werk als einen »Appell« zu charakterisieren.¹³⁶ Erst im Akt des Lesens entstehe der »ästhetische Gegenstand«¹³⁷ und damit werde der Leser zu einem Koproduzenten. Nun bedingt ein Appell an die Freiheit bereits ein Maß an *Engagement*.¹³⁸ Eine »ungerechte Welt«¹³⁹ des Werkes entwirft nämlich dann am Ende nicht der Autor, vielmehr »zwingt«¹⁴⁰ der Autor den Leser, diese selbst zu erschaffen. Wenn nun aber ich diese Welt erschaffen habe, dann bin ich dadurch immer schon zu einem gewissen Grade von ihr tangiert, muss mich um sie sorgen. Eine ungerechte Welt, die ich geschaffen habe, muss mich daher stets empören, sie kann mich nicht kalt lassen – so Sartres Ableitung des Engagements des Lesers aus dem Freiheitsgedanken. Die Freiheit von Autor und Leser wird damit zur Garantie des »moralischen Imperativs« im ästhetischen. ¹⁴¹

Bekanntlich stellt Sartre diese Konzeption von engagierter Literatur gegen die Konzeption des *Lart pour l'art*. Die Situation der Freiheit bedingt, dass Literatur stets ein Engagement von Autor und Leser erzeugen muss, das letztlich zum Ziel haben muss, »[d]ie Freiheit [zu] verteidigen«.¹⁴² Dass Sartre dabei vor allem an den Kampf gegen den Faschismus denkt, wird aus seinen Beispielen klar. Literatur wird so zu einem Mittel der Auseinandersetzung, das die Empörung des Lesers gegen die Ungerechtigkeit zu stellen vermag. Die Aufgabe der Literatur verschiebt sich von der Bewahrung einer kulturellen Identität zu einer Waffe im Kampf gegen das Böse, so muss man Sartre wohl verstehen.

Adorno hat freilich Sartre vorgeworfen, dass »die vorgezeichnete Form der Alternative, in der Sartre die Unverlierbarkeit von Freiheit beweisen will, [...] diese [aufhebe]«.¹⁴³ Sartres eigene Stücke, die mehr dramatische Darstellungen von Philosophie sind, verlieren gerade in ihrer Darstellung der schonungslosen Freiheit der Wahl den engagierten Charakter – einerseits, weil darin der »Inhalt mehrdeutig [wird], für den der Dichter sich engagiert«,¹⁴⁴ denn wenn dieser nurmehr die abstrakte Situation der Freiheit darstellt, ist gerade die engagierte Entscheidung darin suspendiert – und andererseits, weil diese Situation von Freiheit selbst von der konkreten Entscheidungssituation abstrahiert: sie ist »gleichgültig dagegen, daß deren eigene Möglichkeit abhängt von dem zu Wählenden.«¹⁴⁵ Sartres Stücke, so Adorno, sind zu sehr Existenzphilosophie als dass ihr Engagement mehr sein könnte als

die »[leere] Behauptung« von Freiheit.¹⁴⁶ Adornos eigenes Kunstideal kann freilich schlecht zu Sartres Stücken passen, betont es doch gerade den hermetischen Charakter der Kunst als deren Wirkungspotential: »Kafkas Prosa, Beckets Stücke oder der wahrhaft ungeheuerliche Roman ›Der Namenlose‹ üben eine Wirkung aus, die gegenüber die offiziell engagierten Dichtungen wie Kinderspiel sich ausnehmen; sie erregen die Angst, die der Existentialismus nur beredet.«¹⁴⁷ Dass umgekehrt gerade diese Kunst in ihrer Hermetik ein schier unbegrenztes Interpretationspotential trägt und zugleich ihren Rezipientenkreis stark verengt, steht auf einem anderen Blatt. Letztlich hat Adornos Ansatz stets die Konsequenz, die Kultur erneut zum Eigentum der Happy Few zu machen, die er freilich als tragische Gestalten begreifen will.

Adorno selbst nennt gewissermaßen als – ebenso verurteilte – Alternative die Stücke Brechts. Deren Wirkkonzept ist tatsächlich noch einmal ein anderes. Es fällt auf, dass die paradigmatischen Exempel sogenannter »engagierter« Literatur stets in die Kategorie des Dramas fallen und man ist versucht, die unmittelbar soziale Rezeptionssituation des Theaters als Grund zu vermuten. Diese Konstruktion hätte freilich Geschichte, denn sie entspricht der aristotelischen Lehre von der Katharsis – doch scheint diese implizit eine fundamentale Homogenität der Rezipienten vorauszusetzen: was dem einen Angst und Schaudern ist, ist dem Anderen Schadenfreude, und was dieser als Schicksal versteht, ist jenem Folge inhumaner Klassenstrukturen. Szondi hat in geschichtsphilosophisch-Lukács'scher Terminologie die Vermutung geäußert, dass Brechts Konstruktion des epischen Theaters durch ein »Problematischwerden der zwischenmenschlichen Beziehungen«¹⁴⁸ bedingt sei, die das Drama selbst in Frage stelle. Die epische Distanz, die Brecht programmatisch fordert, und die die Situation des Theaters mit der narrativen Position versöhnen will, soll ihm ermöglichen, die Verhältnisse darzustellen, ohne den Rezipienten in eine passive Rolle zu versetzen. Die zugrundeliegende Figur ist die der *Didaktik* – und dieser Begriff kaschiert eine problematische Opposition: die von Aufklärung und Demagogie.¹⁴⁹

Die Kategorie der *Identität* von sozialen Gruppen trägt eine Indikation des Problems mit sich, denn eine Gruppenidentität basiert auf *Identifikation* von Gruppenmitgliedern. Dies wirft die Frage auf, wie Gruppenmitglieder dazu kommen, sich mit einer Gruppe zu identifizieren, und bekanntlich ist ein wesentlicher Faktor hier die sogenannte Sozialisation.¹⁵⁰ Inwiefern nun die Erziehung eines Kindes zu einer Person und die eines Erwachsenen ein anders gearteter Fall ist, wird noch zu erörtern sein. Die aufklärerische Kategorie der Mündigkeit mag aber zum *experimentum crucis* reichen. Das Ziel von Aufklärung ist Autonomie, das Ziel von Demagogie deren Gegenteil. Für Brechts Konzept wird der Sachverhalt zweischneidig, denn der Verzicht auf die Demagogie bedingt die Ohnmacht des Erziehungsversuchs, was Adornos Charakterisierung des Brecht'schen Vorgehens als »preaching to the saved«¹⁵¹ meint.

Was wir an diesem Überblick erkennen können, ist, dass der Streitpunkt der Literatur über größere Teile des 20. Jahrhunderts ein wesentlicher Indikator der jeweiligen Konzeption von Auseinandersetzung ist. Dies wiederum ist nicht so selbstverständlich, wie es andererseits erscheinen mag. Zunächst freilich ist Literatur sprachliche Äußerung und damit geradezu prädestiniert dazu, als Mittel der Auseinandersetzung verwendet zu werden. Diese Überlegung führt jedoch zur Tendenzliteratur, die geradezu auf der Grenze zur Illiterarizität balanciert. Denn zugleich ist Literatur ein sozialer Handlungszusammenhang, der in der Gestalt des 20. Jahrhunderts auf einer metaphysischen Hypostase basiert, die nach den Regeln des Kultur-Begriffes – und des Genie-Kults – verhandelt wird. Der Klassiker als Idealbild des literarischen Werkes illustriert bereits die Verwandtschaft des Literatur-Begriffes selbst mit dem klassizistischen Modus. Wir hatten Eliots Charakterisierung des Klassikers bereits kennengelernt und stellten fest, dass sie sich nahtlos einfügt in die Rezeptionslinie, die bei Leavis kulminierte. Dies wiederum zeigt, dass damit Literatur nicht etwa nur als *Mittel* der Auseinandersetzung begriffen wird, sondern geradezu das jeweilige *Prinzip* der Auseinandersetzung instanziert. Für Leavis ist die Literatur die klassische Kultur, die allein gegen die Anarchie steht, und für Sartre ist die Literatur der Ort der freiheitlichen Begegnung von Autor und Leser, der Kampfplatz der Autonomie. Der Verschiebung des Modus von Antagonismus entspricht, dass Sartre den Begriff des *Schreibens* dem der Literatur bevorzugt. Diese Entscheidung hat, vermittelt durch das Wirken Roland Barthes',¹⁵² Schule gemacht. Wir werden die spezifische Konstellation der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Frankreich noch näher betrachten, in der die Zentrierung des ‚Zeichens‘ die Kategorie des Antagonismus geradezu sprengte. Zuletzt wies Brechts Konzeption bereits voraus auf eine Problematik, die in dem Konzept der Auseinandersetzung sozialer Identitäten angelegt war. Man kann Adornos Ästhetizismus-Vorwurf gegen Brecht¹⁵³ gegen den Strich geradezu dahingehend lesen, dass Brechts letztlche Loyalität gegenüber klassischen Kategorien der Literatur und des Theaters seine antagonistische Tendenz desavouierte.

Die Konzeption der Literatur wird damit zu einem Kreuzungspunkt verschiedener Linien, die wir noch zu verfolgen haben werden. Diese Rolle verdankt sie nicht zuletzt dem Kultur-Begriff, der selbst als Wurzel einer dieser Linien fungiert, wie wir gesehen haben. Es stünde zu erwarten, dass eine analoge Untersuchung des 21. Jahrhunderts nicht mehr denselben methodischen Gewinn aus dem Konzept der Literatur ziehen könnte, was die Historizität dieses Konzepts unterstreicht.

§ 5 Widerlegung und Aufhebung: Zur Dialektik

Der Begriff der *Dialektik* ist hier aus zwei Gründen einschlägig: einerseits entstammt er einer der ältesten systematischen Konzeptionen der gewaltfreien