

Reinhard Krüger

Klassik-Ideologie als Herrschaftswissen

Ein Beitrag zur ihrer Kritik

»Wir sind überzeugt, daß kein deutscher Autor sich selbst für klassisch hält.«

»Wir wollen die Ummwälzungen nicht wünschen, die in Deutschland klassische Werke vorbereiten könnten.«

Goethe: *Literarischer Sansculottismus*¹

1. Vom ›Nutzen‹ einer neuen Klassikdiskussion

Die Diskussion um Klassik, die im Heft 34 der Zeitschrift *Topos*² und auf dem Wege des Vorabdrucks eines Aufsatzes von H.H. Holz³ losgetreten und dokumentiert wird, hat etwas Künstliches. ›Klassik‹ ist kein in Deutschland, Europa oder der Welt umgehendes Gespenst von irgendwelcher Bedeutung, Bedrohlichkeit oder wirklicher Wichtigkeit, sondern aus der Perspektive einer revolutionären Ästhetik und Poetik nur noch ein Zombie.

Ein Zombie vor allem deshalb, weil geglaubt wird, eine Diskussion um Klassik könne aus der Perspektive einer aktuellen, und das heißt vor allem revolutionären Perspektive der Kunst noch von Nutzen sein. Sagen wir es vorweg: Jede Klassikdiskussion aus Sicht deutscher Linker schleppt das intellektuelle Erbgut mit sich, geführt worden zu sein, als es auf Seiten der Arbeiterbewegung - oder dessen, was nach dem Faschismus davon übrigblieb - darum ging, der deutschen Bourgeoise sich als die bessere Sachwalterin der Nation und mit ihr einher-

¹ Johann Wolfgang von Goethe, *Literarischer Sansculottismus*, in: Werke, Berliner Ausgabe. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen, Bd. 17, Berlin 1970, S. 320-326; hier S. 323.

² Wohl aus Anlaß von Tom Kühnells und Jürgen Kuttners Inszenierung von Peter Hacks' *Die Sorgen und die Macht* (1962) im Deutschen Theater Berlin.

³ Hans Heinz Holz, *Kleist und Klassik. Annäherungen an einen Gattungsbegriff*, in: *jungeWelt*, 11./12. Dezember 2010, Nr. 290, S. 10f.

gehend der deutschen Literatur und Kunst zu präsentieren.

Das deutsche Bürgertum hatte mit dem von ihm aktiv geförderten, installierten oder auch nur fahrlässig geduldeten Faschismus als seiner genuin terroristischen Herrschaftsform (und nicht etwa als »Betriebsunfall der Geschichte«) wenigstens moralisch das Recht darauf verspielt, die Nation - die es ja mit seinem Hitler in die Katastrophe geführt hatte - zu repräsentieren, und es wurde ihm das Recht darauf abgesprochen, sich in die intellektuelle Tradition der bisherigen deutschen Kunst und Literatur zu stellen. Dies war eine historische Konstellation, und dies war die Kampflinie, die von der politischen Macht im deutschen Osten gekennzeichnet wurde. Mit dem Versuch, die bürgerliche deutsche Literatur und Kunst zu beerben, erbt der zum sozialistischen sich wendende antifaschistische Staat auf dem Gebiet Ostdeutschlands aber auch das zweifelhafte Gepäck der deutschen, Weimarer oder sonstwelcher Klassik.

Der ideologische *spiritus rector* oder Stichwortgeber des Unternehmens war Georg Lukács, der die Gegenstände seiner eigenen bürgerlichen Bildung zum Maßstab einer zukünftigen antifaschistischen und sozialistischen deutschen Kultur machte, die Ansätze einer tatsächlichen revolutionären Ästhetik und Poetik jedoch im Zuge der sogenannten Expressionismusdebatte als Dekadenz disqualifizierte und damit jeden Anschluß an eine revolutionäre Ästhetik verstellte. Das hatte katastrophale Folgen, weil nach dem 2. Weltkrieg eine Unzahl westlicher Künstler und Intellektueller, die zur Avant-Garde gehörten und mit dem Kommunismus sympathisierten, geradezu »weggebissen« wurden, denn poetische und künstlerische Avant-Garde galten als Dekadenz ebenso wie Jazz und später der Rock'n'Roll und dann noch die Beatmusik. Über diese hatte sich der in ökonomischen Fragen sonst doch ganz kluge Walter Ulbricht in seiner dummen Rede auf dem 11. Plenum des ZK der SED 1965 über das »Je, je, je« der Beatles und den »Dreck aus dem Westen«⁴ mokiert, sich somit zu den Anti-

⁴ »Ist es denn wirklich so, daß wir jeden Dreck, der vom Westen kommt, nu kopieren müssen? Ich denke, Genossen, mit der Monotonie des Je-Je-Je, und wie das alles heißt, ja, sollte man doch Schluß machen.« Walter Ulbricht: Rede auf dem 11. Plenum des ZK der SED, 16.-18. Dezember 1965. Ulbrichts Rede liest sich wie eine Antwort auf Honeckers Bericht an das ZK: »Unsere DDR ist ein sauberer Staat. In ihr gibt es unverrückbare Maßstäbe der Ethik und Moral, für Anstand und gute Sitte.« Indem er sich auf allgemeine Moralvorstellungen beruft,

Dekadenzlern gesellt und den Kampf um die Zustimmung eines Teiles der DDR-Jugend zum Sozialismus mit dem Verbot der Beat- und Rockmusik augenblicklich verloren.⁵ Doch es war nicht nur ein Teil der Jugend, es waren auch Künstler wie Heiner Müller, die ausgegrenzt wurden, denen jedoch - im Gegensatz zu dem heutigen CDU-Barden Biermann - die Überzeugung von der Vernünftigkeit des So-

öffnet Honecker den Weg zur Verkleinbürgerlichung der DDR. Wie Honecker hier argumentiert, war bereits Praxis geworden. Am 11. Oktober 1965 diskutiert das Politbüro *Zu einigen Fragen der Jugendarbeit und dem Auftreten der Rowdygruppen*, was am 21. Oktober 1965 erste Folgen hat: Die Leipziger Beatgruppe *Butlers* (Bandgründer war Klaus Renft) - alle in Anzug mit Hemd und Krawatte - wird gemeinsam mit weiteren 53 von 58 Leipziger Bands (DDR-Deutsch: »Gitarrengruppen«, später »Combo«) mit der Begründung verboten: »Das Auftreten dieser Kapelle steht im Widerspruch zu unseren moralischen und ethischen Prinzipien.« Die Folge war am 31. Oktober 1965 der niedergeknüppelte Leipziger Protestmarsch von ca. 800 Beatfans. Noch 1963 auf dem VI. Parteitag der SED sprach Ulbricht ganz anders: »Welchen Takt die Jugend wählt, ist ihr überlassen: Hauptsache sie bleibt taktvoll.« Mit anderen Worten: Rock'n'Roll und Beat im Körper, die Dynamik des Sozialismus im Kopf, das war durchaus akzeptabel. Und die Butlers erhielten noch im Jahre 1964 eine *Urkunde für hervorragende Leistungen bei der Vorbereitung und Durchführung des Deutschlandtreffens der Jugend in der Hauptstadt der DDR, Berlin*.

⁵ Es ist durchaus möglich, daß Ulbrichts Zurückfahren in der Kulturpolitik ein Bauernopfer war, um Erich Honeckers Angriffe auf das *Neue ökonomische System* aufzufangen, denn Honecker hatte gerade mit Angriffen an der Front der Kulturpolitik seine Attacken auf Ulbricht und das *Neue ökonomische System* in die Wege geleitet, um langfristig Walter Ulbricht zu demontieren. Ob dies eine späte Rache dafür war, daß Ulbricht Honecker im Jahre 1953 zwang, sich von seiner zweiten Frau zu trennen und die Mutter seines soeben geborenen unehelichen Kindes, Margot Feist, zu ehelichen, mag dahingestellt sein. Um die Genese dieser Demontage Ulbrichts zu rekonstruieren wäre es auch in kulturpolitischer und kulturgeschichtlicher Hinsicht vor allem interessant, inwiefern das Rolling-Stones-Konzert vom 15. September 1965 in der Westberliner Waldbühne, die nachfolgende Schlacht zwischen Jugendlichen und Polizei und der Artikel *Die Amateur-Gammler* im *Neuen Deutschland* vom 17. Oktober 1965 einschließlich der darauf einsetzen Leserbriefflut genutzt und inszeniert wurden, um die Kulturpolitik der SED seit dem VI. Parteitag 1963 sturmreif zu schießen. So notiert der Chefdramaturg der DEFA, Klaus Wischnewski zum 11. Plenum: »Mit so einem Plenum hat natürlich kein Mensch gerechnet. Man wußte aber schon kurze Zeit hinterher, daß hier der Esel gemeint war und der Sack gehauen wurde, also daß da Stellvertreterkriege geführt wurden. Es wurde ganz bewußt eine ideologische Schlammschlacht herbeigeführt.« Quelle: Wikipedia.

zialismus niemals ausgetrieben werden konnte.

Dieses desintegrative, an Klassik-Idealen, nicht jedoch an den Potentialen möglicher revolutionärer Formen geschulte, parteioffizielle ästhetische Urteil führte die »künstlerischen Dekadenzler« des Ostens wie des Westens schon frühzeitig in die Nähe scheinbar so harmloser Organisationen wie dem 1950 gegründeten *Congress for Cultural Freedom*, der u.a. durch Vermittlung der CIA auf Umwegen finanziert wurde durch die *Ford-* und die *Rockefeller-Foundation* und anderen. Dieser *Congress* war in Wahrheit jedoch nach langen internen Kämpfen in der us-amerikanischen Außenpolitik und der CIA als »demokratische« und sogar »linke« Tarnorganisationen der CIA gegründet worden, die auch *libertarian communists* akzeptierte, um die linke Intelligenz Europas organisatorisch an sich zu binden, die nicht-kommunistische Linke zu stärken und schließlich die intellektuelle Linke außerhalb der sowjetischen Hegemonie unter Kontrolle zu bringen. Die CIA konnte hier einbrechen, weil die kommunistische Weltbewegung kein Konzept für den Umgang mit den künstlerischen Formen der Avant-Garde, mit dem revolutionären Aufbegehren in der Kunst gegen die bürgerlichen Formen der Vergesellschaftung hatte und statt dessen auf Klassik setzte. Die CIA hingegen finanzierte diese Organisationen auf klandestine Weise, ohne von den Künstlern antikommunistische Bekenntnisse zu verlangen, denn die kamen nämlich irgendwann von alleine und wurden, als beispielsweise Jean-Paul Sartre im Jahre 1956 nach dem 20. Parteitag der KPdSU, der Intervention der UdSSR in Ungarn sowie katastrophalen Fehlern der Kommunistischen Partei Frankreichs (KPF) in der Algerienfrage erklärte, daß man mit der KPF nicht mehr zusammenarbeiten könne, im Hauptquartier der CIA mit knallenden Sektkorken begrüßt.⁶ Die Schlacht um die Köpfe der westeuropäischen künstlerischen Intelligenz war - vorerst - gewonnen.

Die nicht als Ideologiekritik geführte Klassikdebatte in der Vergan-

⁶ Frances Stonor Saunders, *Who Paid the Piper?: CIA and the Cultural Cold War*, Granta, London 1999, us-amerikanische Ausgabe: *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*, The New Press, New York 2000. Bemerkenswerterweise hat die CIA dieses Buch am 14. April 2007 auf ihrer eigenen Homepage natürlich mit einigem Befremden, aber im Bewußtsein des davongetragenen Sieges von Thomas M. Troy, Jr., einem ehemaligen CIA-Agenten, rezensieren lassen: <https://www.cia.gov/library/center-for-the-study-of-intelligence/csi-publications/csi-studies/studies/vol46no1/article08.html>.

genheit war also wenigstens hinsichtlich der Entwicklung von künstlerischer Programmatik ein grundsätzlicher wie strategischer Fehler und die einzige Bedrohung - oder der fragwürdige ›Nutzen‹ - einer heutigen Klassikdiskussion besteht darin, daß die Aufmerksamkeit der Linken in einer Weise auf einen Gegenstand gelenkt wird und damit die Energien absorbiert werden, welche besser für die Wahrnehmung der Phänomene und die Konzipierung einer revolutionären artistischen Praxis investiert werden sollten. Wer darüber diskutiert, inwiefern der Begriff der Klassik noch brauchbar sei, sieht nicht, daß er nur noch künstlich durch entsprechende Debatten an einem zweifelhaften Leben erhalten bleibt.

2. Klassikkritik als Ideologiekritik

Die Befriedigung, die jemand verspüren mag, wenn er ein für einen Klassiker gehaltenes Kunstwerk goutiert, ist wahrscheinlich nichts anderes, als die auf Wiedererkennen gegründete Freude, die bei der Bestätigung des eigenen, wahrscheinlich gut ausgebildeten Geschmacks aufkommt. Diese Freude mag sich dann vielleicht noch auf anthropologisch begründete, basale Wahrnehmungen von Stimmigkeit, Harmonie etc. stützen, die sich subkutan immer gut machen, wenn es darum geht, einen Klassiker zu konstruieren.

Und so tastet sich der sonst gerade wegen seiner unbeirrbaren Radikalität so zu schätzende H.H. Holz durch seine gefühlten, nicht aber durch seine mit historischer Dialektik aufgeklärten und kritisierten Klassikvorstellungen hindurch, ohne bei aller Relativierung des Klassikbegriffs, den er dann doch gerne axiomatisch definiert wissen will, den Kern der ganzen ideengeschichtlichen Konstruktion dahinter anzugehen: Dies ist der Mangel alles bisherigen Marxismus, nämlich die Wirtschaft mit den Zeichen⁷ und den von ihnen evozierten Ideen nicht in ausreichendem Maße und mit scharfer Radikalität als das von Klasseninteressen strukturierte und beherrschte System der Organisation der kulturellen Reproduktion der jeweils herrschenden Gesell-

⁷ Ferruccio Rossi-Landi, *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, Bompiani, Milano 1968, 2003, deutsch: Ferruccio Rossi-Landi: *Sprache als Arbeit und als Markt*, (= Reihe Hanser - Kommunikationsforschung 105), Hanser, München 1972, ²1974; zur Tradition des gedanklichen Verhältnisses von Sprache und Wirtschaft: Florian Coulmas, *Die Wirtschaft mit der Sprache*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1992.

schaftsordnungen und ökonomischen Formationen analysiert zu haben.

Daß diese Aufgabe besteht, war jedoch schon spätestens⁸ seit der *Deutschen Ideologie* von Marx und Engels aus den Jahren 1845/47 klar; anderes schien zu dieser Zeit jedoch - und war es wohl auch - vorranglicher: *Das Manifest*, *Das Kapital* und schließlich die *Internationale* als Organisation. Die zu entwickelnde politische Archäologie und Ökonomie der Kommunikation kam darüber zu kurz.⁹ Ebenso die Entwicklung einer politischen Ökonomie der Geistesarbeit. Nun mache man sich keine falschen Vorstellungen davon, was es an durchschnittlicher gesellschaftlicher Arbeit kostet, bis ein Individuum oder eine Gruppe von Individuen einen neuen Begriff, ein neues Verfahren, gar eine neue Theorie entwickeln können. Der gesellschaftlich zu

⁸ Wahrscheinlich wird man als einen ersten Versuch in die Richtung einer systematischen Ideologiekritik Giambattista Vicos *Scienza nuova* (1725/1730) bewerten müssen, in der die Frage des Verhältnisses von Macht, Gesellschaftsformation und Denken sowie Denkformen in einer bis dahin ungekannten Radikalität gestellt und analysiert wurde. Vgl. dazu Reinhard Krüger, *Geroglifici und scrittura - Priesterbetrug und Freiheit. Die Mediengeschichte als Menschheitsgeschichte oder Giambattista Vicos Beitrag zu einer politischen Archäologie der Kommunikation*, in: Gisela Schlüter/Helmut C. Jacobs (eds.), *Beiträge zur Begriffsgeschichte der italienischen Aufklärung im Europäischen Kontext (= Europäische Aufklärung in Literatur und Sprache; 12)*, Frankfurt a.M. 2000, S. 351-371.

⁹ Als Folge dessen ist eine massive Erhöhung der Produktion zum Thema des Ideologischen seit den 1970er Jahren zu konstatieren. Vgl.: Kurt Lenk (Hg.), *Ideologie*, Neuwied 1971; Projekt Ideologietheorie, *Theorie über Ideologien*, Berlin 1979; Georges Duby, *Geschichte der Ideologien*, in: *Wirklichkeit und höfischer Traum. Zur Kultur des Mittelalters*, Berlin 1986; Terry Eagleton, *Ideologie. Eine Einführung*, Stuttgart-Weimar 2000; Jan Rehmann, *Ideologietheorie*, in: *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus*, Bd. 6/I, S. 717-760, Hamburg 2004. Dazu gehört allerdings auch die linksnietzscheanische und »postmoderne« Ausrichtung von Ex-Marxisten, mit der Ideologie-Kritik auch ihren eigenen Marxismus zu verabschieden und bedenkenlos die Richtung einer *freestyle*-Philosophie zu bestimmen, die nicht mehr nach dem Zweck des Ganzen fragt und die akademische Atmosphäre massiv belastet. Vgl. dazu: Gerhard Hauck, *Einführung in die Ideologiekritik. Bürgerliches Bewußtsein in Klassik, Moderne und Postmoderne (= Argument Sonderband AS 209)*, Berlin 1992; Jan Rehmann, *Postmoderner Linksnietzscheanismus. Deleuze & Foucault. Eine Dekonstruktion*, Hamburg 2004. Ungeachtet der Kritik gibt es bedenkenswerte Beobachtungen in den Arbeiten Baudrillards, Derridas, Foucaults, Lyotards, Virilios und anderen.

entrichtende Preis für die Ausprägung eines neuen Wortes oder das Herstellen eines Werkzeugs ist so verschieden nicht.

Die soziale Energiebilanz für das Austragen eines Kindes, sein Aufwachsen, seine Ausbildung, die kontinuierliche materielle und kulturelle Reproduktion seiner Arbeitskraft bis hin zu dem Punkt, da es Brot backen, ein KFZ reparieren, Kinder unterrichten oder neue Zeichen konstruieren kann, läuft mehr oder weniger auf das Gleiche hinaus, auch wenn die Ausbildung eines Geistesarbeiters vielleicht etwas länger dauert und der aufwendige universitäre Ausbildungsapparat der hier auszubildenden Arbeitskraft eine recht hohe Menge von der in ihm kristallisierten gesellschaftlichen Arbeit hinzufügt. Der Preis für die Produktion der Arbeitskraft des Universitätsabsolventen beispielsweise besteht - einmal abgesehen von den allgemeinen Phasen seiner Entwicklung von der Wiege bis zum Abitur - auch in der Qualität und der Quantität des von der Hochschule erfolgreich dem Studenten vermittelten Wissens. Die Hochschule ist dabei der Ort, an dem die Partizipation des Studentengehirns am gesellschaftlichen Wissenspool so organisiert wird, daß der Student als Absolvent der Hochschule selbst imstande ist, geistige Produkte herzustellen oder Wissen an andere zu vermitteln. Wissen an andere zu vermitteln bedeutet auch, geistige Produkte herzustellen, denn die Erzeugung von neuronalen Repräsentationen von Wissen, d.h. Synapsenschlüsseln in den Gehirnen der Schüler, ist Produktion von organisch manifesten Veränderungen der Gehirnstruktur der Schüler. Bemerkenswerterweise hat schon Friedrich Engels in *Der Anteil der Arbeit an der Menschwerdung des Affen* (1874) darauf hingewiesen, daß die Entwicklung der Arbeit aufgrund der mit ihr einhergehenden kognitiven Prozesse auch zu chemischen Veränderungen im Gehirn führen müsse. Engels insistiert gegen die idealistische Philosophie darauf, wie sehr gerade die Arbeit den Menschen verändert hat:

»Vor allen diesen Gebilden, die zunächst als Produkte des Kopfs sich darstellten und die die menschlichen Gesellschaften zu beherrschen schienen, traten die bescheidneren Erzeugnisse der arbeitenden Hand in den Hintergrund; und zwar um so mehr, als der die Arbeit planende Kopf schon auf einer sehr frühen Entwicklungsstufe der Gesellschaft (z.B. schon in der einfachen Familie) die geplante Arbeit durch andre Hände ausführen lassen konnte als die seinigen. Dem Kopf, der Entwicklung und Tätigkeit des Gehirns, wurde alles Ver-

dienst an der rasch fortschreitenden Zivilisation zugeschrieben; die Menschen gewöhnten sich daran, ihr Tun aus ihrem Denken zu erklären statt aus ihren Bedürfnissen (die dabei allerdings im Kopf sich widerspiegeln, zum Bewußtsein kommen) - und so entstand mit der Zeit jene idealistische Weltanschauung, die namentlich seit Untergang der antiken Welt die Köpfe beherrscht hat. Sie herrscht noch so sehr, daß selbst die materialistischsten Naturforscher der Darwinschen Schule sich noch keine klare Vorstellung von der Entstehung des Menschen machen können, weil sie unter jenem ideologischen Einfluß die Rolle nicht erkennen, die die Arbeit dabei gespielt hat.«¹⁰

Doch gerade deshalb muß auch die gesellschaftlich notwendige Arbeit ins Kalkül einbezogen werden, wenn es darum geht, zu verstehen, welchen Anteil die Arbeit an der Erzeugung von Geistesarbeitern hat. Der Wert der Arbeitskraft des Geistesarbeiters besteht dann aber, wie bei allen anderen Arbeitern auch, aus den Kosten für seine physische und geistige Reproduktion, sowie die erweiterte kulturelle-intellektuelle Reproduktion (Fortbildung, Schulung etc.), die erforderlich ist, um diese Arbeitskraft auf hohem Leistungsniveau zu erhalten.

Das Fehlen einer politischen Archäologie und Ökonomie der Kommunikation sowie der Geistesarbeit hatte insgesamt vor allem langfristig fatale Folgen für die Nichtwahrnehmung der Entwicklung neuer Strategien der ideologischen Kriegsführung auf Seiten der Bourgeoisie, weil die Arbeiterbewegung ganz offensichtlich nicht die Waffen erkennen wollte und konnte, mit denen sie auf dem Wege zum Faschismus geschlagen wurde.¹¹

¹⁰ Friedrich Engels, *Über den Anteil der Arbeit an der Menschwerdung des Affen*, in: Karl Marx/Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 20 (= *Dialektik der Natur*), Berlin/DDR 1962, S. 450f.

¹¹ Es handelt sich um die psychologische Kriegsführung als bisher wirksamste Form der Führung des Klassenkampfes seitens der Bourgeoisie, auf die auch der sonst in Fragen der ideologischen Kriegsführung so klarsichtige Gramsci nicht verwies. Deren Grundlagen - von der Linken ungelesen, nicht kritisiert und hinsichtlich der eigenen Strategie auch nicht analysiert - stammen u.a. von Edward Bernays: *Crystallizing Public Opinion*, Boni and Liveright, New York 1923, ein Buch, das sich in Joseph Goebbels' Bibliothek befand und mit dem er die Strategie der antisemitischen und antibolschewistischen Hetze entwickelte. In einem weiteren Werk Bernays: *Propaganda*, New York 1928, lesen wir so erhellende Sätze wie: »The conscious and intelligent manipulation of the organized habits and opinions of the masses is an important element in democratic society. Those who

Diese Desiderate machen sich eben auch bemerkbar, wenn man das Fehlen eines ideologiekritischen Ansatzes hinsichtlich des Begriffs der Klassik im Kontext einer politischen Ökonomie der Kommunikation bedenkt.

Die äußere Begriffsgeschichte von Klassik ist hingegen ausführlich geschrieben. Was jedoch fehlt ist eine Geschichte der die politischen und die ästhetischen Bewertungen regulierenden und organisierenden Funktion dieses Begriffs. Schauen wir also, was der Begriff der Klassik von seiner ersten Ausmünzung her bewirken sollte, denn dieser Begriff ist so sehr in den Alltagsgebrauch der Sprache infiltriert, daß wir durch die Vernebelungen, die von ihm ausgelöst werden, in der Regel nicht mehr verstehen, auf welche Gedankenkonstruktion wir uns einlassen, wenn wir diesen Begriff verwenden und vor allem, wenn wir um die Definition von Klassik streiten. Wenn jemand beispielsweise umgangssprachlich ausruft, eine Handlung, ein Ergebnis, ein Produkt, eine Vorstellung etc. seien »Klasse«, dann ist schon nicht mehr klar, welche historischen Konnotationen dieses Urteil aus welcher sozialen Perspektive hier mitschleppt: Es ist ein Begriff, der um 1900 auftaucht und aus der englischen respektive deutschen Kaufmannssprache immer die höchste Qualität eines Erzeugnisses meint: »Erste Güteklasse«

manipulate this unseen mechanism of society constitute an invisible government which is the true ruling power of our country. We are governed, our minds are molded, our tastes formed, our ideas suggested, largely by men we have never heard of.« / »Die bewußte und intelligente Manipulation der organisierten Gewohnheiten und Meinungen der Massen ist ein wichtiges Element in der demokratischen Gesellschaft. Wer die ungesesehenen Gesellschaftsmechanismen manipuliert, bildet eine unsichtbare Regierung, welche die wahre Herrschermacht unseres Landes ist. Wir werden regiert, unser Verstand geformt, unsere Geschmäcker gebildet, unsere Ideen größtenteils von Männern suggeriert, von denen wir nie gehört haben.« Einer der wenigen, die auf dieser Ebene den Kampf aufgenommen haben, ist der Linguist Noam Chomsky, der gemeinsam mit Edward S. Herman, *Manufacturing Consent. The Political Economy of The Mass Media*, New York 1988, publizierte sowie selbständig *Media Control. The Spectacular Achievements of Propaganda*, Seven Stories Press, 1997, deutsch: *Mediacontrol - Von Macht und Medien*, Europa Verlag, Hamburg 2003, wo er S. 8 zeigt, in welche Richtung es beim Training gegen die ideologische Kriegsführung der Bourgeoisie gehen könnte: »Die Bürger demokratischer Gesellschaften sollten Kurse für geistige Selbstverteidigung besuchen, um sich gegen Manipulation und Kontrolle wehren zu können.«

oder *first class*.¹² Und wenn heute der Handelskonzern *Kaufland* in sein Markenzeichen, das aus einem stilisierten »K« besteht, nun noch das Wort »classic« einführt, dann geht es darum, den Konzernnamen *Kaufland* mit der Vorstellung von Klassik, d.h. hoher Qualität zu verbinden. Eine semantische Montage ist hier entstanden, ein Verfahren, das in der Warenästhetik und Produktkommunikation außerordentlich erfolgreich ist. Aber dies sind nur späte Episoden einer Begriffsgeschichte, die hier besichtigt werden müssen und die selbst bis in die Antike zurückreicht. Und auch wenn man auf die »französische Klassik« des 17. Jahrhunderts verweist, um die so »verspätete« deutsche Klassik an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert konstruieren zu dürfen, so geht man fehl, wenn man die *doctrine classique* als Programmatik versteht, »mit der dem Frankreich Ludwigs XIV. kunstvoll Maß und Ordnung verliehen werden sollte.«¹³ Und weshalb geht man darin fehl?, weil die sogenannten klassischen französischen Autoren sich - wie später Goethe auch - keinesfalls als Klassiker verstanden, weil das bis heute mit etlichen hundert Einspielungen in Frankreich erfolgreichste Theaterstück des 17. Jahrhunderts, nämlich der *Cid* (1637) von Pierre Corneille gerade in keinem Punkt nur irgendwelchen Regeln gehorcht, und nicht zuletzt: weil diese ganze These von der *doctrine classique* erst die fast dreihundert Jahre nachträgliche Erfindung des französischen Literaturhistorikers René Bray ist, der im Jahre 1927 in Paris seine unsägliche Schrift *La formation de la doctrine classique en France* vorlegte.¹⁴ Zuvor gab es keine Vorstellung von einer *doctrine classique*, ergo kann diese auch nicht Anwendung gefunden haben bei dem Versuch, »dem Frankreich Ludwigs XIV kunstvoll Maß und Ordnung« zu verleihen.

Nicht Definitionsarbeit hinsichtlich des Begriffs des »Klassischen« also ist erforderlich, sondern Ideologiekritik und Dekompositionsarbeit, damit wir wissen, welche linguistischen Jetons wir auf den Spieltisch der kommunikativen Praxis werfen, wenn wir »Klassik« sagen.

¹² Heinz Küpper, *Wörterbuch der deutschen Umgangssprache VI: Jugendsprache von A bis Z*, Claassen, Hamburg/Düsseldorf 1970, S. 174, Lemma Klasse.

¹³ *Editorial*, in: *Topos 34: Klassik*, 2010, S. 7.

¹⁴ René Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Nizet, Paris 1927. Vgl. aber dagegen schon frühzeitig - freilich noch unter Verwendung des Begriffs *classicism* - E.B.O. Borgerhoff, *The Freedom of French Classicism*, Princeton N.J. 1950.

Denn der Begriff Klassik ist in der Geschichte der Kommunikation über den Wert von Kunstwerken und ihrer Autoren verfertigt worden und schleppt bis heute alle Konnotationen und ideologischen Operationen mit sich, für die er gebildet wurde. Es ging, einfach gesagt, um die Anwendung eines schon bei Platon vorgedachten sozialen Dreiklassenmodells auf die geistigen Erzeugnisse, wobei konsequenterweise zunächst die Frage der Sprache im Vordergrund stand.

3. »classicus« versus »proletarius«

Lateinisch *classicus* taucht, sobald er uns das erste Mal als ästhetisches Urteil erscheint, in der Opposition zu *proletarius* auf und meint sofort »der obersten (Steuer)-Klasse zugehörig.«¹⁵ So verweist Aulus Gellius (* ca. 125; † nach 180) in seinen *Noctes Atticae* auf den »classicus assiduusque aliquis scriptor, non proletarius,«¹⁶ also auf »einen gleichsam der ersten Klasse (d.h. der höchsten Steuerklasse) zugehörigen und wohlhabenden (d.h. ansässigen und steuerpflichtigen) Schreiber, keinen proletarischen (d.h. der Gesellschaft gleichsam nur mit Nachkommenschaft dienenden),« wenn es darum geht, bestimmte Beispiele für Wortverwendungen und ihre jeweiligen Bedeutungen zu finden.

Bei Aulus Gellius wird also die Spitze der sozialen Hierarchie mit dem verdoppelten Epitheton des *classicus* und des *assiduus* erfaßt, was noch die ökonomischen Hintergründe der Zuordnung zum *classicus* erkennen läßt, denn der *classicus* ist aufgrund seiner Position in und zu den Produktionsverhältnissen imstande und in der Pflicht, Steuern zu zahlen, was selbstverständlich von der Größe, der Art der Erlangung und schließlich der Größe seines Anteils am Mehrprodukt der Gesellschaft abhängt. Es werden von Aulus Gellius soziale und politische Kategorien auf die ästhetischen Phänomene als Bewertungsmaßstäbe projiziert, wodurch sofort klar ist, daß es sich bei diesen ästhetischen Urteilen auch um Klassenurteile handelt.

So kann beispielsweise ein nur 100 Jahre zuvor entstandener Roman wie das *Satyrikon* des Petronius Arbiter (*14; †66 u.Z.) niemals als *classicus* durchgehen, wird hier doch die Bildungsgeschichte des schelmenhaften Schülers Encolpius in der römischen Gesellschaft erfunden, die

¹⁵ Vgl. auch Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1969, S. 255f.

¹⁶ Aulus Gellius: *Noctes Atticae*, XIX 8, 15.

kein Bordell, keine Gastwirtschaft, keine Weinflasche und kein Gelage, aber auch keine Dummheiten wie die des neureichen Emporkömmlings Trimalchio ausläßt. Derartige Literatur ist schon in der Antike in dem begrifflichen Oppositionsfeld von Attizismus und Asianismus¹⁷ dem als minderwertig eingestuften asianischen Stil zugeordnet und damit aus dem Feld der möglichen *classici* ausgegrenzt worden.

Die Opposition von *classicus* und *proletarius* bei Aulus Gellius ist durch die Definition der sozialen Hierarchie schon so stabilisiert, daß sie auch spätere Autoren als Metapher verwenden, wenn es darum geht, das Geringwertige zu mißachten und es nicht dem Klassischen zuzuschreiben. Der nordafrikanische Rhetor und Kirchenschreiber Arnobius verwendet diese Metapher in seiner Schrift *Adversus Nationes Libri VII* (*Sieben Bücher gegen die Heiden*, ca. 300), mit der er seine christlichen Überzeugungen unter Beweis stellen will:

»29.1. Quae cum ita se habeant, desinite, quaeso, desinite res parvas atque exigui nominis immanibus pretiis aestimare, desinite hominem proletari[us] cum sit classicis et capite [cum] censeatur adscribere ordinibus primis, cum sit inops, pauper lare et tugurii pauperis nec patri-
ciae claritatis unquam meritis nuncupari.«¹⁸

»29. Da es sich so verhält, laß es sein, bitte ich, laß es sein, kleinen und unbedeutenden Dinge unermesslichen Wert zuzusprechen. Unterlasse es, einen Mann in die höchste Klasse zu versetzen, wo er doch zu der niedrigsten gehört, und in die höchsten Ränge zu erheben, wo man doch erkennt, wo man seiner doch nur gewahr wird, weil er bedürftig und von Armut geschlagen in seinem Haus lebt und darbt, und von dem man niemals hörte, er sei von edler Herkunft.«¹⁹

¹⁷ Vgl. Hans G. Rötzer, *Traditionalität und Modernität in der europäischen Literatur. Ein Überblick vom Attizismus-Asianismus-Streit bis zur »Querelle des Anciens et des Modernes«*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1979.

¹⁸ Arnobius Afer, *Adversus Nationes Libri VII*, ed. Blasius Amata, Latin, The Latin Library 2002.

¹⁹ Deutsche Übersetzung R.K. unter Verwendung von Arnobius, *Seven Books Against the Heathens*, Trans. Christian Classics Ethereal Library, English, IntraText Digital Library 2003: »29.1 Now, since it is so, cease, I pray you, cease to rate trifling and unimportant things at immense values. Cease to place man in the upper ranks, since he is of the lowest; and in the highest orders, seeing that his

Die Opposition von *classicus* und *proletarius* ist also ein rhetorischer Topos geworden, der den sozialen Verhältnissen des Imperium Romanum abgeschaut war und der gerade aufgrund seiner Verflachung im Rhetorischen die sozio-ökonomischen Konnotationen unkritisiert ins Ästhetische transportiert.

Diese in die ästhetischen Kategorien transformierten sozio-politischen Maßstäbe dienen nun zur ebenso klassenmäßigen Beurteilung der ästhetischen Produkte. Man merke wohl: schon handelt es sich bei den Begriffen des *classicus* und des *proletarius* im römischen Sinn bereits um eine ökonomische Klassendefinition, die allerdings die Erstrangigkeit der *classici* nicht aus den ökonomischen Eigentums- und Exploitations-Verhältnissen, sondern aus Seßhaftigkeit und der Steuerpflicht herleitet, und aus der Fähigkeit, Steuern zu entrichten die hohe moralische Bewertung der *classici* innerhalb der bestehenden sozialen Struktur des römischen Gesellschaft begründet. Dahingegen resultiert nach diesem ideologischen Konstrukt der Wert der Leistungen der *proletarii* nicht etwa aus ihrer Arbeit, sondern ausschließlich aus der Erzeugung von Nachkommenschaft, was deren Stellung innerhalb des Systems der Produktionsverhältnisse verschleiert.

4. Die Gedanken der herrschenden Klassen

Die sozio-politische Herkunft dieser Begrifflichkeit wirkt direkt auf die ästhetischen Urteile zurück, zumal das Prinzip der Mimesis - oder der *imitatio* -, d.h. eine Konzeption der Literatur als semiotisches System der poetischen Inszenierung von (kommunikativen) Handlungen bewirkt, daß Handlungen von Menschen vorgeführt werden, die besser sind als wir (die *Aristoi*, d.h. Aristokraten), die uns ähnlich sind oder die schlechter sind als wir. So jedenfalls hatte Aristoteles in seiner *Poetik* das Prinzip der Mimesis der Praxis²⁰ entwickelt und damit die Qualität und Form der Kunstwerke an die soziale Wertschätzung der jeweils mimetisierten sozialen Charaktere gebunden. Hiernach schon sind die Handlungen der Menschen, »die schlechter sind als wir«, wobei der Standpunkt des »wir« der des mit vollen Rechten ausgestatteten

person only is taken account of, that he is needy, poverty-stricken in his house and dwelling, and was never entitled to be declared of illustrious descent.«

²⁰ Vgl. Friedrich Tomberg, *Mimesis der Praxis und abstrakte Kunst*, Luchterhand, Neuwied 1968.

Polisbewohners ist, Gegenstand der Mimesis durch die Komödie und daher vor allem Quelle von Gelächter.

Was Aristoteles durch die Beobachtung der poetischen Produktion bis in seine Zeit hinein diagnostizieren kann, nämlich eine Dreiteilung der sozialen Bewertungsmaßstäbe, nach denen auch die poetischen Formen geschaffen werden, finden wir, wie oben gesehen, bei Aulus Gellius reduziert als zweigeteiltes System wieder, in dem sich der *classicus* und der *proletarius* an den Antipoden gegenüberstehen. Deutlicher kann man die Abhängigkeit des ästhetischen Urteils von der positiven Bewertung der sozialen Rang- und Klassenunterschiede kaum ausdrücken. Es zeichnet sich hier - positiv formuliert - das ab, was 1800 Jahre später Marx und Engels in der *Deutschen Ideologie* (1845/47) als Grundlage der Kritik von Ideologie als Herrschaftsdenken formulieren werden:

»Die Gedanken der herrschenden Klasse sind in jeder Epoche die herrschenden Gedanken, d.h. die Klasse, welche die herrschende materielle Macht der Gesellschaft ist, ist zugleich ihre herrschende geistige Macht. Die Klasse, die die Mittel zur materiellen Produktion zu ihrer Verfügung hat, disponiert damit zugleich über die Mittel zur geistigen Produktion, so daß ihr damit zugleich im Durchschnitt die Gedanken derer, denen die Mittel zur geistigen Produktion abgehen, unterworfen sind. Die herrschenden Gedanken sind weiter Nichts als der ideelle Ausdruck der herrschenden materiellen Verhältnisse, die als Gedanken gefaßten herrschenden materiellen Verhältnisse; also der Verhältnisse, die eben die eine Klasse zur herrschenden machen, also die Gedanken ihrer Herrschaft.«²¹

Die Grundoperation des Ideologischen erkennen sie darin, daß den Menschen durch die Ideologie die Verhältnisse wie in einer *camera obscura* als auf den Kopf gestellt vorkommen:

»Wenn in der ganzen Ideologie die Menschen und ihre Verhältnisse wie in einer Camera obscura auf den Kopf gestellt erscheinen, so geht dies Phänomen ebenso sehr aus ihrem historischen Lebensprozeß hervor, wie die Umdrehung der Gegenstände auf der Netzhaut aus ihrem unmittelbar physischen.«²²

Konkret heißt das, daß die herrschende Klasse ihr partikulares In-

²¹ Karl Marx/Friedrich Engels, *Die Deutsche Ideologie*, in: MEW 3, Berlin 1964, S. 46.

²² Ebd., S. 26.

teresse so formuliert, daß es als das allgemeine Interesse der Gesellschaft durchgehen kann und durch Sicherung der »ideologischen Luft-
hoheit«, Meinungsführerschaft, Medienhoheit und Marktaufsicht in
der Ökonomie der Zeichen jede soziale Klasse ihre eigenen Interessen
nur unter Maßgabe dieser Formulierung von »allgemeinen Interessen«
artikuliert. So wird das partikulare Interesse der herrschenden Klasse
zum allgemeinen, und das partikulare Interesse des Proletariats bei-
spielsweise zu einem Interesse, das außerhalb der konsensuell formu-
lierten Interessen der Allgemeinheit steht. Das Interesse der Mehrheit
wird also partikular und marginal, während das der herrschenden
Minderheit - und der unter ihrer ideologischen Hegemonie lebenden
Menschen - zum Interesse aller umstilisiert wird. Dies ist der *camera-
obscura*-Effekt, von dem Marx und Engels in der *Deutschen Ideologie*
schreiben.

5. *stilus humilis* und Abwertung der Arbeit

Aus den unterschiedlichen Gegenständen und Sprachstilen, die Vergil
in *Aeneis*, *Georgica* und *Bucolica* angewandt hatte, destilliert die spälatei-
nische Rhetorik die *rota vergilii*, nach der nun folgende Stilniveaus an-
zusetzen seien: »Der *stilus humilis* handelt von Hirten und braucht die
Buche, der *stilus mediocris* handelt vom Bauern und braucht die Obst-
bäume, der *stilus gravis* handelt vom Krieger. Für ihn sind Lorbeer und
Zeder vorgesehen.«²³

Wir sehen hier, wie die drei Hauptproduktionsweisen der Antike:
Weidewirtschaft, Ackerbau und Krieg jeweils im poetischen System
gemäß der sozialen Wertigkeit repräsentiert sind. Was einstmals die
historische Abfolge der Produktionsweisen war, erscheint jetzt als
sozio-ökonomische Hierarchie, seit der Römische Staat seine Krieger
durch Landschenkungen zu Latifundisten gemacht hatte. Drei Sprach-
stilhöhen gab es also, nach denen man die Kunstwerke auch in der
Frühen Neuzeit unterscheiden und bewerten konnte: den *stilus gravis*
(der erhabene, höchste Stil der Herrschenden und ihrer Dichter), den
stilus mediocris (der Stil der mittleren Stände, wie dem früheren Bürger-
tum beispielsweise) und den *stilus humilis* (der Stil der niederen Stände
oder der sogenannten »Unterschichten« eben), wobei klar war, wel-

²³ Vgl. auch Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*,
Bern 1969, S. 207.

chem der Vorzug gebührte: Natürlich dem *stilus gravis* oder *sublimis*, dem auch gleich das Attribut des *classicus* zugewiesen wurde. Wer klassisch war, der stand auf der symbolischen Stufenleiter der gesellschaftlichen Ordnungen ganz oben. Mit diesem Dreiklassenmodell wurde Ausgrenzung der Klassen einschließlich deren geistiger Produkte betrieben, die nicht als *classicus* gelten konnten und durften, nämlich jene, denen der Sprach- und Denkstil des *humilis*, der niederen Stände also zugeschrieben wurde.

Als Torquato Tasso dann darüber nachdachte, welches die Vorbilder für sein Kreuzzugs-Epos vom befreiten Jerusalem (*Gerusalemme Liberata*, 1574) sein könnten, wies er die Möglichkeit zurück, sich am Vorbild Homers zu orientieren, denn das Epos des Homer sei lächerlich, berichte es doch, wie die Königstochter Nausikaa an den Fluß ginge, um dort ihre Wäsche selbst zu waschen. Es ist die andersartige Praxis der Völker in der Geschichte, es ist in diesem Fall aber auch die praktische Handarbeit des Wäschewaschens und das - auch poetische - Reden darüber, das Tasso als ungeeignet und unschön empfindet. Tasso spricht hier zwar nicht von unklassisch, doch er ist davon überzeugt, daß Homers Epos gerade deshalb zur Nachahmung nicht geeignet sei.

Die ästhetische Kategorie des *classicus* also ist die Anwendung eines ins Ästhetische sublimierten Begriffs von politischer und sozialer Suprematie auf die Produkte der geistigen Arbeit des Menschen. Mit dem Begriff des *classicus* und dessen Anwendung auf die soziologisch und ästhetisch unterteilte Werteskala für die geistigen Fabrikate der Menschen und der Klassen, in die sie sich entsprechend ihrer Stellung im System der ökonomischen Beziehungen unterteilen lassen, werden Paradigmata sogenannter hochwertiger geistiger Erzeugnisse aufgestellt, die letztlich eine interessegeleitete Selektion aus dem Gesamt der geistigen Fabrikate der jeweiligen Gesellschaft und ihrer Vorgängergesellschaften darstellen.

Die Übertragung des Klassenmodells auf die Literatur impliziert immer, daß nur die Texte, die mit dem Epitheton *classicus* versehen werden, die modellhaften sind, weil in ihnen die guten Beispiele zu finden sind. Dies entspricht der Aristotelischen Definition der Tragödie, welche die Handlungen von Menschen zeige, die besser sind als wir. Als modellhaft und nachahmenswert gelten also die *classici*, und damit wird ein weiteres Kapitel einer problematischen Geschichte

aufgeschlagen.

Es ist wahrscheinlich anthropologisch begründet, daß der Mensch - und sicherlich auch viele nicht-menschliche Primatenvölker - von den erfolgreichen Vorbildern des Handelns lernt. Aristoteles hatte bereits die menschliche Fähigkeit der Mimesis als die allgemeine Grundlage des Lernens erkannt, und die heutige Neurowissenschaft hat mit den Spiegelneuronen die biologischen Grundlagen der Nachahmung identifizieren können.²⁴ So sehr wir als soziale Wesen auf die Partizipation am Wissen der anderen angewiesen sind und uns dadurch überhaupt erst als soziale Wesen konstituieren²⁵, so problematisch wird dies, wenn ganze Klassen dem Erfolgsmodell der jeweils herrschenden und schließlich sogar der besiegten Klassen folgen. So hat das Bürgertum seit dem Mittelalter den Lebensstil des Adels imitiert, hat sich durch Ämterkauf in adlige Ränge hineinbegeben, hat nach der Französischen Revolution die freigewordenen Adelstitel gekauft oder usurpiert, weil es letztlich nicht über ein eigenes Konzept der politischen Herrschaft verfügte.

Die Praxis der Imitation der herrschenden Klassen durch die unteren wird auch in einschlägigen Kunstwerken thematisiert. So singt der Diener Leporello in Lorenzo da Pontes und Mozarts Oper *Don Giovanni*:

»Notte e giorno faticar / per chi nulla sa gradir; / piova e vento sopportar, / mangiar male e mal dormir... / Voglio far il gentiluomo, / e non voglio più servir.«²⁶

Leporellos Protest ist noch ganz in der Tradition der Revolte alten Typs befangen: Er fordert nicht, wie es die Bauern im Bauernkrieg noch taten, einen besseren Herrn, doch auch noch nicht die Befreiung von Herrschaft ist Leporellos Perspektive, sondern die Substitution des Herren durch das revoltierte Subjekt ist das Ziel. Die Adelsimita-

²⁴ Vgl. Giacomo Rizzolatti/C. Sinigaglia, *Mirrors in the Brain. How We Share our Actions and Emotions*, Oxford University Press 2008.

²⁵ Vgl. Michael Tomasello, *The Cultural Origins of Human Cognition*, Harvard University Press 1999; ders., *Origins of Human Communication*, MIT Press 2008; ders., *Why We Cooperate*, MIT Press 2009.

²⁶ Lorenzo Da Ponte/Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni*, Erstaufführung: 29. Oktober 1787, Prag: »Nacht und Tag schufteten / Für jemanden, der niemals zufrieden ist; / Regen und Wind ertragen, / schlechtes Essen und schlechte Schlafstatt ... / Ich will der Edelmann sein, / und ich will nicht mehr dienen.«

tion, da Ponte schreibt es eindeutig («voglio far il gentiluomo»), ist hier sogar noch Sache des Vierten Standes. Zwei Jahre vor der Französischen Revolution ist die Selbstbefreiung des Vierten Standes nicht als gesellschaftliches Ziel formulierbar. Befreiung kann hier nur in den Kategorien gedacht werden, welche in der Geschichte als Modelle zur Verfügung stehen, nämlich die Selbsterhebung der Unterdrückten an die Stelle der Unterdrücker nach dem Prinzip »verkehrte Welt«. Revolten dieser Art waren in der frühneuzeitlichen Gesellschaft sogar als institutionalisierte Formen sozialen Spiels und organisierte, temporäre Frustrationsabfuhr der Unterdrückten - vor allem in Form des Karnevals - in das System eingebaut.²⁷

Das unterdrückte Subjekt denkt sich dabei nicht als außerhalb der Herrschaftsstrukturen befindlich und diese überwindend, sondern nimmt eine Rolle in einem System der Herrschaft ein, das sich kein Jota von der zu überwindenden Herrschaft unterscheidet: Die Selbstbefreiung einer Klasse als Befreiung der gesamten Gesellschaft ist hier noch nicht denkbar. Während der Bourgeois in seinem Aufstieg in die von ihm gekauften Positionen des Amtsadels noch wenigstens den Feudalstaat vollkommen nach bürgerlichen Prinzipien verwandelt und damit revolutioniert, ist mit Leporellos erträumtem Aufstieg nichts gebessert, denn der Mann des Vierten Standes als Edelmann ist eben nicht revolutionäres Subjekt.

So hat aber schließlich auch eine sich selbst zur Arbeiteraristokratie wandelnde Führungselite der Arbeiterbewegung, vor allem dann, wenn sie sich als Staatsspitze konstituieren konnte, selbst vielfach nichts anderes getan, als den Habitus von Bürgertum und Adel zu imitieren. Freilich: das hölzerne Jagdschloß eines Nicolae Ceaucescu in Siebenbürgen, die Staatsjagd eines Erich Honecker in Wandlitz sind nur kleinstbürgerliche Simulationen dessen, was in der westlichen Hälfte dieser Welt von den Herrschenden noch immer betrieben wird.²⁸

²⁷ Vgl. dazu Michail Bachtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, München 1969.

²⁸ Die konfiszierten - nach heutiger Währung umgerechnet - 60300 Euro auf den Konten und Sparbüchern des Ehepaars Margot und Erich Honecker sind lächerlich im Vergleich zu den Summen, die sich die kleptokratischen Herren aus dem Finanzgewerbe mit Billigung dieses Staates für einstmals wahrscheinlich als organisierte Großkriminalität eingestufte Handlungen einverleiben.

Dies aber ist auch der Boden, auf dem die Nachahmung des bürgerlichen Habitus in Fragen der Bewertung der Klassiker betrieben wurde. Sie werden als modellhaft vorangestellt und damit die Dynamik des gegenwärtigen geringgeschätzt.

6. *classicus non est proletarius ergo non revolutionarius* / Der Klassiker ist nicht proletarisch, also auch nicht revolutionär

Man wird vermutlich zu Recht fragen dürfen, ob angesichts eines solchen Befundes eine Philosophie der Praxis und der Befreiung (als solche dürften die von Marx inspirierten Versuche, diese Welt im Sinne der Negation der Ausbeutung des Menschen durch den Menschen zu verändern, bezeichnet werden) der Begriff des Klassischen jemals noch bestand in der ästhetischen Debatte der Marxisten hätte haben können und dürfen. Es ist die Last der ästhetischen und der im Ästhetischen diskursiven Herrschaft der Bourgeoisie über die Ausmünzung der Begriffe, der auch die revolutionären Klassen und ihre politisch-ideologischen Formationen diese Begrifflichkeit hat weiternutzen lassen, ohne sie der dialektisch durchgeführten historischen Kritik zu unterziehen. Die ideologische Funktion des Begriffs der Klassik besteht darin, auf dem Wege einer als Norm gesetzten formalen und inhaltlichen Gestaltung, geistige Erzeugnisse der nicht-klassischen Schichten als unklassisch zu diskreditieren und aus dem Kanon der zu lesenden Texte auszugliedern. Es ist gleichsam ein Klassenkampf in der Semiosphäre als dem sozialen Raum, in dem sich die von den jeweiligen Klassen genutzten Zeichen und die Konstrukte daraus treffen und der ggf. auch noch im Bücherschrank stattfindet.

Das Verfahren der Ausgrenzung durch Kanonbildung hinsichtlich der ›Klassiker‹ ist vorgeformt von der Alten Kirche, die bei der Etablierung des Neuen Testaments die sogenannten ›apokryphen‹, also die ›beiseitezulegenden‹ und ›nicht zu lesenden Texte‹ aussonderte und nur das als lesenswert akzeptierte, was ihrer Vision bei der Etablierung ihrer Herrschaft über das noch wild wachsende Christentum widersprach.

Kanones der zu lesenden Texte zu etablieren oder eben Klassisches zu definieren sind zwei Seiten derselben Medaille: In jedem Fall laufen sie auf die Etablierung einer Meinungsherrschaft hinsichtlich der ästhetischen Qualität der geistigen Produkte in der Geschichte der

Menschheit hinaus. Es handelt sich hier in jedem Fall um eine Entwertung dessen, was die »nicht-klassischen«, niederen oder unterdrückten Klassen geschaffen haben, aber zumeist auch um eine Entwertung dessen, was innerhalb der jeweils herrschenden Klassen deren Außenseiter, deren Klassenverräter, deren revolutionäre Innovatoren geleistet haben.

Die Definition von Klassikern entführt die geistig Schaffenden wie ihre Kunstwerke von ihrer geschichtlichen Bühne und setzt sie als Realisierungen überzeitlich gültiger Maßstäbe allen Folgenden als Ideal entgegen. Peter Sloterdijk hat einmal in wenig reflektierter Weise ein *bonmot* zum klassischen Werk geliefert: »Klassisch sind die Texte, die ihre Interpretationen überleben.«²⁹ Natürlich ist das ebenso flott wie grundfalsch formuliert: Zu Klassikern avancieren Texte, gerade weil sie immer wieder neu Gegenstand von Interpretationen sind und weil sie in ihrer semantischen Struktur letztlich so offen sind, daß sie immer neue Interpretationen fordern. Wäre dies anders, dann bräuchte man heute nicht mehr über Homer, Vergil, Dante, Goethe *e tutti quanti* zu diskutieren, weil schon alles klar wäre. Aber bleiben wir bei Sloterdijks Spruch, so sehen wir doch, daß der Klassiker offensichtlich als ein dem aktuellen Diskussionsprozeß entzogener Text erscheint, womit vermeintlich überzeitliche Größe und Modellhaftigkeit erreicht oder wenigstens doch durch die Meinungsführer konstruiert wird. Mit der hiermit einhergehenden Enthistorisierung der Kunstwerke setzt ihre Petrifizierung ein, da sie dem lebendigen Prozeß der Schaffung und der Bedeutung entrissen werden. Das klassische Kunstwerk kann so, getrennt von historisch bedingter Lebenswirklichkeit, nicht mehr Paradigma einer revolutionären Kunstkonzeption sein. Eine revolutionäre Kunst braucht Klassiker, wenn man sich dem Bürgertum oder seinem vermeintlichen Geschmack anbieten will, doch dann geht es schon nicht mehr um revolutionäre Kunst. Der Klassiker ist der Inbegriff des Nicht-Mehr-Dynamischen und damit jeglichem revolutionären Impuls unzugänglich. Revolutionäre Kunst kennt alles, verarbeitet alles, rezipiert mit Genuß und Gewinn die sogenannten Klassiker ebenso wie die nicht-kanonischen Künstler, sie sucht ihre Inspiration und ihr Material dort, wo sie die Brüche zwischen den Klassen auf-

²⁹ Peter Sloterdijk, *Der Denker auf der Bühne. Nietzsches Materialismus*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1986, S. 13.

scheinen sieht, wo sie im Kampf um die Form den Kampf um das Neue erkennt. Goethe ist nicht da bemerkenswert, wo andere einen Klassiker aus ihm machten. Goethe ist von Interesse, da er unter Anwendung der Regeln der deutschen Sprache und Wortbildung zeigt, wie man Worte erfindet, die vor ihm niemand erdacht hat: da ist er dann wahrhaft »zypressenhoch«. Und geradezu folgerichtig ist es dieser zum »Klassiker« umstilisierte Innovator, der selbst in seiner Schrift über *Literarischen Sansculottismus* (1795) gegen den Begriff des Klassischen polemisierte: »Wer mit den Worten, deren er sich im Sprechen oder Schreiben bedient, bestimmte Begriffe zu verbinden für eine unerläßliche Pflicht hält, wird die Ausdrücke: *klassischer Autor, klassisches Werk* höchst selten gebrauchen.«³⁰

7. »classicus«: cui bonus?

Wenn nun der revolutionäre Künstler nach dem Klassischen strebt, dann bleibt er auf der Ebene der Begrifflichkeit und der von ihr transportierten oder evozierten Inhalte sowie auf der Ebene des ästhetischen Urteils vollkommen in den Denkschleifen der ökonomisch und ideologisch herrschenden Klasse gefangen. Und wenn, wie in der DDR geschehen, die Klassik als Erbe des Bürgertums hochgehalten wird, dann bleibt eine ganze Gesellschaft ohne Not mentale und ästhetische Sklavin des bürgerlichen ästhetischen Urteils.

Das bedeutet nicht, daß Goethe, Schiller etc. nicht gelesen werden sollten, daß sie nicht sogar mit ästhetischen Genuß goutiert werden könnten, sondern das bedeutet vor allem, daß sie nicht als Klassiker dahin- und allem entgegengestellt werden, sondern als Gedankenkonstrukteure ihrer Zeit und für ihre Zeit, und das bedeutet: für die Stabilisierung der herrschenden oder sich durchsetzenden ökonomischen Verhältnisse ihrer Zeit verstanden werden. Für den revolutionären Künstler sind sie dort interessant, wo ihre Texte vom unterhintergehbaren sozialen Kampf zeugen, der sich thematisch wie in der gebrochenen Form manifestieren kann.

Und dann wird auch Goethes *Faust* interessant, der nur noch in einem Bündnis gegen Gott - respektive die Kirche - zur Wahrheit gelangen kann, um zu erkennen, »was die Welt im innersten

³⁰ Johann Wolfgang von Goethe, *Literarischer Sansculottismus*, a.a.O., S. 322.

zusammenhält.« Die Dialektik der Aufklärung zeigt sich schon hier: Bei der Wahl seiner Koalitionspartner gegen Gott und Kirche scheut der Bourgeois nichts, was nicht seinem Fortkommen diene, und sei es der Teufel selbst oder sagen wir es klarer: jedes nur erdenkliche Verbrechen, wenn nur sein Vorteil gesichert ist. Ja er verkauft seine Seele, denn diese zählt als immateriell und nicht mehr faßbar, solange der aus der baren Bezahlung abschöpfbare Gewinn lockt.

Charles Dickens hat diesem gesichts- und seelenlosen Bourgeois im *Christmas Carol* (1843) mit Ebenezer Scrooge ein Bild gegeben. Genau genommen: Er hat ein Textbild und damit eine Fiktion erzeugt, die nur noch durch Geister zu menschlichem, gefühlvollen und einfühlsamen Handeln veranlaßt werden kann. Wenn er von der baren Bezahlung, die sein einziges Interesse und seine einzige Form der Kommunikation zu sein scheint, zu anderen Formen der Kommunikation veranlaßt wird, dann vollzieht sich diese Transformation der fiktiven Gestalt des Ebenezer Scrooge gleichfalls nur in der Fiktion, der wirkliche Bourgeois ändert sich nicht ... sonst wäre er keiner mehr.

Mit Mephisto schließlich bindet sich der Bourgeois definitiv an eine von ihm nicht mehr genau kontrollierbare Macht. Die andere Seite der Vernunft, mit der der Bourgeois die Herrschaft antrat, ist das Undurchschaubare, das willkürlich ins Leben einbricht, regellos und das man getrost als einen ästhetisch-symbolischen Vorschein der anarchischen Kräfte der kapitalistischen Produktionsweise deuten darf, denen der Bourgeois die Herrschaft überläßt und überlassen muß: »Die ich rief, die Geister, / Werd' ich nun nicht los,« heißt es in Goethes *Zauberlehrling*³¹ von 1797, und der Bourgeois darf um den Preis seines Untergangs als soziale und ökonomische Kategorie diese Geister auch nicht mehr loswerden wollen. Es ist die Herrschaft der Vernunft, welche die irrationalen Kräfte der bürgerlichen Ökonomie - von der Anarchie des Marktes bis hin zur Akkumulation fiktiven Kapitals - in die Herrschaft einsetzt.

Diese Dialektik der Aufklärung erkennen wir praktisch zeitgleich ein weiteres Mal, und zwar wenn Goya in seinen *Caprichos* (1799) im 43. Bild auf emblematische Weise die Inschrift vorführt: »El sueño de la

³¹ Johann Wolfgang von Goethe, *Der Zauberlehrling*, in: Werke, Berliner Ausgabe. Poetische Werke, I, Berlin ³1976, S. 150-154; hier S. 153.

razón produce monstruos«, »Der Schlaf der Vernunft gebiert Monstren.« Die französische Bourgeoisie an der Herrschaft seit 1789 treibt die revolutionären Energien, die sie im eigenen Land nicht mehr braucht, in Gestalt der Armeen Napoléon Bonapartes durch Europa, um auch dort die Verhältnisse zu revolutionieren. Dort freilich erscheint die Botschaft der französischen Revolution *Liberté, Égalité, Fraternité* - wenn sie nicht auf Jakobinerrepubliken wie in Mainz oder Mailand oder anderswo trifft - bereits als erste ideologische Operation, mit der ein imperialistisch sich wendender bürgerlicher Revolutionskrieg auf einen sich selbst so ernennenden nationalen Widerstand stößt. In diesem konstituieren sich die herrschenden Klassen von Ländern wie Spanien, aufgescheucht von der Französischen Revolution, politisch neu und bekriegen mit den Franzosen auch gleich noch das eigene revoltierende Volk.

Wer wie viele Künstler das Leben genau beobachtet, beobachtet auch die in ihm wirksame Dialektik der Klassen- und ökonomischen Verhältnisse und deckt damit - in poetisch-symbolischer Form - die dialektischen Gesetze des Lebens und der ökonomischen Formationen auf. Deshalb, und nicht weil sie als Klassiker hochgelobt wurden, sind Goethe, Goya etc. pp. für uns interessant. Jeder der sogenannten Klassiker war auch einmal ein Innovator: als solcher und nicht als Klassiker ist er für revolutionäre Kunst und Künstler interessant.

Die symbolische Repräsentation der dynamischen Dialektik von gesellschaftlicher Ordnung und deren Transgression in der Poesie hat Novalis in seinem *Heinrich von Ofterdingen* theoretisch präzise erfaßt: »Ich möchte fast sagen, das Chaos muß in jeder Dichtung durch den regelmäßigen Flor der Ordnung schimmern.«³² Werke, in denen das Chaos als das Prinzip vorscheint, welches die Ordnung in Frage stellen wird, sind Werke revolutionären und nicht klassischen Zuschnitts. Sie lassen die Dynamik der Wirklichkeit auf der kognitiven Ebene als Dialektik von Ordnung und Chaos erscheinen und legen damit den Blick auf die dynamischen Kräfte frei, welche zur Sprengung der gesellschaftlichen Ordnung tendieren, und hierzu gehört eben auch der Ausruf Leporellos: »E non volgio più servir!« - »Ich will nicht mehr

³² Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, [Erster Theil, *Die Erwartung*, Kapitel 8], in: Novalis, *Schriften*. Erster Theil. Hrsg. v. Ludwig Tieck und Friedrich Schlegel. 2. Auflage. Berlin 1805, S. 211.

dienen!« Konkret bezogen auf die Bourgeoisie bedeutet diese Dialektik von Ordnung und Unordnung, daß unter der bürgerlichen Ordnung die Anarchie des Marktes und die Anarchie der Prozesse der Aufteilung der Welt und der Märkte sichtbar werden, wenn in das Bild vom saturierten Bürgerhaushalt die chaotische Wirklichkeit - beispielsweise in Form einer Kriegsnachricht oder einer Meldung von einem Börsencrash - eindringt, welche die Grundlage des guten Bürgerlebens ist.

Wenn H.H. Holz feststellt, daß es mit dem Begriff der Klassik schwierig sei, dann steht er schon am Beginn der Erkenntnis, daß es sich nur noch lohnt über Klassik zu sprechen, um Ideologiekritik zu betreiben und zu erkennen, wie dieser Begriff revolutionärer Kunst und Intention diametral entgegensteht.

Daß schließlich Peter Hacks - obgleich immer eher der ›Klassik‹ als der ›Romantik‹ zugeneigt, niemals den Schritt gegangen ist zu definieren, was denn Klassik sei³³, ist die praktische Einsicht, daß die Herausbildung und Definition der Klassiker das Ergebnis einer ideologischen Operation der Herrschenden ist.

Wer revolutionäre Kunst schaffen will, der muß Kunst in Bewegung erschaffen, und diese versperrt sich gegenüber dem Versuch, sie als klassisch zu petrifizieren. Der revolutionäre Künstler kennt alle Kunst, er weiß, wer etwas erfunden hat, er läßt sich nicht durch Kanonbildungen hinsichtlich der Klassiker vorschreiben, was er zur Kenntnis zu nehmen hat, sondern er verfügt über alle Geschichte der geistigen Produktion und greift in die ästhetisch-poetischen Praktiken des Lebens, des Alltags und bezieht auch hier seinen Stoff, wo der Vertreter und Anhänger des Klassischen nur die Nase rümpft und rümpfen muß.

Reden wir also auch nicht mehr von den ›Klassikern‹ des Marxismus-Leninismus, und denken wir also auch nicht mehr so. Denken wir lieber an die Begründer einer wissenschaftlichen Analyse der kapitalistischen Gesellschaft und der revolutionären Praxis zu ihrer Überwindung. Denken wir eher an die Initiatoren einer Philosophie der revolutionären Praxis und verhalten uns praktisch demgemäß: Aus der

³³ Vgl. die überzeugende und differenzierte Darstellung von Felix Bartels, *Selbst auf den Schultern der Gegner. Der Klassik-Begriff von Peter Hacks im Umriß*, in: Topos 34 (Klassik), 2010, S. 33-52.

Analyse der bestehenden Verhältnisse die Konsequenzen zu ihrer revolutionären Umgestaltung zu ziehen. Dies etwa wäre eine Haltung, die, wie es in der Pogrammerklärung der Zeitschrift *Topos* heißt, »die Tradition der klassischen dialektischen Philosophie aufnehmend und das Erbe der Marxschen Theorie weiterführend eine philosophische Reflexion unserer Zeit stimuliert und vermittelt.«