



**Gerhard Branstner**

**Das eigentliche  
Theater oder  
Die Philosophie  
des Augenblicks.**

**Ein Traktat, ein Stück, ein Vergleich**



**EDITION** digital  
Pekrul & Sohn GbR

# **Impressum**

Gerhard Branstner

**Das eigentliche Theater oder Die  
Philosophie des Augenblicks**

**Ein Traktat - Ein Spiel - Ein Vergleich**

Das Buch erschien 1984 im  
Mitteldeutschen Verlag Halle–Leipzig.

ISBN 978-3-96521-744-7 (E–Book)

Titelbild: Ernst Franta

© 2022 EDITION digital

Pekrul & Sohn GbR

Godern

Alte Dorfstraße 2 b

19065 Pinnow

Tel.: 03860 505788

E-Mail: [verlag@edition-digital.de](mailto:verlag@edition-digital.de)

Internet: <http://www.edition-digital.de>

# Kurzgeschichte der Gesetze des Theaters

Das Wesen keiner Kunst ist so schwer zu fassen wie gerade dieser ... aber fast alle Welt glaubt über das Theater reden und urteilen zu können

Ludwig Tieck

Alle bisherige Theorie des Theaters ist am Ende doch nur Theorie der Dramatik, der Stücke. Das führt zu dem folgenschweren Irrtum, das Stück nicht als Teil des Theaters, sondern das Theater als Reproduktionsanstalt von Stücken zu verstehen. „Spätestens seit Aristoteles“, konstatiert Rudolf Münz, „wird das Drama fast ausschließlich als literarische Erscheinung im Rahmen der Poetik betrachtet“, und das Theater selbst erscheint als „dienende Hilfskraft“ der Literatur.

Darstellungen „des Theaters als einer selbstständigen, eigengesetzlichen und schöpferisch-produktiven“ Kunst,

resümiert Münz, „fehlen – soweit ich sehe – für den Gesamtbereich fast völlig“. Und Rudolf Penka fordert die Theaterwissenschaft auf, „nicht länger mehr eine ausschließlich idiografische“, beschreibende Wissenschaft zu sein, „die sich nur mit der Aufzeichnung von einmaligen, unwiederholbaren Ereignissen beschäftigt“, und stattdessen eine „Gesetze suchende“ Wissenschaft zu werden. Ohne Kenntnis der Gesetze einer Erscheinung haben wir nun einmal keine Wissenschaft von ihr. Das Schlimme ist nicht, dass wir keine Wissenschaft des Theaters haben – das Schlimme ist, dass wir glauben, wir hätten eine. Was man zu haben glaubt, das vermisst man nicht. Und man vermisst nicht, was man davon hätte, hätte man es.

Die Wissenschaft des Theaters kann nur die Geschichte seiner Gesetze: ihrer Ausbildung im Wechselspiel von Erfüllung und Verletzung sein. Allein die Gesetze des Theaters lassen uns sein seltsames Schicksal, seine

Fortentwicklungen und  
Fehlentwicklungen, seine manchmal  
beglückende und oftmals  
bejammernswerte Erscheinung  
erkennen, – und seinen gegenwärtigen  
Zustand. Und sie lassen uns auch die  
Zukunft des Theaters voraussehen.

# I. Theater einstmals

Eine Erscheinung, die von der Urgesellschaft über die Klassengesellschaft bis zum Kommunismus reicht, kann nicht aus einem Teil der Geschichte begriffen werden, will man nicht zu Kurzschlüssen kommen. Der Ethnologe Henri Morgan wusste um diese Gefahr, als er davor warnte, die Klassengesellschaft (von ihm Zivilisation genannt) zum Maß aller Dinge zu machen: „Die seit Anbruch der Zivilisation verflossene Zeit ist nur ein kleiner Bruchteil der verflossenen Lebenszeit der Menschheit; nur ein kleiner Bruchteil der ihr noch bevorstehenden.“ Ein kleiner Bruchteil kann nicht Maß des Ganzen, er kann nicht einmal Maß seiner selbst sein. Und wenn laut Marx die menschliche Gesellschaft ihre Vorgeschichte hat und die eigentliche ihr erst bevorsteht, so hat auch das Theater als eine Erscheinung dieser Gesellschaft seine Vorgeschichte, und auch dem Theater steht seine

eigentliche Geschichte noch bevor.  
Daher müssen alle Bestimmungen des  
Theaters, die aus seiner bisherigen  
Geschichte abgenommen sind,  
„uneigentliche“ sein, wenn nicht  
verkehrte. Nämlich dann, wenn sie dem  
zweiten Stadium der Vorgeschichte,  
dem Theater der Klassengesellschaft,  
abgenommen sind.

Eine Erscheinung, die dem Gesetz der  
Negation der Negation folgt, verkehrt in  
der zweiten Phase, in der Phase der  
Negation, ihr ursprüngliches Wesen in  
das gerade Gegenteil, um es in der  
Negation der Negation als eigentliches  
zu gewinnen. Das ursprüngliche und  
eigentliche Wesen des Menschen aber  
ist Heiterkeit. Und das Theater lebt mehr  
als alle andere Kunst von diesem  
Wesen des Menschen. Daher ist die  
Phase der Negation als das zweite  
Stadium der Vorgeschichte des Theaters  
auch sein finsterstes. Das ursprüngliche  
und eigentliche Wesen des Menschen  
sei Heiterkeit? Das ist zu belegen.

Zunächst die Heiterkeit als ursprüngliches Wesen des Menschen. Beginnen wir mit dem nördlichsten der Naturvölker, den Eskimo. Von ihnen sagt Eva Lips, dass sie „die fröhlichsten und lachlustigsten unter den Völkern Amerikas“ seien. Sie konstatiert „eine Fröhlichkeit des Herzens ... die kaum vorstellbar“ ist und bezeichnet die „Lachlust als anerkannte Hauptemotion der arktischen Menschen“.

Von den Indianern Nordamerikas sagt Georg Catlin: „Unter den Irrtümern, in die man ... hinsichtlich der Wilden verfällt, ist wohl keiner allgemeiner verbreitet und falscher und zugleich keiner so leicht zu widerlegen als der, dass der Indianer ein mürrisches, verdrießliches, verschlossenes und schweigsames Wesen sei.“ Und nach seinen Erfahrungen mit den Mandanern, die „von den mannigfachen Leidenschaften und Begierden des zivilisierten Lebens noch unberührt geblieben sind“, berichtet Catlin, dass er „Zeuge der unerschöpflichen Scherze

und des unauslöschlichen Gelächters“ sein konnte.

Diese Wesensart zeichnet auch die südamerikanischen Indianer aus, solange sie von der Zivilisation „unberührt geblieben“ sind. So charakterisiert Karl von Steinen die zentralbrasilianischen Bakairi als „heiter“ und Maximilian zu Wied-Neuwied die Botokuden als „lustig“.

Das gleiche gilt für die schwarzafrikanischen Naturvölker. Schon der Römer Galen wusste davon, wenn er die „Leute von Zendsch“ um 200 unserer Zeitrechnung wie folgt beschreibt: „Sie sind ausgelassen fröhlich. Nie sieht man einen Zendsch bekümmert. Der Kummer ficht sie nicht an, und die Freude umfasst sie alle.“ Die Heiterkeit der Naturvölker ist den „zivilisierten“ Menschen so ungewohnt, dass in Afrika tätige Naturforscher beispielsweise bei den Pygmäen noch heute „eine für uns Europäer unvorstellbare Heiterkeit“ antreffen. Da

kann es einem vom Ernst geschlagenen Wissenschaftler, wie Johann Ludwig Krapf, passieren, diese Heiterkeit noch unerträglicher als eine Unbill der Natur zu „empfinden. „Ich war sehr froh, ... abreisen zu können, da mir die empfindliche Nachtkälte, ... noch mehr aber das lärmende Wesen der Wanika und Wakamba sehr zuwider war. Wenn die Leute nichts zu tun haben und in Sicherheit sind, so schwatzen und lachen sie und verüben alle möglichen Tollheiten, dass ein Europäer bei ihnen fast nicht aushalten kann.“

Die Heiterkeit der Südseeinsulaner ist uns geläufiger. Schon Adelbert von Chamisso berichtet von den Kanaken der Sandwichinseln: Das „Lachen hat hier nichts Feindseliges ... jeder lacht über den anderen, König oder Mann, unbeschadet der sonstigen Verhältnisse.“ Und selbst von den heiligsten Kultveranstaltungen sagt er: Gegen „die Lustigkeit, mit der sie vollzogen wurden, könnte die Lustbarkeit eines unserer Maskenbälle

für ein Leichenbegängnis angesehen werden.“ Nach einer Fülle gleichartiger Beobachtungen resümiert Chamisso: „Man findet den regsten Sinn und das größte Talent für den Witz unter den Völkern, die der Natur am wenigsten entfremdet sind.“ Und Georg Heinrich von Langsdorff spricht von den „immer frohsinnigen Menschen“ der Marquesasinseln. Ebenso Hermann Melville: „Ich hatte reichlich Gelegenheit, die Sitten der Eingeborenen zu beobachten ... Eine von mir bewunderte Eigenart war die unablässige Heiterkeit.“

Heiterkeit war, um mit Eva Lips zu sprechen, unter den Naturvölkern die „Grundeinstellung zum Leben“. Sie entsprang der auf sozialer Gleichheit beruhenden Freiheit und war daher keine Laune oder individuelle Charaktereigenschaft, sondern gesellschaftliche Wesensart des Menschen, seine allgemeine und dauernde Stimmung, weshalb sie als Grundstimmung definiert werden kann. Daraus erklärt sich, dass auch die Kunst

der Naturvölker heiter „gestimmt“ ist, Heiterkeit zum allgemeinen und dauernden Inhalt hat.

Die Kunst der Urgesellschaft ist noch unmittelbarer Ausdruck des Wesens des Menschen, seiner Heiterkeit. So können gleich mehrere Forscher von den „witzigen Trommeltänzen der Eskimo“ und den „Spottliedern“ berichten, die als „Gerichtssitzungen des verurteilenden Lachens ... eine Institution des gesamten Eskimogebietes“ sind. (Gerichtsbarkeit in Form witziger Kunst ist wohl die menschlichste Form von Gerichtsbarkeit.)

Und von der Kunst der Indianer sagt Eva Lips: „Immer ist das Lachen das Mittel der Wirkung.“ So stellt sie bei den Nootka eine „Hinneigung zum Spaßmachertum“ fest: „Der Sinn für Späße ist schon in den Gemeinschaftstänzen der Nootka ... In diesen Tänzen zeigt sich treffend das angeborene Komikertalent ... Ähnliche Talente zeigen sie in den Spielen, die

regelrechte Theatertitel tragen ... Dabei werden neben anderen Späßen die Häuptlinge verhöhnt ... Der Sinn für Spaß geht bei den Nootka so weit, dass sogar ein Kind es wagen darf, die heiligen Gesänge der Schamanen in spielender Lustigkeit karikierend nachzuahmen ... Dass ein derart humorbegabtes Volk sich auch seinen Kulturheroen (den Helden, der alles Lebenswerte gebracht und gelehrt hat) nur als scherzhaften Charakter vorstellen kann, ist verständlich ... und mit Recht wird die Großzügigkeit der Nootka-Kultur mit den Worten gerühmt: ‚Nicht in jeder Kultur ist es möglich, vor einem dankbar applaudierenden Publikum in fröhlicher Weise diejenigen Institutionen derb zu parodieren, die der Gemeinschaft heilig und teuer sind‘.“ Und Catlin sieht, nachdem er das Gebiet der Indianer am Yellowstone als ein „wahres Land der Epikuräer“ kennengelernt hat, „diese Wildnis als die wahre Schule der Kunst“ an. Man betrachte ihre „Spiele und

Unterhaltungen, die von unaufhörlichem Freudengeschrei begleitet sind, oder man gehe in ihre Wigwams und beobachte die um das Feuer versammelten Gruppen, wo Scherze und Anekdoten erzählt werden und fröhliches Gelächter erschallt – und man wird sich überzeugen, dass Lachen und Fröhlichkeit ihnen natürlich sind.“ Und bei den Sioux hat Catlin „so viele verschiedene Tänze“ gesehen, dass er „dieses Volk die ‚tanzenden Indianer‘ nennen möchte“. Einige dieser Tänze „sind ungemein grotesk und lächerlich und erhalten den Zuschauer in fortwährendem Gelächter“. Und von den Bakairi sagt Karl von Steinen, dass sie „mit lebendiger Pantomime“ zu spotten verstanden.

Die Heiterkeit der Kunst Schwarzafrikas belegt Eva Lips mit reichlichen Beispielen. So „dienen die in den Märchen auftretenden schalkhaften Tiere Afrikas einer geistvollen Lustbarkeit unter den Menschen und dienen außerdem im Palaver dem

Beweis von Schuld oder Unschuld vor Gericht“. (Wenn nicht nur bei den Eskimo, sondern auch in Schwarzafrika Gericht in Form heiterer Kunst gehalten wird, kann das nicht aus dem Klima oder der Hautfarbe erklärt werden!)

Von den Polynesiern berichtet Chamisso: „Poesie. Musik und Tanz, die auf den Südseeinseln noch Hand in Hand, in ihrem ursprünglichen Bunde einhertreten, das Leben der Menschen zu verschönen, verdienen vorzüglich beachtet zu werden. Das Schauspiel der Hurra, der Festtänze der O-Waihier, hat uns mit Bewunderung erfüllt ... Im wandelnden Tanze entfaltet sich ... die menschliche Gestalt aufs Herrlichste, sich im Fortfluss leichter, ungezwungener Bewegung in allen naturgemäßen und schönen Stellungen darstellend ... Welche Schule eröffnet sich dem Künstler, welcher Genuss bietet sich hier dem Kunstfreunde dar. Die schöne Kunst ... ist die Blüte ihres Lebens, welches den Sinnen und der Lust angehört.“ Und zum gleichen

Gegenstände: „So hingerissen und freudetrunken, wie die O-Waihier von diesem Schauspiel waren, habe ich wohl noch nie bei einem anderen Feste ein anderes Publikum gesehen.“ Und endlich: „Wahrlich, seit ich wiederholt die widrigen Verrenkungen anzuschauen mir Gewalt angetan habe, die wir unter dem Namen Balletttanz an unseren Tänzerinnen bewundern, erscheint mir, was ich ... von der Herrlichkeit jenes Schauspiels gesagt habe, blass und dem Gegenstände nicht entsprechend! Wir Barbaren! Wir nennen jene mit Schönheitssinn begabten Menschen ‚Wilde‘ ... Ich habe es immer bedauert und muss hier mein Bedauern wiederholt ausdrücken, dass nicht ein guter Genius einmal einen Maler, einen zum Künstler Berufenen ... auf diese Inseln geführt. – Es wird nun schon spät. Auf O-Taheiti, auf O-Waihi verhüllen Missionshemden die schönen Leiber, alles Kunstspiel verstummt, und das Tabu des Sabbats senkt sich still und traurig über die Kinder der Freude.“

Von den Insulanern auf Imeo berichtet Friedrich Gerstäcker: „Unter einem der größten Brotfruchtbäume ... standen fünf Indianer mit Trommeln ... einander gegenüber ... Um sie her lagerten in bunten Massen – ich glaube alle Frauen, Mädchen und Kinder der ganzen Nachbarschaft. Die Männer trieben sich plaudernd und lachend zwischen ihnen herum, jeweils wenn die Trommeln ihren Marsch begannen, warfen sich ein paar der Mädchen wie im tollen, wilden Übermut in die Reihe, und führten teils einzeln, teils gegeneinander den wildesten Tanz aus, den sich menschliche Einbildungskraft nur denken oder ersinnen kann. Ich habe nie etwas gesehen, das zu gleicher Zeit so graziös und doch so kräftig, so natürlich und dabei so unanständig gewesen wäre, als dieser Cancan ... Es schien, als wäre die ganze weibliche Bevölkerung von der Tarantel gestochen. Wilder und jubelnder wurde dabei der Tanz, je mehr sich die Tanzenden selber an der Glut desselben

erhitzten; schärfer wirbelten die Trommeln, die Augen brannten, die Locken flogen, und wieder und immer wieder stürmten die tollen Mädchen wie rasende Bacchantinnen, wenn ich sie schon zu Tode erschöpft glaubte, immer aufs Neue zwischen die Trommeln, die einen zauberhaften Einfluss auf sie auszuüben schienen ... Wär ich ein Maler, das Bild dieses Abends müsste ich auf der Leinwand haben ... ,es war ein wildes herrliches Bild, und ich werde den Abend in meinem Leben nicht vergessen.“

Von den Gilbertinseln gibt uns Robert Louis Stevenson den Bericht eines fünftägigen Festes: „Die Sänger, hübsche Mattenschurze um die Lenden, in Ringe gesteckte Kokosfedern an den Fingern, die Köpfe mit gelbem Laub gekrönt, saßen gruppenweise auf dem Boden. Die Solisten erhoben sich jeweils, doch alle anderen wirkten mit ... Es ist kaum zu glauben, wie viel Feuer und Kraft sie in die stampfenden Schlusstücke hineinlegten ... Der Tanz,

die Trommeln vereinten sich mit dem Gesang, dem Solo, dem Quartett, zu einem dramatisch in sich geschlossenen Ganzen in voll entwickelter Form ... Die Hula, die der flüchtige Globetrotter in Honolulu zu sehen bekommt, ist ganz gewiss das langweiligste Machwerk menschlicher Erfindungsgabe ... Aber die Tänze der Gilbert-Inseln gehen ins Blut, sie fesseln und erregen den Zuschauer und reißen ihn mit. Ihnen wohnte jene unerforschliche, zündende Kraft inne, die das Wesen aller echten Kunst ausmacht. Wo so viele Mitwirkende beteiligt sind, wo jeder in jedem Augenblick die richtige, oft ausgeklügelte, oft auch aus der Eingebung geborene blitzschnelle Bewegung ausführen muss, da geht dem Auftritt natürlich eine äußerst harte Zeit der Übungen und Proben voraus ... Damit man nicht glaube, ich übertreibe in meinem Lob, sei hier eine Stelle aus dem Tagebuch meiner Frau angeführt. Sie zeigt, dass nicht ich allein so beeindruckt war. Mag sie das Bild

abrunden ,... Nach der Ouvertüre gab es eine Pause, und dann begann die eigentliche Oper – denn es war nichts anderes eine Oper, in der jeder Sänger zugleich ein hervorragender Schauspieler sein musste. Der Vortänzer, von Kopf bis Fuß ganz Leidenschaft, ganz Ekstase, schien entrückt. Einmal war es, als fegte eine Windsbraut über die Bühne. Die Arme, die gefiederten Finger verrieten eine Erregung, die an meinen Nerven rüttelte ... Mir wurde heiß und kalt dabei. Tränen brannten mir in den Augen. Der Kopf schwirrte mir. Ich spürte ein schier unüberwindliches Drängen, mich zu den Tänzern zu gesellen. Ein Drama, so glaub ich, das ich fast ganz verstand ...“  
Und Stevenson beschließt den Bericht: „Zur Krönung des Ganzen eröffnete die Kaingruppe einen wahrhaft unübertrefflichen Tanz ... Etwas Lustigeres habe ich nie gesehen. Die Nummer hätte in jedem europäischen Theater das Publikum zu wahren Beifallsstürmen hingerissen. Auch hier

krümmten sich die Menschen vor  
Lachen und brüllten vor Begeisterung.“  
Und endlich bringt uns Eva Lips auf eine  
hochinteressante Fährte: „Aus dem  
vielfältig gefärbten Lachen der Völker,  
das im Witz, im Gleichnis, im Wortspiel,  
in der Situationskomik, im  
Missverstehen, im allzu guten Verstehen  
und auf Dutzende anderer Weisen sich  
äußert, entstieg nun – da das alles  
Menschenwerk ist – eine menschliche  
Gestalt, im bunten Kleid, mit  
schillerndem Geist, entzückend durch  
die Gabe der Improvisation und trüchtig  
beladen mit dem Traditionsgut der  
Völker, die ihn schufen: der Clown. Wer  
ist er? Wo kommt er her? Warum finden  
seine Spuren sich überall auf der Erde?  
... Er ist das Lachen selber, das  
Menschengestalt gewann, ... er sagt,  
was sonst nicht fein oder manierlich  
wäre zu sagen, aber gern gesagt würde,  
... gäbe es ihn nicht, das  
Nichtzuerwährende bliebe wirklich  
unerwähnt.“ Er „regt die Menschen an,  
weil sie in seiner Verwegenheit ihre

eigenen Wunschträume erkennen ... Er darf alles, auch was seine Zuschauer nicht dürfen, er spricht es aus, er tut es, und sei es im geheiligsten Augenblick, wo es sich am wenigsten gehört. Er ist die Überraschung, ist das Natürliche, das über Pathos und Ritual triumphiert ... Damit haben wir die Geschichte seiner Herkunft, die uralt ist und universell ... Dass er so alt ist wie das Lachen, das heißt so alt wie die Menschheit selbst, daran kann kein Zweifel bestehen ... er gehört zum Menschsein wie das Bedürfnis nach Aufatmen dazu gehört.“ Nachdem Eva Lips konstatiert hat, „dass das Menschsein gewisse elementare Bedürfnisse in sich einschließt, die allen Wesen dieses Namens eigen“ sind, und dass zu diesen elementaren Bedürfnissen die „Gestalt des Spaßmachers, des Clowns, unbedingt gehört“, weist sie auf die Völkergruppe der Orokaiva auf Neuguinea hin: „Sie sind Liebhaber theatralischer Vorführungen von bemerkenswerter

Vielfalt; und jedes dieser ihrer Lieblingsstücke ist als ‚die Aufführung eines Witzes‘, charakterisiert worden ... Kein Wunder also, dass der Clown oder seine Mehrzahl die tragenden Figuren dieser Stücke sind.“ Und die Itelmenen von Kamtschatka nennt sie, auf den Beobachtungen Stellers fußend, ein „Volk von Clowns, mit einem Clown als Gott“.

So heiter waren die Naturvölker, und so heiter war ihre Kunst. Gegenbeispiele sind da kein Gegenbeweis. Auch in der Urgesellschaft gab es Unglück und Leid des einzelnen oder der Gemeinschaft. Und auch der aus Unwissenheit entspringende Aberglaube konnte die Heiterkeit trüben, auch die Heiterkeit der Kunst. Aber diese Trübungen sind keine Beispiele von Freiheit und können daher nicht gegen das Gesetz zeugen, nach dem Freiheit zu Heiterkeit führt. Heiterkeit ist die natürliche Form der Freiheit. Und sie ist ihre menschliche Form. Wie die Freiheit des einzelnen nur in der Gemeinschaft verwirklichbar ist,

so ist sie auch nur in der Gemeinschaft genießbar. Ihr höchster Genuss aber ist die gemeinsame Heiterkeit. Und diese Heiterkeit kultiviert sich in Form der Kunst. Kunst ist anfänglich und endlich nichts anderes als eine Form der Heiterkeit. Gemeinsame Heiterkeit als höchster Genuss sucht sich die Form, in der dieser Genuss wiederholbar ist: die Kunst. Und die dem Genuss gemeinsamer Heiterkeit dienlichste Kunst ist das Theater. Das ist das originäre Gesetz allen Theaters. Wo es diesem Gesetz folgt, haben wir Theater, das ein Publikum „berauscht“ und „freudetrunken“ macht in einem Maße, dass ihm „heiß und kalt“ wird: Theater, das seine Akteure in „wilden, tollen Übermut“ versetzt. Theater dieser Art und Wirkung ist uns nur erklärlich, wenn wir es als Ausdruck einer Freiheit verstehen, die in Form der Heiterkeit zum höchsten Genuss geworden ist. Theater dieser Art und dieser Wirkung ist nur möglich, wenn die Heiterkeit

Grundstimmung und diese  
Grundstimmung Inhalt der Kunst ist.

Wir sind schreckliche Ignoranten, wenn wir Theorien über Theorien aufstellen und darüber grübeln, wie Theater zu machen sei und es auch noch machen, ohne nachzusehen, was Theater anfänglich war, als was es anfang, was die Naturvölker uns an Theater vorgemacht haben.

## II. Theater dereinst

Wir sind schreckliche Ignoranten, wenn wir Theorien über Theorien aufstellen und darüber grübeln, wie Theater zu machen sei und es auch noch machen, ohne vorauszusehen, was Theater endlich sein wird, was es zum eigentlichen Theater, zum Theater in der eigentlichen Geschichte der Menschheit macht. Die Voraussetzungen der Voraussicht sind uns in der marxistischen Theorie und Methode gegeben. Vorzüglich die Gesetze der Negation der Negation und der Identität der Gegensätze geben uns die Mittel an die Hand, die Kunst der Zukunft und mit ihr das eigentliche Theater uns in den wesentlichen Zügen vorzustellen.

Mit der Heiterkeit haben wir, auch wenn wir sie vorerst nur in ihrer vorgeschichtlichen Form, als Grundstimmung gefunden haben, den allgemeinen Inhalt der Kunst gefunden. Was aber ist ihre allgemeine Funktion? Die allgemeine Funktion der Kunst ist

es, dem Gesetz der Anpassung zu dienen. Das erscheint unbegreiflich und unästhetisch nur, solange die Anpassung allein als biologisches Gesetz oder moralische Unanständigkeit, nicht aber als gesellschaftliche Form eines Naturgesetzes begriffen wird.

Wie alles Leben folgt auch der Mensch dem Gesetz der Anpassung an die Natur, nur folgt er ihm auf seine Weise: Er organisiert sich als gesellschaftliches Wesen. Die gesellschaftliche Organisation ist nur zu verstehen, wenn sie als das dem Menschen eigene Organ der Anpassung verstanden wird. Das ist die natürliche Funktion der gesellschaftlichen Organisation. Und diese Organisation gibt der Anpassung ihre Spezifik: Die Anpassung des Menschen an die Natur spezifiziert sich als Anpassung der Natur an den Menschen. Damit erhält aber die Notwendigkeit der Anpassung die Form der Freiheit. Diese spezifische Form verwirklicht sich als historischer Prozess

und ist erst in der eigentlichen Geschichte des Menschen vollendet. Die Vollendung dieser Form der Anpassung ist das Zeichen dafür, dass die Menschheit in ihre eigentliche Geschichte eingetreten ist, ihre Vorgeschichte hinter sich gelassen hat. Das aber setzt die Vollendung der gesellschaftlichen Organisation als Organ der Anpassung voraus. Darin hat diese Organisation ihr natürliches Kriterium. Alle anderen Kriterien sind, wo nicht verkehrte, nur sekundäre, da sie keine Naturnotwendigkeit enthalten.

Als „Aneignung der Wirklichkeit“ hat die Kunst immer der Anpassung gedient. Sie diene ihr, indem sie dem Organ der Anpassung, der gesellschaftlichen Organisation des Menschen diene. Anders wäre sie nicht entstanden, und anders hätte sie sich nicht entwickelt. Aber sie hat dieser Funktion immer nur spontan, unvollkommen gedient, ohne Erkenntnis der gesellschaftlichen Organisation als Organ der Anpassung, also vorgeschichtlich. Und sie hat immer

nur einer gesellschaftlichen Wirklichkeit gedient, die auf diese Funktion der Kunst nicht eingerichtet war.

Die vollendete Anwendung eines Organs ist die freie, spielende, spielerische. Frei ist der Mensch erst, wenn ihm die Mittel seiner Existenz zu Spielmitteln geworden sind. Das Spiel mit seinen Mitteln ist die höchste Form der Freiheit des Menschen, weil erst jetzt die Mittel sich nicht mehr zum Selbstzweck verselbstständigen und den Menschen zu ihrem Mittel machen. Das freie Spiel mit den Mitteln seiner Existenz ist das Spiel des als Gattungswesen erwachsenen Menschen und damit das Kriterium seines Erwachsenseins. Also muss ihm die gesellschaftliche Organisation, die gesellschaftliche Wirklichkeit als Organ der Anpassung zum Spielmittel werden. Und die Kunst dient der Anpassung aktiv, indem sie das Spiel mit der Wirklichkeit (in Kenntnis der wirklichen Gesetze) vorahmt. Als das hebt sie die Nachahmung als passive Form der