

## Vorrede

### Kunst als Widerspruchsfeld.

### Krise der Kunst und Krise des Kunstbegriffs

#### I.

Kunst, im alltäglichen wie theoretischen Wortgebrauch, ist ein historisch und aktuell umstrittener Begriff. In ihm tritt Widersprüchliches zusammen. Er ist uneindeutig bereits aufgrund seiner doppelten Bedeutung, einerseits im eingeschränkten Sinn für bildende Kunst, andererseits als Kollektivsingular für künstlerische Tätigkeiten überhaupt, ihre Vergegenständlichungen und Aneignungen zu stehen. In ihn spielen zudem noch die alten Bedeutungen von *techné* und *ars* hinein, die sich auf menschliche Fertigkeiten insgesamt, auf ‚Künstlerisches‘ im ästhetischen Sinn nur in untergeordneter Bedeutung bezieht. In der Geschichte des Kunstbegriffs gehen, wie gründlich bekannt, die Künste der Kunst voraus.<sup>1</sup> Den ‚allgemeinen‘ Begriff von Kunst gibt es weder in der Antike noch im Mittelalter. Er bildet sich erst, im Zusammenhang mit dem „modernen System der Künste“ (Kristeller 1976), in der Geschichte der Neuzeit schrittweise heraus, ist im strengen Sinn das Resultat der ideengeschichtlichen Entwicklung seit dem 17. Jahrhundert. Er erreicht seine konsequenteste theoretische Fassung in Hegels *Ästhetik* von 1835/35. Analog dazu entsteht ‚Ästhetik‘ als philosophische Disziplin – als Theorie sinnlicher Anschauung, des Schönen und der Künste – erst mit Baumgartens *Aesthetika* von 1750/58, also gleichfalls zu einem relativ späten Zeitpunkt. ‚Kunst‘ im modernen Sinn, als Kollektivbegriff für die verschiedenen Künste, hat sich in den europäischen Sprachen erst von diesem Zeitpunkt an durchgesetzt.

Die Vorgeschichte des modernen Kunstbegriffs liegt in der griechischen und römischen Antike. Griech. *techné* und lat. *ars* bezeichnen im Unterschied [10] zur Natur die Tätigkeit menschlichen Herstellens überhaupt, die sowohl praktisches Vermögen als auch ein bestimmtes Wissen voraussetzt (so Aristoteles: *Metaphysik*, 980 a ff.). *Techné* bezieht sich auf alles, was aufgrund von Erfahrung und Überlegung hergestellt werden kann. Die spätere Unterscheidung zwischen Handwerk und ‚schönen Künsten‘ wird hier so wenig getroffen wie die zwischen Wissenschaft und Kunst. Wenn ‚Kunst‘ behandelt wird, wird sie in Bezug auf Einzelkünste behandelt. Dabei sind die Auffassungen davon, was diese Künste sind, höchst unterschiedlich, oft gegensätzlich. So beruhen sie für Platon und Aristoteles, bei konträrer Wertung, auf Mimesis, für Plotin sind sie die Verwirklichung einer Idee im Hergestellten. Das Bedeutungsfeld von *techné* als Einheit von Wissen und Können bleibt auch in lat. *ars* erhalten. *Ars* ist die durch Übung erlangte Fertigkeit, der Umfang des Könnens und der Kenntnisse, derer es bedarf, um ein Handwerk, eine künstlerische Tätigkeit oder Wissenschaft mit Erfolg auszuüben. Zu den ‚Künsten‘ gehörte die Liebeskunst wie die Kriegskunst, Landwirtschaft und Medizin wie Bildhauerei, Tanz, Dichtung und Theater. Brecht war sich solcher Unterscheidungen sehr wohl bewusst. Er spielt ironisch auf sie an, wenn er hintersinnig formuliert: „Selbst die schmalsten Stirnen / In denen der Friede wohnt / Sind den Künsten willkommener als jener Kunstfreund / Der auch ein Freund der Kriegskunst ist“ (*Nicht so gemeint*; Brecht 2002, S. 1008).

Zudem: Kunst ist hochgradig ideologisch aufgeladen. Wer sich auf die Ebene kunsttheoretischer Überlegungen begibt, betritt explosives Gelände. Kraft ihrer Hypostasierung zu einer quasireligiösen Sinninstanz in einer späten Phase der bürgerlichen Gesellschaft wurde Kunst zur ideologischen Macht erster Ordnung. „Form nur ist Glaube und Tat, / Die erst von Händen berührten, / Doch dann den Händen entführten / Statuen bergen die Saat“, dichtet Gottfried Benn (Benn 1975, S. 146). Der hier beschworene kunstmetaphysische Vorstellungskomplex ist Kernstück einer ideologischen Formation, die von der Romantik über Nietzsche, den Ästhetizismus, die faschistische Ästhetik bis in die Gegenwart reicht: künstlerische Tätigkeit als Kulthandlung, das Publikum als Gemeinde, der

---

<sup>1</sup> Vgl. Held/Schneider 2007, S. 23 f.; Ullrich 2001, S. 10; Metscher 2012, I, 1. *Die Herausbildung des allgemeinen Kunstbegriffs*, S. 17–102.

Künstler als Magier, eine Einstellung, die Werner Hofmann noch mit Blick auf Beuys konstatiert (Hofmann 1987, S. 106). Die religionsförmige Ideologisierung der Kunst ist zentraler Bestandteil spätbürgerlicher Ideologie. Sie ist keineswegs auf die deutsche Ideologie beschränkt, nahm in ihr jedoch besonders aggressive Formen an. Zugleich entwickelte [11] sich Kunst zu einem Bildungsinstitut von hohem kulturellen Kapitalwert; Indikator sozialer Unterschiede und Mittel der Legitimation von Herrschaft; die ästhetische Disposition als ‚Habitús‘; Prototyp einer Haltung, die kulturell soziale Ungleichheit reproduziert (Bourdieu 1997; ders. 1999, S. 413–418). Kunst wurde so Medium der Ausbildung eines als autark ausgegebenen ‚ästhetischen Raums‘ (Haug 1993) – prätendierter Ort ‚jenseits‘ der Welt ordinärer gesellschaftlicher Praxis.

## II.

Die Geschichte des Kunstbegriffs in der Moderne ist untrennbar verbunden mit der Geschichte der Kunst selbst, wie diese Teil ist der Gesellschaftsgeschichte des entwickelten Kapitalismus, seiner Transformation in jene formationsgeschichtliche Gestalt, die seit Lenins und Luxemburgs Tagen marxistisch als ‚Imperialismus‘ bezeichnet wird<sup>2</sup> – Teil dann auch der *ideologischen Verhältnisse* dieser geschichtlichen Zeit. Die Geschichte des Kunstbegriffs ist so auch Teil der Krise, aus der die moderne Kunst hervorgeht und die sie in ihrer gesamten Geschichte begleitet.<sup>3</sup> Diese Krise besitzt den Charakter einer weltgeschichtlichen Epochenkrise. Sie erwächst organisch aus der ökonomischen Verfassung des Imperialismus, betrifft jedoch nicht nur dessen epochale Gestalt, sondern den europäisch-westlichen Zivilisationstyp in seinen Grundlagen und in seiner Gänze. Weltgeschichtliche Dimension besitzt sie, da mit der kosmopolitischen Expansion des Kapitals der Kapitalismus erdumspannende Herrschaft gewinnt. Zugleich tritt eine neue Klasse als historischer Akteur in die Welt: das Proletariat. Mit ihr wird der Traum einer neuen Gesellschaft – einer friedlichen, solidarischen Welt – geschichtliche Möglichkeit. Hineingerissen in diese Krise sind sämtliche gesellschaftliche Formen, die Künste nicht zuletzt. Neben wenigen Spitzenleistungen der Theorie sind von [12] früh an die Künste die Medien, in denen sich das Bewusstsein der Krise am tiefsten und umfassendsten artikuliert. So wird der Epochenbruch, aus dem das Zeitalter des Imperialismus hervorgeht, von einer großen Zahl von Künstlern – sicherlich von den besten – als weltgeschichtliche Zäsur und fundamentale Sinnkrise erfahren; als Dilemma einer Zeit, die unwiderruflich ihrem Ende zugeht, wobei das Neue, mit dem sie schwanger geht, nur von wenigen in seinen realen Konturen erkannt wird. In *Geschichte und Klassenbewusstsein*, zu einem Zeitpunkt – 1923 – geschrieben, als angesichts der apokalyptischen Kriegserfahrung, der Revolution in Russland und des drohenden Faschismus das Bewusstsein der Krise einen Zenit erreichte, erfasst Georg Lukács das Dilemma des bürgerlichen Bewusstseins – das eben auch das Bewusstsein der großen Mehrzahl der Künstler war – auf unübertrefflich scharfsinnige Weise: „das ganze Dasein der bürgerlichen Klasse und als ihr Ausdruck die bürgerliche Kultur [ist] in die schwerste Krise geraten. Auf der einen Seite die grenzenlose Unfruchtbarkeit einer vom Leben abgeschnittenen Ideologie, eines mehr oder weniger bewussten Fälschungsversuchs, auf der anderen Seite die ebenso furchtbare Öde eines Zynismus, der von der inneren Nichtigkeit des eigenen Daseins welthistorisch bereits selbst überzeugt ist und nur sein nacktes Dasein, sein nacktes egoistisches Interesse verteidigt. Diese ideologische Krise ist ein untrügliches Zeichen des Verfalls“ (Lukács 1968, S. 242). Lukács benennt hier ein grundlegendes Dilemma bürgerlichen Bewusstseins und bürgerlicher Ideologie: das *Problem des ideologischen Verfalls*, das von Beginn an bis heute ein Grundproblem der Künste der Moderne wie ihres Begriffs bildet – das als Problem künstlerischer Produktion den besten Künstlern und Künstlerinnen dieser Zeit auch bewusst ist.

Die Grundkonstellation ist bis auf den heutigen Tag die gleiche geblieben. Wir stehen nach wie vor im Dünger dieser Widersprüche, vor den Alternativen einer befreiten oder einer ins Barbarische

---

<sup>2</sup> Der Imperialismusbegriff, dies sei, um Missverständnissen vorzubeugen, erinnert, ist im marxistischen Verständnis ein *formationsgeschichtlicher* Begriff. Er bezeichnet ein bestimmtes Stadium kapitalistisch verfasster Gesellschaften als Formation: die „höchste Entwicklungsstufe“ dieser Gesellschaften im ökonomischen Sinn – „die ‚Epoche‘ des Finanzkapitals“ (Lenin 1966, S. 23 und 34). Zum Formationsbegriff siehe Metscher 2010, *Gesellschaftsformation und Epoche*, S. 91–103; zur kulturtheoretischen Ausarbeitung des Imperialismusbegriffs siehe Metscher 2009; 2013, S. 119–137.

<sup>3</sup> Vgl. Metscher 2013, *Kunst und Epochenkrise*, S. 15–21 und 119–215.

zurückfallenden Welt. Denn die Krise ist nicht nur der Ort des Zusammenbruchs und der sich vollziehenden Barbarei, sie ist auch der Ort des Widerstands, des Umbruchs und der Möglichkeit – sie bewegt sich zwischen den Polen von Apokalypse und Utopie.

In einem positiven Sinn hat die Erfahrung der Krise in den Künsten der Moderne unerhörte Energien freigesetzt. Sie führt zu einer strukturellen Transformation der Künste, die in vielen Bereichen eine neue Formenwelt her-[13]vorbringt; das Wort von der „Revolution der modernen Kunst“ (Herbert Read) hat hier seine volle Berechtigung. So findet sich dann auch in den Künsten der Moderne eine Vielfalt von Formen, die in der Geschichte kaum ein Beispiel hat<sup>4</sup> – nicht zu Unrecht wird gelegentlich von der *Polyphonie der modernen Kunst* gesprochen. Der modernen Kunst steht, wie Hegel früh erkannte, „jede Form wie jeder Stoff zu Dienst und zu Gebot“ (Hegel 1955, S. 569). Neben avantgardistischen, experimentellen und Formen der Gegenstandsabstraktion stehen solche einer direkten Gegenstandsbeziehung und eines traditionellen Realismus, wie auch der Mischung beider, stehen Modi operativer Kunst in allen Gattungen und Arten. Von Beginn an charakterisiert die Moderne nicht nur Ästhetizismus, Dekomposition, formales Experiment und Weltverlust, sondern auch Naturalismus und *littérature engagée*; ja es finden sich, in höchst unterschiedlicher Gestalt, die Tendenzen, die Kunst in das Leben zu überführen, die Werkform aufzulösen, künstlerische Impulse in der Gestaltung der Praxis nutzbar zu machen, die Ästhetisierung der Welt („alles ist Kunst“) bis hin zur Ästhetisierung des Politischen und des Kriegs, selbst die ‚Kunst der Kunstlosigkeit‘ (Hofmann 1987).

So steht in der frühen Avantgarde die Abkehr von der traditionellen ‚Institution Kunst‘ (Peter Bürger) mit ihrem Zentrum des religiös verklärten Kunstwerks, die provokative Wende gegen den Kult der Kunstautarkie. In ihrem Extrem richtet sie sich gegen jede Gestalt der Werkform, gegen ästhetische Autonomie überhaupt, führte in der Konsequenz zum propagierten oder faktisch vollzogenen ‚Ende der Kunst‘. Diesen Tendenzen entgegen, oft auch von ihnen bewegt und verändert, ist die Werkform erhalten geblieben. Sie hat sich neu konstituiert. Ja, die Kunst der Moderne, in ihren bedeutendsten Gestalten, ist keineswegs ‚gegenstandslos‘, sondern welthaft-mimetisch, wenn häufig auch in von der Tradition radikal unterschiedenen Gestalten, in Formen von Verfremdung und Abstraktion. Es zeigt sich, dass Mimesis und Abstraktion keine Gegensätze sind. Kunst, in ihrer ganzen Geschichte, arbeitet mit Mitteln der Abstraktion, die bloße Abbildung ist Kennzeichen minderer Kunst. Sie ist stets die Ausnahme, nie die Regel gewesen. Die gängige Verwechslung von gegenstandslos und abstrakt ist Symptom begrifflicher Schludrigkeit. Und so sehr es stimmt, dass moderne Kunst formengeschichtlich auf weite Strecken [14] durch die Dekomposition überlieferter Werkformen charakterisiert ist, so gilt im gleichen Maß, dass Phasen der Dekonstruktion und des formalen Experiments oft Zwischenstufen sind, aus denen sich neue mimetische Werkformen bilden. Sicher gibt es, oft in ideologisch dominanter Stellung, in bestimmten historischen Phasen eine sachlich und intentional gegenstandslose Kunst, wie es puren Formalismus und reine Konstruktion gibt. Es gibt sie in unterschiedlicher Qualität, Funktion und Bedeutung, oft im Zusammenhang mit antirealistischen, auch antisozialistischen Ideologien (Werner Haftmann), doch ist sie bis heute nicht das letzte Wort der modernen Kunst geblieben.

Die formale Pluralität der ästhetischen Moderne, so sehr sie als ihr Basischarakteristikum festzuhalten ist, ist gleichwohl nicht ihr Erstes und Bestimmendes. Die Formen in der modernen Kunst sind, wie in aller Kunst, an die Inhalte gebunden, deren Ausdruck sie sind. Zwar kommt den Formen selbst, dem ‚ästhetischen Material‘ (Eisler), gerade in der Moderne eine selbständige, ästhetisch eminent konstitutive Bedeutung zu – die Dialektik von Inhalt und Form als Grundgesetz des Ästhetischen hebt die formative Funktion der formalen Seite in der Kunstproduktion ja gerade hervor –, dennoch ist auf der genetischen Priorität des Inhalts (wozu das ‚thematische Material‘ gehört) mit Nachdruck zu bestehen, denn der „Gehalt“ ist es, der, „wie in allem Menschenwerk, so auch in der Kunst entscheidet“ (Hegel 1955, S. 573). Das radikal Neue und die unerhörte Vielfalt der Formenwelt der modernen Kunst sind letztinstanzlich aus den Inhalten abzuleiten, die die Kunst bearbeitet, denen sie sich stellt, deren Ausdruck sie ist – und diese Inhalte wiederum ergeben sich aus den Transformationen,

---

<sup>4</sup> Vgl. Metscher 2012; 2013.

Erschütterungen, Leiden und Kämpfen, den Erfahrungen der Zeit, in der diese Kunst entsteht: der gegenwärtigen Welt als ‚Zeitalter der Extreme‘ (Eric Hobsbawm). Aus den Erfahrungen der Epoche, ihrer experientiellen Wirklichkeit, wie ich es nenne, erwächst das thematische Material, das die Bildung der Formen grundlegend bestimmt. Gerade der ‚extreme‘ Charakter des Zeitalters lässt die oft beobachtete Radikalität, ja Extremität der ästhetischen Formenwelt verständlich, wenn nicht sogar notwendig erscheinen.

Zudem sind die Formen abhängig von ihnen logisch vorgeordneten Momenten: Intention, Funktion und Gegenstand, diese wiederum sind an bestimmte Vorstellungen, Werte und Orientierungen, schließlich an die Erfahrungen gebunden, die hinter einer Kunstproduktion stehen, die sie motivieren und hervorbringen, die auch den Impetus bilden dafür, dass einer die Aufgabe [15] künstlerischer Arbeit übernimmt. Auf den Begriff gebracht, sind es schließlich die Momente von *Weltanschauung und Ideologie*, der konzeptiven Verarbeitung sozialer Erfahrung, die als Erstes und Bestimmendes der Kunstproduktion, als Movens und Kriterium ästhetischer Entscheidungen, als Bestimmendes also auch der ästhetischen Form zu gelten haben, und dazu gehören ethisch-politische Orientierungen, emotionale Einstellungen und subjektive Impulse ebenso wie Auffassungen zur Bedeutung der Kunst, und Letztere können dabei eine erste Rolle spielen. Meine These also lautet, dass bei der Betrachtung und Bewertung der modernen Künste die Dimension der Weltanschauung Priorität hat; Weltanschauung nun nicht im Sinne einer von der formalen Verfassung der Werke abgehobenen Ideologie, sondern im Sinne einer die Werke ästhetisch bestimmenden Grunddeterminante, von der her schließlich die Präferenz bestimmter Gattungen, formaler Modelle und Gegenstände, die formale Ausgestaltung, kurz: ästhetische Produktion erklärt werden kann. Weltanschauung ist hier also eine strikt ästhetische Kategorie, so dass es gestattet ist, von *ästhetischer Weltanschauung* zu sprechen, d. h. von einem in der künstlerischen Form artikulierten ‚Weltbild‘.<sup>5</sup> Ein solcher Begriff von Weltanschauung integriert die Momente ‚vorrationaler‘ Einstellung und des Unbewussten. Er steht also nicht im Gegensatz zu Gefühl, subjektivem Impetus, persönlichem Engagement und vorrationaler Überzeugung. An der Kunstproduktion haben psychische Momente selbstverständlich einen entscheidenden Anteil. Doch sind sie, wenn es denn mit der Kunst etwas wird, in das konzeptionelle Ganze einer ästhetischen Weltanschauung integriert. Sie sind in einen Prozess der Bewusstwerdung einbezogen, unterstehen der Kontrolle von Rationalität und Intelligenz. Dieser Tatbestand unterscheidet große Kunst von den Produkten von Kindern und psychisch Kranken.

Eine solche Sichtweise relegiert die Frage der Form auf eine zweite Ebene, ohne ihre Bedeutung abzuwerten, denn die Existenzweise der Kunst ist nie eine andere als eine solche der Form. Sie unterläuft damit aber die gängigen Alternativen von Realismus und Avantgarde, gegenständlich und abstrakt, formalistisch und engagiert usf., ganz gleich, auf welche Seite des Gegensatzes die positiven Wertungen gelegt werden (die bürgerliche Kunstkritik war hier [16] nicht weniger dogmatisch als der traditionelle Marxismus, so konträr beide in den Wertzuordnungen waren). Sie unterläuft diese Alternativen, weil sie die formale Frage funktional zur Frage ästhetischer Weltanschauung macht. Dies gestattet einen neuen Blick auf die Geschichte der Künste in der Moderne. Diese Geschichte wird zu lesen sein als Geschichte ästhetischer Weltanschauungen, denen die ästhetischen Formen funktional entsprechen – Teil einer Geschichte ästhetischen Bewusstseins. Die überkommenen Alternativen sind brüchig, weil sie formale Gesichtspunkte zu ersten Kriterien der Unterscheidung und Wertung machen. Formale Gesichtspunkte aber können ganz unterschiedliche Bedeutung haben. Wie es eine rechte und eine linke Avantgarde gibt (und viele Positionen dazwischen), gibt es einen kritisch-revolutionären und einen konservativen, ja irrational-reaktionären Realismus (z. B. im Roman). Was sozialistischer Realismus heißt (wenn der Begriff sinnvoll verwendet werden soll), umfasst traditionelle und avantgardistische Kunstmittel – man denke an Brecht, Neruda, Weiss, Eisler, Nono, Schostakowitsch, Guttuso, Heisig. An formalen Mitteln allein (auch am Begriff des ästhetischen Materials) lässt sich hier gar nichts festmachen. Zu fragen ist nach der Dialektik von Inhalt und Form (mit genetischer Priorität des Inhalts), und diese weist auf den Begriff der ästhetischen Weltanschauung zurück.

---

<sup>5</sup> Zu diesen Begriffen des Näheren Metscher 2010, Kap. IV: *Strukturen und Formen epistemischer Synthesis*, S. 257–308.

Vom Gesichtspunkt ästhetischer Weltanschauung ergeben sich Kriterien für Unterscheidungen innerhalb der modernen Kunst. Sie resultieren aus dem Verhältnis eines Künstlers oder auch eines Werks zu dem, was als Dilemma der modernen Kunst beschrieben wurde, insbesondere aus der Behandlung des Problems des ideologischen Verfalls. Wie verarbeitet Kunst diese Problematik, welche Antworten – ästhetische Antworten – gibt sie auf die mit der epochalen Krise gesetzten Herausforderungen? Von diesem Gesichtspunkt her ist es möglich, bestimmte Grundlinien in der Geschichte der Künste seit dem Beginn der Moderne zu unterscheiden: eine Linie, die die epochalen Probleme in der Perspektive von Aufklärung und Sozialismus aufgreift, sich als humanistisch, antifaschistisch und demokratisch versteht, eine andere Linie, die bewusst oder unbewusst das Bündnis knüpft mit Ideologien der Herrschaft und des Barbarischen, bis hin zum Pakt mit dem Faschismus, die verschiedenen Linien des Ausweichens, der Verdrängung, opportunistischer Anpassung, des Ästhetizismus und Eskapismus, der bloßen Akkommodation an die gesellschaftlichen Verhältnisse, der Unterwerfung unter ihre ökonomische, kulturelle und ideo-[17]logische Macht.<sup>6</sup> Auch hier gelten als grundsätzliche Kategorien – und ihnen entsprechende Haltungen – die von Anpassung und Widerstand. Ein weiteres Kriterium ist die Stellung zur Vernunft. Rationalismus und Irrationalismus sind Grundkategorien weltanschaulicher Orientierung. Fortschritt und Reaktion in der modernen Kunst sind nicht an Formen und Methoden festzumachen, sondern an den Einstellungen und Inhalten, die bestimmte Formen und Methoden bedingen. Der Hauptgegensatz in der modernen Kunst wird nicht von stilistisch-formalen, sondern von Kriterien ästhetischer Weltanschauung, schließlich von *ideologischen Kriterien* bestimmt.<sup>7</sup> Reaktionär in der modernen Kunst ist, in allen ihren Varianten, die irrationalistische Linie mit den Extremen einer ästhetizistisch-bellizistischen, rassistischen (oft antisemitischen) Orientierung. Dabei ist freilich zu bedenken, dass solche Linien Abstrakta sind, theoretische Konstruktionen, die Wirklichkeit abbilden und zur Orientierung unerlässlich sind, sich in den einzelnen Künstlern und Werken aber oft genug überschneiden. Die Nagelprobe einer dialektischen Theorie ist, ob sie sich fähig zeigt, Widersprüche theoretisch zu erfassen. Wie keine andere Epoche in der neuzeitlichen Geschichte der Künste ist die Moderne durch *die Struktur des ideologischen Widerspruchs* charakterisiert: den Tatbestand, dass in einem Autor, in einem Werk Widersprüche (oft extremer Art) zusammentreten. (Die Geschichte der avantgardistischen Lyrik seit Baudelaire ist voll davon; Autoren wie Joyce und Beckett sind angemessen nur aus solchen Widersprüchen zu verstehen.) Die Aufgabe marxistischer Interpretation und Theorie ist es, an solchen Widersprüchen analytisch anzusetzen, die Wertung an ihnen festzumachen, nicht aber die Geschichte der Kunst nach schematischen Kriterien des Entweder-Oder abzuhaken.

Sehen wir die ästhetische Moderne als Gesamtzusammenhang, so ist von einer hochgradigen *ideologischen Ambivalenz* zu sprechen, die sie charakterisiert, die in der Ambivalenz der künstlerischen Formenwelt ihren Ausdruck [18] findet; in einer Vielfalt und Dichte, die vergleichbare Erscheinungen in traditioneller Kunst weit übersteigt. Das gesellschaftliche Widerspruchsfeld der imperialistischen Gesellschaft tritt in den Künsten – in der ‚Kunstwelt‘ insgesamt (um einen gängigen Begriff zu benutzen) – als kunstinterner Widerspruch, in der Form der Ambivalenz hervor. So steht die moderne Kunst in einer grundlegenden kulturellen Konstellation: Es ist die Konstellation von Aufbruch und Zerfall, Utopie und Regress, letztendlich von Humanität und Barbarei. Sie äußert sich in der ästhetischen Gestalt der Künste und Werke – den internen Widersprüchen der Kunstwelt selbst. Ist die gegenwärtige Welt ein „Zeitalter der Extreme“, wie mit Eric Hobsbawm argumentiert werden kann, so dürfte die Kunst dieser Welt mit guten Gründen als ‚Kunst der Extreme‘ zu benennen sein.

Nicht zuletzt ist das ästhetische Feld – die Kunstwelt – auch ein Terrain sozialer und politischer Konflikte, und den Instanzen der Rezeption, Interpretation, Kritik, Kunstwissenschaft, Inszenierung usw. kommt eine Bedeutung zu, die sie in dieser Form in ihrer gesamten Geschichte nicht besessen haben

<sup>6</sup> Werner Seppmann hat dafür den treffenden Begriff der *Ästhetik* der *Unterwerfung* ins Spiel gebracht (Seppmann 2013).

<sup>7</sup> Eine Unterscheidung von fundamentaler ästhetiktheoretischer Bedeutung ist die zwischen einer Weltanschauung als Grundlage und Voraussetzung der Werkproduktion (= äW1) und der Weltanschauung eines einzelnen Werks bzw. einer Gruppe von Werken (so des Œuvre eines Künstlers; = äW2). Das Verhältnis zwischen äW1 und äW2 ist stets das einer Spannung. In bedeutender Kunst sind äW1 und äW2 nie identisch, die Werkbedeutung ist stets komplexer als die Autoreneideologie.

(Werke wie Thomas Manns *Doktor Faustus* und Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* sind der beste Beleg dafür).<sup>8</sup> Die Institutionen und Instanzen der Rezeption, insbesondere aber die Kunsttheorie, werden zu Kampffeldern, auf denen um Bedeutung und Rang der Werke, und über sie um Seele und Zukunft der Menschen gerungen wird.

Stories are stories. All stories are old. All stories are new. All stories belong to tomorrow. And stories are not about ogres or about animals or about men. All stories are about human beings. Did they ever teach you that literature is a nation's treasure? Literature is the honey of a nation's soul, preserved for her children to taste forever, a little at a time.

(Ngugi wa Thiong'o: *Devil on the Cross*) [19]

### III.

Eine solche Konstellation der Künste erschwert in ihrer Komplexität und Widersprüchlichkeit den begrifflichen Zugriff. Sie schlägt sich so nicht zuletzt auch in der *Krise des Kunstbegriffs* nieder, einer theoretischen Desorientierung, ja Ideologisierung des Kunstbewusstseins, die wir auf allen Ebenen, im alltäglichen Wissen von Kunst, in den Kunstinstitutionen, in Kritik und Wissenschaft antreffen.

Zu Recht beklagt Hans Heinz Holz in seinem monumentalen Werk zur philosophischen Theorie der bildenden Künste den „Übelstand des kunstkritischen Subjektivismus“. Das „heute leitende Axiom“ sei, Relevanz und Rang von Kunst „durch ihre Innovationsqualität“ zu bestimmen. Dahinter stehe „die normative Setzung, der Werkbegriff habe sich aufgelöst und Kunst „spiele sich hauptsächlich im Kopf ab, als Denk-Erlebnis““ (Holz 1996/97 III, S. 312). „Diese Absage“, so seine Schlussfolgerung, „hängt eng mit der Entgrenzung des Gegenstandsbereichs Kunst zusammen; wenn man nicht mehr weiß, wovon man eigentlich redet, kann man auch keine prägnanten, schon gar keine präzisen Aussagen machen. Wenn der Werkcharakter der Erzeugnisse von bildender Kunst aufgelöst wird in Rezeptionserlebnisse, gibt es kein Gemeinsames mehr, worauf sich kritische Aussagen beziehen ließen [...]. Als subjektives Erlebnis bleibt das Ästhetische stumm“ (ebd., S. 314).

Die Tendenzen ästhetischer Reduktion gehen heute noch weit über die Auflösung des Werkbegriffs zugunsten eines rezeptionsästhetischen Subjektivismus hinaus. Der sogenannte ‚erweiterte Kunstbegriff‘ (Joseph Beuys), der einen Sinn hat, solange er in sachorientierter Begrenzung die Erweiterung des ästhetischen Gegenstands betreibt und der Kunst neue Materialbereiche erschließt, ist mittlerweile zu der Trivialideologie verkommen, dass ‚alles‘ Kunst sei oder Kunst werden könne. Kriterien für die Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst und so auch für die Bewertung von Kunst seien gar nicht mehr auszumachen. So fand dann auch der durch die Documenta nobilitierte Slogan ‚Kunst ist, was ein Künstler macht. Ein Künstler ist, wer Kunst macht‘ die allergrößte Verbreitung.<sup>9</sup> Dass er logisch zirkulär und sachlich trivial ist, hat seiner Karriere keinen Abbruch getan – ja hat ihn wohl für die [20] intellektuelle Vermarktung erst qualifiziert. Seinem begrifflichen Gehalt nach ist er, nicht anders als der Begriff des ‚Kreativen‘, dem er im Jargon der Szene zugehört, Ausdruck einer ‚Existenzform, die es erlaubt, nicht denken zu wollen‘, wie der Maler Thomas J. Richter spöttisch bemerkt.<sup>10</sup> Seine Apotheose allerdings dürfte er im Konzept der Konzeptionslosigkeit gefunden haben, das die Documenta von 2012 inspirierte. Die totale Indifferenz ist hier ontologisches Programm. „Alles ist eins“ und alles ist Kunst, lautet das Credo ihrer künstlerischen Leiterin, und einen Unterschied zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Produkten gäbe es nicht. So richtete sie dann auch, ihrer „nachhumanistischen Weltsicht“ folgend, einen „Skulpturenpark für Hunde“ ein, erklärt zudem die Hunde für „die neuen Frauen“ und fordert, da sie Feministin sei, das „Wahlrecht“ für diese (*Süddeutsche Zeitung* vom 31. Mai 2012). Was zunächst als schlechter Witz erschien, war dann doch ernst gemeint, und ist es auch Unsinn, so hat es doch Methode. Beim Wort genommen, ist es der bewusste Ausdruck einer kulturellen Logik, die sich aus dem Kapitalprinzip organisch ergibt. Denn ist das Geld, wie Marx in einer berühmten Stelle der Pariser Manuskripte (in Auslegung eines Texts aus Shakespeares *Timon von Athen* [MS 1844. MEW EB 1, S. 565 f.]) ausführt, „die göttliche Kraft“, die

<sup>8</sup> Des Näheren Metscher 1984; 2009; 2013, S. 197–212.

<sup>9</sup> Zur Bedeutung der Documenta für diesen Zusammenhang vgl. Seppmann 2013.

<sup>10</sup> In einem Gespräch mit Arnold Schölzel (Richter 2013, S. 236).

alle „menschlichen und natürlichen Qualitäten“ verkehrt und verwechselt, die „Unmöglichkeiten“ verbrüdert, dann wird unter seiner Herrschaft, ist sie total durchgesetzt, in der Tat ‚alles eins‘, und die realen Unterschiede zwischen den Dingen, alle qualitativen Differenzen verflüchtigen sich.

Was hier vorliegt, ist der Vorgang einer Kontamination: Kontaminiert wird der ästhetischen Wert durch den Tauschwert, kraft der zum Fetisch gewordenen Ware. Er betrifft nicht nur die Kunst, sondern auch das Bewusstsein von ihr, ihren Begriff wie die Kriterien ihrer Wertung.<sup>11</sup>

Die Macht des Warenfetischs im Bereich der Künste ist fundamental. Nicht nur beherrscht er über die Ästhetisierung der Warenwelt die Ästhetik des Alltagslebens, absorbiert, steuert und deformiert die ästhetischen Bedürfnisse der Menschen,<sup>12</sup> er dringt auch zunehmend in den Kunstbereich ein, [21] erodiert die ästhetischen Werte wie die Kriterien der Bewertung. Wie besonders im Bereich der bildenden Kunst zu beobachten ist (an exponierter Stelle bei den großen Ausstellungen – Documenta, Biennale Venedig, Art Basel etc.), aber auch in den performativen Künsten (dem heutigen Theater): Das Kunstwerk selbst verwandelt sich in einen Fetisch – als ultimative Form seines Warencharakters, für jedermann erkennbar an den exorbitanten Preisen, mit denen heute einzelne Werke gehandelt werden (so führt ein Munch mit 107 Millionen Dollar gegenwärtig die Weltrangliste an [*Süddeutsche Zeitung* vom 9. Mai 2012]). Die andere Seite dieser Medaille ist die nach wie vor virulente Religionsförmigkeit, die Kunst im Bewusstsein vieler Menschen besitzt. Wenn Hofmanns Beobachtung stimmt, dass die „künstlerische Tätigkeit als Kulthandlung“ aufgefasst wird, „die sich nicht an ein Publikum, sondern an eine Gemeinde wendet“ (Hofmann 1987, S. 106), dann steht im Mittelpunkt dieser Kulthandlung ein Fetisch. Folgerichtig schreibt Hofmann: „diese Tendenz greift immer mehr um sich, sie gibt dem Künstler die uralte Rolle des Magiers und Dämonenbeschwörers zurück“ (ebd.). Diese Beobachtung ist keineswegs kritisch, sie ist durchaus affirmativ gemeint – ein sicheres Zeichen, dass heutzutage bereits das beste kritische Bewusstsein erodiert.

Wie wenig der hier benannte Vorgang ein isoliertes Phänomen ist (und so sehr hier zwischen den Kunstarten zu unterscheiden ist – in der bildenden Kunst ist er am weitesten fortgeschritten, die größte Resistenz besitzt wohl die Literatur), wird durch einen Bericht Thomas Steinfelds belegt, den dieser anlässlich der diesjährigen Biennale in Venedig (2013) verfasste.

Im Jahr 2009 wurde der schwedische Schriftsteller und Biologe Fredrik Sjöberg eingeladen, seine Sammlung toter Schwebfliegen unter lauter Kunstwerken auszustellen. Zu diesem Zweck mussten die drei Schaukästen mit den säuberlich in Gruppen oder Serien aufgespießten Insekten versichert werden, zu einem Wert, der zum Erstaunen des Insektenforschers deutlich höher lag als der Wert des Hauses, das er auf der Schäreninsel Rumarö bei Stockholm bewohnt. Dermaßen in höheres Kulturgut verwandelt, reisten die Fliegen nach Venedig, in den dänischen Pavillon der Biennale. „Dort sind sie im Moment“, notiert Fredrik Sjöberg damals, „die ganze Rasselbande – als der letztgültige und in meinen Augen schönste Beleg dafür, dass die inter-[22]nationale Gegenwarts-kunst am Ende ist, erledigt ... Stellt man in Venedig Fliegen aus, ist das Ende nah, sehr nah“.<sup>13</sup>

Wer, ausgestattet auch nur mit einem Restbestand selbstbestimmten Denkens, wollte der Schlussfolgerung des wackeren Insektensammlers widersprechen?

Steinfelds Bericht belegt, dass es auf der diesjährigen Biennale nicht anders zugeht als im Jahre 2009, nur haben Akteure und Masken gewechselt. Statt der Schaukästen aufgespießter Insekten figuriert ein hölzerner Turm des Wissens, gefertigt aus Kunststoff, Pappe, Leim und abgesägten Kämmen, Modell eines gewaltigen Hochhauses, das das Wissen der Welt beherbergen sollte, gebaut in den fünfziger Jahren von einem aus den Abruzzen in die Vereinigten Staaten eingewanderten Mechaniker, in trauter Harmonie mit einem Opus des Psychiaters C. G. Jung, „als wäre es eine Heilige Schrift“, exponiert, in dem dieser seine Visionen, Träume und Angstvorstellungen malend niederlegte, sowie Esoterica

<sup>11</sup> Vgl. *Warenfetisch und die Kontamination des ästhetischen Werts*, Metscher 2012, S. 152–158.

<sup>12</sup> Hierfür grundlegend sind nach wie vor W.F. Haugs Analysen der Warenästhetik (des Näheren Metscher 2010, S. 346–350).

<sup>13</sup> Thomas Steinfeld: Ein Weltreich ganz für mich allein. Hilma af Klingt, Rudolf Steiner, C. G. Jung und ein Turm des Wissens. Warum gibt es auf der Biennale in Venedig so viel Esoterisches zu sehen? In: *Süddeutsche Zeitung* vom 22./23. Juni 2013.

des Anthroposophen Rudolf Steiner und einigen Bildern der Okkultistin Hilma af Klint aus dem frühen 20. Jahrhundert.

Dies nach Steinfeld die Highlights der „berühmtesten Kunstaussstellung der Welt“, die „keinen neuen Kanon von Kunst etablieren“ wolle, sondern in Nachfolge der von der Documenta vorexerzierten Erweiterung der Kunst um „außerkünstlerische Bildwelten“ (Harald Szemann) „Modelle für eine erneuerte ‚ars una‘“ zusammenstelle, „einem offenen Kunstbegriff“ folgend, „der keine Unterschiede mehr gelten lässt zwischen einem gestalteten und einem ungestalteten Ausdruck – sofern diese nur eingehen können in ein ästhetisches Universum, das aus lauter privaten Universen bestehen soll“ (ebd.). ‚Ars una‘ – alles ist eins und alles ist Kunst, hervorgezaubert aus dem Hut wird immer das gleiche kleine graue Mäuschen. Man kennt es, man kann zur Tagesordnung übergehen. Bemerkenswert ist allein, dass einem so klugen Kritiker wie Steinfeld an Kritischem zur Biennale nicht mehr einfällt als die Feststellung, diese hänge „einem antiquierten, rückwärtsgewandten Begriff von Enzyklopädie“ an, der „seine Muster im frühen zwanzigsten Jahrhundert findet“ und nicht, wie es an der Zeit sei, in ihrer „elektronischen Form“ (ebd.). Auch die beste [23] Kritik, so scheint es, hat sich hierzulande mittlerweile das kritische Denken abgewöhnt.

Die theoretischen Weihen für das *Ars-una*-Ideologem und ähnliche Konzepte liefert servil die heutige Philosophie, so der bekannte George Dickie mit der sogenannten *Institutionstheorie der Kunst*. Die Kerndefinition dieser Theorie lautet: „A work of art in the classificatory sense is an artifact of a kind created to be presented to an artworld public“ (Dickie 2000, S. 228) – ein Kunstwerk ist ein Artefakt einer Art, das geschaffen wird, um in der Öffentlichkeit einer Kunstwelt präsentiert zu werden. Die paradigmatische Prozedur, durch die Kunst entsteht, ist nicht die Werkproduktion, sondern die Ausstellung bzw. Darbietung eines Objekts in der Öffentlichkeit einer Kunstwelt; ‚Kunstwelt‘ im Sinne des sozialen Raums, in dem Kunstwerke ihre Existenz haben. Dazu gehören Künstler, Publikum, Kritik, Kunstwissenschaft, die Institutionen und Instanzen der Werkvermittlung (also Galerien, Agenturen, Museen, Theater, Konzertsäle usw.; was wir in unserer Terminologie die ‚Institution Kunst‘ nennen)<sup>14</sup> und selbstverständlich der Kunstmarkt (mit guten Gründen kann man diesen in der gegenwärtigen Gesellschaft wohl als oberste Instanz ansehen, auch wenn Dickie dies so nicht benennt). Diese Instanzen also entscheiden darüber, ob ein Gegenstand Kunst ist oder nicht – wie sie dann auch über den Wert eines solchen Gegenstands entscheiden. Kunst ist, was die Kunstwelt als Kunst anerkennt, die beste Kunst ist demzufolge die, die in der Kunstwelt den größten Erfolg hat. „Der Grundgedanke dieser Theorie ist“, erläutert Severin Schroeder in einem jüngst erschienenen, moderat kritischen Artikel, „dass es angesichts der subversiven Ausschweifungen moderner Kunst aussichtslos“ sei, den Begriff der Kunst inhaltlich oder formal definieren zu wollen. Seit Dadaismus, Duchamps *Fountain* und John Cages *4'33* müssten wir anerkennen, dass der Kunst buchstäblich keine Grenzen gesetzt seien: dass es schlichtweg nichts gebe, was nicht Kunst sein könnte. Der Unterschied zwischen Kunst und Nicht-Kunst liege nicht in der Beschaffenheit der Gegenstände, sondern lediglich darin, wie wir uns in der Gesellschaft ihnen gegenüber verhalten, „ob wir ihnen die Rolle eines Kunstwerks zuerkennen oder nicht“ (Schroeder 2012, S. 27). Kunst entstehe „durch eine Art Proklamation“: durch ‚Anerkennung‘ eines Objekts in der ‚Kunstwelt‘. „Indem etwas durch entsprechende Präsentat[i]on (etwa in einer Ausstellung) implizit zum Kunstwerk erklärt worden ist, sei es damit *eo ipso* ein Kunstwerk“ (ebd.). Zudem brauche ein solches Objekt kein von Menschen geschaffener Gegenstand zu sein, auch ein natürlicher Gegenstand könne, indem er als Kunst ausgestellt wird, zum ‚Artefakt‘ werden. Hier ist alles versammelt, was den *Ars-una*-Konzepten der herrschenden Kunstwelt zugrunde liegt.

Eine solche Auffassung bedeutet, im historischen Licht besehen, die Zurücknahme von zweitausend Jahren ästhetischen Denkens.<sup>15</sup> Dessen Ergebnisse werden, so divers sie im Einzelnen sind, zugunsten eines Konzepts aufgegeben, das den sozialen Kräften, die die sogenannte Kunstwelt konstituieren und kontrollieren, in ihr das Sagen haben, die Entscheidung darüber lässt, was Kunst ist und was nicht

<sup>14</sup> Metscher 2013, S. 148–150.

<sup>15</sup> Seit Aristoteles’ *Poetik*, ja seit Homers ‚Schild des Achill‘ hat das ästhetische Denken in Europa in seinen Spitzenpositionen um einen gegenstandsorientierten Begriff von Kunst gerungen (vgl. Metscher 2012, I. *Die Künste und die Kunst*).

– und es sind dies letztinstanzlich der Kunstmarkt und die Institution Kunst als ideologische Macht. Damit aber hat analytische Philosophie sich endgültig ihres kritischen Erbes entledigt und ist zu einem nur noch affirmativen Positivismus geworden – zur Magd der in unserer Gesellschaft herrschenden Mächte. In einer solchen Gestalt dankt Philosophie ab von dem, was ihre zweifache Aufgabe ist: *ihre Zeit in Gedanken zu fassen* und zugleich *Kritik ihrer Zeit* zu sein. Sie akkommodiert sich ihrer Zeit, unterwirft sich dem, was Goethe den *Geist der Zeiten* nennt – und das ist „der Herren eigener Geist, / In dem die Zeiten sich bespiegeln“ (Goethe, *Faust I*). Zur Klärung der Frage, was Kunst sei, hat solche Philosophie dann auch nichts mehr beizutragen.

Nun soll hier nicht behauptet werden, dass heute niemand mehr über einen präzisen und sachhaltigen Begriff von Kunst verfügt – das wäre so töricht wie falsch. Doch unbestreitbar ist die Zahl derer, die dies tun (ganz gleich, auf welcher theoretischen Grundlage), sehr gering, und sie gehören in der Regel nicht zu denen, die das große Wort führen und die Meinung machen. Nicht unbegründet also konstatiert Thomas J. Richter in einem anlässlich der Documenta 2012 geführten Gespräch: „Es gibt [...] keinerlei Kriterien mehr für Kunst oder Kunstwerke“. „Der Entstehungsprozess eines Kunstwerks ist völlig egal geworden. Die Kunst, für die in der Menschheitsgeschichte stets Kriterien [25] galten, die vom Werkprozess bestimmt waren, spielt in Wirklichkeit keine Rolle mehr.“ „Der Begriff wird von vielen benutzt, aber etwas anderes wird verhandelt: falsches Bewusstsein“ (*junge Welt* vom 30. Mai 2012).

Ohne polemische Überzeichnung lässt sich sagen, dass es heute nur sehr wenige theoretische Schriften zu den Künsten gibt – insbesondere zu denen der Moderne –, die diesen in ihrer Vielfalt und internen Widersprüchlichkeit gerecht werden; wobei das Kriterium sein sollte, dass eine Kunstentwicklung *in ihrer Gänze und Komplexität* zur Kenntnis genommen und begrifflich gefasst wird. Der zugrunde gelegte *Kunstabegriff* reicht dafür in der Regel nicht aus. So geben die dominanten Theorien – von Hermeneutik und kritischer Theorie bis zur analytischen Philosophie und zum Poststrukturalismus – in der großen Mehrzahl einseitige Bilder ihres Gegenstands; nach Präferenzen, die sie ihren theoretisch-methodologischen und ideologischen Prämissen schulden. Von diesen her scheint der kritische Blick auf das Ganze verwehrt. Die offizielle Linie ist ein Pluralismus des Begriffs; der Anschauungen und Konzepte, deren scheinbare Vielfalt einen monolithischen Kern verdeckt.<sup>16</sup> Im Effekt führt er zum unverbindlichen Nebeneinander von Theorien, die sich gegenseitig nicht mehr zur Kenntnis nehmen und ihre abgeschlossenen Diskurswelten ausbilden. Die Krise des ästhetischen Bewusstseins mündet in eine Orientierungslosigkeit, die umso gravierender ist, als die Betroffenen oft kaum noch ein Wissen ihres Unwissens haben, ja nicht selten ihre Ignoranz als letzten Schrei der Szene selbstbewusst unter die Leute tragen. Es wundert nicht, dass in solche Leere die wirrsten Gedanken ihren Einzug halten.

Von den Aporien des Kunstbegriffs zu sprechen scheint angesichts dieser Sachverhalte kaum übertrieben. [26]

#### IV.

In dieser historischen Lage ist die Verteidigung eines gegenstandsorientierten Kunstbegriffs eine erste theoretische Aufgabe. Für die marxistische Kunstauffassung ist sie ein Politikum. Denn nach wie vor sind die Künste ein Ort ideologischer Auseinandersetzung – eine der Formen, in denen sich, wie Marx sagt, die Menschen der Konflikte ihrer Epoche bewusst werden und sie ausfechten (Vorwort 1859; MEW 13, S. 13 f.). So ist auch das Feld der Kunsttheorie ein Terrain des Konflikts. Zudem können wir nicht davon ausgehen, dass die marxistische Kunsttheorie von den Deformationen der Gesellschaft, in der sie Existenz hat, unberührt geblieben ist. Marxistische Theoriebildung muss deshalb die kritische Selbstprüfung, gegebenenfalls eine Neubegründung ihrer Begrifflichkeit einschließen. Aus diesem doppelten Grund – im Sinne einer Selbstprüfung wie als bewusster Widerpart

<sup>16</sup> Er betrifft das Verhältnis der Theorie zu den gegebenen gesellschaftlichen Verhältnissen. Dieses bewegt sich zwischen den Polen einer prinzipiellen Akzeptanz, der zynischen oder naiven Indifferenz und einer (bestenfalls) abstrakten Negation: einer Haltung, die zwar die Übel gegebener Weltverhältnisse moralisch konstatiert, doch außerstande ist, zu ihren Ursachen vorzudringen. Die gegebenen Verhältnisse erscheinen so als unveränderlich, das Übel hat den Charakter eines Fatums. Allein die marxistische Theorie betrachtet die gegebenen Verhältnisse als prinzipiell veränderbar: in der Perspektive ihrer Aufhebung.

der herrschenden Kunstideologien – hat sich die marxistische Kunsttheorie ihrer Kategorien und Kriterien neu zu vergewissern. Sie hat ihre Position in kritischer Reflexion zu überprüfen und zu profilieren; im Bewusstsein des Tatbestands, dass es *die* marxistische Kunsttheorie nicht gibt, ja der Sache nach nicht geben kann. Brechts Plädoyer für *Weite und Vielfalt*, bezogen auf realistische Schreibweise (Brecht 1967, Bd. 18), gilt auch für die Theorie; Weite und Vielfalt auf der Grundlage eines gemeinsamen theoretischen Fundaments, das ihr allein bei aller Vielfalt Identität und Integrität verleiht. Beides aber, und beides im Zusammenspiel: Vielfalt und Identität macht Attraktion wie Stärke, ja die prinzipielle Überlegenheit der marxistischen theoretischen Schreibweise gegenüber der heute herrschenden aus.<sup>17</sup>

Der hier vorgelegte Versuch artikuliert eine Position innerhalb eines solchen Spektrums von Auffassungen. Er geht explizit von der methodischen Prämisse aus, dass in vielen Einzelfragen, wenn auch nicht in solchen des Grundsatzes, andere Positionen als die hier vorgestellte möglich, im Sinne eines kritisch-produktiven Diskurses auch wünschenswert sind. Die Welt der Künste ist in einem spezifischen – nicht-relativistischen – Sinn *plural*, und dies gilt dann auch für ihre Theorie; die Vorstellung einer Welt, in der alle Leute in Kunstfragen [27] dergleichen Ansicht sind, erfüllt mich mit quälender Langeweile. Dabei ordnen sich meine Überlegungen in Begründungsfragen der Linie ästhetiktheoretischen Denkens zu, wie sie am überzeugendsten vom späten Lukács und von Holz vertreten wird – bei allen Unterschieden in der Vorgehensweise. Es ist die Linie einer *Ontologie des Ästhetischen und der Künste*.<sup>18</sup> In Fragen der ontologischen Fundierung wie der gegenstandstheoretischen Orientierung folge ich der Richtung, die Holz in dem Grundlagenteil seiner *Philosophischen Theorie der bildenden Künste* gewiesen hat (Bd. I: Der ästhetische Gegenstand). Besonders der folgende Passus hat eine für meine theoretische Orientierung programmatische Bedeutung.

Dass das Kunstwerk selbst gegenständliche Reflexion ist und seinen Reflexionsgehalt als Form an sich selbst zeigt, entscheidet über die Frage, ob eine Ästhetik vom Künstler, vom Rezipienten oder vom Werk her entwickelt werden müsse. Künstler wie Rezipient bringen, jeder für sich, aktiv das Moment der Subjektivität ins Werk ein: Der Künstler, indem er die Werkform, durch die die Wirklichkeit als reflektierte zurückscheint, aus seiner Perspektive und Erfahrung gestaltet; der Betrachter, indem er den Reflexionsgehalt als Angebot von Bedeutungsmanigfaltigkeit aufnimmt und aus seiner Sicht interpretiert. Das Werk erweist sich so als Medium zweier Subjektivitäten [...]. Beide Subjektivitäten aber manifestieren sich nur im Bezug auf das Werk [...] und treffen nur im Werk aufeinander. [...] Werkästhetik geht den Produktions- und Rezeptionsästhetiken voran – und zwar sowohl logisch als auch genetisch. Die Funktion des Künstlers und die des Rezipienten für die Kunst kann nur bestimmt werden, wenn der spezifische Reflexionscharakter des Werks und der in ihm angelegte Bedeutungsgehalt erkannt sind. Das Werk ist das objektiv Allgemeine, in dem die subjektiven Singularitäten ihr Gemeinsames haben; an ihm haben sie das Kriterium ihrer Verständigung und ihres Verstehens.

(Holz 1996/97 I, S. 86 f.)

[28] Von diesem Ansatz her kommt Holz zu der Schlussfolgerung:

Der gegenstandstheoretische Ansatz schließt demzufolge ein, dass es verfehlt wäre, die Eigenart des Ästhetischen aus der Subjektivität der menschlichen Person herleiten zu wollen [...]. Vielmehr muss die Eigenart des Ästhetischen an der materialen Beschaffenheit des ästhetischen Gegenstands abgelesen werden: zur materialen Beschaffenheit rechnen wir allerdings nicht nur den Stoff des Objekts samt dessen stofflichen Eigenschaften [...], sondern ebenso dessen Form und die in ihr liegenden Strukturmerkmale [...] und schließlich den Zweck [...]. Eine so verstandene [...] Ästhetik ist nur auf dem Boden des erkenntnistheoretischen Realismus möglich; innerhalb dieses Rahmens erweist sie sich dann als ein fundamentaler Zweig einer allgemeinen Ontologie. Als solche wird sie zugleich die Funktion einer speziellen Ontologie der Kunst erfüllen.

(Ebd., S. 87)

<sup>17</sup> Zu dieser Frage in ausführlicher Argumentation: Metscher 2013.

<sup>18</sup> Vgl. dazu die Arbeiten zu Lukács und Holz in diesem Band, S. 327 ff. und 349 ff.

Es hat also einen theoretisch programmatischen Sinn und erfolgt aus systematischen Erwägungen, dass die erste in diesem Band abgedruckte Studie den Begriff des *ästhetischen Gegenstands* im Titel trägt. In der Ausführung freilich folge ich einer eigenständigen Argumentation. Diese begreift das Ästhetische und die Künste im Zusammenhang einer Theorie der Kultur, die Künste als Modalität des Ästhetischen. Sie nimmt so die alte Unterscheidung zwischen Ästhetik der Künste und Ästhetik der Natur wieder auf. Letztere wird dann auch in einer eigenständigen Studie behandelt. Die Ausarbeitung des gegenstandsorientierten Begriffs der Kunst erfolgt mittels einer kategorialen Konkretion, die das Kunstästhetische durchgängig als soziale Relation, das Soziale als Moment des Formalen bestimmt. Die Form, dieser Auffassung zufolge, ist intern geschichtlich, das Werk die kategoriale Mitte eines kommunikativen Prozesses, der als Kunstprozess gefasst wird, Teil von Verhältnissen (‚Kunstverhältnissen‘), die einen distinkten Bereich (hier lässt sich sinnvollerweise von ‚Kunstwelt‘ sprechen) innerhalb eines geschichtlichen Ensembles gesellschaftlicher Verhältnisse bilden. Der ästhetische Gegenstand erscheint in diesem Zusammenhang als kulturelle Konstellation. Eine wesentliche Dimension des hier entwickelten kategorialen Komplexes ist das *ästhetische Bewusstsein*. Sie wird in einer separaten Studie unter den leitenden Begriffen von *Mimesis* [29] und *Episteme* abgehandelt. Teil dieser Abhandlung ist die Frage nach Kunst, Ideologie und Wahrheit – eine der Grundfragen marxistischer ästhetischer Theorie.

Im Ganzen gesehen stellt sich der Aufbau des Bandes wie folgt dar. In einem ersten Teil stehen Studien theoretisch-systematischen Charakters, in einem zweiten Teil Arbeiten zu den Theoretikern, denen die hier vorgetragenen Überlegungen zu allererst verpflichtet sind: Hegel, Lukács und Holz. Die beiden ersten Texte, *Kunst als ästhetischer Gegenstand* und *Mimesis und Episteme*, bilden den theoretischen Kern der hier vorgetragenen Gedanken. Ein dritter Text, *Welt im Spiegel*, greift Gesichtspunkte auf, die in den ersten beiden Studien angelegt sind – Kunst als symbolische Form, den Begriff kultureller Aneignung, die Frage materialistischer Hermeneutik –, und versucht, diese im Hinblick auf das Paradigma der Spiegelmetapher weiterzudenken. Der vierte Text, *Ästhetik und Landschaft*, behandelt einen Aspekt, der im ersten Text bereits kategorial exponiert wird: die Ästhetik der Natur unter dem besonderen Gesichtspunkt der Landschaft. Er enthält einen kulturtheoretisch-historischen Teil, der den Charakter einer paradigmatischen Illustration besitzt.

Die beiden ersten Studien sind in argumentativer Logik miteinander verbunden. Sie bauen in ihrem systematischen Kernbestand, nicht zuletzt auch in der Frage der ontologischen Fundierung, auf veröffentlichten Arbeiten auf,<sup>19</sup> insbesondere dem 2010 erschienenen Buch *Logos und Wirklichkeit* (vor allem Teil III: Logos, Kultur und Ästhetik) sowie *Kunst. Ein geschichtlicher Entwurf* von 2012. In gewissem Sinne ist der hier vorgelegte Band eine Fortführung von Gedanken, die mich in diesen beiden Büchern beschäftigen. So gehe ich dann auch im Textbestand in Teilen auf beide zurück. Der hier gewählte Ausgangspunkt: die gegenwärtige Lage der Künste und des Bewusstseins über sie, ist identisch mit dem des 2012 erschienenen Bandes; beide nähern sich ihrem Thema durch das gleiche Portal. Dies ergibt sich aus meiner Grundüberzeugung, dass jede Theorie, die Anspruch auf Gründlichkeit erhebt, in der Erkenntnis ihrer Zeit ihren Ausgangspunkt gewinnen muss.

Beide Studien, so sehr sie zusammengehören, beanspruchen nicht, ein ‚Sys-[30]tem‘ ästhetischer Theorie darzustellen. Eher entwickeln sie die Elemente, aus denen eine solche Theorie konstruiert werden könnte – deren Ausarbeitung durchaus zu den schriftstellerischen Plänen des Verfassers gehört. Es handelt sich, können wir sagen, um einen systematischen Entwurf, doch ohne entwickeltes System – eine offene Konstruktion, was für die Lesenden durchaus auch Vorteile hat. So können beide Texte und einzelne Teile in ihnen unabhängig voneinander gelesen werden.

Für Hilfe bei der formalen Erstellung des Texts wie für die seine Produktion begleitenden Gespräche danke ich Edgar Radewald, Schüler und Freund seit Bremer Tagen, einer der wenigen, die der Sache eines politischen Humanismus treu geblieben sind. Meiner Frau Priscilla danke ich für Nachsicht, Geduld und kritische Lektüre. [31]

---

<sup>19</sup> Die Grundgedanken gehen auf Überlegungen zurück, die mich Zeit meines bewussten Lebens beschäftigt haben und zu denen ich seit den sechziger und siebziger Jahren publiziere (vgl. Metscher 1977).

## Kunst als ästhetischer Gegenstand

### I. Begriff und Struktur des Ästhetischen

Das Ästhetische bezeichnet ein grundlegendes gegenständlich-praktisches Weltverhältnis des gesellschaftlichen Menschen. Dieses Verhältnis ist produktiv und konsumtiv (rezeptiv) zugleich. Es ist ein tätiges Verhalten, und es ist ein Verhalten der Reflexion. Seinen Grund hat es in einem produktiven Vermögen: dem Vermögen des formenden Umgangs mit Welt. Seine Grundkategorie ist, zu seiner Objektseite hin, die *sinnliche Form*, zu seiner Subjektseite das *Vermögen sinnlicher Formung*, dem auf der rezeptiven Seite das Vermögen der reflexiven Wahrnehmung von sinnlich Geformtem entspricht. Das ästhetische Weltverhalten findet sich in allen uns bekannten Kulturen und historischen Stufen. Es ist in diesem Sinn ein Anthropologicum.

#### 1. Das Ästhetische als Modus des Kulturellen

In grundlegender Bestimmung wird hier das Ästhetische als Modus des Kulturellen, *Kunst als Gestalt der Kultur* aufgefasst: Form sinnlich-gegenständlicher Bildung des menschlichen Subjekts. Das Kulturelle, in der hier vertretenen Auffassung,<sup>20</sup> bezeichnet keine besondere, von anderen unterschiedene Form menschlicher Tätigkeit. Es bezeichnet in einem subjektiven wie objektiven Sinn *Selbstproduktion als Dimension menschlicher Tätigkeit überhaupt*. Kultur ist das *Gesamt selbstproduktiver Akte* wie ihrer *vergegenständlichten Objektivationen*, der kulturelle Prozess der Vorgang in der Zeit, in dem sich menschliche Selbst-[32]produktion vollzieht. Dabei wird Selbstproduktion als Selbstzweckhandlung verstanden: Sie ist Zweck-in-sich-selbst, wie auch der Prozess kultureller Bildung eine *selbstzweckhafte Struktur* besitzt. Die „menschliche Kraftentwicklung, die sich als Selbstzweck gilt“ (Kap. III.; MEW 25, S. 828), bildet seine Substanz. In diesem Sinn heißt das Kulturelle *das Moment der Selbstproduktion im Ensemble menschlicher Tätigkeiten*.

Dieser Prozess folgt einer realen Dialektik von Subjekt und Objekt. Das eine ist nicht ohne das andere. Das Subjekt konstituiert sich, indem es sich vergegenständlicht, eine gegebene gegenständliche Welt – die vorgefundene Naturwirklichkeit wie die bereits gesellschaftlich geformte – verändert, sich in sie einformt, in ihr sich verkörpert. Zugleich ist diese Welt die Bedingung seiner Konstitution. Ihre Stufe und Qualität hängt ab vom Entwicklungsstand der vorgefundenen Welt. *Subjektive Kultur* heißt: selbsttätige, selbstzweckhafte Verwirklichung menschlicher Subjekte, Produktion von Subjektfähigkeit, *objektive Kultur*: die Bildung der gegenständlichen Welt, in der der Vorgang der Subjektkonstitution sich vollzieht. Der kulturelle Prozess bewirkt demnach nicht nur eine Transformation des Subjekts, die Entwicklung seiner Potenzen, die Bildung nicht zuletzt seiner individuellen Identität, er bewirkt auch die Transformation der objektiven Welt selbst – der natürlichen wie der bereits kulturell geformten –, in der sich der Prozess der Kultur vollzieht, die Transformation damit auch seiner natürlichen Grundlagen bis in die geologischen Formationen hinein<sup>21</sup>, die langfristige Spuren in der Natur nach sich ziehen, ‚ursprüngliche Natur‘ in eine kaum noch erfahrbare Ferne entrücken kann. Hier liegen Gefahren eines Weltverlusts, denen in der gegenwärtigen Gesellschaft kaum zu begegnen ist. Sie dürfen aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass erst in diesem Stoffwechsel, auf keinem anderen Weg, die Natur-Wirklichkeit zum Wohnort des Menschen wird, sich der *Bau der menschlichen Welt* vollzieht.

Der Gedanke, Kultur im Moment der Selbstproduktion zu fassen, identifiziert also das Kulturelle, über die Kategorie selbstproduktiver Tätigkeiten, als [33] Kern der historisch-gesellschaftlichen Bildung des Menschen – der Konstitution *menschlicher Natur*. Diese ist nicht Ausgangspunkt, sondern Resultat. Als Ausgangspunkt existiert sie allein im Sinne eines genetisch gegebenen Möglichkeitsfundus. Ich spreche von einem solche Entwicklung ermöglichenden *energetischen Potenzial*<sup>22</sup>. Es ist

<sup>20</sup> Des Näheren Metscher 2010, S. 389–438.

<sup>21</sup> Dies hinterlässt Spuren in der Natur, ja kann diese auf eine Weise verändern, dass ‚ursprüngliche Natur‘ kaum noch erfahrbar erscheint und Geologen von einem neuen ‚Erdzeitalter‘ sprechen. In der sog. Anthropozän-Debatte jedenfalls, scheint mir, ist dieser Sachverhalt gegenwärtig auf empirisch drastische Weise präsent.

<sup>22</sup> Sich im Tun äußerndes, in gegenständlicher Tätigkeit wirksam werdendes genetisch gegebenes menschliches Potenzial (von gr. *energeio*, Wirksamkeit, Tätigkeit, Tatkraft); vgl. Metscher 2010, S. 398 ff.: *Etementa anthropologica*.

Bedingung kultureller Konstitution überhaupt. Kultur ist selbsttätige Verwirklichung des gesellschaftlichen Subjekts: „*Entwicklung des Reichtums der menschlichen Natur als Selbstzweck*“ (MEW 26.2, S. 111). In der Perspektive des Kulturellen ist die Geschichte der Bildungsprozess des gesellschaftlichen Menschen – Ausbildung seiner produktiven Gattungskräfte –, und sie ist Bildungsprozess der menschlichen Welt.

Der Fundamentalbereich kultureller Bildung ist die *materielle Arbeit*: Arbeit als Prozess der Vermittlung, Regelung und Kontrolle des Stoffwechsels zwischen Mensch und Natur. In ihm tritt der Mensch dem „Naturstoff“ als „Naturmacht“ gegenüber und verändert mit der Veränderung der Natur außer ihm „zugleich seine eigne Natur“. Er entwickelt die „in ihr schlummernden Potenzen“ und unterwirft „das Spiel ihrer Kräfte seiner eigenen Botmäßigkeit“ (Kap. I., MEW 23, S. 192). Diese *Entwicklung der schlummernden Potenzen der Natur des Menschen* im Vollzug menschlicher Arbeit (darüber hinaus in allen menschlichen Tätigkeitsformen) bildet den kategorialen Kernbereich des Kulturellen im Sinn eines selbstproduktiven Akts. Es ist auch der Punkt, an dem der Begriff des menschlichen Wesens kategorial zu verankern ist. Dieses ist, entsprechend dem Begriff der menschlichen Natur, als genetisch determiniertes energetisches Potenzial zu definieren, das sich in der Form geschichtlich differenter ‚Ensembles gesellschaftlicher Verhältnisse‘ konstituiert.

Die selbstzweckhafte Entwicklung schlummernder Potenzen betrifft die Totalität menschlicher Vermögen: physische, emotionale und intellektuelle Fähigkeiten. Signifikant dafür, dass der hier zugrunde gelegte Begriff allgemeiner Arbeit materielle und geistige Momente in organischer Verbindung vereint. Die der „Leiblichkeit“ des Menschen angehörigen „Naturkräfte“ sind Arme, Beine, Kopf und Hand. Spezifikum menschlicher Arbeit gegenüber jeder tierischen ist, dass bei menschlicher Arbeit am Ende des Arbeitsprozesses ein [34] Resultat herauskommt, „das bei Beginn desselben schon in der Vorstellung des Arbeiters, also schon ideell vorhanden war“ (ebd.). Das Besondere, Eigentümliche und Unverwechselbare menschlicher Arbeit besteht gerade in der Synthesis materieller und ideeller Momente. Das Ideelle ist Attribut des Materiellen, der ‚Kopf‘ eine der Leiblichkeit des Menschen angehörende ‚Naturkraft‘, die nur in Verbindung mit den anderen – Armen, Beinen, Händen – funktioniert. In den Zusammenhang dieser Bildung gehört das ästhetische Vermögen.

Der zweite formative Faktor – Bedingung und Agens – in Prozessen kultureller Bildung ist die *Mimesis*, elementar in der Angleichung an eine natürliche Umgebung wie im Sich-Einfügen in die gesellschaftliche Welt. In Konjunktion mit *Poiesis* (dem Vermögen des Herstellens, Machens und Erfindens) ist sie kulturelle Produktivkraft, Faktor menschlicher Weltkonstitution. Die Konjunktion von *Mimesis* und *Poiesis* spielt in jede kulturelle Bildung, auf elementarer Ebene in den Prozess materieller Arbeit hinein. Sie ist konstitutives Moment auf allen Ebenen menschlichen Seins. Eine zentrale Rolle spielt sie bei der Entwicklung der Künste. Ohne die Fähigkeit des Ein- und Nachbildens sind psychische Prozesse so wenig denkbar wie körperliche Bildung, wie die Fähigkeit des Neubildens und der Konstruktion überhaupt. Im Ästhetischen tritt sie als struktureller Sachverhalt so prägnant hervor, dass *Mimesis* und *Poiesis* (wie wir noch des Näheren sehen werden) den Charakter erster ästhetischer Prinzipien erhalten. *Mimesis* hat in diesem Zusammenhang den Charakter eines materialen Aprioris menschlicher Kultur und Geschichte.

Selbstproduktion als Kernkategorie des Kulturellen hat verschiedene kategoriale Stufen: auf fundamentaler Ebene die Ausbildung menschlicher Vermögen im Arbeitsprozess, die psychisch-soziale Bildung im Gesamtprozess menschlicher Reproduktion, die Entwicklung von Sprache und Denken (von kognitiver Fähigkeit und Intellektualität), ästhetische Bildung, Kunst und Wissenschaft, Bildung menschlicher Sinne als geschichtlicher Prozess, Ausbildung von Individualität, Konstitutionsprozess der menschlichen Natur – des menschlichen Wesens als historisches Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse.

Kultur als Selbstproduktion in diesem umfassendsten Sinn meint also die selbsttätige, selbstzweckhafte Verwirklichung menschlicher Subjekte. Ihr Inhalt ist die geschichtliche Bildung menschlicher Bedürfnisse, Fähigkeiten und Kräfte: Veränderung der menschlichen Natur durch die Entwicklung ihrer ‚schlummernden‘ Potenzen. In deren Bildung konstituiert sich zugleich [35] geschichtlicher

Sinn: Kultur ist auch der Vorgang einer *Sinnstiftung*. Selbstproduktion und Weltkonstruktion betreffen den ‚ganzen Menschen‘, der sich in der von ihm geschaffenen Welt sinnhaft einzurichten bemüht ist, und dazu gehört, was ich den epistemischen Kernkomplex nenne: das Erkennen, Wissen und Verstehen von Selbst und Welt. Kultureller Sinn zudem hat seinen Kern im Konzept eines eudaimonischen Daseins. Ein *Sinnbedürfnis* ist als anthropologische Konstante anzunehmen.

Die Existenz ‚schlummernder‘ Potenzen, eine exzeptionelle Entwicklungs- und Formungsfähigkeit des Menschen ist ein empirisch gegebener Sachverhalt – eine ‚Tatsache‘ im Sinn des frühen Wittgenstein. Der Prozess kultureller Bildung nun – die Entwicklung und Formung menschlicher Vermögen – geschieht auf keinem anderen Weg als dem der gegenständlichen Weltkonstitution. Sein ontologischer Raum ist die Weltgeschichte. Kulturelle Bildung ist geschichtlicher Prozess als Geschichte der Gattung – geschichtlicher Prozess, der empirisch in einer Vielzahl singulärer und differenter historisch-kultureller Formen verläuft und sich in individuellen Geschichten spiegelt. Der Gesamtprozess solcher Bildung soll als *kulturelle Konstitution* bezeichnet werden. In ihm spielen das Ästhetische wie die Künste eine wesentliche Rolle.

Das Ästhetische als Modus des Kulturellen: Es ist in einem ubiquitären und omnipräsenten Sinn Teil des Prozesses der Kultur. Ubiquitär und omnipräsent heißt: Es ist, in elementarer Form zumindest, an jedem kulturellen Ort und zu jedem Zeitpunkt der Geschichte vorfindbar. Es zeigt sich in allen Bereichen menschlich-gesellschaftlichen Seins: in Alltag und Lebensweise, in den Künsten, im Verhältnis des Menschen zur Natur. Es meint ein Vermögen des Subjekts, Formen der Gegenständlichkeit und gegenständlichen Handelns, kommunikative Prozesse. Dabei ist, mit Blick auf die Bereiche gesellschaftlichen Seins, zwischen der *Ästhetik des Alltags und der Lebensweise* (= *Ästhetik der Kultur*), der *Ästhetik der Künste* und der *Ästhetik der Natur* zu unterscheiden.

## 2. Das ästhetische Vermögen als Teil der kulturellen Produktivkräfte

Das allem ästhetischen Verhalten anthropologisch zugrundeliegende ist das *ästhetische Vermögen* als Teil des energetischen Potenzials des Menschen. Ästhetisches Vermögen meint die Fähigkeit zur Produktion wie zur Konsumtion [36] (Wahrnehmung, Rezeption) von ‚Ästhetischem‘ im weitesten Sinn – zum ästhetischen Verhalten überhaupt. Primär ist es *Produktivkraft, kulturelle Produktivkraft* (es steht als solche der Poiesis an der Seite), Teil des Ensembles der menschlichen Produktivkräfte:<sup>23</sup> die Fähigkeit zur formalen Ausgestaltung gegenständlicher Materialien, zur gegenständlichen Bildung von Welt, zu gestalthaftem Ausdruck, zu Tanz, zu gestisch-mimischem Spiel, zur Nachahmung von Vorgefundenem oder Erinnerungtem in welchen Medien auch immer, zum Vor-Spielen von Erfundenem – die Fähigkeit zu Musizieren, Singen, Tanzen, Spielen, bildnerischer Gestaltung, sprachlicher ästhetischer Artikulation usw.; kulminierend in den Künsten, doch nicht beschränkt auf diese, eine Tatsache vielmehr des menschlichen Alltags in jeder Kultur. Das Tier, sagt Marx, „formiert nur nach dem Maß und dem Bedürfnis der species, der es angehört, während der Mensch nach dem Maß jeder species zu produzieren weiß und überall das inhärente Maß dem Gegenstand anzulegen weiß; der Mensch formiert daher auch nach den Gesetzen der Schönheit“ (MS 1844; MEW, EB 1, S. 517). Schönheit ist hier Grundbegriff ästhetischer Produktion – er wird noch im Folgenden zu explizieren sein. Die Geschichte der Künste nun – bis hin zur Ausbildung eines autonomen ästhetischen Bereichs – ist in ihrem Kern die Geschichte der Entwicklung der ästhetischen Produktivkräfte (in der je spezifischen Form der einzelnen Künste) und ihrer gegenständlichen Verkörperung in ästhetischen Objekten.

## 3. Das Ästhetische als Bildung menschlicher Sinnlichkeit

Bereits der etymologische Wortsinn legt nahe: Ästhetik und Ästhetisches sind an menschliche Sinnlichkeit („Aisthesis“) gebunden. Kern des Ästhetischen ist die *Bildung menschlicher Sinnlichkeit* als kulturelle Tatsache. Sie ist nach Marx „eine Arbeit der ganzen bisherigen Weltgeschichte“. In ihr vollzieht sich die gegenständliche Bildung des menschlichen Wesens (MS 1844; MEW, EB 1, S. 541 f.). „Erst durch den gegenständlich entfalteten Reichtum des menschlichen Wesens“, heißt es in den

<sup>23</sup> Des Näheren Metscher 2010, S. 406–409.

*Ökonomisch-philosophischen Manuskripten*, „wird der Reichtum der subjektiven *menschlichen* Sinnlichkeit, wird ein musikalisches Ohr, ein Auge für die Schönheit der Form, kurz, werden erst menschlicher [37] Genüsse fähige *Sinne*, Sinne, welche als *menschliche* Wesenskräfte sich bestätigen, teils erst ausgebildet, teils erst erzeugt“ (ebd.).

Die Geschichte des Ästhetischen insgesamt, in allen seinen Manifestationen, ist das aufgeschlagene Buch dieser Bildung. Ja die Arbeit an ihr ist die elementarste Funktion des Ästhetischen. In dieser Bedeutung sind die Künste Vergegenständlichungen (und damit Entwicklung und Bildung) der sinnlichen menschlichen Subjektvermögen. So arbeitet Literatur an der Bildung menschlicher Sprachfähigkeit, Musik an der Bildung des Ohrs, die bildhaft gestaltenden Künste an der Entwicklung des Sehens usf. Diese elementare Funktion der Künste ist auch ihre permanente Funktion.

Bereits auf der Ebene des Alltagslebens hat jedes kulturelle Sich-Einrichten in eine gegebene Welt, jede Humanisierung von Umwelt, einen elementaren ästhetischen Aspekt, der die Entwicklung von Sinnlichkeit und sinnlicher Wahrnehmung betrifft. Jede Kultivierung einer Lebenswelt schließt Ästhetisierung ein, die immer Formierung von Sinnlichkeit (nach der Seite des Subjekts wie seines Gegenstands), Bildung ästhetischer Gegenständlichkeit wie auch des subjektiven gegenständlichen ästhetischen Sinns bedeutet.

Ästhetische Bildung ist nicht auf die Entwicklung, Formung, Modellierung einzelner menschlicher Sinne beschränkt, noch bedeutet sie allein Bildung von Subjektivität. Sie ist in einem ontologischen Sinn gegenständlichen Charakters. Ihr eignet ein fundamentaler *Weltbezug*, ein Weltverhältnis. Ästhetische Bildung ist immer auf die *Formierung von Welt* orientiert: Sie arbeitet an der *Bildung menschlicher Welt*, der Humanisierung von Wirklichkeit, der Umformung, Gestaltung und Umgestaltung von Natur und Gesellschaft im Sinne einer Ausbildung menschlicher Welt. Dieser Weltbezug ästhetischer Bildung ist bereits durch ihren unausweichlichen *Gegenstandsbezug* gegeben: die Tatsache, dass sich ästhetische Bildung nie als isolierte Subjektbildung vollzieht, sondern immer in der Form *sinnlich-gegenständlicher* Tätigkeit.

Im Sinne eines solchen Weltbezugs ist das Ästhetische eine Grundkategorie menschlichen In-der-Welt-Seins. Kultureller Tätigkeit inhäriert – zumindest in jeder entwickelten Form – ist der Aspekt ästhetischer Lebensgestaltung. Dazu gehört die Ausbildung einer ästhetischen *Weltgestalt*. Ästhetische Praxis schließt ein: kulturelles Sich-Einrichten in gegebener Wirklichkeit, das Herausarbeiten einer ästhetischen Welt-Gestalt als Welt-Raum menschlichen Wohnens, beschreibbar in der kategorialen Reihe von *Wohnung – Haus – Ort – [38] Landschaft*, und zwar im Sinne eines menschlichen Sich-Eingestaltens in gegebene Natur. Diese kategoriale Reihe meint eine kulturelle Topologie räumlicher Lebensgestaltung als eine fundamentale Form, in der eine menschliche Lebenswelt durch menschliche Tätigkeit erarbeitet und erschlossen wird. Ein solches Sich-Einrichten in gegebener Wirklichkeit schließt nicht nur grundlegende gesellschaftliche Verhältnisse ein, gründet nicht nur auf einer je gegebenen Produktionsweise. Es schließt auch grundlegende Naturverhältnisse ein (die stets durch die gesellschaftlichen Verhältnisse vermittelt sind). Auch für die Herausbildung einer ästhetischen Weltgestalt menschlicher Tätigkeit gilt, dass diese *Tätigkeit in der Natur*, ein menschliches Sich-Einformen in die Natur ist. Was immer zugleich bedeutet: Umformen von Natur in ästhetische Weltgestaltung. Im Vorgang dieses Sich-Einformens und Umformens konstituiert sich eine ästhetische Weltgestalt als menschlich geformte Natur.

Ästhetisches Weltverhalten ist aufgrund seines konstitutiven Gegenstandscharakters immer *gestaltbezogen*: bezogen auf die interne Strukturiertheit, sinnliche Geformtheit seines jeweiligen Gegenstands. Diese Gestaltbezogenheit ästhetischen Weltverhaltens ist in den unterschiedlichen ästhetischen Wirklichkeitsbereichen allerdings unterschiedlich. Steht in der *Ästhetik der Natur* der Aspekt der Gestaltwahrnehmung im Mittelpunkt (mithin ein rezeptivkontemplatives Weltverhalten – wie das ästhetische Weltverhalten gegenüber der Natur überhaupt primär reflexiver Natur ist), so tritt in der *Ästhetik der Kultur* ein eingreifendes Weltverhalten als charakteristisches Moment hinzu: das Moment eingreifender Gestaltung vorgefundener Gegenständlichkeit (die naturgegeben oder bereits an sich selbst kulturell geformt sein kann). Jedes Moment des tätigen Eingriffs in vorhandene Wirklichkeit ist eine kulturelle Handlung (bereits in den sanftesten Formen gestaltender Naturveränderung: das Pflanzen von

Blumen, das Anlegen eines Gartens). Dies gilt intensiviert für alle Formen landschaftlicher Gestaltung von Natur, ja es gilt im Hinblick auf sämtliche Ebenen der Lebensweise. In der *Ästhetik der Kunst* dann wird das Moment des Gestaltens zum konstitutiven Spezifikum: künstlerische Produktion ist kompositorisches Machen: gestalthafte Formen künstlerischer Welt, das Bilden einer ästhetischen Weltgestalt. Der Grundbegriff hier ist der des *kompositorischen Werks*. [39]

#### 4. Aneignung als kulturelle Konstitution und die Rolle des Ästhetischen

##### *Aneignung und kulturelle Konstitution*

Zum Zweck einer ontologischen Tieferlegung der hier explizierten Sachverhalte schlage ich vor, auf den Begriff der *Aneignung* zurückzugreifen. Für die theoretische Fassung der Prozesse kultureller Konstitution, meine ich, kommt ihm eine Schlüsselrolle zu.

Aneignung ist ein dialektischer Begriff. Er impliziert das Verhältnis zweier gegensätzlicher Seiten (von Subjekt und Objekt) und den Prozess der Aufhebung beider. Er wurde nicht von Marx kategorial ausgearbeitet, doch findet er sich in den *Grundrissen* an der oft zitierten Stelle, an der Marx die von ihm verfolgte Methode exponiert: das Aufsteigen „vom Abstrakten zum Konkreten“. Er charakterisiert es als Art des Denkens, „sich das Konkrete anzueignen, als ein geistig Konkretes zu reproduzieren“ [MEW Bd. 42, S. 35] – also als *Weise der Aneignung von Welt*, die er von anderen Aneignungsweisen unterscheidet: der künstlerischen, der religiösen und der praktisch-geistigen. „Das Ganze, wie es im Kopfe als Gedankenganzes erscheint, ist ein Produkt des denkenden Kopfes, der sich die Welt in der ihm einzig möglichen Weise aneignet, einer Weise, die verschieden ist von der künstlerisch-, religiös-, praktisch-geistigen Aneignung dieser Welt“ (GR; MEW 42, S. 36).

Marx' Aneignungsbegriff geht auf Hegels Begriff der Assimilation zurück. Hegel versteht unter ‚Assimilation‘ Prozesse, in denen ein Organismus das ihm Äußerliche „als subjektiv setzt“, es „sich zu eigen macht“, „mit sich identifiziert“. Er unterscheidet drei Formen der Assimilation: den theoretischen Prozess, den realen praktischen Prozess und als Einheit beider den ideell-reellen Prozess; die Umbildung des Äußerlichen, Unorganischen „zum Zweck des Lebendigen“ (Enzyklopädie 1830, zweiter Teil; vgl. Keiler 1990, S. 119). Marx' Aneignungsbegriff bezieht sich auf alle drei Formen der Assimilation. So tritt in der gegenständlichen Tätigkeit des Menschen (es ist dies Marx' Grundkategorie) ein Äußeres in die Verfügungskraft eines Subjekts, wird von diesem praktisch und theoretisch erfasst und damit zu seinem Eigenen gemacht. Es wird zum Teil seiner selbst und seiner Welt. Aneignung, so verstanden, ist ein Vorgang von zentraler anthropologischer Bedeutung, und zwar in dem Sinn, [40] dass erst im Prozess der Aneignung von Wirklichkeit als ‚äußerer Welt‘ sich menschliche Subjektivität phylo- wie ontogenetisch, als Gattung wie als Individualität konstituiert. *Aneignung ‚äußerer Welt‘ und Bildung einer menschlichen* sind zwei Seiten des gleichen Vorgangs. *Kulturelle Konstitution* (Bildung des Menschen und seiner Welt) vollzieht sich in keiner anderen Weise als in der einer fundamentalen Aneignung von Wirklichkeit als ‚äußerer Welt‘. Kultur ist die in Form dieser Aneignungen sich vollziehende Konstitution menschlicher Welt im Sinn einer Formierung von Subjekt und Objekt: *Welt ist der Modus von Wirklichkeit, der menschlich angeeignet ist*. Aneignung ist ein vielgliedriger, vermittelter, intern strukturierter Prozess konkreter Subjekt-Objekt-Dialektik. Es gibt keine Ich-Bildung ohne Welt-Bildung, und es gibt keine Bildung von Welt ohne Bildung des Ich. Der Mensch *ist* die konkrete Einheit von Ich und Welt. Das Werden menschlicher Subjektivität vollzieht sich in keiner anderen Form als der menschlichen Weltaneignung.

Aneignung bezeichnet also den gesamten Transformationsvorgang, in dem sich Menschen, als Teile einer natürlich gegebenen Wirklichkeit, die Wirklichkeit außer sich wie die Wirklichkeit, die sie selbst sind, durch selbstbestimmte Tätigkeit zu eigen machen und eine Welt als menschliche Welt ausbilden. Dieser Prozess besitzt eine *selbstreflexive* Struktur, 1. da die objektive Wirklichkeit durch das Subjekt und für das Subjekt angeeignet wird, 2. da in diesem Prozess der Mensch selbst nicht nur Subjekt der Aneignung eines Objekts außer ihm ist, sondern zugleich auch in ihn als gegenständliches Wesen einbezogen ist. Er entwickelt sich in diesem Prozess. Er entfaltet in der Produktion einer gegenständlichen Welt die Totalität seiner Kräfte, mithin das, was ‚menschliches Wesen‘ heißen kann. Dieser Gesichtspunkt erst macht das Werk der Aneignung zu einem kulturellen Tatbestand. Er bildet

den Kern des Begriffs der *kulturellen Konstitution*. Für ihren Gesamtprozess ist der Begriff der *kulturellen Aneignung* vorzuschlagen. Eine Schlüsselrolle in ihr spielt die *Mimesis*.<sup>24</sup>

Marx unterscheidet, wie wir sahen, zwischen der *theoretischen, künstlerischen, religiösen* und *praktisch-geistigen Aneignung*, erläutert aber allein die theoretische. Mit *praktisch-geistiger Aneignung* ist die reproduktive wie produktive gegen-[41]ständliche Tätigkeit des Menschen als Einheit materiell-physischer und kognitiver Momente gemeint, mit *religiöser Aneignung* die Religion im Sinne der Feuerbach-Marxschen Religionskritik als „Geist geistloser Zustände“, als „Ausdruck“ wirklichen Elends und „Protestation“ dagegen (KRPh; MEW 1, S. 378), im Sinn also eines positiven Akts der Weltaneignung unter den Bedingungen einer elenden Welt. *Künstlerische Aneignung* ist, mit Blick auf Marx' andernorts niedergelegte Kunstauffassung, als Weise gegenständlicher Produktion zu fassen, eines ‚Formierens‘ *sui generis*: werkhafte Gestalten in gegenständlichen Materialien, das Herstellen von Werken der Kunst.<sup>25</sup> In ihm wird uns Welt in einer besonderen Weise zu eigen gemacht. Gerade in den Künsten – dies ist ihre fundamentale Funktion – wird Welt, äußeres und inneres Sein, dem *Subjekt* zu eigen, im produktiven wie im konsumtiven Sinn, wird Wirklichkeit zum geistigen Eigentum des Menschen.<sup>26</sup> Was darüber hinaus *ästhetische Aneignung* heißt, wird noch gesondert zu sehen sein.

Mit diesen Bestimmungen ist der Begriff kultureller Aneignung keineswegs vollständig erfasst. Weitere Differenzierungen sind vonnöten. So gehört zur praktisch-geistigen Aneignung mit Notwendigkeit die *Sprache*.<sup>27</sup> Sprache ist wirkendes Moment im Prozess kultureller Konstitution. Sprachliche Aneignung ist der fundamentale Modus epistemischer Welterschließung: In den Vorgängen sprachlichen Erkennens, Benennens, und Verstehens vollzieht sich die Aneignung von Wirklichkeit in einer spezifischen, von den anderen Aneignungsweisen unterschiedenen Gestalt. Sprachliches Wissen ist die Elementarform von Wissen überhaupt. Zugleich ist die Sprache Begleiterin, ja Bedingung der anderen Aneignungsformen. Sie ist damit Bedingung kultureller Konstitution – Grundvoraussetzung menschlichen Daseins und menschlicher Welt. So spielt Sprache eine zweifache Rolle im Prozess kultureller Konstitution: In ihr ist dieser Prozess in allen seinen Gliedern reflexiv aufgehoben (dies bildet die interne Welthaftigkeit der Sprache), und sie ist selbst handelndes Glied dieses Prozesses.

Eine systematische Ausarbeitung hat weiter die kategorialen Unterscheidungen von *symbolischer* und *begrifflicher* Aneignung hinzuzufügen; wobei die [42] symbolische Aneignung *Mythos, Religion* und *Kunst*, die begriffliche *Philosophie* und *Wissenschaft* umfasst.<sup>28</sup>

#### *Formieren nach den Gesetzen der Schönheit*

Ein besonderer Aneignungsmodus ist die *ästhetische Aneignung*. Sie ist in ihrer fundamentalen Bestimmung mit dem Begriff des *ästhetischen Formierens* zu erläutern. So spricht Marx in den Pariser Manuskripten vom ‚Formieren‘, bezogen auf ästhetische Produktion. Das Tier „produziert einseitig, während der Mensch universell produziert“. Das Tier „produziert nur sich selbst, während der Mensch die ganze Natur reproduziert; sein Produkt gehört unmittelbar zu seinem physischen Leib, während der Mensch frei seinem Produkt gegenübertritt. Das Tier formiert nur nach dem Maß und dem Bedürfnis der species, der es angehört, während der Mensch nach dem Maß jeder species zu produzieren weiß und überall das inhärente Maß dem Gegenstand anzulegen weiß; der Mensch formiert daher auch nach den Gesetzen der Schönheit“ (MEW, EB 1, S. 517). ‚Formieren nach den Gesetzen der Schönheit‘ ist nicht allein auf die Künste, sondern auf alles menschliche Produzieren bezogen, bezeichnet eine seiner Modalitäten. Es reicht von der Alltagsästhetik, der Gestaltung von Städten und Landschaften bis zu den Künsten (vgl. Mayer 1995). In diesem Produzieren, so erläutert Lothar Kühne, ist „das ‚inhärente Maß‘, welches der Mensch durch die Arbeit dem Naturgegenstand anzulegen weiß, nicht das des Gegenstandes, wie er ist, sondern das des Gegenstandes, zu dem er wird. Dieses Maß des Werdens kann durch den Gegenstand nur erfüllt werden, wenn sein existenzielles Maß in dieses mit eingeht. So

<sup>24</sup> Siehe Exkurs *Mimesis und Kultur* in diesem Buch, S. 67 ff.

<sup>25</sup> Des Näheren Metscher 2012, Kap. *Marx und Engels zu Kunst und den Künsten*, S. 159–189.

<sup>26</sup> Siehe den Teil zur ästhetischen Mimesis in diesem Band, S. 154 ff.

<sup>27</sup> Zur Sprache siehe Metscher 2010, Kap. *Sprache als erste Wirklichkeit des Lagos*, S. 172–222; 2012, S. 190–203.

<sup>28</sup> Siehe Welt im Spiegel, in diesem Band, S. 107 ff.

gefasst, gehört das ‚inhärente Maß‘ weder dem Gegenstand noch dem Subjekt allein an, sondern trägt einen synthetischen Charakter, dessen wesentlicher Kern jedoch durch das Subjekt gesetzt [...] ist“ (Kühne 1971; zit. nach Mayer 1995, S. 53 f.). Schönheit wäre dann das Herausarbeiten und Sichtbarmachen der produktiven Potenziale des individuell-gesellschaftlichen Menschen; Potenziale, die allein im gegenständlichen Tun des Menschen hervortreten, in der Gegenständlichkeit dieses Tuns sich verkörpern, die in den Künsten ins Bewusstsein treten – mit Goethes *Faust* gesprochen: „des Menschen Kraft, im Dichter offen-[43]bart“ (Vorspiel auf dem Theater). Schönheit ist keine bloß formale Stimmigkeit (und wenn, dann nur in einem äußerlichen Sinn), sondern Ausdruck des produktiven Subjektvermögens auf der Ebene von Gattung und Individuum: ein Zusammenstimmen divergenter Subjektkräfte, die Synthesis von Differentem. Hier zeigt sich Marx’ Verbundenheit mit der klassischen Tradition: mit Dante, Goethe, Schiller. „Die Natur des Menschen“, so Dante, „bringt so viel Schönheit in ihrem Stoff hervor“ (Convivio II, S. 4). Das Schöne, so Goethe, ist eine Manifestation geheimer Naturgesetze, die uns ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben“ (Maximen und Reflexionen). Der Mensch sei schön, sofern er sich ständig entwickelt. Der Gedanke findet sich, in begrifflich souveräner Gestalt, auch bei Schiller: Das Schöne konstituiert sich im Zusammenstreben von Stofftrieb und Formtrieb im Spieltrieb (Ästhetische Erziehung des Menschen). Wilhelm Girnus zieht den Schluss, dass das ‚inhärente Maß‘, das der Mensch dem Gegenstand anzulegen weiß, so dass er diesen wie auch sich selbst ‚nach den Gesetzen der Schönheit formiert‘, „sein Gattungswesen [ist], das ihn von allen anderen Lebewesen unterscheidet“. Deshalb vermag der Mensch „die ganze Natur zu reproduzieren“ und „nach dem Maß jeder species zu produzieren“. „Sein Gattungswesen entwickeln heißt, alle schöpferischen Potenzen der Gesellschaft und des Individuums frei zu entfalten, zum Subjekt zu werden“ (Girnus 1971, S. 121) – das „freie Spiel der Subjektkräfte“, menschliche Kraftentwicklung als Selbstzweck“ (mit Marx’ eigenen Begriffen). Das, nichts anderes, ist das Maß der Schönheit, nach dessen Gesetzen der Mensch formieren kann. *Formieren nach diesem Maß ist die Produktion von Schönheit*. Diese Produktion steht im Kern dessen, was materialistisch Ästhetik heißt.

## II. Ästhetik der Künste: Prinzipien und Grundkategorien

Kategorien, wie das Wort hier verstanden wird, sind Reflexionsbestimmungen im ontologischen Sinn: reflexive Bestimmungen von Gegenstandsstrukturen und Gegenstandsrelationen. Sie spiegeln, idealiter, Ganzheit und Zusammenhang der gegenständlichen Welt, auf die sie sich beziehen. *Ästhetische Prinzipien* sind Grundkonstitutiva des Ästhetischen, die strukturellen Bestimmungs-[44]gründe oder Ursachen seines Daseins und Soseins: *Principium* (gr. *arché*) ist das Erste und Ursprüngliche, von dem anderes abhängt. Ästhetische Prinzipien sind *Realprinzipien*, *principia essendi*, sofern sie Konstitutiva des ästhetischen Gegenstands als der Sache selbst sind (sie erst machen ein Etwas zu einem *Aestheticum*), und sie sind *Kausalprinzipien* (*principia fiendi*) – genauer noch: *be-wirkende Prinzipien* (*principia efficiendi*) –, sofern sie zugleich Prinzipien des ästhetischen Vermögens sind. Da sich dieses auf die Produktion wie die Konsumtion von Kunst bezieht – es ist Bedingung beider –, betreffen ästhetische Prinzipien den gesamten Kunstprozess.

### 1. Poiesis und Mimesis

Aus der Sicht ihrer geschichtlichen Entwicklung von den frühesten Stufen an lässt sich für die Frage nach dem, was die Künste von anderen Gegenstandsbereichen unterscheidet, eine Reihe charakteristischer Merkmale ausmachen; Merkmale, die Kunstästhetisches damit auch im Kontext und als Bestandteil anderer Gegenstandsformen identifizierbar machen, die zudem mit Blick auf die gesamte Geschichte der Künste verallgemeinerbar sind. Es ist zunächst und als erstes das *Moment formaler Gestaltung*. Kunst ist, in allen historischen Stufen und von den frühesten überlieferten Beispielen an, was sie immer noch ist: *sinnliche Form*. Sie ist ein kompositorisches Machen – ‚Poiesis‘ –, das sich als Dekor (in ornamentalen Formen, ‚Schmuck‘) und als mimetische Form (in Verbindung mit Mimesis) äußern kann. In der Verbindung mit Mimesis, als ‚poietische Mimesis‘, hat es die Geschichte der Künste im europäischen wie im Weltmaßstab entscheidend geprägt.<sup>29</sup> Dieses Machen bewegt sich

<sup>29</sup> Für die europäische Literatur grundlegend und im philologischen Niveau maßstabsetzend ist Auerbach 1967.

zwischen den Polen von Arbeit und Spiel. Form aber ist die Bedingung von Kunst überhaupt, sinnliche (,ästhetische‘) Form ihr Grundbegriff.

Fragen wir nach ästhetischen Prinzipien, so ist, auch im Sinne einer Rangfolge, als erstes das *poietische Vermögen* zu nennen: Poiesis als menschliche Produktivkraft, die Fähigkeit herzustellen, zu erfinden, zu gestalten. Poiesis, als ästhetiktheoretischer Begriff, bezeichnet das Vermögen *kompositorischer Gestaltung*, dem eine rezeptive Komponente – *das Vermögen kompositorischer Gestaltwahrnehmung* – [45] integral entspricht. Poiesis liegt aller ästhetischen Praxis, auch der Alltags- und Naturästhetik, zugrunde. Sie soll daher als *erstes Prinzip des Ästhetischen überhaupt* gelten. An die Seite der Poiesis tritt Mimesis als *zweites ästhetisches Prinzip*. Sie verdankt sich gleichfalls einem elementaren kulturellen Vermögen.

*Poiesis* bezeichnet das kompositorische Vermögen und ist damit Prinzip der ästhetischen Form. *Mimesis* ist Prinzip des ästhetischen Inhalts. Sie ist ein primären Reproduktionsprozessen entspringendes anthropologisches Vermögen, ursprünglich die Fähigkeit zur Mimikry und Angleichung, das in den ästhetischen Prozess strukturbildend eingeht. Als kulturelles Vermögen ist es, wie jedes andere kulturelle Vermögen, bildungs- und entwicklungsfähig. Ihm entspringt die Fähigkeit, in Spiel, Tanz und Sprache Abwesendes sinnlich zu vergegenwärtigen. Es liegt jeder, auch der komplexesten ästhetischen Mimesis zugrunde. Im Bereich der Künste äußert sich das mimetische Vermögen in der Trias *Darstellung, Ausdruck, Nachahmung*. In diesen Gestalten hat es, seit der Mimikry, bereits einen beachtlichen kulturellen Transformations- und Entwicklungsprozess durchlaufen. Ästhetische Mimesis meint *welthafte* (weltartige und weltgestaltende) Kunst: Kunst als *Weltentdeckung, Weltdeutung und Weltentwurf*.<sup>30</sup>

#### *Poiesis: ästhetische Form*

Die Besonderheit *der Künste* hat ihren Grund also im Moment der Komposition, in der *Formbestimmtheit des ästhetischen Produkts*. Ästhetische Form meint: kompositorische Gestaltung (= Poiesis) innerhalb eines spezifischen Materials und auf der Grundlage eines besonderen Stands der Entwicklung der ästhetischen Produktivkräfte. Form bezieht sich auf das konkrete Werk: das Werkhafte von Kunst. Werk heißt: materielle Vergegenständlichung künstlerischer Arbeit. Ich spreche vom *Formapriori künstlerischer Produktionen*, in dem Sinn, dass Form Bedingung von Kunst überhaupt ist. Es gibt keine Kunst ohne das tragende Moment kompositorischer Gestalt.

Dem Formbegriff zugeordnet, zur Seite der Produktion hin, ist der Begriff des *Gestaltens*: eines kompositorischen Machens. In diesem Machen wirksam ist das poietische Vermögen: die *Kraft der Poiesis* als menschliche Produktivkraft. [46] Dieses Moment des kompositorischen Machens ist damit auch das erste Distinktionskriterium für Kunst.

In den Künsten ist, nicht anders als in Natur- und Alltagsästhetik, der Formbegriff an den Gesichtspunkt *interner Zweckmäßigkeit, Kohärenz und Gestalt* gebunden. Form bezieht sich auf die Gestaltung eines selbstzweckhaften Zusammenhangs, eines ‚Ganzen‘, wie immer offen oder fragmentarisch es sein mag. Form in den Künsten meint das Kompositorische im weitesten Sinn – die *kompositorische Gestalt* als strukturelle Form des Kunstwerks.

Die ästhetische Form ist Resultat eines Ensembles unterschiedlicher Momente, die als Faktoren *der Gestaltkomposition* und Bildung *einer* ästhetischen Welt wirksam sind. Kompositorische Gestaltung findet stets innerhalb eines materialen Mediums und mithilfe bestimmter Techniken statt, wobei das materiale Medium selbst formprägende Eigenschaften besitzt. So eignen allen Künsten ihnen spezifische *Medien der Gestaltkomposition*, ja die verschiedenen Kunstarten sind von einem jeweils dominanten materialen Medium her konstituiert.

Erste Produktivkraft in allen Künsten ist die *subjektive Fähigkeit zur gegenständlichen Gestaltung*. Zu dieser gehört *Fantasie* (,Opus-Fantasie‘) als schöpferisches Vermögen wie als spezifische Fähigkeit der imaginativen Antizipation von Möglichkeiten des Materialgebrauches, der Formentfaltung

---

<sup>30</sup> Zu Mimesis des Näheren Metscher 2012, S. 27–46 und 81–102.

und inhaltlich-semantischen Ausgestaltung. Ist Form, als Inbegriff des gestalteten Werks, das gegenständliche Resultat des Prozesses künstlerischer Arbeit, so ist Motor dieser Arbeit die künstlerische Fantasie, stets freilich im Verbund mit der ordnungsstiftenden Kraft des Intellekts. Auch Kunstproduktion ist eine teleologische Setzung. Es gibt eine *Opus-Rationalität* wie es eine *Opus-Fantasie* gibt. Das Verhältnis, in dem beide zueinander stehen, ist das des Bewussten und des Unbewussten. Ästhetische Produktion ist stets die Synthesis beider.

### *Mimesis: Welthaftigkeit der Künste*

Der kunstästhetische Begriff der Mimesis bezieht sich in allgemeinste Bestimmung auf die konkrete Welthaftigkeit der Künste im Sinne eines fundamentalen Verhältnisses zur Praxis und lebensweltlichen Erfahrung von Menschen. Die Grundstruktur ästhetischer Mimesis besteht aus den Komponenten mimetische Form, mimetischer Gegenstand und mimetische Funktion. *Mimetische Form* meint das besondere ästhetische Werk, *mimetischer Gegenstand* das Pra-[47]xissegment, auf das sich das besondere Werk reflektierend bezieht, *mimetische Funktion* die Wirkung des Werks im Hinblick auf Rezipienten.

Mimesis ist, im Verbund mit Poiesis, fundamentales ästhetisches Prinzip. Zwar ist im ästhetischen Bereich Poiesis Bedingung von Mimesis, doch ist Mimetisches in allen überlieferten künstlerischen Arten, Gattungen und Formen auffindbar. Mimesis ist Bedingung welthafter Kunst. Sie liegt den Symbolsystemen menschlicher Kommunikation zugrunde – dem sprachlich-diskursiven, bildlich-ikonischen, musikalisch-akustischen und gestisch-mimischen –, wenn auch in hochgradig diverser Quantität, Qualität, Gestalt und Funktion. Auf phänomenaler Ebene ist Mimesis in Dichtung, Malerei, Musik und Theater sehr Verschiedenes.

Bedeutet Kunst auf allen historischen Stufen die Konstitution einer ästhetischen Welt, ist die ästhetische Form also, der Möglichkeit nach, Trägerin von Weltbildstrukturen, so vermag sie dies allein aufgrund ihrer mimetischen Verfassung zu sein. Mimesis ist die Bedingung für die Ausbildung ästhetischer Weltbilder, ästhetischer Weltanschauung überhaupt – allein als mimetische Form kann Kunst den Charakter eines Weltbilds und einer Weltanschauungsform besitzen. Nur in Bezug auf diese wiederum kann in den Künsten von ‚Erkennen‘, ‚Wissen‘ und ‚Wahrheit‘, also von *ästhetischer Episteme* die Rede sein. Ästhetische Mimesis kann in einem bestimmten Sinn und auf einer bestimmten evolutionären Stufe als *Vergegenwärtigung eines Abwesenden* gedeutet werden. Was in rituellen Formen die Vergegenwärtigung eines abwesenden Gottes ist (Danto 1993), tritt als Vergegenwärtigung eines abwesenden Wirklichen (menschlicher oder natürlicher Welt) in unterschiedlichen Formen und mit unterschiedlichem Gegenstandsbezug in die ästhetische Mimesis ein; so bereits in der Aristotelischen Bestimmung des Dramas als ‚Mimesis der Praxis‘. Auf dieser Ebene bezieht sich die im mimetischen Akt vollzogene Vergegenwärtigung auf Möglichkeiten menschlichen Handelns in einem vorrangig ethisch-politischen Sinn.

Vergegenwärtigung von Abwesendem bedeutet: dieses wird, als Akt der *aisthesis* (des ästhetischen Wahrnehmens), durch das ästhetische Werk in die sinnliche Erfahrung gehoben. Es wird zur *ästhetischen Anschauung* gebracht: Nichtgesehenes wird sichtbar, Nichtgehörtes hörbar, Sprachloses sprechbar – ein Unbekanntes uns bekannt gemacht, Mögliches als Wirkliches vorgestellt, ein verborgenes Wesen ansichtig und in diesem Ansichtigwerden *begriffen*. [48] Denn auch der ästhetische Logos ist *Begriff – ästhetischer Begriff* –, der in der Geschichte der Weltkulturen mit dem (später entstehenden) theoretischen Begriff zusammentritt.

Ästhetische Mimesis also meint *welthafte* (weltartige und weltgestaltende) Kunst: Kunst als *Weltentdeckung*, *Weltdeutung* und *Weltentwurf*. Zugleich repräsentiert solche Kunst den Akt eines *Sinnverstehens*. Dieses Sinnverstehen geht aus der existenziellen Verbindung – dem Zusammenstoß – zwischen rezipiertem Werk und der lebensweltlichen Praxis von Rezipienten hervor. Kunst ist Sinnkonstitution, doch in einer doppelten Weise: der Affirmation wie der Negation von Sinn. Am Ende der ästhetischen Erfahrung – als Resultat des Zusammenstoßes von Werk und Ich – können Sinnstiftung, Sinnskepsis oder Sinnverneinung stehen.

In den kategorialen Zusammenhang der Grundbestimmungen von Poiesis und Mimesis gehört auch die Unterscheidung zwischen *mimetischen*, *dekorativen* und *operativ-pragmatischen Modi ästhetischer Gestaltung und Funktion*, wie sie als Momente des künstlerischen Prozesses in großen Teilen der Künste zu finden sind. So ist mit dem Dekorativen das Moment schmückender Gestaltung im Sinn einer kulturellen Selbstzweck- und Selbstverwirklichungshandlung gemeint (Poiesis als Dekor). Mit dem operativ-pragmatischen Modus ist an Kunst gedacht, in der das Moment des lebenspraktischen Eingriffs (oft in politischer Kunst) das kompositorisch bestimmende ist. Der Begriff des Operativen verweist auf das dominierende Moment der ästhetischen Funktion für die Konstitution der kompositorischen Werkgestalt selbst.

Erst im Zusammenhang dieser Bestimmungen kann der Ort des Politischen in den Künsten näher eingegrenzt und theoretisch gefasst werden: als Eingriff in und Stellungnahme zu politischer Praxis (die pragmatisch-operative Modalität der Künste), als regulative Idee des Politischen, als Kritik politischer Macht. Wie alle Modalitäten der Künste ist auch ihr pragmatisch-operativer Modus –der Einsatz bestimmter Kunstformen im Kontext politischen Handelns –gebunden an das Formapriori ästhetischer Produktionen, das Gattungen und Werken die Möglichkeiten ihrer Funktion und Wirkung zugleich eröffnet und begrenzt. Kunst ist nur im Modus einer besonderen kompositorischen Form als der Bedingung jeder künstlerischen Funktion und Wirkung. Das Moment der Form unterscheidet politische Kunst jeder Art von der unmittelbaren Agitation [49] ebenso wie von der rhetorischen Rede. Es qualifiziert zugleich die Besonderheit gerade auch ihrer politischen Wirkung. In ihm liegt zudem der Grund, warum Kunst politische Praxis zwar begleiten, doch nie ersetzen kann – für die unaufhebbare Differenz zwischen Kunst und Politik. Was Kunst politisch vermag, über ihren operativen Modus hinaus, ist die *Reflexion des Politischen* in einem umfassenden Sinn: als Freilegen der Wirklichkeit und Möglichkeit politischen Handelns, als Kritik politischer Macht, als regulativ und Anleitung politischer Praxis, als Artikulationsmedium der Idee des Politischen selbst – seiner Ziele und normativen Setzungen.

Die Kunst vermag dies zu tun kraft der normativen Macht ihrer Weltbilder, in denen analytische Durchdringung des Gegebenen, Kritik falschen Lebens und utopischer Entwurf zusammentreten.

## 2. Reflexivität, Selbstreflexivität, Widerspiegelung

*Reflexion* geht auf lat. ‚reflexio‘, ‚Zurückbeugung‘ zurück, bedeutet physikalisch die Spiegelung der Gegenstände durch das Zurückwerfen von Lichtstrahlen, psychologisch die Zurücklenkung der Aufmerksamkeit von den Gegenständen der Außenwelt auf seelisches Erleben und Bewusstseinstätigkeit. Bei Locke steht die Reflexion als Selbstwahrnehmung oder innerer Sinn neben der Sensation als Wahrnehmung der Außenwelt. Leibniz bestimmt sie als „Aufmerksamkeit auf das, was in uns ist“. *Reflexivität*, als Strukturbegriff dialektischer Ontologie, bezieht den Reflexionsbegriff auf das Verhältnis von Subjekt und Objekt als einem Verhältnis realer Gegenständlichkeit. Der Begriff sagt aus, dass das eine auf das andere bezogen ist, das eine ohne das andere nicht gedacht werden kann (wie Herr und Knecht in Hegels *Phänomenologie des Geistes*). Er qualifiziert so Subjekt und Objekt in der Bedeutung eines organischen Zusammenhangs und übergreifenden Bezuges. *Selbstreflexivität* schließt darüber hinaus zweierlei ein. Zum einen die Bestimmung, dass das Verhältnis von Subjekt und Objekt im Subjekt seinen ontologischen Ort (Grund oder Zentrum) hat. Zum anderen den Gedanken, dass sich im Objekt ein Subjekt spiegelt, seiner selbst gewahr oder bewusst wird, das Subjekt-Objekt-Verhältnis den Charakter eines Selbstverhältnisses besitzt. Das meint, dass im Verhältnis zu einem Objekt ein Subjekt sich zu sich selber verhält. Dies ist explizit im ästhetischen Weltverhältnis der Fall. Hier bezieht sich der Mensch auf sich [50] selbst, auch dann, wenn er sich dem Anschein nach auf anderes (etwa nicht-menschliche Natur) bezieht. Wirklichkeit in der Kunst ist stets, mit Notwendigkeit, „Wirklichkeit in Bezug auf den Menschen“ (Goethe). Zu unterscheiden ist freilich zwischen einem direkten und einem indirekten Selbstverhältnis in den Künsten. Ein direktes Selbstverhältnis liegt vor, wo ein menschliches Subjekt sich selbst unmittelbar zum Gegenstand der Betrachtung und Gestaltung macht. Bei einem solchen Verhältnis ist von *ästhetischer Selbstrepräsentation* zu sprechen. Ästhetische Selbstrepräsentation hat also die Struktur von Reflexivität als Eigenschaft des Ästhetischen zur Bedingung.

*Selbstreflexivität* meint ästhetiktheoretisch also den subjektorientierten Charakter ästhetischer Gegenständlichkeit (Subjekt-Objekt als korrelative, im Subjekt zentrierte Relation). Selbstreflexivität wohnt jedem ästhetischen Verhalten inne. Im kunstästhetischen Bereich tritt, wie rudimentär auch immer, das Moment von Bewusstsein/Selbstbewusstsein hinzu: Kunstästhetische Prozesse gibt es nicht ohne ein Moment expliziten Wissens, das diese Prozesse begleitet, und sei es nur in der elementaren Form des Wissens um technische Verfahren der Kunstproduktion.

Selbstreflexivität, dies ist hier das Entscheidende, ist *Medium einer Synthesis* der beiden ästhetischen Grundprinzipien: Poiesis und Mimesis. Sie inhäriert dem ästhetischen Vorgang in allen seinen Gliedern. Im Bereich der Künste existieren Poiesis und Mimesis nie für sich selber, sondern stets und notwendig im Modus der Selbstreflexivität. Aus diesem Grund spreche ich von selbstreflexiver Poiesis im gleichen Maß wie von selbstreflexiver Mimesis.

Ästhetische Selbstreflexivität bedeutet weiter, dass der ästhetische Vorgang, zumindest in produktionsästhetischer Hinsicht, ein Akt bewusster Zwecksetzung ist (im konsumtiven Akt tritt der Anteil bewussten Handelns zurück). Künstlerische Produktion erfolgt auf allen Stufen mit explizitem Wissen über Techniken der Materialbehandlung wie über die Verfahren und Zwecke der Werkherstellung selbst. Diese Bewusstheit unterscheidet Kunst von aller Mythologie, so sehr das Merkmal einer impliziten Selbstreflexivität auch auf diese zutrifft.

In diesem Zusammenhang wäre auch der im heutigen Diskurs diskreditierte *Widerspiegelungsbegriff* in sein philosophisches Recht einzusetzen. Widerspiegelung, im ontologischen Sinn (dies kann hier nur angedeutet werden), bezieht sich auf den Tatbestand von Reflexivität als Struktureigenschaft sinnlich-[51]gegenständlicher Welt, erst in einem zweiten Sinn auf psychische Prozesse der Abbildung und Kognition. Der Terminus ‚Widerspiegelung‘ artikuliert die materialistische Wende des ursprünglich idealistisch artikulierten Reflexionsbegriffs. Er verkörpert kategorial Reflexivität und Selbstreflexivität, den Reflexionsbegriff also in seinen beiden Momenten. Selbstreflexivität also ist die subjektbezogene Gestalt des ontologisch grundlegenden Widerspiegelungsverhältnisses. In diesem argumentativen Sinn ist dann auch der Widerspiegelungsbegriff als ästhetiktheoretischer Terminus zu rehabilitieren (Holz 1983 und 2005; Holz/Metscher 2005).

### 3. Kunst als gegenständliche Tätigkeit

Kunst als kompositorische Formung ist Modus gegenständlicher Tätigkeit. Als gegenständliche Tätigkeit bewegt sie sich zwischen den Polen von *Arbeit und Spiel*. *Kunst als Arbeit* bezieht sich auf den Sachverhalt, dass Kunst Produktion ist und als solche den Strukturbestimmungen der allgemeinen Arbeit unterliegt.<sup>31</sup> *Kunst als Spiel* bezieht sich auf den *selbstzweckhaften* Charakter, den Kunst als kompositorische Form besitzt oder besitzen kann.

Gegenständliche Tätigkeit ist die „Basiskategorie des menschlichen Stoffwechsels mit der Natur“ (Holz 2005, S. 589).<sup>32</sup> Marx charakterisiert sie als „sinnlich menschlich“, „subjektiv“. Praxis ist „gegenständliche“, „sinnliche“, „subjektive“ Tätigkeit (FTh; MEW 3, S. 5). Gegenständliche Tätigkeit bedeutet zielgerichtetes, von Bewusstsein bestimmtes Handeln in einer gegenständlichen Welt bzw. im Umgang mit Welt-Gegenständen. Gegenstände sind materielle Objekte, *Welt-Dinge*, im Unterschied zu *Gedanken-Dingen*, die erst in einem vermittelten Sinn Gegenstände menschlicher Praxis werden können (Holz 2005, S. 598).

Der Tätigkeitsbegriff umfasst körperliche und geistige Arbeit. Er ist in einer Weise zu denken, die die Bereiche sozialen Handelns, der künstlerischen Gestaltung, der theoretischen Produktion und des Spiels, ja psychische Prozesse bis hin zu den ‚inneren‘ Handlungen kontemplativer Tätigkeit einbezieht. Spiel und Kontemplation sind Gestalten selbstzweckhaften Tuns; d. h. [52] sie haben ihren Zweck nicht in einem Anderen, sondern in sich selbst. Ihr Sinn ist die Betätigung menschlicher Vermögen als Selbstzweck. Das Spiel beruht auf dem freiwilligen Einhalten von Regeln. Als selbstzweckhaftes Tun besitzt es eine Affinität zum Ästhetischen. Arbeit und Spiel sind die extremen Pole

<sup>31</sup> Siehe MEW 23, S. 192 ff.; Metscher 2010, passim.

<sup>32</sup> Des Näheren Metscher 2010, S. 65–71.

menschlicher Tätigkeit. Dabei kommt der Arbeit die Bedeutung zu, Fundament menschlicher Reproduktion und kultureller Bildung zu sein. Sie ist so auch Modell gegenständlicher Tätigkeit überhaupt (Metscher 2010, S. 68–71).

Menschliche Tätigkeit ist zweckbestimmt: Sie folgt dem Muster von *Motiv*, *Plan* und *Ziel*. Sie ist *gesellschaftlich*. Sie vollzieht sich „immer schon im Rahmen *einer* kommunizierenden Gesellschaft“ (Holz 2005, S. 589). D. h. Menschen sind *welthaft tätig*. Menschen stehen in *einem* vielschichtigen Vermittlungs- und Handlungsgefüge mit objektiv gegebener Wirklichkeit: Natur und durch menschliche Tätigkeit erzeugte Welt. Ist das menschliche Wesen „in seiner Wirklichkeit [...] das ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse“ (FTh; MEW 3, S. 6), so ist das Individuum ein *Ensemble mannigfaltiger* Tätigkeiten, durch welche die Verhältnisse, die es vorfindet und in denen es agiert, *reproduziert, modifiziert* und *verändert* werden. Tätigkeit also bezieht sich auf die *Gesamtheit* der *reproduktiven* (welterhaltenden) und *produktiven* (weltgestaltenden, weltumgestaltenden, in diesem Sinn weltbildenden) Fähigkeiten des gesellschaftlichen – individuellen und kollektiven – Subjekts: des Menschen als Gattung wie als Individuum.

In diesem Zusammenhang steht auch die Kunst. Zu deren Verfassung gehört in einem fundamentalen Sinn, eine Weise der Produktion zu sein; und zwar so, dass in ihr die Bestimmungen materieller und geistiger Arbeit zusammentreten.

Kunst als Produktion heißt zunächst: Sie ist Formung (kompositorische Gestaltung) im Medium gegenständlicher Materialien (naturhaft vorgefundener oder kulturell geformter) mit den Mitteln bestimmter kunstspezifischer Techniken. Die gegenständlichen Materialien können so unterschiedlicher Art sein wie Töne, Sprache, Farbe, Erde, Stein, Holz, Eisen, Papier. Auch der menschliche Körper, auch die Stimme kann als Mittel künstlerischer Formung innerhalb eines Materialganzen fungieren.

Kunst als gegenständliche Tätigkeit und Produktion schließt also auch die Dimension performativen Gestaltens ein – so das Spiel der Schauspieler, von dem bereits Shakespeare sagt, es zeige innere Gestalt und äußeren Abdruck des Zeitalters (*Hamlet*). Solches Spiel ist Produktion im Sinne gegenständlichen [53] Gestaltens. Hier ist die Körperlichkeit des Schauspielers, Leib und Sprache, das Medium, in und mit dem eine solche Gestaltung geschieht.

Die Unterschiede in der stofflichen Beschaffenheit der Materialien fundieren so die Unterschiede der Kunstarten (Musik, Literatur, bildende Künste usw.) in einem elementaren Sinn. Sie geben formal wie inhaltlich Möglichkeiten und Grenzen der Werkgestaltung, Bedeutungskonstitution und Funktion der einzelnen Künste vor. So ergibt sich die Eigenart des Literarischen, die spezifische Differenz der Literatur zu den anderen Künsten aus dem Tatbestand, dass das Material, mit dem sie arbeitet, die Sprache, bereits ein geistig Produziertes, Form reflexiver Aneignung von Welt, ist. Literatur ist Arbeit mit Weltgehalten als ihrem formalen Material.<sup>33</sup>

Der Materialcharakter begrenzt technisch wie semantisch die Entwicklungsmöglichkeiten der einzelnen Künste. Die stofflichen Materialien der Künste bilden darüber hinaus die Grundlage für die Entwicklung künstlerischer Produktivkräfte. So werden mit der Entfaltung der ökonomisch-technologischen Produktivkräfte auch die ästhetischen Produktivkräfte entwickelt, ja es entstehen neue Kunstarten wie Möglichkeiten der künstlerischen Artikulation. Der *Begriff der ästhetischen Form* bezeichnet in diesem Zusammenhang die kompositorische Ausgestaltung innerhalb des gewählten Materials auf der Grundlage des Standes künstlerischer Produktivkraftentwicklung, der die Kunsttechniken als Produktionsmittel integral zugehören.

Mit dem Technikbegriff ist hier die Summe der formalen Verfahren ästhetischer Produktion gemeint, der Mittel und Regeln, mit deren Hilfe ästhetische Produkte hergestellt werden. Künstlerische Techniken sind notwendig an die spezifischen Arten und Gattungen der Kunst gebunden und von diesen her bestimmt; die Technik einer bestimmten Kunstart ist nicht auf eine andere übertragbar. Sie sind unmittelbar an die ästhetischen Produktivkräfte und ihre Entwicklung gebunden; die Entwicklung der

---

<sup>33</sup> Siehe *Die Eigenart des Literarischen* in diesem Buch, S. 62 ff.

ästhetischen Produktivkräfte und die Bildung der ästhetischen Formenwelt verläuft über die der künstlerischen Techniken als den Mitteln der künstlerischen Produktion. So ist die Geschichte der Künste zugleich auch eine Geschichte der formalen Verfahren – eine *Geschichte der Techniken* –, mit denen Kunst produziert wurde, ja in den ‚neueren‘ Künsten, d. h. denen, die erst mit der technologischen Produktionsweise der [54] bürgerlichen Gesellschaft möglich wurden (wie Film und Fotografie), ist die Technik in eine zunehmend dominante Rolle gerückt, die das Grundschema künstlerischer Produktion in einem starken Maß modifiziert.

Kunst als Produktion – als Weise der Arbeit – bedeutet aber noch mehr. Arbeit in allgemeinsten Bestimmung ist zweckmäßige Tätigkeit zur Herstellung von Gebrauchswerten. Sie ist Aneignung der Natur für menschliche Bedürfnisse. Der Arbeitsprozess besitzt eine stabile Struktur, die in allen Gesellschaftsformen gleich ist. Diese besteht darin, dass der menschliche Arbeiter das Ziel seiner Arbeit, das herzustellende Produkt, *erst in seinem Kopf baut, bevor er es materiell herstellt* – in der konzeptiven und antizipatorischen Leistung des Bewusstseins. Das gerade unterscheidet bekanntlich den „schlechtesten Baumeister von der besten Biene“ (MEW 23, S. 193). Das Unterscheidungsmerkmal menschlicher Arbeit, das diese von ihren instinktartigen Vorformen wie von tierischer Arbeit trennt, ist also die *konzeptive und antizipatorische Leistung des Bewusstseins*. In diesem Sinn ist Arbeit eine zielgerichtete, motivorientierte Tätigkeit, eine elementare Form ‚bewusster Lebenstätigkeit‘. Lukács hat dafür den Begriff der *teleologischen Setzung* geprägt (Lukács 1963). Ihr Ziel ist ein gegenständliches, für einen Gebrauch bestimmtes Produkt. In der Produktion ist damit die Konsumtion eingeschlossen.

Mit Modifikationen gelten diese Bestimmungen auch für die Kunst. Auch künstlerische Produktion ist in einem bestimmten Sinn teleologische Setzung. Jeder künstlerischen Produktion liegt eine konzeptive Absicht, eine Idee des Werks (‚Opus-Idee‘), wie bewusst auch immer formuliert, zugrunde, so sehr sie auch nach Kunstart, künstlerischer Individualität und historischer Stunde variieren mag. Dass Kunst aus dem Nichts entstünde, ‚aus dem Bauch heraus‘ produziert werde, ist ein populärer Mythos, dem wenig Wirklichkeit entspricht. Kein Werk von Bedeutung wird rein intuitiv hervorgebracht. Keineswegs soll damit der Anteil des Un- und Vorbewussten an der künstlerischen Produktion bestritten werden, doch ist dieser nie ihr primäres Moment. Er ist zudem theoretisch schwer zu verallgemeinern. Er variiert historisch, individuell und in den einzelnen Kunstarten. Festzuhalten freilich ist, dass es einen solchen Anteil gibt und dass dieser die künstlerische Produktion mitbestimmt. In welcher Weise, kann nur in der konkreten Werkanalyse ausgemacht werden. Er ist als variables Moment Teil der Kunstproduktion, modifiziert diese, ja kann in die Konstitution der ästhetischen Idee hinein-[55]wirken. Nie aber kann das Unbewusste, so wenig wie Einfall oder Intuition, die ästhetische Idee ersetzen. Das zweite bestimmende Moment der Kunstproduktion neben der Opus-Idee ist die ‚Opus-Fantasie‘. Sie ist dann auch die Instanz, die sich aus dem Un- und Vorbewussten speist, die Instanz, über die diese primär in die Werkproduktion einfließen.<sup>34</sup> In der werkbezogenen Ausführung der Opus-Idee kommt ihr eine wesentliche Rolle zu, derart, im Prozess der Werkproduktion sich die ‚ursprüngliche‘ Konzeption ändert und transformiert. Ich spreche hier von einer ‚semantischen Transformation‘. Sie führt dazu, dass die Werkbedeutung (die ‚Idee‘ des fertigen Produkts) mit der Idee des initialen Werkkonzepts in der Regel *nicht-identisch* – aus diesem Grund lässt sich die Werkbedeutung (der Weltgehalt des Werks: die *intentio operis*) nie auf die Intention des Produzenten (die *intentio auctoris*) reduzieren. Sie ist immer mehr als diese. Als drittes Moment ästhetischer Bedeutungskonstitution tritt zudem die Instanz des Konsumenten/Rezipienten hinzu (die *intentio lectoris*).<sup>35</sup>

Die Besonderheit der Kunst gegenüber der materiellen Arbeit besteht demzufolge in der Verbindung des formal-materiellen mit einem ideellen (semantischen) Moment, das den kognitiven Anteil in der materiellen Arbeit in Umfang und Qualität weit überschreitet, in das zudem das Psychische in allen seinen Formen als konstitutiver Anteil eingeht. Was die Kunst zur Kunst macht, ist, nach Holz, nicht

<sup>34</sup> Der Gedanke ist zu prüfen, die ästhetische Idee selbst als Synthesis von Bewusstem und Unbewusstem (auch Vorbewusstem) zu bestimmen – von Opus-Rationalität und Opus-Fantasie –; Synthesis, die erst den konzeptiv-schöpferischen Charakter dieser Ideenart konstituiert und sie von anderen Arten der Idee unterscheidet.

<sup>35</sup> Siehe dazu des Näheren *Mimesis und Episteme, I.2: Bedeutungskonstitution und der Weltbildcharakter der Künste*; in diesem Band, S. 164 ff.

die Tatsache, dass ihre Produkte durch Arbeitsvorgänge geschaffene Artefakte sind, sondern dass sie *Bilder von Weltgehalten* entwerfen, die ihren Inhalt durch die Auslegung von Welt bekommen.<sup>36</sup> Die Kunst wird zur Kunst durch den bedeutungskonstituierenden Akt der Form, und Form in den Künsten ist nie ohne Gehalt. Auch als ‚reine Form‘, Ornament und Dekor hat Kunst einen ‚Inhalt‘. Sie hat Bedeutung in einem kulturellen Sinn, der gerade im Charakter ihrer Selbstzweckhaftigkeit besteht – als *Selbstzweck-[56]haftigkeit menschlicher Kraftentwicklung* (Marx). Er ist in der Kategorialität des Schönen zu entfalten. Ja die scheinbare Zweckfreiheit des Schönen wie die des Spiels besteht gerade darin, ‚Zweck für sich selbst‘ zu sein. Sie ist in beiden Fällen die *Bedingung ihres kulturellen Sinns*. So hat das Schöne wie auch die ‚reine Form‘ durchaus einen ‚Zweck‘ – über jeden ‚Nutzen‘ (den ‚pragmatischen Zweck‘) hinaus. Ihre höchste Bedeutung freilich erlangt die Kunst, wenn es ihr gelingt, die individuelle Erfahrungsgeschichte des Künstlers wie Rezipienten in die menschliche Gattungsgeschichte einzugliedern (Lukács).

Kunst als Produktion, das bedeutet weiter, dass diese jeweils im Rahmen bestimmter *Produktionsverhältnisse* erfolgt; dass solche Verhältnisse organisch zum Charakter künstlerischer Produktion gehören, und zwar im zweifachen Sinn: in dem spezifischer *Kunstverhältnisse* als den institutionellen und kulturellen wie auch normativen Bedingungen, unter denen künstlerische Produktion stattfindet, und im Sinn der *allgemeinen Produktionsverhältnisse* einer bestimmten historischen Zeit. Für diesen Zusammenhang konstitutiv ist das Verhältnis der ästhetischen Produktivkräfte (der Produktivkraftentwicklung) zu den gegebenen Produktionsverhältnissen. Es ist ein dialektisches. Ich werde auf diesen Gesichtspunkt zurückkommen.

#### 4. Gegenständliche Synthesis: das kompositorische Werk

Als Vergegenständlichungsform menschlicher Arbeit hat Kunst den Charakter eines *Werks* – auch wenn sie, wie in Beispielen des Tanzes oder des theatralen Spiels (im Bereich des Performativen überhaupt) über den aktuellen Akt der Darstellung hinaus keine materielle, also tradierbare Existenz hat, allein als Erinnerung fort dauert (heute freilich auch in der materiellen Form einer filmischen Aufzeichnung). In der Regel meint ‚Werk‘ das objektivierte, materiell existente tradier- und kommunizierbare Produkt der künstlerischen Arbeit. ‚Werk‘ bezieht sich so auf die Selbstidentität eines materiell existenten, formal gestalteten Gegenstands: eine kommunizierbare, rezipierbare, historisch tradierbare ästhetische Gestaltung. Auch performativen Akten eignet eine kompositorische Struktur, insofern lässt sich hier von ‚Werken zweiten Grades‘ sprechen.

Der Begriff des *kompositorischen Werks* ist Begriff gegenständlicher ästhetischer Synthesis – der Synthesis aller kategorialen Momente des Kunstästhe-[57]tischen in der konkreten Werkform selbst. In diesem Sinn ist das kompositorische Werk die Kernkategorie des *ästhetischen Gegenstands*. Dieser freilich wird hier nicht als solitäres Gebilde gedacht, sondern ist Teil und Träger des *Kunstprozesses*: des Vorgangs der Produktion, Distribution und Konsumtion von Kunst. Zu ihm gehören die *Kunstverhältnisse* einer historischen Zeit, die ihrerseits einen Bestandteil des Ensembles ihrer gesellschaftlichen Verhältnisse bilden und in ihrem Zusammenhang einen distinkten *ästhetischen Bereich* – eine ‚Kunstwelt‘ – konstituieren.

#### 5. Die Geschichtlichkeit der Künste

Wie der künstlerische Prozess insgesamt sind alle seine zentralen Kategorien in ihrer Grundverfassung *geschichtlich*. Dies gilt im ausgezeichneten Sinn für das kompositorische Werk. Dieses ist geschichtlich nicht nur in ‚extrinsischer‘ Bedeutung – der unausweichlichen Tatsache, dass Kunst in historischen Kontexten produziert und rezipiert wird –, sondern in dem ‚intrinsischen‘, nämlich ontologisch-strukturellen Sinn einer Geschichtlichkeit, die alle seine Glieder wie den Prozess seiner Produktion und Vermittlung durchdringt – *das kompositorische Werk in seiner ästhetischen Verfasstheit ist ein geschichtlich Besonderes*. Seine ästhetische Individualität (= Singularität) ist durchgängig geschichtlich geprägt.

<sup>36</sup> Diesen Gesichtspunkt hat Holz mit großer Klarheit herausgearbeitet; siehe *Marxistische Philosophie und ontologische Ästhetik*, in diesem Band, S. 349 ff.

*Geschichtlichkeit ist ein Begriff der Form-Inhalt-Dialektik.* Das bedeutet aber auch, dass die universale Bedeutung eines Kunstwerks nur über den Weg seiner geschichtlichen Bedeutung voll zu erschließen ist. Hier gilt das ästhetische Gesetz der Identität in der Differenz, das den Zugang der simplen Aktualisierung verwehrt.

Geschichtlichkeit hat den Charakter einer Werksignatur. Ein Kunstwerk ist geschichtlich im Sinne einer doppelten Prägung und im Zusammenspiel beider: von der Seite der ästhetischen Form und von der Seite des mimetischen Gehalts. Beide bilden eine untrennbare Einheit, die in der Dialektik von Inhalt und Form ihren Ausdruck findet. Geschichtlichkeit ist so allen seinen Teilen eingeschrieben. Sie konstituiert seine ästhetische Singularität als kompositorisches Gebilde, erwächst aus dem Vorgang seiner Produktion. Auf diese Weise schlägt sie sich als Werksignatur nieder.

Im Kunstwerk wird das Besondere eines historischen Moments festgehalten, zugleich jedoch wächst diesem, wenn es sich denn um ein Werk von Rang [58] handelt, eine Bedeutung (oder Bedeutungen) zu, die über diesen historischen Moment hinausgeht, die im idealen Fall den Charakter einer ‚universalen‘ Bedeutung besitzt, d. h. einer solchen, die seine gültige Rezeption in wechselnden historischen Zeiten gestattet. Ein Kunstwerk ist nie ‚zeitlos‘, aber es kann zu verschiedenen Zeiten seine Wirklichkeit neu entfalten: die Menschen ergreifen und bewegen, ihnen Einsicht und Erkenntnis vermitteln.

So wächst der universale Charakter eines Kunstwerks aus seiner historischen Singularität heraus – ohne freilich seinen geschichtlichen Charakter zu verlieren. Denn jede seiner Wirkungen, auch in geschichtlich grundverschiedenen Zeiten, ist ein historisch-kontextueller Akt; derart, dass eine Zeit sich in einer anderen wiedererkennt. Vielleicht lässt sich hier von Schichten geschichtlicher Bedeutung sprechen. Auf der ersten Ebene artikuliert ein Werk einen Bedeutungsraum, der im Besonderen einer Zeit wurzelt und mit dieser vergeht. Auf einer zweiten Ebene artikuliert es einen Spielraum von Bedeutungen, die über diese erste Zeit – die Zeit also seiner Entstehung – hinausreichen und auch in anderen, späteren Zeiten Gültigkeit und Geltung besitzen. Einem Werk, das solche Qualität im ausgezeichneten Sinn besitzt, kommt das Attribut des Klassischen zu.

Diese Einsicht hat Folgen für die Rezeption. Eine aktuelle Geltung ist, wenn sie dem Charakter authentischer Kunst Genüge tun soll, nur aus der historischen Differenz, nicht im Sinn einer unmittelbaren Aktualisierung zu gewinnen. Die Aktualität einer Bedeutung kann allein eine Schicht der gegebenen Werkbedeutung sein, die Fremdes und Vertrautes zu gleichen Stücken enthält. Aktualität ist also *aus der historischen Distanz* zu erschließen. Zu ihr gehört das Bewusstsein eines anderen und Differenten, aus dem allein die Gegenwärtigkeit des überlieferten Werks als geschichtliche Erfahrung in ihrem Reichtum und ihrer Vielschichtigkeit entspringt.

## 6. Praxis als ästhetische Kategorie

*Praxis*, als ästhetische Kategorie, meint das je besondere gesellschaftliche Verhältnis, in dem Kunst steht, als notwendigen strukturellen Bestandteil des künstlerischen Prozesses selbst. Ihm zugeordnet ist die Kategorie der *Kunstverhältnisse*. Sie bestimmt den spezifischen Ort von Kunst im historischen Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse. Dabei kommt dem Begriff der Praxis [59] die Bestimmung zu, nicht nur das einzelne Tun, sondern das „Tun aller und jedes“ (Hegel), also ‚soziales Handeln‘ im weitesten Sinn zu bedeuten.<sup>37</sup> Praxis als ästhetische Kategorie heißt also: *Kunst als gesellschaftliche Handlung*. Sie ist es nicht nur kraft ihres mimetischen Gehalts, sie ist es bereits kraft ihrer poetischen Form. Sie ist es als gegenständliche Tätigkeit wie als kommunikativer Prozess. Sie ist es in Gestalt ihrer institutionellen Vermittlung, und sie ist es als ideologische Form: als Teil der Herrschafts- und Produktionsverhältnisse. Kunst ist Modus von Arbeit: die Produktion von Gebrauchswerten (in der Besonderheit einer Mitte von materieller und geistiger Produktion), und findet wie jede Produktion innerhalb bestimmter Produktionsverhältnisse statt. Zum Ensemble ihrer Mittel gehört als

---

<sup>37</sup> Vgl. Holz 2005. Der Aristotelische Praxisbegriff (wie er in der *Poetik* Verwendung findet) hat zwei Bedeutungen. 1. In einem universalen Sinn bedeutet *praxis* ‚Leben überhaupt‘, 2. in einem Spezifischen Sinn aber meint *praxis* ein ausschließlich dem Menschen zukommendes zielgerichtetes Handeln (als *energeia* = Tätigkeit) – ‚soziales Handeln‘ im Unterschied zu *poiesis* als dem herstellenden Tun. Praxis für Aristoteles bezeichnet ein selbstzweckhaftes Gerichtetsein auf *eudaimonia* als gelingender Lebenspraxis, es schließt damit die Dimension des Ethisch-Politischen ein (Hätte 2005, S. 487 ff.).

Kernkategorie die ästhetische Produktivkraft. Das in dieser Produktion hergestellte Produkt ist das kompositorische Werk. Der Begriff des ästhetischen Gegenstands bezeichnet dieses in Relation zu allen anderen Komponenten, in denen es steht. Es ist mithin Zentrum einer kulturellen Konstellation. Es ist ein Gebrauchswert besonderer Art, in dem Reflexion und Affekt, Erkennen und Vergnügen zusammentreten, der im kathartischen Effekt, im affektiv-reflexiven Nachvollzug sich erfüllt. Der Grundmodus seines Gebrauchs ist die reflexive Anschauung. Das meint aber auch: Kunst ist Teil eines kommunikativen Prozesses, der erst in der Konsumtion des Produkts – in der Werkrezeption – zu seinem Abschluss kommt. Der künstlerische Prozess wiederum – die Einheit von Kunstproduktion und Kunstrezeption mit der Mitte des kompositorischen Werks und seiner institutionellen Vermittlung (der *ästhetische Gegenstand*) – ist kein gesellschaftliches Separatum, sondern organischer Bestandteil des Ensembles der gesellschaftlichen Verhältnisse einer bestimmten historischen Zeit. Die Kunstverhältnisse einer Zeit konstituieren einen Teilbereich innerhalb dieses Ensembles, der eigene Regeln besitzt. Sie sind es, innerhalb derer sich künstlerische Prozesse im Einzelnen vollziehen. Nur in der Vermittlung eines solchen Ganzen lassen sich singuläre künstleri-[60]sche Vorgänge nachzeichnen – wird auch der Kunstprozess eines Zeitalters theoretisch rekonstruierbar sein.

In den Ausführungen über die „Bestimmtheit des Ideals“ der *Ästhetik* hat schon Hegel diesen Gedanken theoretisch entwickelt. In ihnen behandelt er den gesellschaftlichen Werkcharakter von Kunst: das Kunstwerk als Teil eines kommunikativen Prozesses, der die „hervorbringende Subjektivität des Künstlers“ ebenso einschließt wie das Verhältnis des Kunstwerks zum Publikum. Im Zentrum der Hegelschen Ästhetik steht die systematische philosophische Werkanalyse: die Theorie des Kunstwerks als der vergegenständlichten und als Gegenstand kommunikablen Form künstlerischer Tätigkeit.<sup>38</sup> Den Kern dieses Kerns bildet die Kategorie der Handlung. Sie umfasst die Bestandteile *allgemeiner Weltzustand*, *Situation* und die *Handlung* selbst. Sie ist Kategorie des zentralen ästhetischen Vorgangs. Handlung ist für Hegel Tätigkeit im Sinne einer praktischen Formierung der sittlichen – d. h. der gesellschaftlichen – Welt. Ihr Spielraum liegt in der Sphäre des objektiven Geistes. Das Betätigungsfeld menschlicher Handlung ist die Ausbildung des objektiven Geistes selbst. So ist Handlung im wesentlichen Sinn „praktische Bildung“. Damit aber gehört der Praxisbegriff ins Zentrum der Hegelschen Kunsttheorie. Insofern ästhetische Handlung auf gesellschaftliche Praxis bezogen ist, rückt diese in den kategorialen Mittelpunkt der ästhetischen Konstruktion. Von zentraler Bedeutung dabei ist, dass hier eine kategoriale Schicht freigelegt wird, die für alle Kunst Gültigkeit beansprucht, nicht nur für die, im engeren Sinn, handlungstragenden Künste.

## 7. Die Dialektik des Schönen

Schönheit, mit Marx als ‚Formieren‘ verstanden, ist mehr als „zweckfreie Stimmigkeit“ (Günter Figal) im Sinne Kants. Vielmehr bezieht sich der Begriff auf das *Selbstzweckhafte als produktives menschliches Vermögen* (wie oben erläutert) und nur in diesem vermittelten Sinn auf die interne Selbstzweckhaftigkeit einer sinnlichen Form. Er geht, so sehr er sich historisch different artikuliert, auf das produktive Vermögen von Menschen zurück, ästhetisch formieren zu können, hat also den Charakter einer kulturellen Produktivkraft. In ihm angesprochen [61] ist zugleich ein Verhältnis von Inhalt und Form: Schönheit ist nie ohne Bedeutung. Der Begriff artikuliert eine Harmonie: das Zusammenstimmen von Inhalt und Form in einem besonderen Gegenstand oder Ensemble von Gegenständen. Im Harmoniebegriff tritt zum Gedanken formaler Kohärenz und internfunktionaler Ganzheit der Begriff der Synthesis divergierender Subjektkräfte. *Schönheit ist: selbstzweckhaftes Spiel produktiver menschlicher Potenzen.*

Diese Bestimmungen gelten in einem formalen Sinn auch für das *Hässliche*, freilich in der Weise der Negation. Hässlich ist die gestörte oder deformierte Form, das Zerschneiden der Kohärenz, sind Störung und Zerstörung des Spiels der Subjektkräfte – *die Zerstörung menschlicher Potenz*. Die Charakteristika des Hässlichen lauten: Disfunktionalität, Dissonanz, Deformation, Disharmonie. Kraft der dem ästhetischen Verhältnis zugrundeliegenden Dialektik von Inhalt und Form vermag eine materialistische

<sup>38</sup> Siehe *Wirklichkeit, Kunst und Kunstprozess*, in diesem Band, S. 281 ff.; auch Metscher 1977, S. 49–125; ders. 1990, S. 521.

Ästhetik, das Hässliche als geschichtlich vermittelt zu erklären: Ausdruck und Modus der gesellschaftlich verursachten Deformation von Menschen. In diesem Punkt übertritt die ästhetische Theorie der Grenzen zur Theorie der Kultur und des Kulturellen. Ist Schönheit Gestalt menschlicher Bildung, so ist ihre Negation eine Gestalt menschlicher Selbstentfremdung.

In der Fähigkeit des Schönen zur *Synthesis der Subjektkräfte* ist sein produktiver Gehalt bestimmt. Nur kraft solcher Synthesis ist das Schöne Modus menschlicher Selbstverwirklichung, Akt gesellschaftlich-individueller Sinngebung, ja vermag es in seinen komplexesten künstlerischen Formen als eudaimonisches Kulturideal zu fungieren: antizipatives Symbol irdischer Glückseligkeit – Gedanke einer Welt, in der die harmonische Ausbildung seiner Kräfte jedem Menschen möglich ist.

Schönheit fungiert innerhalb wie außerhalb der Kunst als Weltanschauungsform, Bewusstseinsform und Ideologie: positiv im Sinne einer Verkörperung schöpferischer Daseinserfüllung, negativ im Sinne integrierter Herrschaftspraktiken und der Repräsentation sozialer Macht.

Wird Schönheit, wie hier vorgeschlagen, als Verkörperung von Möglichkeiten sinnlich-schöpferischer Daseinserfüllung (von Eudaimonie im Sinne klassischen Denkens) verstanden,<sup>39</sup> so hat diese Bestimmung ihren Ort im konzept-[62]tionellen Kontext kultureller Konstitution: der individuell-gesellschaftlichen Selbstverwirklichung und sinnlich-gegenständlichen Sinngebung. Damit legt sie den Weg frei, Schönheit als *regulative Idee, antizipatives Symbol, kulturelles Ideal* und *Utopie* zu denken – sie zugleich aber auch in den Zusammenhang *ideologischer Verhältnisse* zu stellen: in den Kontext von Streit, Konflikt, sozialen wie politischen Kämpfen, von Macht, Herrschaft und Widerstand, sie damit zugleich als Teil einer *Ästhetik der Befreiung* zu begreifen. Schönheit und Idealität sind verschwistert, und so falsch es wäre, das Schöne auf den Gesichtspunkt des Ideals festzulegen – die Affinität beider liegt auf der Hand.

Zur ideologischen Funktion des Schönen gehört aber auch – seit der Entstehung der Klassengesellschaft und der Ausbildung entwickelter Kulturen –, *Ornament der Macht* und *Mittel der Integration der Beherrschten* zu sein, also als ideologische Gewalt zu fungieren. In dieser Funktion ist das Schöne Bestandteil einer Ästhetik der Herrschaft im doppelten Sinn: als Repräsentanz der Macht und Selbstdarstellung der Mächtigen und als Instrument der Unterwerfung der Subalternen unter gegebene Macht- und Eigentumsverhältnisse. Schönheit wird so zum Sinn-Surrogat, mit dessen Hilfe die Unterwerfung und Integration sich vollzieht. Schönheit kann also auch der De-Subjektivierung der Subjekte dienen, einer Deformation auch ihrer eigenen ästhetischen Vermögen. In dieser Funktion ist sie Form einer gewaltlosen Gewalt.

## 8. Die Eigenart des Literarischen

Die Eigenart des Literarischen – die spezifische Differenz der Literatur zu den anderen Künsten – ergibt sich aus dem besonderen Charakter des materialen Mediums, in dem im Falle der Literatur die künstlerische Gestaltung erfolgt – der Sprache. Sprache, in der hier vorliegenden Auffassung (sie geht auf die Sprachauffassung von Marx und Engels zurück) ist *praktisches Weltbewusstsein*, Teil der materiellen Verhältnisse, in die der Mensch als mit Bewusstsein ausgestattetes Naturwesen eingebunden ist.<sup>40</sup> Der Mensch hat Bewusstsein *in der Form der Sprache*. Sprache ist „das praktische, auch für andre Menschen existierende, also auch für mich selbst erst existierende wirkliche Bewusstsein“ (DI, MEW 3, S. 30 f.). Sie ist die erste materielle Existenz des Bewusstseins. [63] Als praktisches Weltbewusstsein ist Sprache zugleich sozial und individuell. Sie ist Bewusstsein von Welt und Selbst – Organ des Weltbewusstseins wie des Selbstbewusstseins. Ist das menschliche Wesen „das ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse“ (*Feuerbach-Thesen*), so gehört Sprache organisch diesem Ensemble zu. Sie entsteht und entwickelt sich im Zusammenhang und als Teil der Entstehung des Menschen „aus und mit der Arbeit“ (DN; MEW 20, S. 322 f. und 444–448).

Sprache ist also notwendiger und unaufhebbarer Bestandteil menschlichen Seins. Sie ist die erste *Wirklichkeit des Bewusstseins* und als diese Wirklichkeit *praktisches Weltbewusstsein*. Sie ist

<sup>39</sup> Vgl. Metscher 2010, Kap. *Eudaimonie, Autarkie und die Immanenz des Sinns*, S. 420–427; Greenblatt 2011.

<sup>40</sup> Dazu des Näheren Metscher 2012, S. 190–203; 2010, S. 172–226.

wirkender Faktor menschlicher Weltkonstitution innerhalb eines *Ensembles* wirkender Faktoren, das nur als Ganzes erfasst einen angemessenen Begriff des Menschen und menschlicher Welt bildet.

Sprache ist *gesättigt von Welt und Welterfahrung*. In ihr artikuliert sich ein reflexives, auf den praktisch agierenden Menschen bezogenes Bewusstsein von Welt. Sie ist ein reflexiver Modus der Aneignung von Wirklichkeit. Ich stelle diesen Sachverhalt unter den Titel der *reflexiven Welthaftigkeit von Sprache*.

Sprache bedeutet weiter die *symbolische (zeichenhafte) Präsenz von Welt im Bewusstsein*. Das sprachliche Zeichen repräsentiert Welt nicht im Sinn eines kopierenden Abbilds, es verkörpert die Einheit von Abbildung und Konstruktion der Gestalt des Symbols. Es repräsentiert Welt in der Form einer symbolischen Präsenz: der ikonischen epistemischen Vermittlung. Das sprachliche Zeichen verweist auf menschliche Praxis in einer gegenständlichen Welt. In ihm sedimentiert ist menschliche Welterfahrung. In diesem Sinn ist es Träger von Bedeutung. Die Erfahrung von Welt rückt ins Medium des Bewusstseins. Sie wird gewusst, kann als Wissen festgehalten und erinnert werden. Zugleich konstituieren die sprachlichen Bedeutungen in ihrem Zusammenhang eine Deutung von Welt. Welt wird verstanden und interpretiert. Eine Erfahrung wird in einen Sinnzusammenhang gerückt. Auf diese Weise bildet die Sprache ein *diskursives semantisches Universum*, in dem menschliche Welterfahrung gespeichert ist. *Sprache ist das Archiv menschlicher Erfahrung und des auf Erfahrung beruhenden (,experimentiellen‘) Wissens*. In diesem Archiv aufbewahrt ist das Erfahrungswissen einer Sprachgemeinschaft. Alle Sprachen zusammengenommen sind es das Erfahrungswissen der menschlichen Gattung.

In diesem Sinn ist die Sprache eine *epistemische Form*: Gestalt des auf Erfahrung beruhenden Wissens. In ihr niedergelegt ist das aus menschlicher Praxis [64] stammende und zugleich diese Praxis bedingende elementare Weltwissen. Sprachliche Rede ist die Bedingung dafür, dass dieses Wissen festgehalten, aufbewahrt und tradiert (erinnert) werden kann. So ist die Sprache als Medium intersubjektiver Verständigung und epistemischer Aneignung auch die Bedingung der Tradierbarkeit von Wissen, wie sie die Bedingung von Erinnerung ist. In dem doppelten Sinn von Weltwissen und Weltverstehen artikulieren sich in der Sprache *Begriffe und Bilder von Welt* – enthält Sprache (implizit wie explizit) Weltbildstrukturen (Weltbildmuster), besitzt einen potenziellen *Weltbildcharakter*, der in bestimmten sprachlichen Gebrauchsformen, so der dichterischen und philosophischen Sprache, ausgearbeitet werden kann. In diesem vielschichtigen Sinn ist Sprache die *Reflexion von Weltgehalten*.

In ihren Weltbildstrukturen wird *der* ideologische Charakter von Sprache manifest: der Tatbestand, dass Sprache eine *ideologische Form sui generis*, der Sprach-Raum ein *ideologischer Raum* ist. Er ist Ort des Widerstreits divergierender sozialer Mächte, zugleich des Konflikts antagonistischer Weltbilder. *Sprache als ideologische Form* heißt: Sprachakte finden im Kontext von Herrschaft statt, sprachliche Verhältnisse sind Teil des Ensembles gesellschaftlicher Verhältnisse – sie sind Verhältnisse von Herrschaft, Widerstand, sozialem Konflikt. Der Sprachkörper selbst ist durch diese Verhältnisse geprägt. Sprache enthält damit zugleich ‚Wahrheit‘ (als Erschlossenheit von Welt und Weltverhältnissen) und ‚Unwahrheit‘ (als Verstellung und Verkehrung der wirklichen Verhältnisse). Der sprachliche Prozess ist Raum der Weltverstellung und der Welterschließung, der hegemonialen Unterwerfung wie der Emanzipation. Sprachakte können den Charakter symbolischer Unterwerfung wie symbolischer Befreiung besitzen.

Was bedeutet ein solcher Begriff von Sprache für die Bestimmung der Eigenart der Literatur?

Literatur im kunsttheoretischen Sinn ist *Kunst in Sprache*; zu Recht wird traditionell vom ‚sprachlichen Kunstwerk‘ (Kayser 1959) gesprochen. Ist aber Sprache praktisches Weltbewusstsein im erläuterten Sinn, dann ist die Bestimmung ‚Kunst ist Sprache‘ keine abstrakte Formbestimmung, sondern sagt aus, dass diese Kunst in ihrer Grundverfassung *welthaft* ist. Sie ist es bereits kraft ihres materialen Mediums: der Sprache.

Kunst, führten wir aus, ist kompositorische Gestaltung in einem je spezifischen materialen Medium; die Kunstarten sind auf elementarer Ebene nach [65] materialen Medien zu unterscheiden. Die

Eigenart der Literatur vor den anderen Künsten besteht demzufolge darin, dass ihr Medium *an sich* den Charakter reflexiver Welthaftigkeit besitzt – Literatur auf elementarster Ebene ist die *Reflexion von Weltgehalten*. Die fundamentale Welthaltigkeit der Sprache begründet also die Welthaltigkeit der Literatur. Sie begründet, so möchten wir sagen, ihre *fundamentale Welthaftigkeit* – dass sie in ihrem Wesen ‚von der Art der Welt ist‘.<sup>41</sup>

Aus diesem Tatbestand freilich folgt nicht notwendig die Hierarchisierung der Kunstarten (wie Hegel sie vornahm), auch nicht der Schluss, dass Literatur die ‚höchste‘ unter den Künsten sei. Es folgt allein die Feststellung ihrer Eigenart – ihrer Sonderstellung unter den Künsten; in der Bedeutung, dass sie damit durchlässig ist zu einer Totalität von Weltgehalten, wie sie auch formal und inhaltlich das in den anderen Künsten Geleistete partiell aufzunehmen vermag.

Literatur ist also Arbeit mit Weltgehalten als ihrem formalen Material. Sie ist welthaltig bereits von ihrem materialen Medium her, nicht erst als mimetischer Akt wie die anderen Künste. *Sie ist materialiter welthaft*. So verstanden hat sie den Charakter einer *doppelten Reflexion*: Sie ist Reflexion einer bereits reflexiv angeeigneten Welt. Dieser immanenten Welthaftigkeit kann sie nicht entgehen, oder nur zum Preis einer Reduktion der Sprache selbst auf ihre formalen Elemente, die freilich nie oder nur in Sonderfällen, als Parodie, Spiel oder Spaß, gelingt.

Als mimetische Darstellung ist Literatur demzufolge welthaft in einem doppelten Sinn: durch Sprache und durch den mimetischen Akt, den sie sprachlich vollzieht. Diese Unterscheidung hat primär kategoriale Bedeutung: In der kompositorischen Gestaltung selbst sind beide Seiten organisch verknüpft. Und doch ist sie für die Arbeit des Schriftstellers durchaus von Belang: zu wissen, dass im Akt des Schreibens die Behandlung der Sprache ein Umgang mit Welt ist. In der großen realistischen Literatur, die auf einer reichen Sprachwelt aufbaut (wie die Beispiele Homer, Dante, Shakespeare, Goethe, Joyce, Neruda, Weiss, Thomas Mann belegen), ist dieser Vorgang mit Händen zu greifen. Die [66] Sprachwelt ist jeweils aus verschiedenen Elementen zusammengesetzt, die von der gesprochenen Sprache zur selbst literarisch geformten und durch Tradition überlieferten reichen; wobei in der großen Literatur die sprachliche Basis in der Regel die gesprochene Sprache, die ‚Volkssprache‘ ist – *the diction of common life*. Die Arbeit des Schriftstellers an der Wirklichkeit, ihre kompositorische Gestaltung als Literatur, ist unmittelbar geknüpft an die Arbeit mit und an dem sprachlichen Material, das sie benutzen. Sie ist abhängig von ihm: der Besonderheit einer Sprachwelt.

Solche Arbeit ist damit aber auch, jedenfalls dort, wo sie bewusst erfolgt, Arbeit mit Sprache als *ideologischem Material* – im in der Vorrede erläuterten komplexen Sinn des Ideologiebegriffs. Sprache ist gesättigt mit konfligierender Welterfahrung, mit Urteil und Vorurteil, sie enthält soziale Wertungen, ist abhängig von den gesellschaftlichen Verhältnissen der Welt, in der sie gesprochen wird, die Sprache der Oberen wird nie die Sprache der Unteren sein – wie auch, in Teilen zumindest, die Sprache der Geschlechter differiert. All dies und mehr gehört zur konkreten Welthaltigkeit einer gegebenen Sprache und damit auch zum Akt des Schreibens, zur Arbeit des Schriftstellers, und die Art und Weise, in der dies geschieht, der Grad der Bewusstheit auch, mit der es geschieht, entscheidet nicht zuletzt über den Rang eines literarischen Produkts.

Denn das Verhältnis von Literatur zur Welthaltigkeit der von ihr verwendeten Sprache ist das erste Kriterium literarischer Qualität. Große Literatur arbeitet den Weltgehalt der von ihr verwendeten Sprache mit höchster Intensität und Bewusstheit heraus (was nicht notwendig *theoretische* Bewusstheit heißen braucht); in einem solchen Maß, dass die mimetische Darstellung mit der Sprachbehandlung aufs Engste verschmilzt, ja (wie vor allem bei Shakespeare zu beobachten) die Wirklichkeitspotenziale von Sprache in ihrer ästhetischen Behandlung erst freigelegt werden. Daneben stehen Tendenzen der Wirklichkeitsverdünnung und Abstraktion (in bestimmten historischen Phasen, markant und programmatisch in der ästhetischen Moderne), die nicht notwendig Zeichen ästhetischer

---

<sup>41</sup> Sprache ist freilich nicht in allen literarischen Formen das einzige Mittel der Gestaltung. In der Kunst des Theaters, der synthetischen Kunstart *par excellence*, treten weitere Medien der Gestaltung an die Seite der Sprache: Bühnenbild, Musik, performatives Spiel, in bestimmten Theaterformen, so im Ballett und mimischen Spiel, kann die Fabel auch nichtsprachlich repräsentiert werden.

Schwäche, sondern Ausdruck eines besonderen Kunstwillens sein können – bis hin zur (oft parodistisch gebrauchten) Reduktion von Sprache auf formale Elemente wie Lautung, oft auch im Sinne eines ästhetischen Programms. In der Regel freilich ist die Reduktion der Welthaftigkeit von Sprache eher Indiz eines ‚mittleren Stils‘ und Zeichen künstlerischer Schwäche.

[67] Wenn dies so ist, wenn Literatur primär Arbeit mit Sprache als Weltgehalt ist, kommt dem heute diskreditierten Begriff des *Stils*, wie Erich Auerbach ihn verwendet (Auerbach 1967), eine fundamentale Bedeutung für die kritische Erforschung von Literatur zu. Ist Stil Sprache in ästhetischer Funktion, so wird in einem Stil die Welthaltigkeit einer künstlerisch angeeigneten Sprache in unmittelbarer Form manifest. Stil ist Indikator der kulturellen Verfasstheit einer Person, Gruppe, einer ganzen Gesellschaft. Stil ist sprachliche Artikulation von kulturellen Einstellungen und Weltbildstrukturen. Stil, so verstanden, *ist* ästhetische Einheit von Inhalt und Form, ausgedrückt im Medium einer besonderen Sprachwelt.

### **Mimesis und Kultur. Exkurs**<sup>42</sup>

Mimetisches Verhalten – im Sinn von Assimilation, Mimikry, Nachahmung – ist eine Eigenschaft organischen Lebens: Angleichung an eine Umwelt zum Zweck der Lebenssicherung. Organismen assimilieren sich. Sie machen sich ähnlich, um sich ihrer Umwelt anzugleichen – dem Phänomen begegnen wir in biochemischen, psychischen und sprachlichen Prozessen wie auf allen Stufen tierischen und menschlichen Lebens. Allen gemeinsam ist, dass ein in einem Umweltbereich neu Hinzukommendes sich diesem Umweltbereich gleich macht, mit ihm verschmilzt oder durch Angleichung sich einem Muster einfügt. Ein solches Sich-Einfügen ist in einem fundamentalen Sinn Bedingung des Überlebens, Voraussetzung von Reproduktion und Selbstreproduktion. Es gehorcht den Zwängen der Selbsterhaltung. So scheint es berechtigt – bezogen auf organisches, insbesondere animalisches und menschliches Leben – verallgemeinernd von einem *mimetischen Verhalten* zu sprechen, dem ein biotisch gegebenes *Vermögen* zugrunde liegen muss.

Für den Menschen ist dieses Verhalten ein Grundcharakteristikum seiner Lebenstätigkeit, ein *Ontologicum par excellence*, auf elementarster Ebene als Adaption an gegebene Seinsverhältnisse, die allererst das Überleben sichert.

Es ist Bedingung menschlicher Reproduktion auf allen Stufen geschichtlich-[68]gesellschaftlicher Entwicklung. Als biotisches Vermögen ist es zugleich auch die elementare Bedingung kultureller Bildung – der Kraftentfaltung des menschlichen Subjekts, also Bedingung menschlicher Selbstproduktion.

Wortgeschichtlich ist Mimesis ein polyvalenter Terminus. Er gehört einem vielschichtigen Feld von Bedeutungen an, dem folgende Termini zuzuordnen sind: *Mimikry, Assimilation, Angleichung, Ähnlichmachung, Identifikation, Kopie; imitatio, Nachahmung, Abbild, Darstellung, Ausdruck; sinnliche Vergegenwärtigung, Präsentation/Repräsentation*; im weiteren Sinn auch *Reflexion, Widerspiegelung, Spiegel*. Die Vielfalt von Bedeutungen, die diese Wörter sowohl in ihrem umgangssprachlichen als auch in ihrem theoretischen Gebrauch aufweisen, erweckt den Schein einer semantischen Fluktuation, die des begrifflichen Kerns mangelt. Demgegenüber ist festzuhalten, dass sich in der Polyvalenz der Wörter ein Reichtum kultureller Erfahrungen sedimentiert, die in die Frühzeit des Menschen zurückreichen.

Begriffsgeschichtlich hat die ästhetiktheoretische, vor allem die poetologische Bedeutung von Mimesis die anthropologisch-kulturtheoretische über einen langen Zeitraum hinweg verdrängt. Zwar ist Letztere im Ansatz bereits bei Aristoteles zu finden, wurde als grundlegendes Konzept aber erst in Theorien des 20. Jahrhunderts ausgearbeitet; so bei Benjamin, Adorno, Lukács, Girard, Ricœur, Derrida, Holz. Bei gravierenden Unterschieden in theoretischen Grundauffassungen haben diese eins gemein: Sie fassen Mimesis – mimetisches Vermögen, mimetisches Verhalten, mimetische Praxis – als anthropologischen Begriff; der Erkenntnis Ausdruck gebend, dass Mimesis als Bedingung des

<sup>42</sup> Bes Näheren Metscher 2010, Kap. *Mimesis und Arbeit*, S. 409–420.

Überlebens und Faktor sozialer Organisation dem *anthropos* wesensmäßig zugehört: Mimesis ist Moment der Selbstkonstituierung der Gattung – im Prozess ihres Heraustretens aus unmittelbaren Naturzusammenhängen wie im Prozess der Zivilisation als Bildungsprozess menschlicher Welt.

An diese Grundeinsicht anschließend, seien Gesichtspunkte notiert, die für den hier vorliegenden Gebrauch des Begriffs, insbesondere für seinen ästhetiktheoretischen Gebrauch von Bedeutung sind. Ich beziehe mich dabei auf die andernorts (vor allem in Metscher 2010 und Metscher 2012) vorgenommenen Ausführungen.

1. Ich halte fest: Mimesis ist grundlegender Faktor – Bedingung und Agens – in Prozessen der Reproduktion/Produktion menschlichen Lebens, und zwar auf allen Stufen kultureller Entwicklung: in der Angleichung an eine natürliche [69] Umgebung wie im Sich-Einfügen in die gesellschaftliche Welt. In anthropologischer Hinsicht ist Mimesis ein Vermögen des Subjekts, das sich ontologisch in einer Reflexivitätsstruktur von Subjekt-Objekt; einem objektiven Weltverhältnis subjektiven Seins äußert. Dabei ist Mimesis Vermögen der Psyche und des Logos zugleich: im Unbewussten wurzelnde Fähigkeit des Bewusstseins. Mimesis kommt so dem ästhetisch-symbolischen (imaginativen, Bilder stiftenden) wie dem begrifflich-theoretischen Logos zu. Wenn dem nicht so wäre, könnte von einer antizipatorischen Mimesis – der Bindung der Mimesis an utopische Fantasie wie utopische Vernunft – gar nicht gesprochen werden. Im ontologischen Sinn ist Mimesis an die Reflexivitätsstruktur materiellen Seins geknüpft. Mimesis ist Modus von Reflexivität als der Struktur von Analogien, Ähnlichkeiten, Korrespondenzen und Verknüpfungen. Bezogen auf das menschliche Subjekt ist Mimesis Bedingung bewusster Reflexivität (Selbstreflexivität, Selbstbewusstsein), die den Menschen von allem anderen Sein unterscheidet. Sie ist dies in phylogenetischer wie in ontogenetischer Bedeutung. In diesem fundamentalen Sinn ist Mimesis elementare Bedingung ästhetischen Verhaltens und künstlerischer Produktion wie Rezeption überhaupt.

2. Mimesis ist konstitutives Moment auf allen Ebenen menschlichen Seins: der körperlichen, der psychischen, der kognitiven wie der sozialen und ökonomischen. Ohne die Fähigkeit des Ein- und Nachbildens sind psychische Prozesse so wenig denkbar wie körperliche Bildung, wie die Fähigkeit des Neubildens und der Konstruktion überhaupt. In den Begriffen ‚Abbild‘ und ‚Konstruktion‘ kehrt die Konjunktion auf erkenntnistheoretischer Ebene wieder. Im Ästhetischen tritt sie als struktureller Sachverhalt so prägnant hervor, dass Mimesis und Poiesis den Charakter erster ästhetischer Prinzipien erhalten. Mimesis hat in diesem Zusammenhang den Charakter eines materialen Aprioris menschlicher Kultur und Geschichte.

3. Mimesis ist, in Konjunktion mit *Poiesis* (dem Vermögen des Herstellens, Machens und Erfindens, damit der Arbeit) wie auch im weiteren Zusammenhang mit *Praxis* (als gesellschaftlicher Handlung) *kulturelle Produktivkraft*: Motor kultureller Bildung. Sie ist Faktor menschlicher Weltkonstitution. Die Konjunktion von Mimesis und Poiesis spielt in jede kulturelle Bildung hinein. Auf elementarer Ebene ist sie im Prozess materieller Arbeit präsent. Ja die Verrichtungen der Arbeit, dies ist meine Vermutung, wachsen aus dem mimetischen Verhalten heraus: Die mimetische Poiesis wird in dem evolutionären Moment [70] zur Arbeit, an dem das Bewusstsein hinzutritt, sie sich zur Form bewusster Lebenstätigkeit transformiert.

4. Auf der Ebene entwickelter ästhetischer Praxis, des werkhafte Ausbildens des ästhetischen Gegenstands, (auf der denn auch zum ersten Mal philosophisch von Mimesis die Rede ist) hat sich Mimesis schon weit von ihrer ursprünglichen Bedeutung entfernt (so sehr diese als Erbe auf allen Stufen der Mimesis präsent bleibt). Mimesis nimmt hier die neue Bedeutung sinnlicher Vergegenwärtigung eines Abwesenden an: eines Anwesend-Machens von Nichtanwesendem, Verborgenen, eines solchen, das sich der unmittelbaren Erfahrung entzieht, als Sachverhalt zwar gegeben, der gewöhnlichen Erfahrung aber unzugänglich ist – also gerade nicht der bloßen Verdoppelung oder Kopie eines Vorhandenen und Bekannten. In dieser Bedeutung hat Hegels bekannte Definition der Kunst auch einen mimesistheoretischen Sinn: Kunst ist *das sinnliche Scheinen der Idee*. Der sinnliche Schein, die fiktive Welt der Kunst macht gegenwärtig, bringt zur Anschauung im Hier und Jetzt einer Gegenwart, was sich der gewöhnlichen Anschauung entzieht, was die Erscheinung verbirgt, in dieser aber

unerfahren anwesend ist: ihr verborgenes Wesen; ihren ‚Begriff‘. ‚Sinnlicher Schein‘ meint gerade die gestalthafte (= ästhetische) Vergegenwärtigung dessen, was als Kern (*forma, eidos*) in den Dingen haust – den „Kern unter der bunten Rinde der Tatsachen“ (Hegel).

5. Ein Grundmotiv kultureller Bildung ist Mimesis als *imitatio* von Überliefertem, nicht nur als intertextuelles Verhältnis (Derrida), sondern auch als Verhältnis zu Überliefertem überhaupt: auf der Ebene der materiellen Reproduktion (Arbeit) als Verhältnis zu tradierten Fertigkeiten (Wissen, Können), auf der sozialen und kulturellen Ebene als Verhältnis zu Konvention, Sitte, Brauchtum, auf der literarischen und ästhetischen Ebene als Verhältnis zu tradierten Texten, Werken, Verfahren. Mimesis kann in diesem Sinn als kulturinterne Relation angemessen in der *Kategorialität mimetischer Aneignung* beschrieben werden, auf deren Grundlage sich jede kulturelle Bildung vollzieht. In diesem Sinn ist die Mimesis von Überliefertem Bedingung kultureller Entwicklung wie des historischen Progresses überhaupt: Nur auf der Grundlage mimetischer Aneignung eines gegebenen Niveaus des Könnens und Wissens kann kulturelle Weiterbildung, d. i. Transformation und Neuformung, vor sich gehen.

6. Dabei entwickelt sich das mimetische Vermögen selbst im Prozess der Kultur, den es als Agens vorantreibt. Es gewinnt in ihm eine hochgradige Komplexität. Es bildet sich als Weltverhältnis zu einer Vielschichtigkeit und Differenz von Formen, und zwar auf allen historischen Stufen und in allen kulturellen Bereichen: im Alltag, in Wissenschaft und Kunst, in der Magie, im Mythos und in der Religion. Die von Lukács ausgearbeiteten Unterscheidungen von elementarer, wissenschaftlicher und ästhetischer Mimesis (Lukács 1963) sind für jede weitere Ausarbeitung der Mimesistheorie grundlegend.

Von entscheidender Bedeutung auf allen entwickelten Stufen ist, was die *Dialektik der Mimesis* genannt werden kann, ihr gesellschaftlich-geschichtlicher Doppelcharakter, der nicht zuletzt auch konstitutiv ist für den Ideologiecharakter der Kunst. Gemeint ist der Tatbestand, dass Mimesis sowohl Faktor kultureller Bildung ist, der gesellschaftlich-individuellen Selbstwerdung der Menschen, also Mittel ihrer Emanzipation, als auch Faktor ihrer Integration in deformierende Weltverhältnisse, also Mittel ihrer Entmündigung und Unterwerfung. Aller Mimesis eignet, als Erbe genetischer Mimikry, die Anpassung an je Gegebenes. Diese ist Bedingung des Überlebens, doch zugleich auch Movens der Einfügung und Unterordnung, der Akzeptanz von Konvention, Überlieferung und Sitte auch dort, wo sie der Selbstentwicklung entgegenstehen. In diesen Zusammenhang gehören die bekannten Phänomene der lemurenhaften Anpassung an den medial vermittelten marktkonformen Kunstgeschmack, der das allgemeine ästhetische Bewusstsein heute charakterisiert, ebenso wie die herdenförmige Anpassung an politische Herrschaft auch dort, wo die angepassten Massen auf die Schlachtbank geführt werden sollen. Wenn, nach Brecht, nur die „allergrößten Kälber“ „ihre Metzger selber wählen“, so ist in der heutigen Welt die große Masse der Wählenden auf den mentalen Zustand solcher Kälber regrediert, hat sich menschliche Mimesis auf das Niveau von Kalbsmimikry zurückgebildet. Zu sprechen ist, bezogen auf gesellschaftliche Macht, von der *ideologischen Funktion der Mimesis* als Faktor entfremdender Vergesellschaftung, die dann Gleichmacherei, Herdenmentalität und Opportunismus hervorbringen. In diesen Zusammenhang gehört auch die mimetische Funktion in Formen der sozialen, kulturellen und politischen Repräsentanz: als Heldenverehrung und Nachahmung von Vorbildern verhimmelter Macht, ökonomisch, politisch, kulturell. Dabei ist nie zu vergessen, dass die Dialektik der Mimesis ihren Grund gerade darin hat, dass in dem Gleichen, was Bedingung des Überlebens, der Bildung und Selbstwerdung, schließlich der realen Befreiung ist, zugleich ein stets gegenwärtiges Potenzial der Unterwerfung und Entfremdung liegt – Mimesis also Bedingung der Freiheit wie der Unfreiheit ist. Nur eine Theorie, die sich dieses Doppelcharakters der Mimesis bewusst ist, kann ihre strukturelle Komplexität und historische Funktion angemessen begreifen.

Als praktisches Weltbewusstsein ist Sprache zugleich sozial und individuell. Sie ist Bewusstsein von Welt und Selbst – Organ des Weltbewusstseins wie des Selbstbewusstseins.

Ist das menschliche Wesen „das ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse“ (Feuerbach-Thesen), so gehört Sprache organisch diesem Ensemble zu. Sie entsteht und entwickelt sich im Zusammenhang und als Teil der Entstehung des Menschen „aus und mit der Arbeit“ (MEW 20, S. 322 f. und 444–448).

### III. Ästhetischer Gegenstand, Kunstverhältnisse und Kunstprozess

#### 1. Der ästhetische Gegenstand als kulturelle Konstellation und die Geschichte der Künste

##### 1.1. Ästhetischer Gegenstand und ästhetischer Bereich

Kunst, führten wir aus, ist eine Form gegenständlicher Tätigkeit, die innerhalb je bestimmter Kunstverhältnisse stattfindet. Diese ihrerseits sind Teil eines historischen Ensembles gesellschaftlicher Verhältnisse. Dem Begriff der *Kunstverhältnisse* kommt in diesem Zusammenhang also eine zentrale Bedeutung zu. Er fasst Kunst als *prozessuales Gegenstandsfeld (Teilbereich) innerhalb des Ensembles gesellschaftlicher Verhältnisse*.<sup>43</sup> ‚Kunstverhältnisse‘ wird damit im Sinne eines gegenstandstheoretischen Begriffs verstanden, der sich auf den Gesamtbereich des Kunstprozesses bezieht wie auf die Institutionen und Instanzen, die diesen [73] Prozess strukturieren; auf den Gesamtbereich dessen, was Pierre Bourdieu das ‚ästhetische Feld‘ nennt und ich hier als ästhetischen Bereich oder ‚Kunstwelt‘ bezeichne. Der Begriff der Kunstverhältnisse hält fest, dass die Glieder, die diesen Bereich bilden, nicht als separate Entitäten verstanden werden, sondern relational: als Elemente eines Verhältnisses, das erst in seinem Zusammenhang den ästhetischen Bereich als ‚Sub-Ensemble‘ des Ensembles gesellschaftlicher Verhältnisse konstituiert.

Als kategoriale Kerne des ästhetischen Bereichs sind zu unterscheiden: der *ästhetische Gegenstand*, die *Kunstverhältnisse*, der *Kunstprozess*. Dabei ist der Begriff der Kunstverhältnisse der in einem quantitativen Sinn umfassende Begriff. Er bezeichnet den sozialen Raum, in dem der ästhetische Gegenstand situiert ist und der Kunstprozess stattfindet und damit auch die konkreten Bedingungen künstlerischer Produktion und Rezeption. Das kategoriale Zentrum freilich des ästhetischen Bereichs bildet der *ästhetische Gegenstand*. Von ihm stammen die Regeln (‚ästhetische Gesetze‘), die diesen Bereich als ästhetischen intern konstituieren; die Kunstverhältnisse selbst sind um den ästhetischen Gegenstand strukturiert. Formierungen ‚von außen‘, institutionelle und normative Determinanten treten als bestimmende Faktoren, in historisch variabler Funktion und Bedeutung, dazu. Mit dem ästhetischen Gegenstand freilich ist nicht das solitäre Werk gemeint, sondern das Werk im Kontext seiner sozialen Relationen – als *kulturelle Konstellation*, wie ich zu sagen vorschlage. Nur als eine solche wird der ästhetische Gegenstand als organischer Kern des ästhetischen Bereichs und der Kunstverhältnisse als seiner sozialen Form angemessen zu verstehen sein.

Dabei sei in Erinnerung gerufen: Der ästhetische Bereich als autonom konstituierter sozialer Raum und ihm entsprechende Praxisformen – Formen der Produktion, Distribution und Konsumtion/Rezeption von künstlerischen Produkten – bilden sich erst relativ spät im historischen Prozess heraus; als Ergebnis einer Reihe von Faktoren, in deren Mittelpunkt *die Entwicklung des ästhetischen Gegenstands; die Ausbildung der künstlerischen Produktivkräfte, der ästhetische Gegenstand als ihre Verkörperung* steht. [74]

##### *Notiz zum Begriff des ästhetischen Gegenstands*

Der Begriff des ästhetischen Gegenstands wird hier in einem Sinn verwendet, der von dem in phänomenologischen u. a. Ästhetiken gebräuchlichen abweicht. In diesen ist der ästhetische Gegenstand ein ‚intentionales Objekt‘, das sich aus einem Artefakt oder einem natürlichen Gegenstand aufgrund einer Reihe von Rezeptionsleistungen im Bewusstsein eines Rezipienten, als „Konkretisation“ eines Artefakts (Roman Ingarden), bildet. Nach dieser Theorie ist das Ästhetische in allen seinen Modifikationen keine Eigenschaft eines natürlichen, technisch oder künstlerisch hergestellten Objekts, sondern baut sich aufgrund von sensualen, emotionalen und rationalen Leistungen, die in ‚ästhetischer Einstellung‘ vollzogen werden, im Bewusstsein eines Subjekts erst auf. Dabei werden die subjektiven Leistungen durch den objektiven Aufbau des Artefakts ‚gelenkt‘, und erst die durch sie erfolgende

---

<sup>43</sup> Der hier exponierte Begriff der Kunstverhältnisse ist nicht mit dem Politisch-soziologisch akzentuierten Begriff der Literaturverhältnisse identisch, wie er in der literatursoziologischen Forschung der DDR entwickelt wurde. Der einzige mir bekannte Versuch, theoretisch verallgemeinernd über die Literatursoziologie hinauszugehen, ist *Kunstverhältnisse Ein Paradigma kunstwissenschaftlicher Forschung*. Hrsg. von der Akademie der Künste der DDR. Berlin 1988. Vgl. jetzt auch Feist 2012.

Konstitution des ästhetischen Gegenstands als intentionales Objekt macht das im eigentlichen Sinn Ästhetische aus. In Differenz dazu besteht eine materialistische Ästhetik, wie sie hier verstanden wird, auf der ontologischen Priorität des ästhetischen Gegenstands als eines so und so verfassten materialen Objekts. Was Marx und Engels von der Sprache sagen, gilt im gleichen Maß von der Kunst: Sie hat „von vornherein den Fluch an sich, mit der Materie ‚behaftet‘ zu sein“ (DI; MEW 3, S. 30). Die elementare Materialität von Kunst, die gerade in ihrem stofflich-formalen Gegenstandscharakter besteht, soll mit dem Begriff des ästhetischen Gegenstands gefasst werden. Dass der rezeptive Akt, die in ästhetischer Einstellung vollzogenen Leistungen des aufnehmenden Bewusstseins als ein ontologisch Zweites zum Begriff des ästhetischen Gegenstands gehören, soll mit keinem Wort bestritten werden – er wird in diesen Blättern unter dem Begriff der ‚produktiven Konsumtion‘ behandelt. Ich folge hier dem „gegenstandstheoretischen“ Ansatz, wie er von Holz in der *Philosophischen Theorie der bildenden Künste* exponiert wird. „Produktions- und rezeptionsästhetische Fragestellungen“, schreibt Holz, „gewinnen [...] ihr relatives Recht dann und nur dann, wenn die ästhetische Besonderheit des Gegenstands, der als ästhetischer betrachtet wird, aufgrund seines spezifischen Werkcharakters festgestellt und erhellt worden ist. Werkästhetik geht den Produktions- und Rezeptionsästhetiken voran – und zwar sowohl logisch als auch genetisch.“ Das objektiv Allgemeine ist das Werk. Die Eigenart des Ästhetischen muss also „an der materialen [75] Beschaffenheit des ästhetischen Gegenstands abgelesen werden: Zur materialen Beschaffenheit rechnen wir allerdings nicht nur den Stoff des Objekts samt dessen stofflichen Eigenschaften (also die *hyle*), sondern ebenso dessen Form und die in ihr liegenden Strukturmerkmale (also die *morphe*) und schließlich den Zweck (also das *telos*)“ (Holz 1996/97, Bd. 1, S. 87). Eine solche Auffassung gehört zu den Grundeinsichten der hier vorgetragenen Überlegungen.

## 1.2. Ästhetischer Gegenstand als kulturelle Konstellation

Das hier vorgeschlagene theoretische Konzept sei in seinem kategorialen Bestand im Folgenden noch etwas näher erläutert. Halten wir zunächst resümierend fest: Grundlage dieses Konzepts und der Ausgangspunkt weiterer Überlegungen ist der Begriff des *ästhetischen Gegenstands*. Er wird in einem Sinn verwendet, der das ästhetische Produkt – das Kunstwerk – nicht als isoliertes Gebilde, sondern *im Kontext seiner sozialen Relationen* begreift. Die ihm zugeordneten Glieder sind die *Kunstverhältnisse* und der *Kunstprozess*. Ästhetischer Gegenstand, Kunstverhältnisse und Kunstprozess konstituieren als Zusammenhang den *ästhetischen Bereich*. Dieser ist Teil der *società civile* und mit ihr des Ensembles der gesellschaftlichen Verhältnisse einer historischen Zeit.

Der ästhetische Gegenstand bildet zudem eine *kulturelle Konstellation* (in deren logischer Mitte das kompositorische Werk steht), der der Kunstprozess ebenso zugehört wie die Kunstverhältnisse als Teil der kulturellen Verhältnisse einer historischen Zeit. Von kultureller Konstellation spreche ich, um zum Ausdruck zu bringen, dass die Trias ästhetischer Gegenstand, Kunstprozess und Kunstverhältnisse Teil dessen ist, was hier *Prozess kultureller Bildung* heißt: Teil also des *Prozesses* der Kultur – genauer: der *kulturellen Bildung menschlicher Sinnlichkeit* (im oben erläuterten Sinn). Marx hat ihn in den *Ökonomisch-philosophischen Manuskripten* in Stichworten entworfen (MEW, EB 1, S. 541 f.). Der ästhetische Bereich nun ist der soziale Ort dieser sinnlichen Bildung, der Kunstprozess das Medium, in dem sie erfolgt, der ästhetische Gegenstand ihr substanzieller Kern, die Kunstverhältnisse bezeichnen die gesellschaftlichen Bedingungen ihres Verlaufs. (Es ist dies ein Gesichtspunkt, der hier nur kurz umrissen werden kann; er bedarf der weiteren Ausarbeitung.)

Der *ästhetische Gegenstand* wird damit als der Kern eines sozialen Objektbereichs erfasst, der durch besondere Eigenschaften von anderen Objektberei-[76]chen unterschieden ist, dem zugleich bestimmte Formen der Vergesellschaftung wie institutionelle Formen zugehören, die insgesamt ein Ensemble von Verhältnissen bilden, das in das gesellschaftliche Gesamtensemble eingelagert ist. Kern dieses Objektbereichs ist das künstlerische Produkt, ausgezeichnet durch eine kompositorische materiale Gestaltung: ein formal autonomes, sozial heteronomes (gesellschaftlich vermitteltes) Gebilde, das der Dialektik von Form und Inhalt unterliegt und in seiner konstitutionellen Verfasstheit geschichtlich ist.

Der ästhetische Gegenstand ist weiter Teil des *Kunstprozesses* als eines Prozesses *künstlerischer Kommunikation*. Kunstprozess meint den Vorgang der Produktion und Konsumtion/Rezeption künstlerischer Produkte als strukturierenden Kern der Kunstverhältnisse. Er besteht aus den Gliedern *Produktion – Produkt – Distribution – Konsumtion/Rezeption*. Zu ihm gehören die historisch-gesellschaftlichen Bedingungen der Produktion und Rezeption künstlerischer Produkte wie auch die Institutionen und Instanzen ihrer Distribution und kulturellen Vermittlung. Die tragende Mitte dieses Komplexes ist der ästhetische Gegenstand selbst. Dieser ist damit auch der Kern der Kunstverhältnisse.

### 1.3. Die relative Autonomie des ästhetischen Bereichs

Der *ästhetische Bereich* – die Kunst und die Verhältnisse, in die sie eingelagert ist – ist autonom in dem Sinn, dass er (mit einem Begriff Bourdieus) ein *kulturelles Feld* innerhalb des Ensembles einer Gesamtgesellschaft bildet, das von anderen gesellschaftlichen Feldern strukturell differiert,<sup>44</sup> wie auch die künstlerische Produktion und ihr Produkt eigenen Regularitäten unterliegen, eigengesetzlicher Teil des gesellschaftlichen Ganzen sind: Teil des Ensembles gesellschaftlicher Verhältnisse und Tätigkeiten, von ihnen bewirkt und in sie wirkend, determiniert also und determinierend zugleich. Im Zentrum dieses Bereichs, ich sagte es, steht der *ästhetische Gegenstand*, nicht als Einzelwerk, sondern als *kulturelle Konstellation*: als Teil des *Prozesses der Kultur*. Ich möchte hier genauer von einer *relativen Autonomie* sprechen, da der ästhetische Bereich zwar strukturell selbstbestimmt, doch zugleich durch anderes vermittelt ist; er ist *autonom und heteronom zugleich*.

Dabei ist die Autonomie des ästhetischen Bereichs keineswegs das bloße Resultat einer ideologischen Formierung; einer von ‚außen‘ oder ‚oben‘ kommenden institutionellen ‚Einräumung‘ im Kontext von Arbeitsteilung, Klassengesellschaft und Staat (Haug 1993, S. 136 ff.), so sehr solche ‚Einräumung‘ bei der Bildung ästhetischer Autonomie einen (historisch variablen) Anteil hat. Autonomie ist in der historischen Substanz das Ergebnis einer kulturellen Konstitution, die von der Bildung und Entwicklung des ästhetischen Gegenstands her erfolgt: der Entwicklung der Künste selbst in der Pluralität ihrer Arten, Gattungen und Formen, in letzter Analyse der ästhetischen Produktivkräfte; der ästhetische Gegenstand freilich im Kontext der Verhältnisse seiner Produktion, Distribution und Konsumtion/Rezeption. Zu unterscheiden ist zwischen *primären* künstlerischen Institutionen, d. h. solchen, die sich aus Produktionserfordernissen einer besonderen Kunstart ergeben (so ergibt sich die Institution des Theaters aus den Erfordernissen des dramatischen Spiels), und *sekundären* Institutionen, d. h. solchen, die den künstlerischen Prozess ideologisch formieren (im Sinne einer institutionellen ‚Einräumung‘). Zwischen beiden kann eine Konkordanz, es kann aber auch ein Widerspruch bestehen.

### 1.4. Die Entwicklung des ästhetischen Gegenstands: ästhetisches Vermögen und die Dialektik von künstlerischer Produktivkraft und Kunstverhältnissen

Der ästhetische Bereich (die Kunstwelt) als autonomer sozialer Raum und ihm entsprechende Praxisformen bilden sich erst, ich sagte es, historisch spät heraus: im Verlauf der neuzeitlichen europäischen Geschichte (ob es in anderen Kulturen, so der chinesischen, analoge Entwicklungen gibt, wie ich annehme, ist eine Frage, die uns hier nicht beschäftigen kann). Er ist Ergebnis langer Kulturprozesse, in deren Mittelpunkt *die Entwicklung des ästhetischen Gegenstands steht: die Ausbildung der künstlerischen Produktivkräfte als treibende Kraft* – der ästhetische Gegenstand als ihre Verkörperung. Der Schlüssel für diese Entwicklung liegt in der *Dialektik von künstlerischer Produktivkraftentwicklung und Kunstverhältnissen*. Der bestimmende Faktor ist die ästhetische Produktivkraftentwicklung selbst, die freilich immer unter den Bedingungen [78] und in Relation zu den gegebenen ästhetischen Produktionsverhältnissen, den Verhältnissen von Herrschaft und Eigentum erfolgt. Der kunsttheoretische Begriff der ästhetischen Produktivkraft verweist auf den anthropologischen des *ästhetischen Vermögens* im erläuterten Sinn einer evolutionär entstandenen Anlage, die als energetisches Substrat der Entwicklung der Künste genetisch zugrunde liegt.

---

<sup>44</sup> In einer präzisen soziologischen Verwendung bietet sich für diesen Zusammenhang auch der in neueren Theorien oft diffus gebrauchte Begriff der *Kunstwelt* an. Stärker als der Begriff des Feldes bringt er Zusammenhang und Architektur der verschiedenen Teile zum Ausdruck, aus denen der ästhetische Bereich besteht.

Noch ein kurzer Hinweis dazu. So werden in der *Deutschen Ideologie* als „ursprüngliche, geschichtliche Verhältnisse“ vier bzw. fünf Momente benannt: 1. die „Produktion des materiellen Lebens selbst“ als „Grundbedingung aller Geschichte“; 2. die „Erzeugung neuer Bedürfnisse“ als „erste geschichtliche Tat“; 3. die Produktion fremden Lebens in der Zeugung, die Familie: das „Verhältnis zwischen Mann und Weib, Eltern und Kindern“ als das ursprünglich „einzige soziale Verhältnis“; 4. das mit der doppelten Produktion des Lebens (Arbeit und Zeugung) gesetzte gesellschaftliche Verhältnis; 5. Bewusstsein und Sprache (MEW 3, S. 28 ff.). In diesen Bestimmungen ist ein komplexer Begriff menschlicher Produktivkraft impliziert. Er kann an dieser Stelle nicht entfaltet werden.<sup>45</sup> Hier genüge zu sagen, *erstens*, dass zwischen primären (evolutionär ‚ursprünglichen‘) und sekundären (‚späteren‘, kulturell erworbenen) Produktivkräften zu unterscheiden ist, *zweitens*, dass das ästhetische Vermögen notwendig zu den menschlichen Produktivkräften gehört (notwendig, weil ohne seine Annahme die gesamte Geschichte der Künste unerklärbar bliebe); wobei es unerheblich ist, ob es als primär, d. h. mit dem *energetischen Potenzial* des homo sapiens evolutionär gegeben oder als kulturell erworben gedacht wird. Eine primäre Gegebenheit ist nach der empirischen historischen Evidenz allerdings naheliegend. Zumal dieses Vermögen eine konstitutive Kraft ist, die an der *Bildung der menschlichen Sinne* arbeitet – nach dem zitierten Wort von Marx eine „Arbeit der ganzen bisherigen Weltgeschichte“ (MS 1844; MEW, EB 1, S. 541 f.); Kraft der sinnlichen Selbstkonstitution des Menschen als dem substanziellen Kern des Prozesses der Kultur.

Soll die Geschichte der Künste als Prozess verstanden werden, in dessen Zentrum die Entwicklung des ästhetischen Gegenstands steht und mit ihm des ästhetischen Bereichs, so kann dies nur auf der Basis der genannten Dialektik erfolgen: des Verhältnisses also, dass jeweils historisch-konkret zwischen [79] *künstlerischen Produktivkräften und gegebenen Kunstverhältnissen* besteht. Jeder Zugang, der nur von der einen Seite her erfolgt – den Künsten selbst oder den Kunstverhältnissen – wird seinen Gegenstand verfehlen; er wird ihn nur *einseitig* erfassen können. Denn in dieser Dialektik konstituiert sich der ästhetische Gegenstand als werkhafte vergegenständlichtes System der Künste und der ästhetische Bereich als sein sozialer Ort. Sie strukturiert diesen Prozess und bildet ein spannungsvolles Verhältnis von Produktion/Produktionsweise – Produktionsverhältnis – Rezeption/Rezeptionsweise. Dieses Verhältnis ist nicht ein für alle Mal festgelegt, sondern variiert hochgradig im historischen Prozess. Der konkrete Vorgang der Kunstentwicklung ist nur aus dem Zusammenwirken aller Faktoren zu erklären, die an ihm beteiligt sind. Die Dialektik von künstlerischen Produktivkräften und Kunstverhältnissen bildet ihre Grundlage. Sie hat den Charakter eines ästhetischen Gesetzes, da sie auf alle historischen Stufen des Kunstprozesses zutrifft – als Bedingung seiner internen Geschichte. Wie sich diese Dialektik historisch-empirisch äußert, ist freilich nur in der Einzelanalyse zu erschließen.

#### 1.5. Die Geschichte der Künste als Konstitutionsgeschichte des ästhetischen Gegenstands

Die Geschichte der Künste ist so als *Geschichte des ästhetischen Gegenstands, seiner Konstitution und Entwicklung* wie des ästhetischen Bereichs zu verstehen, in dem der ästhetische Gegenstand situiert ist.<sup>46</sup> Diese Geschichte – dies ergibt sich aus dem Gesagten, es sei dennoch benannt – ist weder traditionell-bürgerlich als reine Geschichte des Geistes zu verstehen, noch, in der konstruktivistischen Variante, als die pure Erfindung oder ‚Konstruktion‘ eines welt-setzenden Subjekts, noch auch als Resultat frei flottierender Strukturen. Sie ist reale Geschichte von Gegenständen und Gegenstandsverhältnissen in einer gegenständlichen Welt, und zu ihr gehören die Begriffe, Vorstellungen und Auffassungen, die sich Menschen von diesem besonderen Gegenstandsbereich, der ja zugleich auch ein Praxisbereich ist – Bereich gegenständlicher Tätigkeit –, gemacht haben. Die Geschichte der ‚Künste‘ oder der ‚Kunst‘ ist also zugleich *Gegenstandsgeschichte* und *Begriffsgeschichte* dieses Gegenstands.

[80] Als Begriffsgeschichte besitzt die Geschichte der Künste in Europa, von ihrem Beginn bis Hegel, bei allen internen Differenzen, eine Kontinuität der Begriffsbildung. Es ist, wie eingangs gesagt, die Geschichte *von den Künsten zur Kunst*. ‚Kunst‘, als Sammelbegriff für ästhetische Produktionen im

<sup>45</sup> Des Näheren: Metscher: *Logos und Wirklichkeit*, a. a. O., S. 406–409.

<sup>46</sup> Des Näheren Metscher 2010, S. 103–152.

heutigen Sinn, bildet sich erst im Verlauf dieser Geschichte heraus. Stehen am Beginn die ‚Künste‘ als Teile menschlicher praktischer Tätigkeiten, so steht am Ende *die Kunst* als Bezeichnung für einen *autonomen Gegenstands- und Praxisbereich*, der zwar mit anderen menschlichen Tätigkeiten verbunden ist, doch einen Bereich *sui generis* bildet, eigenen Regeln folgt, ‚eigengesetzlich‘ ist. Es ist zugleich auch eine Geschichte *von der Heteronomie zur Autonomie der Kunst* – von ihrem Bestimmtsein durch anderes zu ihrem Bestimmtsein durch sich selbst. Dabei ist, wie auch Brecht im *Arbeitsjournal* notiert, zwischen Autonomie und Autarkie strikt zu unterscheiden. *Autonomie der Künste* heißt: strukturelle Besonderheit, Selbstbestimmtheit (im Gegensatz zu Heteronomie = Fremdbestimmtheit), doch nicht gesellschaftliche Independenz (ich sprach deshalb erläuternd von ‚relativer Autonomie‘). *Autarkie der Künste* heißt: Unabhängigkeit von jeder gesellschaftlichen Determination und Funktion. Die Vorstellung künstlerischer Autarkie, des Kunstbereichs als Raum *jenseits der* ordinären gesellschaftlichen Praxis, gar numinoser Ort religiösen Bewusstseins, gehört der späten Phase *der* bürgerlichen Gesellschaft an, *der* Zeit ihres Übergangs zum Imperialismus. In Deutschland hat sie ihren Ursprung in der Romantik und bildet sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts zu einer formidablen ideologischen Formation aus.

Diese Begriffsbildung nun – von den Künsten zur Kunst, von der Heteronomie zur Autonomie der Künste – spiegelt einen realen Prozess: die Entwicklung der Künste selbst in Verbindung mit den Verhältnissen, in denen sie stehen – ökonomisch, sozial, kulturell, ideologisch. Dazu noch ein knapper Hinweis.

Der ästhetische Gegenstand bildet sich in einem geschichtlichen Prozess, der genetisch in die Ursprungsgeschichte der Künste und mit ihr in die Frühgeschichte des Menschen zurückreicht. Weit in ihre Geschichte hinein waren Aktivitäten, die wir heute Kunst nennen, Teil des Alltags und der menschlichen Reproduktion, eingebunden in magische, kultische, religiöse Handlungen, in Arbeit, Spiel, Fest und politische Praxis, in Verhältnisse von Herrschaft und Eigentum, Repräsentation und Ideologie. Kunst war Teil dieser Verhältnisse, bildete sich in ihnen, blieb jedoch in sie eingebunden, wurde deshalb auch nur [81] als Teil, nicht als separater Bereich wahrgenommen. Die Künste besitzen im genetischen Sinn und damit auch in ihren frühen Entwicklungsstufen kein einheitliches gegenständliches Substrat. Für lange Phasen ihrer Geschichte ist über ‚Kunst‘ in der Tat nur im Plural zu reden. Die Künste sind genetisch *polymorph*, wie auch von einer Polymorphie der Sinne zu sprechen ist, auf denen sie aufbauen; so sehr diese Polymorphie der Sinne einen Zusammenhang besitzt und (wie im Falle der Tanz-, Wort- und Ton-Kunst) eine synkretistische Einheit bilden kann.<sup>47</sup> Die Polymorphie ihres Ursprungs setzt sich in der weiteren Entwicklung der Künste fort, insofern sich diese zu einer Pluralität von Kunstarten, Gattungen und Formen entfalten, die freilich, wie im historischen Rückblick erkennbar, etwas strukturell-gegenständlich Gemeinsames haben: *das Moment formaler Gestaltung* – die *kompositorische Form*, wie rudimentär auch immer diese entwickelt sein mag. Dieser Sachverhalt – Polymorphie und kompositorische Form – hat seinen Grund in dem, was *ästhetisches Vermögen* genannt wurde; eine evolutionär entstandene, genetisch verankerte menschliche Eigenschaft: die Fähigkeit von Menschen zu einem ästhetischen Verhalten im produktiven wie konsumtiven Sinn<sup>48</sup>. Dieses Vermögen äußert sich nicht allein im Sinne eines passiv reflektorischen (‚kontemplativen‘) Verhaltens, sondern im aktiven Sinn als gegenständliche Tätigkeit (Wilhelm Girnus spricht zutreffend von ‚ästhetischer Aktivität‘) und damit *produktiv*: als Fähigkeit zur künstlerischen Produktion. Es ist eine *ästhetische Produktivkraft*. Der Mensch produziert so auch „nach den Gesetzen der Schönheit“ (Marx).

Diese Geschichte – die Konstitutionsgeschichte des ästhetischen Gegenstands – aber erschließt sich erst vom Standpunkt der entwickelten Theorie –wie diese Theorie ihrerseits diese Konstitutionsgeschichte zu ihrer Voraussetzung hat. Das Bewusstsein dieses Prozesses war den mit ihm Befassten über lange Zeit fremd. Hier gilt im vollen Umfang das Wort von Marx, das Lukács als Motto seiner großen Ästhetik voranstellt: „Sie wissen es nicht, aber sie tun es“ (Lukács 1963, S. 11). Erst im Rückblick also erschließt sich die Geschichte der Künste als Bildungsgeschichte dieses besonderen Gegenstandsbereichs, seiner Strukturen und Institutionen; als distinkter Bereich gegenständlicher

<sup>47</sup> Heister 1990, S. 484.

<sup>48</sup> Dazu auch Girnus 1971, S. 630 f.

Praxis; im Zusammenspiel von arbeitsteiliger gegenständlicher Entwicklung [82] und institutioneller Form, in der diese Entwicklung verläuft; als Geschichte auch einer besonderen kulturellen Konstellation. Doch wenn sich diese auch erst im Rückblick erschließt, sie ist deshalb nicht weniger real.<sup>49</sup>

## 2. Kunstverhältnisse und Kunstprozess

### 2.1. Kunstverhältnisse

Halten wir fest: die Kunstverhältnisse sind zuerst und zunächst die Produktionsverhältnisse von Kunst als Verhältnisse von Herrschaft und Eigentum, unter denen Kunst produziert wird; zum zweiten sind sie die Verhältnisse der Distribution und Vermittlung; zum dritten die Verhältnisse der Konsumtion/Rezeption von Kunst. Zu den Kunstverhältnissen gehören weiter die institutionellen und sozial-normativen Bedingungen künstlerischer Produktion, Distribution und Konsumtion wie auch die *ästhetischen Verhältnisse* im engeren Sinn des Begriffs: der Entwicklungsstand der ästhetischen Produktivkräfte; die überlieferte Formenwelt der Künste als Material künstlerischer Gestaltung (,ästhetisches Material‘) – mit dem ein Künstler arbeitet, indem er ein neues Werk schafft. Es gibt keine Kunst ohne vorgängige Überlieferung. Diese gehört zu den notwendigen Bedingungen künstlerischer Produktion wie Rezeption. Zu den Kunstverhältnissen gehören weiter die allgemeinen kulturellen und ideologischen Verhältnisse einer historischen Zeit: die vorhandene *objektive Kultur*; der allgemeine Stand des Wissens und Bewusstseins; die Zivilgesellschaft mit ihren Instanzen und Institutionen, dominante wie oppositionelle Ideologien, Weltanschauungsformen, politische Formen.

Die Kunstverhältnisse sind also Teil des geschichtlichen Ensembles der gesellschaftlichen Verhältnisse einer Zeit. Sie wirken in die Verfassung der Werke, ihre ästhetische Formenwelt hinein – wie andererseits die Werke auf die Kunstverhältnisse zurückwirken.

Eine entwickelte Theorie der Kunstverhältnisse hätte alle diese Gesichtspunkte auszuarbeiten.

[83] Die Kunstverhältnisse bilden zudem, in einem formationsgeschichtlichen Sinn, was ich die *Architektonik des ästhetischen Bereichs* nenne. Dies soll im Folgenden kurz erläutert werden.

#### *Die soziale Architektonik des ästhetischen Bereichs*

Gesellschaftliche Formationen bilden sich zu hochkomplexen Systemen aus, deren Bereiche ihre eigenen internen Regularitäten entwickeln. D. h. sie sind in einem relativen Sinn autonom. Sie sind miteinander vermittelt, bedingen einander, doch ist kein Bereich auf den anderen reduzierbar. Sie bilden eigenstrukturelle, homogene Räume innerhalb des historisch gewordenen, raum-zeitlichen Baus einer gegebenen Gesellschaft.

Einen solchen homogenen Raum bilden der ästhetische Bereich einer historischen Zeit und die Kunstverhältnisse als seine soziale Architektonik. In Anlehnung an die architektonische Metaphorik des Formationsbegriffs (und in kritischer Aufnahme eines von Haug entwickelten Gedankens)<sup>50</sup> kann hier von einem *ästhetischen Raum* gesprochen werden. Der ästhetische Raum ist der Zivilgesellschaft eingelagert, ja er bildet einen ihrer Kernbereiche. Der ästhetische Raum besitzt eine besondere Architektonik, die durch eine Anzahl von Institutionen und Instanzen gebildet wird, die ihn von anderen zivilgesellschaftlichen Räumen unterscheiden (so sehr die Grenzen zu diesen im Einzelnen fließend sind). Dazu gehören die ökonomischen Instanzen der Distribution (Kunstmarkt, Buchhandel etc.), die institutionellen Instanzen der Werkinterpretation und Werkvermittlung: Kunstwissenschaft, Kunstkritik, Kunstunterricht und die entsprechenden sozialen Institutionen (Schule, Universität Museen), die wissenschaftliche Sekundärliteratur, Zeitungen, Zeitschriften, Rundfunk, Fernsehen, die die Rezipienten für bestimmte Formen der Kunstrezeption sozialisieren, als Mittel der ideologischen Normierung und Orientierung ihre Haltung und Sichtweise vis-à-vis der Kunst mitbestimmen; in einer Weise, dass hier in Anschluss an Peter Bürger von der *Institution Kunst* gesprochen werden kann (dies gilt nicht erst für die bürgerliche, sondern bereits für die absolutistische Gesellschaft). Zur

---

<sup>49</sup> Hier gilt Marx' Wort aus den *Grundrissen der Kritik der politischen Ökonomie*: „Die Anatomie des Menschen ist ein Schlüssel zur Anatomie des Affen. Die Andeutungen auf Höheres in den untergeordneten Tierarten können dagegen nur verstanden werden, wenn das Höhere selbst schon bekannt ist“ (MEW 42, S. 39).

<sup>50</sup> Siehe Haug 1993, S. 136 ff.

Institution Kunst in diesem Sinn gehören die im Kapitalismus von ökonomischen Interessen dominierten Mecha-[84]nismen der Distribution von Kunst wie die Institutionen und Instanzen der Kunstvermittlung wie auch der von ihnen vermittelte normative Kanon von Werken und Werten. Diese haben insofern eine ideologische Funktion, als sie Bewusstsein und Haltung der Individuen gegenüber der Kunst über die Internalisierung ästhetischer Werte formieren, dass sie herstellen, was Bourdieu die *ästhetische Disposition* nennt, als Haltung (‚Habitus‘), auf die Kunst wie auf die soziale Welt als ganze zu blicken, sich in ihr zu positionieren. Die Instanzen der Institution Kunst fungieren als Determinationsgefüge, das die Produktion und Rezeption von Kunst in einem hohen Maße bestimmt – das eine nicht hintergehbare Bedingung beider ist. Die Regel ist, dass Kunst in sozial institutionalisierten Formen (zu denen die internalisierten Normen gehören, die den Habitus gegenüber Kunstwerken konstituieren) produziert und rezipiert wird. Diese Institutionen und Instanzen bilden zugleich auch die determinierenden Strukturen der *ideologischen Verhältnisse*, die den ästhetischen Raum auch als ideologischen Bereich charakterisieren. Dieser komplexe Sachverhalt soll am Beispiel der Institution Kunst in der entwickelten kapitalistischen Gesellschaft verdeutlicht werden.

#### *Die Institution Kunst als ideologische Macht*

Die Institution Kunst in der entwickelten kapitalistischen Gesellschaft bezeichnet die Instanz – genauer gesprochen: das Gesamt der sozialen Instanzen –, die die Distribution, Konsumtion und Deutung, weitgehend auch die Produktion von Kunst ökonomisch und ideologisch besorgt, regelt und kontrolliert. In einem kunstsoziologischen Sinn ist die Institution Kunst die Vermittlungsstelle von Kunst und Gesellschaft. Zu ihr gehören Kunstmarkt, Presse (Feuilleton), Fernsehen, Funk, Internet, Schule, Universität, Akademien, Theater und Kino, Museen, Verlage, Agenturen, Messen, Ausstellungen, Galerien und vieles mehr. Teil der Institution Kunst bilden von ihr ausgearbeitete und verbreitete normative Orientierungen über Charakter, Bedeutung und Wert von Kunstwerken. Diese sind in der entwickelten kapitalistischen Gesellschaft mit Tauschwert und Marktkonformität so eng verbunden, dass beide Seiten in vielen Fällen zusammenfallen. Als ‚bestes‘ Kunstwerk gilt in der Regel das, welches den höchsten Preis erzielt. Gleiches gilt auch umgekehrt: Das teuerste Werk, der höchstbezahlte Dirigent, die teuersten Festspiele, sie müssen auch die bes-[85]ten sein. Das Preiswerte ist auch ästhetisch schlecht. Kunst, die nichts kostet, muss Un-Kunst, Nichtkunst sein. Dies folgt der Logik einer Rationalität, in der Tauschwert und ästhetischer Wert zusammenfallen.

Der soziale Ort der Institution Kunst ist der zivilgesellschaftliche Bereich. Dies ist der Ort, an dem der Theorie nach diskursiv, im Idealfall ‚herrschaftsfrei‘, über Wert und Bedeutung von Kunst gerungen wird. In der entwickelten kapitalistischen Gesellschaft jedoch ist dieser Bereich in einer solch starken Form von der Welt des Markts dominiert, dass im Falle der Künste die Eigenständigkeit der Zivilgesellschaft tendenziell auf null geht. Wie ein Krebsgeschwür hat sich der Markt heute in den Kunstbereich eingefressen.

Der Unterwerfung der Institution Kunst unter den Markt steht in nur scheinbarem Widerspruch zu ihrer Transformation in einen gewaltigen Apparat ideologischer Meinungsbildung (angeführt von Presse, Fernsehen und Funk und den in ihnen verorteten Instanzen der Kunstkritik): zu ihrem Aufbau als ideologische Macht, die die Prozesse der Produktion, Distribution, Konsumtion und Deutung von Kunst prägt und kontrolliert. In Wahrheit werden Institution Kunst und Markt zunehmend miteinander verschmolzen. Hinter der Transformation der Institution Kunst zu einer ideologischen Macht verbirgt sich die Konformität mit dem Markt. Die so transformierte Institution Kunst legt fest, was gut und schlecht ist, was Kunst ist und was nicht. Dies geschieht weitgehend in einem kapitalkonformen Sinn, also affirmativ gegenüber den herrschenden Verhältnissen.

#### *Notiz zu Pierre Bourdieu*

Der besondere soziale Raum, den die Kunstverhältnisse einnehmen, ist von Bourdieu mit dem Begriff des ‚künstlerischen Feldes‘ beschrieben worden.<sup>51</sup> Kunst ist für ihn einer der deutlichsten *Indikatoren* sozialer Klassen, weil sie selbst als Mittel der Legitimation sozialer Unterschiede fungiert. Der

---

<sup>51</sup> Ich beziehe mich hier auf Bourdieu 1992 und 1997. Vgl. auch Kästner 2009 (dazu meine Rezension in *Das Argument* 291/2011, S. 274–276).

Begriff, mit dem Bourdieu diesen Zusammenhang ausdrückt, ist die *ästhetische Disposition*, verstanden als „Prototyp jener Haltungen, die soziale Ungleichheit kulturell reproduzieren“. Mit dem sich herausbildenden künstlerischen Feld [86] – im Zuge der Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft zur Moderne hin bildet sich die ästhetische Disposition als Haltung – ‚Habit‘ – heraus, „auf die Kunst wie auf die soziale Welt als ganze zu blicken, auf Menschen und Dinge zuzugehen und sich ihr und ihnen gegenüber zu positionieren“. Diese Haltung ist „Privileg und Kennzeichen der herrschenden Klasse“, „in der und mit der es darum geht, sich in Stellung zu bringen, die eigenen Positionen zu verteidigen und andere auf ihren Platz zu verweisen“.

Nach Bourdieu stehen künstlerische Arbeit und gesellschaftliche Struktur in einem gegenseitigen Verhältnis. Werke, Künstlerinnen und Künstler sind Handelnde, der Gesamtzusammenhang künstlerischer Produktion ist Teil des *kulturellen Feldes*, dieses wiederum Teil des *sozialen Raums*, d. h. des Ganzen einer gegebenen Gesellschaft. Das künstlerische Feld steht als „Ding gewordene Geschichte“ korrelativ zum Habitus als „Leib gewordener Geschichte“; der Habitus vereinigt „Körperwissen“ als Instrument praktischer Erkenntnis mit der Fähigkeit zum „schöpferischen Umgang mit der eigenen Disposition“. Das spezifische *künstlerische Feld* konstituiert sich „als ein Zusammenhang von Institutionen, Personen, Praktiken und ihrer jeweiligen Geschichte“. Es bildet die „stets in Bewegung befindliche Umgebung“, in der Künstler agieren. „Die Verhältnisse von Austausch und Konkurrenz sowie Anerkennung und Ablehnung innerhalb des Feldes schaffen sowohl unendliche Möglichkeiten als auch bestimmte Grenzen des Denkbaren“. Der Begriff des künstlerischen Feldes wird durchgehend dynamisch-dialektisch gefasst. Kunst konstituiert sich als „intellektuelles bzw. kulturelles Kräftefeld“ mit relativer Autonomie, als Zusammenhang von objektiven Beziehungen und Praktiken, bei denen es um Abgrenzung, Durchsetzung und Konkurrenz geht. ‚Kampf‘ ist „das zentrale Organisations- und Bewegungsprinzip jedes Feldes“. Im Anschluss an marxistische Theorien denkt Bourdieu die „Beziehung zwischen der sozialen Welt und den kulturellen Werken in der Logik der *Widerspiegelung*“, dabei begreift er die Struktur des Werks als „Bedingung der Erfüllung der Funktion“ (Kästner 2009, S. 139). Denn erst die „formale Gestaltung“ macht „die Kunst zur Kunst“. Der von der Feldkategorie erschlossene Raum der Möglichkeiten ist zudem auch Raum von Handlungsoptionen, damit von politischer Wirksamkeit. So kann der Kampf um Positionen unter besonderen Umständen die Form kollektiven Widerstands annehmen; Widerstand als „prinzipielle Grundlage jedes Wandels“ und „Triebkraft der Geschichte“.

[87] Bourdieus empirisch-soziologisch orientiertes Modell konkurriert nicht mit dem hier vorgestellten einer ästhetischen Theorie; es wäre vielmehr zu fragen, inwieweit diese mithilfe des Bourdieuschen Modells konkretisiert und erweitert werden könnte.

## 2.2. Der Kunstprozess

‚Kunstprozess‘ bezeichnet den Vorgang der Produktion und Rezeption eines künstlerischen Produkts als zusammenhängenden Prozess in der Zeit. Dieser besteht aus den Gliedern *Kunstproduktion – Kunstprodukt (Werk) – Distribution und Werkvermittlung – Werkrezeption/-konsumtion*. In seinem Kern ist der Kunstprozess ein Vorgang *künstlerischer (ästhetischer) Kommunikation*: ein kommunikativer Prozess innerhalb eines bestimmten sozialen Bereichs (eines Feldes kultureller Verhältnisse), das selbst Teil eines historischen Ensembles gesellschaftlicher Verhältnisse ist. Kunstprozess bezeichnet die Produktion und Rezeption von Kunst samt der Verhältnisse, in denen die Produktion und Rezeption von Kunst stattfindet, die die Produktion und Rezeption von Kunst bedingen.

### *Ästhetische Kommunikation als Verhältnis sozialer Welten*

Der Begriff ästhetischer Kommunikation bezeichnet ein Verhältnis folgender Grundstruktur: *Wirklichkeit/Autor-Werk – Rezipient/Wirklichkeit*. Der Kern dieses Verhältnisses ist das Werk. Gespannt zwischen den Subjekten des Produzenten und Rezipienten hat es den Charakter vergegenständlichten gesellschaftlichen Bewusstseins. Es ist *Bewusstseinsform*, im Marxschen Sinn *ideologische Form*. Es ist die vermittelnde Instanz im Prozess ästhetischer Kommunikation.

Ästhetische Kommunikation ist nicht allein als formale Struktur, sie ist als Akt ästhetischer Erfahrung zu beschreiben: der Konstitution gesellschaftlichen Bewusstseins; eines Wissens von Selbst und Welt durch Kunst. Dafür sei der Begriff *ästhetische Weltkonstitution* gebraucht.

In der formalen Struktur verbirgt sich ein besonderes gesellschaftliches Verhältnis. Es ist ein solches der Vermittlung gesellschaftlicher Wirklichkeit. So ist einerseits Wirklichkeit durch den Autor ins Werk vermittelt, andererseits wirkt das Werk durch den Rezipienten auf Wirklichkeit zurück. Wie der Autor Teil einer besonderen historischen Wirklichkeit ist (W1), so ist der Rezipient Teil einer zweiten (W2), die in der Regel von der ersten unterschieden ist. Das Werk existiert als vermittelndes Glied zwischen beiden. Wirklichkeit 1 ist dabei eine invariable, Wirklichkeit 2 eine im unendlichen Sinne variable Größe (bezogen auf die Unabschließbarkeit der Werkrezeption im historischen Prozess).

„Wirklichkeit“ sei näher als „soziale Welt“ gefasst. Produzent und Rezipient sind Teile einer konkreten sozialen Welt, in der sie einen bestimmten Ort einnehmen, ein bestimmtes soziales Profil besitzen (zu dem eine soziale Haltung, der „Habitus“ gehört), in der sie Positionen beziehen, Interessen vertreten. Der Vorgang künstlerischer Kommunikation konstituiert also, vermittelt über die Akteure dieses Prozesses, ein Verhältnis – ein Zusammentreffen – sozialer Welten. Das Werk selbst ist der Ort, an dem diese sozialen Welten zusammentreten. Dazu gehört die Begegnung, ja Verschmelzung unterschiedlicher ideologischer Horizonte.

Die Struktur des ästhetischen Kommunikationsprozesses hat also zwei grundlegende Relationen: (A) Wirklichkeit/Autor-Werk und (B) Werk-Rezipient/Wirklichkeit. Der Autor schafft im Werk ein Wirklichkeitsmodell, das der Rezipient in seine Wirklichkeit übersetzt. Diese Konsumtion ist produktiv, sofern der Rezipient im Akt der Rezeption eine Welterkenntnis am Werk gewinnt, sie ist ideologisch, sofern in diesem Akt allein die Affirmation bestehender Herrschaftsverhältnisse erfolgt.

Diesem Vorgang liegt ein doppelt strukturierter Aneignungsprozess von Wirklichkeit zugrunde: ästhetische Aneignung der Wirklichkeit im Werk und Aneignung der ästhetischen Wirklichkeit des Werks durch den Rezipienten. Diese Aneignung ist ihrerseits komplex strukturiert. Sie ist eine doppelte Aneignung: Sie ist Aneignung des Werks wie die Aneignung der im Werk angeeigneten Wirklichkeit (der mimetisch dargestellten historischen Welt) vermittelt des Werks: also die Aneignung von Geschichte, Rekonstitution historisch-gesellschaftlicher Erfahrung. [89]

#### *Die Geschichtlichkeit der ästhetischen Kommunikation*

Der beschriebene Vorgang ist ein unabgeschlossener, prinzipiell unabschließbarer Prozess in der Zeit. Dabei verändert sich in jedem gegebenen Fall der Kommunikation eines Kunstwerks die Zeitspanne zwischen A (dem Zeitpunkt der Produktion des Werks) und B (dem Zeitpunkt der Rezeption des Werks). So kann die Lektüre eines Texts unmittelbar nach seiner Produktion erfolgen, ja diese kritisch begleiten (auch in diesem Fall verändert sich an der grundlegenden Zeitstruktur des literarischen Kommunikationsprozesses nichts), Tausende von Jahren können zwischen der Produktion und Rezeption eines Werks liegen. Ein Text kann in einer fremden, heute allein einer gelehrten Elite zugänglichen Sprache verfasst sein, dem durchschnittlichen Leser nur durch Übersetzung, wenn überhaupt, zugänglich. In seiner fundamentalen Zeitstruktur ist der Prozess der künstlerischen Kommunikation stets eine Form der Kommunikation einer Gegenwart mit einer Vergangenheit, ja die ästhetische Erfahrung (der kommunikative Akt) ist die unmittelbarste Form eines Dialogs von Kindern eines gegenwärtigen Zeitalters mit vergangenen Geschlechtern. Auch in diesem Sinn ist Kunst die kollektive Erinnerung der Menschheit (Lukács).

Und doch sind, so unterschieden die Wirklichkeiten auch sein mögen, zwischen denen das Werk vermittelt, diese Wirklichkeiten nicht allein durch die ästhetische Wirklichkeit des Kunstwerks verbunden. Sie sind verbunden durch das *Kontinuum des historischen Prozesses* (oder können es sein), der hier als kultureller Prozess oder „Prozess der Zivilisation“ (Norbert Elias) verstanden werden soll. Ja in einem bestimmten Sinn ist dieser Prozess die Bedingung dafür, dass ästhetische Gebilde vergangener Zeitalter – nicht alle zwar, doch aber solche einer bestimmten Qualität – in späterer Zeit, und hypothetisch sei gesagt: in aller Geschichte zivilisierter Menschheit, angeeignet werden, eine sinnhafte Funktion ausüben können.

Zu fragen ist näher: Wer ist dieser Produzent, wer dieser Rezipient? Sie existieren, wenn es sich um Kunst vergangener Epochen handelt, in unterschiedlichen historischen Wirklichkeiten. Selbst wenn

sie Zeitgenossen sind, können sie verschiedenen Klassen und Schichten angehören. Wenn ich heute den *Hamlet* lese, so lese ich, als Zeitgenosse der ‚späten‘ kapitalistischen Gesellschaft, ein Werk, das in der Frühzeit dieser Gesellschaft verfasst wurde – also [90] unter ganz anderen gesellschaftlichen Bedingungen entstand als jene, unter denen ich es rezipiere. Im Fall der mittelalterlichen oder antiken Literatur etwa rezipieren wir kulturelle Produktionen grundlegend anderer gesellschaftlicher Formationen, im Falle der chinesischen oder indischen solche einer anderen, uns zunächst fremden Zivilisation.

#### *Das Kunstwerk als vermittelndes Glied*

Das Kunstprodukt – das Werk – ist das vermittelnde Glied des Prozesses ästhetischer Kommunikation. Es ist die vergegenständlichte, Objekt gewordene Form des Verhältnisses *der* unterschiedlichen Wirklichkeiten (und ideologischen Horizonte), die in der ästhetischen Kommunikation zusammentreten, es ist *ideologische Form als ästhetische Welt*. Im Akt der ästhetischen Kommunikation, sahen wir, treffen zwei soziale Wirklichkeiten aufeinander: die des Produzenten (W1) und die des Rezipienten (W2). Das Werk nun hat gleichfalls den Charakter einer Wirklichkeitsform: es ist *fiktive Wirklichkeit*, bildet eine ‚ästhetische Welt‘. Als Bewusstseinsform einer besonderen historischen Wirklichkeit übt *es* eine Funktion in Wirklichkeit 2 aus. Es besitzt eine dynamische Struktur, es ist Ausdruck *eines* Wirklichkeitsverhältnisses, Verschmelzung unterschiedlicher Wirklichkeitshorizonte im Akt der Rezeption. Es ruht nicht, wie der Ästhetizismus es will, ‚selig in sich selbst‘ (dies konstituiert nur eine Seite seines ästhetischen Charakters), sondern ist Teil eines sozialen Verhältnisses.

#### *Institutionen und Instanzen der Werkvermittlung: der soziale Raum der ästhetischen Kommunikation. Die Institution Kunst*

Die Struktur ästhetischer Kommunikation ist in der bisher entwickelten Form noch nicht voll erfasst. Denn zwischen Produktion und Konsumtion von Gebrauchswerten ist in allen entwickelten arbeitsteiligen Gesellschaften ein System der Distribution geschaltet. Seine Instanzen wurden oben bereits in dem Abschnitt zur Institution Kunst behandelt. Mit dieser Institution ist der soziale Raum benannt, in dem die ästhetische Kommunikation stattfindet. Selbst wenn ich mich zur Lektüre eines Buchs in die Einsamkeit einer norwegischen Berghütte zurückziehe – den Prägungen durch die Institution Kunst kann ich nicht entkommen, oder wenn, dann nur, weil ich ein kritisches Ver-[91]hältnis zu ihr gewonnen habe, und dieses kritische Verhältnis ist unabhängig vom Ort der Rezeption. Die institutionellen Instanzen der Werkinterpretation und Werkvermittlung haben eine die Kunstrezeption stark prägende Macht, sei es positiv im Sinn einer Anleitung zu einer produktiven Konsumtion von Kunst, sei es negativ im Sinn einer ideologischen Deformation, die auch das authentische Werk zerstören kann. Man denke an die Funktion von Kunstwissenschaft, Kunstkritik, Kunstunterricht und die entsprechenden Institutionen (Schule, Universität, Museen usw.), an familiäre Erziehung und soziales Umfeld, an die Rolle, die Sekundärliteratur, Zeitungen, Zeitschriften, Rundfunk und Fernsehen spielen. Alle diese Instanzen fungieren als Determinanten, die den Rezeptionsvorgang konditionieren und kanalisieren und so die Rezeptionsrichtungen vorgeben. Sie prägen Habitus wie ästhetische Disposition. Der soziale Raum der ästhetischen Kommunikation wird von ihnen bestimmt.

#### *Kunst als Produktion und die produktive Konsumtion des Rezipienten*

Der Akt der künstlerischen Produktion ist die Arbeit des Autors: des Werkproduzenten. Was in dieser Produktion geschieht, ist ein *Transformationsprozess von Wirklichkeit in die ästhetische Form*. Wie der „denkende Kopf sich die Welt in der ihm einzig möglichen Weise aneignet“ (Marx), so eignet sich das ästhetische Vermögen die Welt in der ihm einzig möglichen Weise an: in der Weise *ästhetischer Formierung von Welt*. Ästhetische Aneignung bedeutet nicht, dass die Wirklichkeit lediglich imaginativ reproduziert wird, sie bedeutet das Erschließen und Entdecken von Wirklichkeit. Kunstproduktion ist ein aktiver Akt der Welt-Entdeckung. Dieses Welt-Entdecken im Medium der Kunst hat zwei Seiten: die der *Werk-Produktion* und die der *Werk-Rezeption*. Im Akt der Produktion werden Weltverhältnisse erschlossen, im Akt der Rezeption werden diese nachvollzogen und so erst gegenwärtig gemacht. Das Kunstwerk, in der Perspektive der Rezeption, besitzt ein semantisches Potenzial, das im Akt der Rezeption realisiert wird. Es ist ein Vorgang des Umsetzens des Sinn-Potenzials eines Werks *in Bedeutung für uns*. Ein solcher Vorgang ist als *produktive Konsumtion* zu bezeichnen.

Ästhetische Bedeutung – im weitesten Sinn – ist also kein Sachverhalt der Werkproduktion allein, sie ergibt sich aus dem Zusammenspiel von Produktion [92] und Konsumtion. Sie ist Resultante dieses Zusammenspiels. Die Rezeption ist *produktiv*, wenn sie als aktiver Partizipant das Werkpotenzial in einer seiner Möglichkeiten – idealiter: in seinem vollen Umfang – erschließt und in eine gegenwärtige Bedeutung transformiert. In diesem Verhältnis hat die Werkproduktion eine ontologische Priorität, die Konsumtion tritt als zweite konstitutive Komponente hinzu.<sup>52</sup>

*Der rezeptive Akt als Weltentdeckung und Integration: die ideologische Form des Kunstprozesses*

Der Kunstprozess hat Teil an dem allgemeinen Charakter von Kunst, eine ideologische Form zu sein. Er ist in seiner Funktion und epistemischen Verfassung ambivalent. Ist er in seiner positiven Funktion ein Akt der Weltentdeckung und Selbstwerdung, so in seiner negativen Funktion ein Akt sozialer Einordnung und Unterwerfung – epistemisch der Verdeckung und Verstellung von Welt.<sup>53</sup>

So werden, in der positiven Funktion, im Zusammenspiel von Kunstproduktion und produktiver Konsumtion von Kunst, perspektivisch Aspekte einer gegebenen gesellschaftlich-individuellen Welt erschlossen. Jedes Kunstwerk einer besonderen geschichtlichen Zeit erschließt eine von jedem anderen Kunstwerk dieser Zeit unterschiedene Ansicht der gleichen Wirklichkeit, wobei die wesentliche Differenz zwischen diesen unterschiedlichen ästhetischen Anschauungen von Welt, den verschiedenen Wirklichkeits-Ansichten in der Kunst sowohl durch die individualpsychologisch zu fassende und erklärende Differenz der Betrachtungsweisen als auch durch die Differenz im gesellschaftlichen Standpunkt der Wirklichkeits-Erfassung (wie auch durch die gewählte künstlerische Form und Gattung) bedingt ist. In diesem Sinn ist von *Horizonten ästhetischer Weltentdeckung* zu reden, die in rezeptiven Akten erschlossen werden. Zudem können in einzelnen Werken verschiedene Standpunkte und historische Perspektiven zusammenstoßen (in hochkomplexen Kunstformen wie Drama und Roman), ja das Zusammentreffen, gar die Verschmelzung unterschiedlicher ideologischer Horizonte in einem einzelnen [93] Werk, einer Werkgruppe, einem Gesamtœuvre kann, so bei Shakespeare, die Stilsignatur eines Autors sein.

Die Geschichte der Kunst kann, so betrachtet, als *Abfolge ästhetischer Weltbilder* – ‚ästhetischer Weltanschauungen‘ – verstanden werden. Was in dieser Abfolge von Weltbildern zum Ausdruck kommt, sind unterschiedliche, oft gegensätzliche Qualitäten der Weltsicht, denn so sind die durch die Kunst vermittelten Gehalte aufzufassen; Qualitäten, die durch eine Reihe materieller und ideeller Faktoren bestimmt sind. Diese Qualitäten der Weltsicht bilden den Inhalt ästhetischer Welterfahrung. Sie konstituieren den Sinn, den Kunst für Rezipienten haben kann: die Bedeutung von Kunst *für uns*. Kunst vermag, als stets vorhandene Möglichkeit ihrer gesellschaftlichen Wirkung, eine sinnkonstituierende Funktion im Leben der Menschen auszuüben. Sie kann aber auch, und dies ist der kardinale Punkt ihrer ideologischen Ambivalenz, als Sinn-Surrogat wirken – wie die Qualitäten der Weltsicht ideologisch verdeckend, *welt-verdeckend* oder im genauen Sinn aufdeckend: *welt-entdeckend* sein können –, Kunst steht zwischen den Extremen illusionärer und wahrer Weltbilder, welche sie vermittelt.

Die im kommunikativen Prozess vermittelten Weltbilder bewegen sich also in der Ambivalenz von Weltentdeckung und ideologischer Verklärung gegebener Weltverhältnisse, die in der historischen Regel Verhältnisse der Unterwerfung sind – in der Ambivalenz von Selbstwerdung der Subjekte und ihrer sozialen Integration als dem ‚doppelten Telos‘ (Ziel) des Kunstprozesses. Kunst, im Ganzen gesehen, bewegt sich in dieser Doppelfunktion von Befreiung und Herrschaftskonstitution. Ja ihre ‚normale‘ Funktion in der gegenwärtigen Gesellschaft ist die einer integrativen Vergesellschaftung der Individuen, die Inszenierung ihrer Akzeptanz der gegebenen Verhältnisse von Herrschaft und Eigentum – der Akzeptanz letztlich ihrer eigenen Selbstentfremdung. Unter diesen Bedingungen ist Weltentdeckung durch Kunst stets der ideologischen Weltverklärung abzurufen und gegen illusionäre Sinngebungen – Sinnsurrogate – zu behaupten. Diese Doppelfunktion von Kunst, verdeckend und entdeckend, ideologisch und emanzipativ zu sein, hängt von zweierlei ab: den Qualitäten der

<sup>52</sup> Zur Bedeutungskonstitution des Näheren *Mimesis und Episteme, I.2: Bedeutungskonstitution und der Weltbildcharakter der Künste* in diesem Band, S. 164 ff.

<sup>53</sup> Dazu des Näheren: *Mimesis und Episteme. IV: Kunst, Ideologie und Wahrheit*; in diesem Band, S. 224 ff.

Weltsicht, die als semantisches Potenzial den Werken innewohnen, und den Akten der ästhetischen Rezeption selbst, in denen letztlich über das historische Schicksal der Werke entschieden wird. So gibt es zwar [94] progressive und reaktionäre, humanistische und antihumanistische Kunst (und viele Abstufungen zwischen diesen Polen), es gibt aber keine Kunst, die vor der ideologischen Deformation und dem politischen Missbrauch geschützt ist. In der produktiven Rezeption erst werden die progressiv-humanistischen Potenziale der großen Kunst freigelegt. Hier vor allem zeigt sich die enorme kulturelle Bedeutung der Instanzen der Werkrezeption, von Kunstkritik und Interpretation nicht zuletzt. Kein anderer Autor hat diesen Sachverhalt in der gleichen Dringlichkeit dargestellt wie Peter Weiss in der *Ästhetik des Widerstands*. Bedingung freilich für die produktive, emanzipatorische Rezeption ist der Weltgehalt der Werke selbst, die *Qualität* der in ihnen gestalteten Weltsicht.

Die Qualität der Weltsicht in der Kunst ist durch das Zusammenspiel unterschiedlicher Faktoren bedingt. Sie resultiert aus dem Zusammentreten emotiver, kognitiver, ethischer, politisch-ideologischer und spezifisch ästhetischer Momente. Sie ist die lebendige Synthese aller Faktoren, die im ästhetischen Produkt wirksam sind, eine Synthese, die im Vollzug des künstlerischen Prozesses realisiert wird. Diese Qualität findet ihren Ausdruck auch in je unterschiedlichen ‚Stimmungen‘ oder ‚Befindlichkeiten‘, welche die Kunst vermittelt. Girnus spricht vom ‚bewussten Affekt-Engagement‘ in der Produktion und Rezeption von Kunst, Raymond Williams von „structures of feeling“, Gefühlsstrukturen, die in der Kunst ihren Ausdruck finden. Die Qualität einer künstlerischen Weltsicht wird nicht zuletzt davon abhängig sein, in welchen Tiefendimensionen Wirklichkeit im Werk erfasst ist. Die Wirklichkeitsdichte im Werk soll beides bedeuten: das Erfassen der Tiefe wie der Fülle der dargestellten Wirklichkeit. Die Bestimmung der Kunst als Welt-Entdeckung bedeutet Sichtbarmachen und Erfahrbarbarmachen neuer Qualitäten der Weitsicht und Welterfahrung. So meint auch der Begriff ästhetischer Widerspiegelung, wenn er recht verstanden wird, einen Spiegel, der noch nicht Gesehenes oder zumindest so noch nicht Gesehenes sichtbar macht – keinen, der bloß verdoppelt, Bekanntes zeigt. Shakespeare spricht vom *zeigenden Spiegel des Spiels*, der ‚form and pressure‘ (innere Form und äußere Erscheinung), der Zeit sichtbar macht (Hamlet).

Produktion und Rezeption von Kunst *im positiven Sinn* sind Akte eines aktiven Eingriffs: des Entdeckens und Aufdeckens, der Welt- und Selbstentdeckung. So entwickelt die Geschichte der Dichtung eine unendliche, un abgeschlossene und unabschließbare Reihe verbaler Strategien der Weitentdeckung. Jeder Akt [95] poetischer Schöpfung ist, sofern sie diesen Titel verdient, mit einem treffenden Wort T. S. Eliots „a new beginning, a raid on the inarticulate“ (*East Coker*): ein neuer Anfang, ein Vorstoß ins Ungesprochene – ein Akt, der aber erst durch eine produktive Konsumtion abgeschlossen wird. In diesem Sinn ist jede produktive Kunsterfahrung ein geistiges Wagnis. Nie als Dokument oder Kopie von Bekanntem, nie als bloßes Ornament, sondern allein als Vorstoß in unentdeckte Welt, im Erschließen neuer Wirklichkeiten, als Medium der Entdeckung der geschichtlichen Welt des Menschen findet Kunst die Berechtigung ihrer Existenz, erfüllt sich ihre bleibende Funktion in Geschichte und Gegenwart.

## Anhang

### Die Frage ästhetischer Wertung. Entwurf

Eine ausgearbeitete marxistische Theorie ästhetischer Wertung liegt nach meinen Kenntnissen nicht vor; das Problem wird vielfach behandelt (so bei Lukács, Kagan, Rita Schober und Holz), doch kaum in systematischer Form. Auch außerhalb marxistischen Denkens nimmt heute die Frage ästhetischer Wertung und der Kriterien praktischer Kunstkritik nicht den Platz ein, der ihm gebührt – und das ist der einer theoretischen Grundfrage. Dies ist umso befremdlicher, als gerade in Fragen der Wertung im Alltagsbewusstsein wie im Bewusstsein ästhetischer Kritik und Theorie die größten Desorientierungen herrschen. Es scheint, als würden sich auch die sonst so selbstsicheren Wortführer des Zeitgeists vor dieser Frage drücken. Wenn Schiller zu Beginn seines Briefwechsels mit Goethe die „Anarchie“ beklagt, „welche noch immer in der poetischen Kritik herrscht“ und den „gänzlichen Mangel objektiver Geschmacksgesetze“ konstatiert (Brief an Goethe vom 7. September 1794), so ist dieser Zustand heute um keinen Deut besser geworden – eher ist das Gegenteil der Fall.

Auch die folgenden Überlegungen werden ihn nicht abschaffen können. Was sie allein tun können und wollen, ist, eine Exposition der Frage vorzustellen: Richtlinien und Kriterien zu benennen, nach

denen eine differenzierte Ausarbeitung erfolgen kann. Das Folgende hat so den Charakter eines Entwurfs und beschränkt sich auf seine thesenartige Darstellung. [96]

1. Als Erstes und methodologischer Grundsatz sei festgehalten: ästhetische Wertung ist abhängig – und war es in ihrer gesamten Geschichte – von dem ihren Kriterien zugrundeliegenden Kunstbegriff. Der in diesem Buch vorgestellte ist phänomenologisch-induktiv gewonnen, er ist nicht präskriptiv-deduktiv gesetzt. Er resultiert aus der Betrachtung *der* in der Geschichte der Künste vorliegenden ästhetischen Produktionen – aus der *Geschichte des ästhetischen Gegenstands selbst*.<sup>54</sup> Aus diesem Begriff von Kunst sind Folgerungen für die Frage der Wertung und nach Kriterien der Kritik zu ziehen – für die uralte Frage (sie begleitet die Geschichte der Kunsttheorie seit ihren Anfängen): Was ist ästhetischer Wert, was ist gute, was ist schlechte Kunst und gibt es ein Mittleres zwischen beiden?

2. Ein solches Verfahren, die Orientierung an den Werken selbst, ihrer internen Struktur und Gesetzmäßigkeit, ist, so scheint uns, der einzig mögliche Weg, um zu dem zu gelangen, was Schiller ‚objektive Geschmacksgesetze‘ nennt und in seiner Korrespondenz mit Goethe einfordert. Eine solche Forderung steht konträr zu heute herrschenden und generell akzeptierten Auffassungen. Diese reichen über die Ebene bloß subjektiver Geschmacksurteile von bestenfalls noch ‚intersubjektiver‘ Geltung nur selten hinaus, wie sich auch soziologisch-gesellschaftskritische Theorien meist darauf beschränken, ästhetische Werte und Kriterien als ideologische Konstrukte abzutun oder auf Normen zurückzuführen, die in kulturellen Konventionen wurzeln und in bestimmten gesellschaftlichen Kreisen anerkannt, von Eliten gesetzt werden. Solche Tendenzen einer Nivellierung des ästhetischen Werts und seiner Reduktion auf soziale Sachverhalte reichen weit in den gegenwärtigen Marxismus hinein – wie in Haugs Theorie ästhetischer Einräumung nachgelesen werden kann.<sup>55</sup>

3. Methodologische Voraussetzung des Folgenden ist die *Existenz einer Werthierarchie* als erstes Postulat einer praktischen Kunstkritik – dass es nicht nur ‚gute‘ und ‚schlechte‘ Kunst gibt, sondern eine Vielzahl von Stufungen zwischen beiden. Im Rahmen einer solchen Werthierarchie ist freilich mit Nachdruck am Konzept der Meisterwerke – und mit ihm an dem eines Werkkanons – festzuhalten, wie auch am Begriff misslungener und falscher Kunst. Es [97] gibt mittelmäßige Kunst, es gibt schlechte Kunst, es gibt Nicht-Kunst. Vieles, was heute von Feuilleton und Kunstmarkt als ‚Kunst‘ angepriesen wird, ist schlechte Kunst und oft Nicht-Kunst; die Documenta von 2012 liefert eine Fülle von Beispielen dafür.<sup>56</sup> Dagegen zu setzen ist der Begriff *authentischer Kunst*: Das ist eine solche (der hier niedergelegten Auffassung nach), die einem Kunstbegriff entspricht, der sich an den in den Weltkünsten überlieferten Werken orientiert. Diese allein, weder die bloß subjektive Setzung noch ein Sich-Richten nach Geschmack und Konvention, können die Norm bereitstellen, nach der Kunst und Nicht-Kunst zu unterscheiden sind. Authentische Kunst ist noch kein expliziter Wertbegriff, sondern bezeichnet eine Bedingung, die erfüllt sein muss, um sinnvoll und differenziert über den Wert eines Kunstwerks zu reden.

4. Eine weitere kardinale Unterscheidung ist die kategoriale Differenz zwischen *Schönheit* und *Kunst*, die heute nur allzu oft missachtet wird. Schönheit, im Sinne einer formalen Harmonie, kann sehr wohl Gegenständen der Natur (die klassische Ästhetik spricht vom Naturschönen) und alltäglichen Gebrauchsgegenständen zugeschrieben werden. Sie ist keineswegs eine exklusive Eigenschaft von Kunst. Im Gegenteil: Kunst ist nicht notwendig an Schönheit gebunden – es gibt in den Künsten sehr wohl eine Ästhetik des Hässlichen und des Schreckens wie es eine solche des Schönen und des Erhabenen gibt. Das ‚Kunstschöne‘ ist ein Modus des Kunstästhetischen und nicht dessen allgemeines Charakteristikum.

5. Eine gegenstandsorientierte Theorie der Wertung hat demnach auf das zurückzukommen, was hier als das erste kunstästhetische Prinzip exponiert wurde, und das ist das Prinzip der *Form* (‚Poiesis als ästhetische Form‘). Formale Gestaltung und kompositorische Werkform bilden das materiale Apriori einer Kunstwelt; ‚Apriori‘ im Sinn einer ‚Bedingung der Möglichkeit von ...‘. ‚Material‘ nenne ich

---

<sup>54</sup> Siehe dazu meine grundlegende Untersuchung in Metscher 2010.

<sup>55</sup> Haug 1993, S. 136–150. Dazu kritisch Metscher 2012, S. 104 f.; 2012c, S. 103–105.

<sup>56</sup> Siehe Seppmann 2013.

dieses Apriori, da *es* bezogen ist auf die materiale Gegenständlichkeit des ästhetischen Produkts. Basis jeder ästhetischen Werttheorie wie Theorie der Kunstkritik ist demnach das Kunstwerk als *formal gestaltetes Produkt* (kompositorische Form). Nur wo ein solches Werk vorliegt, können Kriterien ästhetischer Wertung wie praktischer Kritik ins Spiel kommen. Dass solche Kriterien nicht für Naturgegenstände oder beliebige Gebrauchsobjekte [98] – gelten, liegt auf der Hand – ist aber heute (die Documenta von 2012 zeigt es) keineswegs mehr selbstverständlich.

6. Apriorität der ästhetischen Form bedeutet aber auch, dass die bloße Kontextveränderung allein aus keinem pragmatischen Gegenstand ein Kunstwerk macht (der Duchampssche Fehlschluss: Durch *die* Aufstellung eines Urinals in einem Museum, so provokativ sinnvoll dieser Akt gewesen sein mag, wird dieses noch lange nicht zur Kunst). Allerdings können bestimmte Objekte durch Kontextveränderung in ihrem Kunstcharakter erst erkenn- und erfahrbar werden (so oft bei rituellen Gegenständen, sobald sie in einen nicht-rituellen Raum transponiert werden). Dies ist nur deshalb möglich, weil solche Objekte an sich bereits eine ästhetische Form besitzen.

7. Zum Formcharakter der Kunst gehört, dass das ästhetisch gestaltete Produkt den Charakter *relativer Autonomie* besitzt. Es ist nicht *autark*, d. h. unabhängig von jeder Fremdbestimmung, allein in sich selbst gründend, doch *autonom*: formal eigengesetzlich im Sinne einer strukturellen Selbstbestimmung (einer internen Regelmäßigkeit), die sich gleichwohl im Rahmen eines Gefüges gesellschaftlich-kultureller Determinanten bewegt. Das ästhetische Produkt, das Werk ist autonom im Zusammenhang einer besonderen Kunstwelt, als Teil einer kulturellen Konstellation. Dass ein Kunstwerk aufgrund seiner formalen Verfassung eine solche Autonomie tatsächlich besitzt, ist die erste Voraussetzung guter Kunst. Zu dieser gehört die kompositorische Ausführung im Rahmen eines besonderen Materials, das Auswahl und Gebrauch der formalen Mittel mitbestimmt (welche Techniken ich verwende, um ein Gedicht zu schreiben, ein Stück Musik zu komponieren, ein Bild zu malen, eine Figur zu formen, hängt nicht zuletzt davon ab, mit welchem Material ich arbeite: Sprache, Töne, Farbe, Stein oder Lehm). Zu ihr gehört weiter die Fähigkeit des Gebrauchs der überlieferten Techniken, die ihrerseits von der besonderen Kunstart her determiniert sind (es sind andere in Musik, Malerei, Literatur, und wiederum andere in Lyrik, Drama und Roman, usf.). Grundkriterium hier ist also der *Gebrauch der ästhetischen Mittel* im weitesten Sinn, Kenntnis und Beherrschung des historischen Stands der ästhetischen Produktivkräfte: einer überlieferten Formenwelt, auf deren Grundlage erst die Erfindung und Entwicklung von Neuem, das *Novum* als ästhetische Kategorie und Kriterium der Wertung, möglich wird. Diese Dialektik von Kontinuität und Erneuerung, von Tradition und Aufbruch, Wiederholung und Experiment hat Ezra Pound auf [99] eine berückende poetologische Formel gebracht. Sie sei hier in dem programmatischen Sinn zitiert, in dem sie gemeint ist: „As the sun makes it new / Day by day make it new / Yet again make it new.“ Nie aber ist ein kompositorisches Verfahren geschichtslos. Wie eine überlieferte Technik und Formenwelt in einem intrinsischen Sinn geschichtlich sind, so ist es auch ihr Gebrauch, der weiterführend oder abstoßend sein kann. Der Bruch ist ein Modus des *Novums* wie es die produktive Entwicklung ist. Grundbegriff für das hier Gemeinte ist die *strukturelle Transformation*.<sup>57</sup>

8. Bedingung des Formcharakters von Kunst in dem hier erläuterten Sinn ist, dass diese nach kompositorischen Regeln verfasst ist, die nicht von außen einem Werk oktroyiert sind, sondern seiner internen Verfassung entsprechen. Ein Kunstwerk ist als formales Konstrukt ‚regelmäßig‘ konstituiert und in diesem Sinn ‚gesetzmäßig‘. Keine Kunst, die den Namen verdient, ist ‚regellos‘, und auch der klassische Geniebegriff Kants, der die Subjektivität des Künstlers als *ingenium* in sein Recht setzt, versteht dieses nicht als autark, sondern als „angeborene Gemütsanlage [...], durch welche die Natur

<sup>57</sup> ‚Strukturelle Transformation‘ bezeichnet die Art und Weise, in der die Künste gesellschaftliche Veränderungen bis hin zu formationsgeschichtlichen Umschichtungen und „sozialen Revolutionen“ (Marx) verarbeiten. Gemeint ist die *adäquate*, d. h. der Seinsart Kunst zukommende, Weise, in der solche Veränderungen *künstlerisch* ihren Ausdruck finden, und das ist die *qualitative Transformation der Formenwelt der Künste bis in die Konstitution der Einzelwerke hinein*; eine Inhalt und Form betreffende Umgestaltung von Werkstrukturen. Diese Transformation schließt einen fundamentalen Wandel der künstlerischen Produktionsbedingungen und künstlerischen Funktion, ja der gesamten Kunstverhältnisse ein. Sie hat diesen zu ihrer Voraussetzung und bringt ihn zugleich hervor (vgl. Metscher 201 2, S. 110–114).

der Kunst die Regel gibt“ (*Kritik der Urteilskraft*, § 46). Das *ingenium* also besteht gerade im *regelgebenden Vermögen* des Subjekts, das in diesem Vermögen gleichwohl an eine höhere Ordnung, die ‚Natur‘ gebunden ist. Diese ‚höhere Ordnung‘ nun, würden wir sagen, ist nichts anderes als *die Kunst selbst*, wie sie in der Weltgeschichte des ästhetischen Gegenstands überliefert ist und die nicht willkürlich, sondern im kompositorischen Sinn gesetzmäßig verfasst ist. Ästhetische Gesetze sind demnach solche, die mit dem ästhetischen Gegenstand ‚gesetzt‘ sind und damit auch die Bedingungen seiner Produktion bilden. Solche Gesetze und ihnen korrespondierende Regeln wechseln entsprechend den einzelnen Formen, Gattungen und Arten der Kunst. Ich spreche von *generischen Regeln*, denen eine besondere Kunst-[100]produktion folgt. So sind in der Literatur die Gattungen – Drama, Epik, Lyrik als ‚Hauptgattungen‘ – ihrer internen Verfassung nach unterschieden, und diese Unterschiede resultieren aus den unterschiedlichen kommunikativen Konstellationen, die ihnen zugrunde liegen: dem Spielen einer Handlung, dem Erzählen einer Geschichte und dem Singen eines Lieds.<sup>58</sup> Daraus folgen Regeln der Produktion, die wiederum in besonderen kompositorischen Techniken ihren Ausdruck finden, die bis zu einem bestimmten Punkt dann auch lehr- und lernbar sind. Sie müssen befolgt werden, wenn die Werkproduktion gelingen soll. Sie sind sehr wohl modifizierbar – ja sie modifizieren und entwickeln sich im historischen Prozess. So spricht die Literaturwissenschaft von Erzählformen des Romans, geschlossenen und offenen Formen des Dramas usw. Die Geschichte der Literatur zeigt, dass Gattungen gemischt und ‚synthetisiert‘ werden können; Goethes *Faust* ist ein synthetisches Drama,<sup>59</sup> im sogenannten ‚epischen Theater‘ Brechts (hinter dem eine lange Tradition steht), ist die Gattungssynthese ästhetisches Programm. Doch setzen solche Synthesen, wo sie gelungen sind, die Gattungsgesetze keineswegs außer Kraft. Sie setzen vielmehr die Gattungen in Beziehung zueinander, im Bewusstsein ihrer internen Gesetzmäßigkeit. Ein solches Vorgehen stellt höchste Anforderungen, soll das Ergebnis etwas anderes sein als ein beliebiger Mischmasch. Eine Regel kann suspendiert oder gebrochen werden, doch nur, wenn eine neue Regel an ihre Stelle tritt, die den Anforderungen der besonderen Kunstform und Kunstart (ihrer internen Gesetzmäßigkeit) entspricht. Die Leistungsfähigkeit einer neuen Regel wird immer erprobt werden müssen. Hier gilt, dass nur der Meister (oder auch die Meisterin) die Form zerbrechen darf. Ein Regelsystem kann durch ein anderes ersetzt werden (ein klassischer Fall in der Moderne ist Schönbergs Zwölf-Ton-System), verschiedene Systeme können kombiniert werden (man denke an Schostakowitschs Gebrauch der Tradition), doch nie kann Regellosigkeit und bloße Willkür an die Stelle von Regeln treten, und wenn, dann um den Preis des Endes der Kunst. Sind Erzähler und Erzählung konstitutive Bedingungen der epischen Form, dann ist der Tod des Erzählers in der Tat „der Tod des Romans“ (Wolfgang Kayser). Mit der Suspendierung der Handlung hat Samuel Beckett bewusst das Ende [101] des Dramas gestaltet. Die Geschichte der Künste ist eine Geschichte des Umgangs und der Arbeit mit Formen, es wechseln Phasen der Kontinuität mit solchen des Aufbruchs, der Erneuerung und des Experiments. Immer aber bleibt diese Arbeit gebunden an den besonderen ästhetischen Gegenstand auf einem bestimmten historischen Stand seiner Entwicklung – der dieser Arbeit die Bedingungen stellt, unter denen die Regeln der Produktion gewonnen werden müssen. An diese Regelmäßigkeit von Kunst sind schließlich auch die Kriterien des ästhetischen Werts und der kritischen Wertung gebunden.

9. Wie diese Regeln konkret aussehen, ist in historischer Perspektive in Bezug auf die einzelnen Formen, Gattungen und Arten der Kunst auszuarbeiten. Es sind andere in den bildenden Künsten, der Musik, der Literatur usw., und auch in den einzelnen Künsten sind die Kriterien nach Formen und Gattungen zu differenzieren. Es liegt auf der Hand, dass ein Haiku nicht nach den Kriterien eines Epos beurteilt werden kann. Es sind einige Kriterien benennbar, die einen Grad von Allgemeinheit haben, der sie für alle Künste gültig macht – zum Preis einer hohen Abstraktion. Konkretisierbar sind sie erst in der Anwendung im Einzelnen. Zu nennen wären, als allgemeine Kriterien der Form, *Luzidität* (Klarheit der ästhetischen Werkgestalt) und *Komplexität des Gestalteten* als erste Kriterien, *Kohärenz* und *Konkretion der Gestaltung*, bezogen auf das materiale Substrat, in dem sich diese vollzieht, *Funktionalität*, *Stimmigkeit* und *Konsistenz* als weitere Bestimmungen (ihnen entsprechen als

<sup>58</sup> Siehe Goethe/Schiller: *Über epische und dramatische Dichtung*; Goethe: *Naturformen der Dichtung*.

<sup>59</sup> Vgl. Metscher 2003.

Negativkriterien *Dysfunktionalität, Unstimmigkeit, Inkonsistenz*). Auf einer weiteren Ebene wären, unter dem Gesichtspunkt *Konventionalität und Erneuerung*, Kriterien zu benennen, die den Umgang mit den überkommenen formalen Techniken der Kunstproduktion betreffen – repetiert ein Kunstwerk nur das Überlieferte oder verändert es die gegebene Formenwelt? Dieses Kriterium freilich, wie die anderen hier genannten, wird als formales nur in einem ersten Schritt zu bestimmen sein. Da in den Künsten Form nie ohne Inhalt ist, sind die formalen Kriterien stets solche einer Einheit von Inhalt und Form.

10. Innerhalb eines solchen Rahmens, der, so formal er auch ist, dennoch auf so etwas wie „objektive Geschmacksgesetze“ verweist, kann dann auch das subjektive Moment des ästhetischen Urteils in sein Recht gesetzt werden. Anders als in den Wissenschaften hat das Moment des Subjektiven seine Berechtigung, ja es gehört mit Notwendigkeit zum ästhetischen Urteil dazu. Eine subjektive Vorliebe für einzelne Werke und Künstlerinnen wie Künstler [102] ist untrennbarer Bestandteil des Umgangs mit Kunst. Unter Meisterwerken gibt es keine Konkurrenz, und der ideale Rezipient ist sicher derjenige, der alle großen Werke gleichermaßen schätzt, doch ist es sehr die Frage, ob es ihn gibt oder ob er überhaupt wünschbar wäre.

11. Kraft seines Autonomiecharakters als ästhetische Form ist das gelungene Kunstwerk *kontextunabhängig*, nicht in einem absoluten, doch in einem relativen Sinn. D. h. es kann auch außerhalb des mit ihm gegebenen Kontexts – Anlass und historische Zeit seiner Entstehung – verstanden und rezipiert werden. Es ist in andere Kontexte, andere historische Zeiten und Kulturen transferierbar; es ist kraft seiner formalen Verfassung ‚übersetzbar‘. *Kontextunabhängigkeit* ist so ein Basiskriterium ästhetischer Wertung. Es ist freilich nicht ein Kriterium der Form allein, sondern zugleich ein Kriterium des in ihr gestalteten, in ihr ausgedrückten Gehalts. Kraft einer solchen Einheit von Inhalt und Form hat ein Kunstwerk Bedeutung für uns‘, ‚es spricht zu uns‘ auch unabhängig von dem Kontext, in dem es entstand und an den es historisch-genetisch gebunden ist. Die Kenntnis dieses Kontexts (und anderer Kontexte, so solcher der Rezeption) kann seine Aufnahme konkretisieren, seine Bedeutung erweitern. Sinn aber hat es auch außerhalb des kulturellen Raums seiner Entstehung und ‚ursprünglichen‘ Rezeption. Nicht allein kraft seiner Form, erst kraft des in der Form gestalteten Inhalts ist es übersetzbar in andere kulturelle Kontexte und in diesen (als gegenwärtig wirkendes Werk und nicht nur als historisches Dokument) rezipierbar. Die relative Kontextunabhängigkeit als Kriterium: wo sie fehlt, wo ein Kunstwerk ohne Kenntnis seines originären Kontexts oder ohne ‚Erklärung‘ unverständlich ist, handelt es sich in jedem Fall um Kunst minderen Niveaus.

12. Relative Autonomie und Kontextunabhängigkeit setzen also voraus, dass eine kompositorische Form nicht bloß in einem ‚formalen‘ Sinn eine ästhetische Gestaltung, sondern bedeutungsvolle Form ist: *reflexive Werkform* – sie setzen voraus, was andernorts als Dialektik von Inhalt und Form erläutert wird.<sup>60</sup> In den Künsten ist Form nie ohne Gehalt. Ästhetische Form ist per definitionem bedeutungsvolle Form. Sie hat intrinsische Bedeutung im Unterschied zur funktionalen Bedeutung pragmatischer Gegenstände. Sie hat diese Bedeutung bereits als Form-Spiel und als Dekor. In der *mimetischen Form* – in [103] der Verbindung von Poiesis und Mimesis – erhält die ästhetische Form den Charakter von Welthaftigkeit, wird Kunst zur Reflexion von Weltgehalten. So sehr die Lust am formalen Spiel und die Freude an schmückender Gestaltung ihre Berechtigung haben – große Kunst bildet sich in der mimetischen Form. In ihr und nur in ihr wird die ästhetische Form zum Medium originärer Welterkenntnis, gewinnt sie die Qualität eines Weltbilds. Es ist dies kein Widerspruch zur Unterhaltungsfunktion der Künste – die höchste Lust kann die der Welterkenntnis sein, und die gibt es in ernster und in heiterer Form, als Tragödie und als Komödie. Der Schauer gehört zur Kunst wie das Vergnügen, beide sind Modi der einen Katharsis – über den ‚Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen‘ hat schon Schiller nachgedacht.

13. Nach Aristoteles sind die in der Kunst artikulierten und kommunizierten Bedeutungen universal: Ein Allgemeines und Geltendes wird in den Künsten in erlebnishafter Form vermittelt, ein Allgemeines im ‚Modus der Besonderheit‘ (Lukács 1967). An die unter Punkt 9 erläuterten Kriterien der Form

<sup>60</sup> Siehe *Mimesis und Episteme*, I.2; in diesem Band, S. 164 ff.

ist auf dieser Ebene anzuschließen. Das erste Form-Inhalt-Kriterium ist die *Konkretion* und *Universalität* der ästhetischen Bedeutung. *Luzidität*, *Plastizität* und *Prägnanz*, *Komplexität*, *Polysemie* und *Ambiguität* treten als weitere Kriterien hinzu. Freilich sind diese nicht absoluten Charakters. *Homogenität* und *Konsonanz* sind Kriterien gleichen Rechts. Sie konstituieren differente Werktypen. Das vieldeutige Werk ist nicht notwendig das ästhetisch ‚bessere‘, das eindeutige nicht ohne weiteres das schlechtere Werk.<sup>61</sup>

14. Fragen wir des Näheren nach *Kriterien des Inhalts* weltgestaltender Kunst, so ist besonders erneut die Unterschiedlichkeit der Künste und Kunstformen hervorzuheben. Musik, bildende Kunst, Literatur, Film usf. haben sämtlich einen unterschiedlichen Zugang zur Wirklichkeit. Zu sagen ist allein, dass das Kriterium der *Komplexität und Tiefe der erfassten Welt* hier eine Schlüsselrolle hat: sei es die Komplexität der Erfassung der ‚inneren Welt‘ des Menschen in der Musik, der gegenständlichen Welt in den bildenden Künsten, des Kosmos interagierender Menschen in der Literatur. Fragen wir also nach Komplexität des Charakters, der Handlung und Sprache, so wird die Literatur von allen Kunstarten diejenige sein, in der wir die weiteste und tiefste Antwort finden. [104] Fragen wir nach dem Welterleben des psychischen Subjekts, dem Schicksal der Seele in der Welt, so ist es die Musik, die hier die erste Antwort gibt. Fragen wir nach der visuell wahrgenommenen gegenständlichen Welt, werden wir die Malerei befragen. Das erste Wertkriterium für alle diese Künste ist die *intensive Totalität der Weltgestaltung*. Sie ist in jeder künstlerischen Form ausdrückbar, so unterschiedlich auch ihre Ausformungen in den verschiedenen Kunstarten sind.

15. Die Frage ästhetischer Wertung ist nicht zuletzt auch eine Frage der politischen Weltanschauung, der Ethik und der Ideologie. Denn die Kriterien der Kritik sind, sofern sie Weltgehalte betreffen, nicht unabhängig davon, in welchem normativen Horizont sich eine Wertung vollzieht. Eine marxistische Wertung wird andere Akzente setzen, in bestimmten Fragen zu anderen Ergebnissen kommen als eine bürgerlich-konservative, eine christlich motivierte oder eine solche, die aus postmoderner oder neoliberaler Gesinnung erfolgt – ganz zu schweigen von jenem Kunstfreund, der auch ein Freund der Kriegskunst ist, wie auch dem, der rassistischen Vorlieben frönt. Hier liegen klare Grenzen der Objektivität des Geschmacksurteils, und wir betreten das Feld ideologischen Widerspruchs und politischen Streits. Wobei es auf diesem Feld durchaus auch Gemeinsamkeiten in der Wertfrage zwischen Vertretern unterschiedlicher Weltauffassungen geben kann. Eine solche Gemeinsamkeit etwa ist die der verpflichtenden Norm eines *konkreten Humanum*: das Eintreten für menschliche Würde, für eine friedensbereite, von Angst und Gewalt befreite, vom Hunger geheilte Welt – eine solche Norm kann marxistisch, humanistisch-bürgerlich oder auf religiösem Boden gewonnen werden. Der normative Horizont für die marxistische Auffassung kann kein anderer sein als der kategorische Imperativ, wie ihn Marx in der Einleitung zur *Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie* formuliert – „alle Verhältnisse umzuwerfen, in denen der Mensch ein erniedrigtes, ein geknechtetes, ein verlassenes, ein verächtliches Wesen ist“.

16. Für die marxistische Kunstauffassung ist Kunst in ihrer höchstentwickelten Gestalt Form epochalen Selbstbewusstseins, in der sich „in der Perspektive der Befreiung“ (Lukács 1963) ein Äußerstes an Individualität mit dem Gesichtspunkt der Gattung verbindet. Solche Kunst – es ist der Begriff *klassischer Kunst* – ist die Artikulation des Bewusstseins eines Zeitalters im Medium der ästhetischen Form, Hegels „ihre Zeit, in Gedanken gefasst“ – hier in die Gedanken [105] der Kunst. Zu ihr gehört als Bedingung ihres Rangs, dass sie Wirklichkeit nicht als „festen Kristall“ auffasst, sondern als einen „umwandlungsfähigen und beständig im Prozess der Umwandlung begriffenen Organismus“ (Marx, Vorwort zur 1. Auflage des *Kapital*; MEW 23, S. 16) – zu ihr gehören also die Kategorien des Werdens und der Veränderung.

17. Eine solche Kunst erfüllt die Norm des Meisterwerks. Sie entwirft keine abstrakten Ideale, sondern sucht nach dem humanen Potenzial in jeder Lebenssituation, auch in der Lage der Zerstörung. Sie ist untrüglicher Opponent jeder Gestalt der Unterwerfung und der Anpassung, des Nihilismus wie

---

<sup>61</sup> Im Abschnitt Ober Bedeutungskonstitution in: *Mimesis und Episteme 1.2*, habe ich diesen hier nur skizzierten Sachverhalt ausführlich dargestellt; in diesem Band, S. 164 ff.

der Resignation. Solche Kunst, so Holz in seiner großen Ästhetik, ist Mittel, durch das der Mensch sich seiner Stellung in der Welt vergewissert. Sie fasst die Welt als eine voller unverwirklichter Möglichkeiten, macht im Verhältnis des Wirklichen zum Möglichen die Differenz zwischen Sein und Sollen, Wirklichkeit und Ideologie bewusst. Solche Kunst ist damit immer auch *Kritik*, wie sie zugleich *Utopie* ist, nicht allein in artikulierten Inhalten, sondern in der Werkform selbst, als präsentem Inbild einer gelungenen Totalität, im Glück eines erreichten Optimum (Holz 1996/97).

[107]

## Welt im Spiegel. Elemente einer Theorie symbolischen Denkens<sup>62</sup>

Für Gerhard Pasternack

Die folgenden Betrachtungen bewegen sich in wenig begangenen Gelände. Sie nehmen von einer geschichtsmaterialistischen Position aus Fragestellungen auf, die traditionell zur Hermeneutik und Geisteswissenschaft gehören: die Frage nach Metapher und Symbol, mit ihr die nach der Erkenntnisart nichtbegrifflichen Denkens; die Frage nach der Bedeutung von Verstehen und Interpretation für die Bildungsprozesse menschlicher Kultur; die Frage nach dem Begriff menschlicher Welt. Es sind Fragen, die sich aus Überlegungen zu einer materialistischen Hermeneutik ergeben. Diese gehen in die siebziger Jahre des letzten Jahrhunderts zurück.<sup>63</sup> Sie wurden immer wieder, direkt oder indirekt, zum Thema des oft kontroversen, immer produktiven, in der Zielsetzung einverständigen Gesprächs, das ich mehr als zwei Jahrzehnte lang im Rahmen des Zentrums Philosophische Grundlagen der Wissenschaften an der Universität Bremen mit Gerhard Pasternack führte.

Was eine materialistische Hermeneutik von traditionellen Hermeneutiken unterscheidet, ist, wie ich offensiv formulieren möchte, ein *höherer Grad theoretischer Komplexität*. So ist für eine materialistische Hermeneutik das Dasein [108] nicht, wie Hans-Georg Gadamer schreibt, „seinem eigenen Seinsvollzug nach Verstehen“ (Artikel *Hermeneutik* in: Ritter 1971), sondern ‚Verstehen‘ ist *ein Moment* – wenn auch ein konstitutives Moment – in einem Komplex von Daseinsbezügen, die sich *im Ganzen* nicht auf ‚Verstehen‘ zurückführen lassen. Es ist ein Moment, notwendig und unauflösbar, innerhalb des Ensembles gesellschaftlicher Verhältnisse, das *als Ganzes* menschliche Welt konstituiert. Zur Aufgabe steht, einen *materialistischen* Begriff menschlicher Welt auszuarbeiten, in dem solche Differenzierungen ihren Ort haben und die Ergebnisse traditioneller Hermeneutik eingearbeitet sind.<sup>64</sup> Die folgenden Ausführungen bewegen sich auf eine solche Zielrichtung zu.

Zu ihren Schwierigkeiten gehört, dass sie ideengeschichtliche Interpretation und damit ein Stück Begriffsgeschichte mit theoretischen Argumentationen zu verbinden suchen. Diese Verbindung ist nicht zufällig. Sie hat einen methodischen Sinn. Die theoretische Argumentation soll entfalten, was als „Logik der Sache“ (Marx) in dem ausgebreiteten Material angelegt ist. Dieses betrifft eine der ältesten Metaphern menschlicher Selbstverständigung die auf archaische Denkformen zurückgehende, gleichwohl bis in die Gegenwart hinein gebrauchte Metapher des Spiegels. Die theoretische Argumentation wird in zwei Denkschritten entfaltet: 1. in dem Versuch, die Spiegelmetapher als Teil symbolischen Denkens zu begreifen, 2. in dem Versuch, ein solches Denken in den Zusammenhang einer Theorie des Kulturellen zu stellen als des Gefüges, in dem dieses Denken und mit ihm die oben genannten Fragen ihren Ort haben. Die theoretische Argumentation erfolgt dabei in kompakten, in ihrer Abfolge markierten Denkschritten.

[109]

---

<sup>62</sup> Durchgesehene und überarbeitete Fassung meines Beitrags zur Festschrift für Gerhard Pasternack (Metscher 2002).

<sup>63</sup> Schreier 1990. In meinen Arbeiten bin ich mehrfach auf das Problem eingegangen (Metscher 1958; 1993a; 2000); vgl. auch *Mimesis und Episteme II, 2 Kunst als Weltdeutung* in diesem Band, S. 191 ff.

<sup>64</sup> Vgl. Metscher 2010, insbes. Zweiter Teil, 8, III. *Der epistemische Kernkomplex: Erkennen, Wissen, Verstehen*.

## I. Zum Spielraum der Spiegelmetapher. Ideengeschichtliche Einblicke<sup>65</sup>

### *Einheit und Totalität der Welt: der Spiegel als Weltmodell*

Der Gebrauch des Spiegels als Symbolgegenstand reicht in die Frühzeit menschlicher Kultur zurück. So sind aus der frühesten Zeit Chinas Kultspiegel überliefert, deren Rückseite eine bedeutungsreiche Ornamentik ziert. Diese erläutert die Funktion des Spiegels und seinen kultischen Sinn. So findet sich in der Mitte der runden Spiegelrückseite ein aus vier T-förmigen Armen gebildetes Kreuz als Erd-symbol, radial dazu am Rand des Spiegelrunds in gleichmäßigen Abständen abwechselnd je vier L- und V-förmige Figuren. Die V-förmigen stehen für die vier Weltgegenden, die rechtwinkligen L-Figuren sind ein Bewegungsmotiv, das an die uns bekannte Gestalt des Sonnenrades erinnert und mit großer Wahrscheinlichkeit auf die Sonnenbewegung um die als Zentrum gedachte Erde verweist. In ihrer Beziehung zueinander stellen die ornamentalen Zeichen ein umfassendes Weltsymbol dar, mit Erde und Himmelsrund, Weltgegenden und Mitte, Bewegung und Ruhe, Spannung und Ausgleich. Was die Symbolik intendiert, ist die *Totalität der Welt*, verstanden als zusammenhängende, metaphysisch sinnhafte Ordnung. Erdmitte und Weltgegenden evozieren die *Ordnung des Raums*, das Sonnenmotiv die *Ordnung der Zeit*, damit die natürliche Gesetzmäßigkeit des kosmischen Weltlaufs; ein Prinzip universaler Harmonie, dem nach altchinesischer Auffassung auch das Tun der Menschen entsprechen muss. Die Welt als das Ganze, in dem die Einzelnen gesammelt und vereinigt sind und ihr Wandel einer strengen Ordnung unterliegt, ist der Sinn dieses Symbols. In ihm koinzidiert der religiös-kultische Zweck mit einer weltlich-metaphysischen Bedeutung (vgl. Holz in: Holz/Metscher 2000/5, S. 622 f.).

Einen dem chinesischen Weltsymbol analogen Gebrauch der Spiegelmetapher finden wir in literarisch bereits hochentwickelter Form in dem ältesten [110] überlieferten Text der europäischen Literatur, Homers *Ilias*. Im 18. Gesang wird erzählt, wie Hephaistos, der hinkende Gott, Schmied, Handwerker und Künstler, einen Schild für Achilleus anfertigt. Dieser Schild ist seiner Funktion nach ein pragmatischer Gegenstand. Er wird geschmiedet für die Schlacht. Neben seine pragmatische Funktion tritt aber eine zweite, die ästhetische, und zwar in der doppelten Bedeutung von Schmücken und Spiegeln, Dekor und Mimesis. Das von Hephaistos gemachte Ding ist ein „gewaltiger“ und „hiebfechter“ Schild, doch zugleich ist es ein mit Bildern geschmücktes, schön gestaltetes Werk (*Ilias*, 18, 478 ff.; übersetzt von Thassilo von Scheffer). Was in den „schönen Gebilden“ sich zeigt, ist die in 180 Hexametern beschriebene „Totalität einer Nationalanschauung“ (Hegel 1970, Bd. 15, S. 344). Die Bilder des Schilds entwerfen das in sich geschlossene, umfassende Abbild einer konkreten, bereits kulturell spezifischen Lebens Ganzheit. Sie reicht von der himmlischen und irdischen Natur, dem umgreifenden Kosmos, über die materielle Arbeit (dem Pflügen des Ackers, dem Mähen des Saatefelds, der Lese im Weinberg) bis zum täglichen Leben der Stadt, schließt Krieg, Tod und Gewalt ebenso ein wie Feier, Festlichkeit und Tanz. Das die Sequenz abschließende Bild ist das des „göttlichen Sängers“ selbst, der auf „festlichem Tanzplatz“ „laut zur Leier“ sein Lied singt, inmitten des tanzenden Volks. Hier wird die Mimesis der Wirklichkeit als ästhetischer Akt noch einmal reflektiert – die *Reflexion der Reflexion* tritt ein in das kompositorische Werk.

### *Selbstbegegnung als Selbstverlust: Ovids Narziss*

Ovids Erzählung vom Narziss im Dritten Buch der *Metamorphosen* ist ein erstes Beispiel des Akts einer reflexiven Selbstbegegnung: Ein Ich wird seiner selbst im Spiegel ansichtig. Das Spiegelbild erscheint als Selbstbegegnung. Zugleich ist die Erzählung die Geschichte eines Selbstverlusts. Narziss, scheinbar sich selbst genug und nicht bedürftig der Liebe zu anderen (die Nymphe Echo verzehrt sich nach ihm in spiegelverkehrt-analoger Handlung, stirbt und wird zur körperlosen Stimme) erblickt sein Spiegelbild in der „lauteren Quelle“, deren „Wasser wie Silber glänzt“, als er, „vom Jagdeifer und von der Hitze ermattet“, sich niederbeugt, um seinen Durst zu löschen (*Metamorphosen*,

<sup>65</sup> Dieser Teil baut auf dem gemeinsam mit Hans Heinz Holz verfassten Artikel *Widerspiegelung/Spiegel/Abbild* auf, wobei ich hier selbstverständlich auf die allein von mir verfassten Teile zurückgreife (mit einer angezeigten Ausnahme). Um den Lesefluss nicht zu stören, habe ich mehrheitlich auf den Nachweis der sehr zahlreichen Zitate aus der Primärliteratur verzichtet; diese sind sämtlich in dem o. g. Artikel auffindbar.

übersetzt von Gerhard Fink. Frankfurt a. M. 1992). Narziss erblickt sich als Anderen, noch erkennt er sich nicht, und „ein anderer Durst entbrennt in ihm“. Er verliebt [111] sich in die berückend schöne andere Gestalt. Doch diese ist unerreichbar, weil körperlos; denn was er sieht, ist sein „Spiegelbild, ein Schatten ohne eigenes Ich“. Als er den Schein dieses Anderen, die Irrealität des Spiegelbildes erkennt, erkennt er auch, dass er selbst es ist, den er im Schein des Anderen erblickt. „Der da bin ich! Ich hab’ es erkannt! Nicht mehr täuscht mich mein Abbild!“ Diese Erkenntnis aber führt nicht zur Distanz, die Bedingung der Heilung und Befreiung wäre, sondern sie verstrickt das Ich umso stärker in die Zwänge des betörenden Scheins. Die Liebe zum scheinbar Anderen schlägt in zerstörerische Selbstliebe um. „Ich verbrenne in Liebe zu mir, ich erzeuge, erleide die Flammen!“ „Liebeskrank“ erfleht er den Tod, zerreißt sein Gewand, schlägt seinen Leib. Er vergeht, „vor Liebe abgehärmt“, „allmählich verzehrt ihn verborgene Glut“. Noch in der Unterwelt „betrachtete er sich im Strome der Styx“.

Ovids Erzählung ist weit entfernt von den archaischen Ursprüngen, in die die mythologischen Materialien, die er bearbeitet, zurückreichen. Sie ist Ausdruck einer hochreflektierten, psychologisch subtilen Kultur, ja einer kulturellen Spätzeit, die die griechische Klassik philosophisch und literarisch zur Voraussetzung hat. Nur deshalb ist es ihm möglich, aus dem literarischen Material des Mythos heraus die Geburt des Reflexionsvorgangs als eines Geschehens der Selbsterkenntnis darzustellen, Selbstreflexivität als Geschehensstruktur sichtbar zu machen, und zugleich den Mangel eines Ich vorzuführen, die entdeckte Selbstreflexivität auszuhalten; sich selbst im Bild des Anderen zu erkennen und in dieser Erkenntnis zu überschreiten. Dieser Mangel hat seinen Grund in der Selbstbefangenheit des Ich, seiner sich selbst gefallenden Schönheit, dem Unvermögen, einen Anderen zu lieben – der Liebestod der Echo geht als Analogie und Kontrast dem Liebestod des Narziss voraus, und der zweite ist die Folge des ersten (ausdrücklich heißt es, dass „die Göttin der Rache“ die „berechtigte Bitte“ der Versmähten erhört). So hat Ovids Erzählung einen zugleich philosophischen und psychologischen Sinn; philosophisch als Geburt der Reflexion im Sinn eines Vorgangs menschlicher Subjektwerdung, psychologisch als Parabel eines Selbstverlusts: der Selbstliebe als einer „Krankheit zum Tode“, um die Metapher Goethes und Kierkegaards aufzunehmen. Bei Goethe wird sie gebraucht, um Werthers Liebe zu charakterisieren. [112]

*Der Spiegel als Medium der Unwahrheit: die Kritik der Kunst in Platons Staat*

Die Bedeutung der Mimesis ist bereits früh von der Philosophie erkannt worden. Als Erster verwendet Platon den Begriff in einem philosophischen Sinn. Er dient ihm zur Kritik des Wahrheitsanspruchs der Dichtung. Diese gilt ihm, gleich den anderen Künsten, als Nachahmung dritten Rangs der Ideen: Abbild von Abbildern. Der Künstler ist bloßer Nachbildner (*Staat*, 10. Buch; übersetzt von Friedrich Schleiermacher). In seiner Diskussion der Bedeutung des Künstlers im politischen Gemeinwesen unterscheidet er zwischen drei Arten von Produzenten: dem Wesensbilder (das ist der göttliche Verfertiger von Urbildern oder Ideen, im Beispiel Platons: „der Verfertiger des wahrhaft seienden Bettgestells“), dem Werkbildner (das ist der materielle Produzent, im Beispiel der Tischler) und dem Künstler als dem bloßen Nachbildner. Dieser produziert nicht, sondern reproduziert lediglich die Produktionen anderer. So vermag er zwar alles zu kopieren, doch seine Kopien sind nur „Schattenbild“ und „Erscheinung“, kein „Wirkliches“. Kunst ist leere Imitatio und damit wesensloser Schein. Sie ist ein Spiegel, aber ein solcher, der nur verdoppelt, was empirisches Dasein hat. „Am schnellsten aber wirst du wohl, wenn du nur einen Spiegel nehmen und den überall herumtragen willst, bald die Sonne machen und was am Himmel ist, bald die Erde, bald auch dich selbst und die übrigen lebendigen Wesen und Geräte und Gewächse, und alles, wovon soeben die Rede war. – Ja scheinbar, sagte er, jedoch nicht in Wahrheit seiend.“ Indem Platon Kunst auf Reproduktion der bloß äußerlichen, als wesenslos erachteten Erscheinung, das Abbilden von Abbildern reduziert, begründet er auf die radikalste mögliche Weise die Theorie ihrer Unwahrheit. „Gar weit von der Wahrheit ist die Nachbildnererei; und deshalb, wie es scheint, macht sie auch alles, weil sie von jeglichem nur ein Weniges trifft und das im Schattenbild.“ Er begründet damit eine Tradition, die, mit wechselnden Begründungen, bis in ideologiekritische und dekonstruktivistische Theorien der Gegenwart reicht.

[113]

*Der Spiegel als Medium der Wahrheit: das Prinzip der Imitatio in der Renaissance*

Die Kunstauffassung der Renaissance ist in ihren Grundzügen durch zwei Sachverhalte bestimmt: die enge Verbindung zwischen Kunst und humanistischer Gelehrsamkeit auf der einen, zwischen Kunst und Naturwissenschaft auf der anderen Seite. Dies tritt am deutlichsten in Person und Werk Leon Battista Albertis hervor. Seine Schriften über die Grundlagen der drei visuellen Künste weiten die Betrachtung von Malerei, Bilderhauerkunst und Architektur zu einer allgemeinen Theorie der Natur aus, „die die mathematische Erforschung der empirischen Realität begründet und unterstützt“ (Gadol 1989, S. 404). Im Vorwort zu der Brunelleschi gewidmeten Schrift *Della pittura* (1435) sieht er in den Florentiner Künstlern die Kraft der Alten von der Natur wiederhergestellt. Zugleich vermerkt er, dass die genaue Abbildung dreidimensionaler Gegenstände auf einer zweidimensionalen Fläche, die weder in der Antike noch im modernen Florenz erreicht worden sei, erst durch die Geometrie geleistet werden könne, und zwar durch eine „visuelle Geometrie“, die auf Körper angewandt werden solle. Auf dieser Grundlage sei das Problem der Perspektive in der Malerei lösbar (ebd., S. 404 f.).

Albertis Theorie der bildnerischen Darstellung beruht auf dem Prinzip der Imitatio. „Malen bedeutet, die Natur nachzuahmen, insbesondere ein Abbild darzustellen“ (ebd., S. 405); Imitatio ist hier verstanden als „Nachahmung natürlicher Dinge und Dingverhältnisse“ (Holz 1996/97, S. 143). Leonardo da Vinci fasst dieses Prinzip in der Metapher des Spiegels. Der Geist des Künstlers, sagt er, ist ein „bewusster Spiegel“, die Malerei „die wahrhaftige Nachahmung der natürlichen Gestalt der Dinge“. Der Geist des Malers „muss dem Spiegel ähnlich werden, der, ständig wechselnd, die Farben dessen annimmt, das vor ihm steht, und sich mit ebenso vielen Abbildern füllt, wie er Gegenstände vor sich hat“ (*Libro di pittura*). Diese Auffassung stellt die Künste an die Seite der empirischen Wissenschaft: Kunst wie Wissenschaft sind Abbildungen der *natura naturata*, der Welt in der Vielfalt ihrer Erscheinungen.

Einer solchen Auffassung liegt die ontologische Prämisse zugrunde, dass sich in der Welt empirischer Erscheinungen das Wesen der Dinge nicht verschließt, sondern ausspricht. Im Schein der Dinge leuchtet ihr Wesen hervor. Der Schein ist „dem Wesen wesentlich“ (Hegel). Der Künstler, der die Erschei-[114]nungen nachahmt, schafft, wenn er es richtig tut, nach dem inneren Maß der Dinge, bildet ihre entelechischen Formprinzipien nach; schafft wie die Natur, in Analogie zu den in ihr wirkenden Gesetzen. Deshalb kann Leonardo fordern, der Künstler solle „die Natur als Lehrmeisterin anerkennen“ und Dürer sagen: „denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie“ (*Lehre von menschlicher Proportion*). Ich habe für diesen Zusammenhang die Begriffe *ontische* und *ontologische* Mimesis eingeführt (Metscher 1999; 2001; Holz/Metscher 2000/5; 2012, S. 27–38). Ontische Mimesis meint die Nachahmung der erscheinenden, sogenannten ‚phänomenalen‘ Welt (der *natura naturata*), ontologische Mimesis die Nachbildung der den Erscheinungen zugrundeliegenden oder ihnen immanenten formbildenden Muster oder des teleologisch-schöpferischen Prinzips in den Erscheinungen selbst (*natura naturans*). Die Einheit von ontischer und ontologischer Mimesis, die Vorstellung, dass das Wesen der Dinge diesen kein jenseitiges sei, sondern in ihnen sich ausspricht, ist der Garant für die Wahrheit des Spiegels.

*Der Spiegel als Theologicum*

Die neuzeitliche Spiegelmetapher hat, neben der antiken, eine christliche Wurzel, an deren Ursprung das Wort des Apostel Paulus steht: „Jetzt sehen wir vermöge eines Spiegels verschleiert in der Weise eines Rätselbildes, dann aber von Angesicht zu Angesicht“ (1 Kor. 13,12). Ihm liegt der Gedanke zugrunde, dass Gott dem Menschen nur mittelbar in seiner Schöpfung erscheint. Die Schöpfung verhält sich zum Schöpfer wie der Spiegel zu dem, was in ihm zu sehen ist. So ist die Schöpfung Spiegel Gottes. In ihr gespiegelt wird der Gläubige Gottes gewahr. Im Verlauf der Überlieferung wird diese Auffassung mit dem neuplatonischen Gedanken des Weltspiegels vermittelt. So ist für Plotin die Materie der Spiegel, der das Licht (den göttlichen Logos) reflektiert. Der biblisch-neuplatonische Gebrauch der Metapher fließt in mystisches Denken ein. Meister Eckhart erläutert das Verhältnis Mensch-Gott als Verhältnis von Abbild und Urbild in der Metapher des Spiegels. Der gefallene Mensch solle ein „spiegel ’a’ne vlecken“ werden. Die Geschöpfe, sagt Seuse, „sind wie ein Spiegel,

in dem Gott widerstrahlt‘. Und dies erkennen, nennt man ‚spekulieren‘. „Die Seele als ‚stillere‘ und ungetrübter Spiegel, der [...] das Bild Gottes in der *unio mystica* in sich aufnimmt und zurückstrahlt – das ist die in orienta-[115]lischer und spätantiker Mystik vorgeformte, im Grundsätzlichen fast überall gleiche Symbolsetzung“ (Langen 1940, S. 270). Dabei ist die Seele mehr als das bloß passive Abbild eines Urbildes, zwischen Abbild und Urbild kann sich ein Verhältnis aktiver Kommunikation konstituieren. „Gott und Menschenseele, Schöpfer und Geschöpf stehen wie zwei aufgestellte Spiegel einander gegenüber, deren Kraftströme hin und wieder fließen“ (ebd.). Diese dialektische Deutung der mystischen Spiegelmetapher vererbt sich vom späten Mittelalter bis zu den mystischen Strömungen des Barock und 18. Jahrhunderts. Eine Schlüsselrolle spielt hier Jakob Böhme, der das Sinnbild sprachkräftig in immer neuen Wendungen variiert. Für die Dichtung des Angelus Silesius ist das mystisch-dialektische Spiegelsymbol, auch in der Übertragung ins Akustische – als Echospiegel –, gleichermaßen zentral. Das Echospiegel findet sich in der mystischen wie in der weltlichen Dichtung und wird von der deutschen Romantik aufgenommen. Kristallisationspunkt der verschiedenen geistigen Strömungen, die sich in der Spiegelmetapher treffen, ist die Idee des ‚lebendigen Spiegels‘ – Leibniz’ „*mirroir vivant*“ (*Monadologie*, § 56). Über das 18. Jahrhundert fließt seine mystische Variante in zunehmend säkularisierter, schließlich psychologisierter Form in das ästhetische Denken des Sturm und Drang, insbesondere in die Ausformung des Geniebegriffs ein. Von dort gelangt sie zu Stolberg, Winkelmann, Jean Paul und in die deutsche Romantik. Stolberg spricht von der „stillen, freudepiegelnden Seele“ des Dichters und vergleicht diese einem Meer, „wo Ideen und Empfindungen bald hin und her wogen, bald in spiegelnder Fläche ruhen“. Bei Jean Paul wird der Spiegel zum Symbol der Liebenden („Ihre Herzen standen wie offene Spiegel gegeneinander“) wie auch der Künstlerseele. Die ästhetiktheoretisch gewendete mystische Spiegelmetapher findet sich noch bei Stifter. „Der wahre Künstler“, schreibt er, „bringt ohne Wissen das Göttliche, wie es sich in seiner Seele spiegelt, in sein Werk“ – eine Formel, die sich deutlich als Scharnier von traditionell mystischer und modern psychologischer Auffassung zu erkennen gibt. Endgültig betreten ist der Boden einer psychologisch-realistischen, an materialistische Positionen anschließenden Auffassung von Kunst, Mensch und Welt, wenn Keller im *Grünen Heinrich* die Metapher des Spiegels durch den Begriff des Widerspiegelns ersetzt: „die Welt ist innerlich ruhig und still, und so muss es auch der Mann sein, der sie verstehen und als ein wirkender Teil von ihr sie widerspiegeln will“. [116]

### *Theatrum mundi*

Für die frühe Neuzeit lässt sich eine weite Verbreitung der Spiegelmetapher in einer großen Zahl von Bedeutungen behaupten. So hat der Spiegel Leitbildfunktion in den Künstlerästhetiken der Renaissance-malerei. Suerbaum konstatiert für das elisabethanische England den Spiegel als „beliebteste und markanteste Metapher“ für die Korrespondenzen im metaphysischen Aufbau der Welt (Suerbaum 1989, S. 486). Grabes weist eine kaum überschaubare Vielfalt im Gebrauch der Metapher nach. Der Spiegel fungiert als faktischer und exemplarischer Spiegel, als warnender und entlarvender Spiegel, Sünden- und Narrenspiegel, als Vanitasspiegel), als prognostischer und fantastischer Spiegel. Metaphorischer Träger sind Universum und Welt, Gott, Engel und Ideen, Schrifttum und Kunst, so das Buch, Historiografie und historische Dichtung, Lyrik, Satire, Drama, bildende Kunst, in besonderem Maße aber auch der Mensch: die Gesamtperson, der Körper, Geistig-Seelisches, menschliches Tun und menschliches Geschick. Im Spiegel kann Sichtbares und Verborgenes erscheinen: Welt, Mensch, Schönheit, das Selbst, Stimmungen und Gedanken, Transzendentes und Exemplarisches. In magischen Spiegeln zeigt sich auch räumlich und zeitlich Entferntes, Zukunft und Vergangenheit. Die Wirkungen des Spiegels können Erkenntnis, Täuschung und Verwandlung, Korrektur des Äußeren wie der Seele sein (Grabes 1973).

In diesen Zusammenhang gehört auch die Vorstellung vom Theater als Spiegel der Welt. In Shakespeares Händen erhält dieser in der Dramentheorie der Renaissance weit verbreitete Gedanke eine neue Bedeutung (vgl. Metscher 2012, S. 38–43). Diese tritt prägnant in Hamlets Rede an die Schauspieler in Hamlet, III, 2 hervor, wo es vom Zweck des Spielens heißt: er war und ist, „both at the first and now, [...] to hold, as ’twere, the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure“. Die Definition meint ein

Spiel, das Instrument der Erkenntnis ist. Gegenstand dieser Erkenntnis nun ist keine zeitlose menschliche Natur (das wäre die traditionelle Vorstellung), sondern das Zeitalter selbst. Dem Alter und dem Körper der Zeit, heißt es, wird seine Form und sein Abdruck gezeigt. In ‚Form‘ ist der antik-scholastische *forma*-Begriff enthalten, und zwar in seiner realistischen Aristotelischen Variante. ‚Form‘ ist „the essential determinant principle of a thing“ (*Shorter Oxford English Dictionary*). ‚Form [117] der Zeit‘ meint also die der Zeit innewohnende, die äußere Zeitgestalt prägende ‚Idee‘. ‚Pressure‘ ist diese äußere Zeitgestalt: der ‚Abdruck‘ der inneren Form – die Erscheinung, in der, nach dialektischer Lehre, das Wesen wesentlich ist. Hegels Gedanke, die Kunst als „sinnliches Scheinen der Idee zu begreifen“, ist hier vorgeprägt und zugleich in Richtung auf höchste ästhetische Konkretion, auf einen Geschichtlichkeit reflektierenden Realismus überschritten. Es ist das Zeitalter als historisches Konkretum: gegenwärtige Zeit, menschliches Wesen als „Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse“ (Marx), was im spiegelnden Spiel des Theaters hervortritt, und es sind die Schauspieler, die diesen Vorgang des zeigenden Aufdeckens, als eine Form des Erkennens, besorgen.

In den Schmelztiegel des historisch-realistischen Schauspielkonzepts tritt bei Shakespeare auch die *Theatrum-mundi*-Idee, die sogenannte Schauspielmetapher: der Gedanke, dass die ganze Welt eine Bühne sei (vgl. Curtius 1961, S. 148–154). Shakespeare selbst hat ihm eine seiner klassischen Formulierungen verliehen, und zwar in der berühmten Rede Jacques’ im zweiten Akt von *As You Like It*. „All the world’s a stage, / And all the men and women merely players“ (II, 7). Ihrer Bedeutungsstruktur nach ist die Schauspielmetapher eine verdeckte Spiegelmetapher. Sie setzt die Existenz eines als Spiegel der Welt begriffenen Theaters voraus; ja sie ist die spiegelbildliche Umkehrung der Auffassung vom Theater als Spiegel der Welt. Von dieser Struktur her gewinnt sie den anthropologisch-metaphysischen Sinn, den sie in ihrer gesamten Geschichte besessen hat.

Der Gedanke des Welttheaters fließt dem Zeitalter Shakespeares aus antiken wie christlich-mittelalterlichen Quellen zu. Curtius führt die Vorstellung der Welt als Theater auf Platon zurück, bei den Kynikern dann wird der Vergleich des Menschen mit einem Schauspieler ein häufig gebrauchtes Klischee. Horaz sieht im Menschen eine Marionette. „Der Begriff *mimus vitae* ist sprichwörtlich geworden“ (ebd., S. 148). Er findet sich bei Seneca, Paulus und Clemens Alexandrinus. Bei Clemens wird der Kosmos als Bühne gesehen. Eine „Komödie des Menschengeschlechts“ nennt Augustinus „dieses ganze, von Versuchung zu Versuchung führende Leben“ – ein Gedanke, der im Titel von Dantes *Commedia Divina* aufgenommen wird. „Ganz ist das Leben Bühne und Spiel“, dichtet in epigrammatischer Zuspitzung Augustinus’ ägyptischer Zeitgenosse Palladas. In seinem 1159 veröffentlichten *Policraticus* schreibt Johannes von Salisbury: „comedia est vita hominis super terram“, wobei es unentschieden sei, ob dieses Spiel Komödie oder Tragödie genannt werden soll. Sein Schauplatz ist der ganze Erdkreis. Gott und Engel sehen als Publikum dem tragikomischen Treiben der Menschen zu: Aus der *scena vitae* ist das *theatrum mundi* geworden. Der Name des Globe, des bekanntesten Theaters in Shakespeares London, nimmt den Gedanken auf; wie auch Shakespeare in *As You Like It* den *Policraticus* zitiert, der 1595 neu erschienen war. In Spanien des 17. Jahrhunderts war die Metapher des *theatrum mundi* ein Gemeinplatz. Sie findet sich bei Cervantes (*Don Quixote*, II, 12), Baltasar Gracián (in der Wendung „el gran teatro del universo“) und steht im Zentrum der Begriffswelt Calderons. In dessen bekanntestem Stück, *Das Leben ein Traum*, spricht der gefangene Sigismund vom ‚großen Welttheater‘ („el gran teatro del mundo“) und meint damit die ganze Wirklichkeit, den „weiten Erdenrund“. „Das gesamte Werk Calderons hat die Dimension eines Welttheaters, insofern die Personen ihre Rollen vor kosmischem Hintergrund agieren“ (Curtius 1961, S. 151). Gelegentlich übernimmt das Schicksal die Rolle des Regisseurs; ein Gedanke, der sich in abgewandelter Form in der Gestalt Prosperos in Shakespeares *Tempest* wiederfindet. Dabei macht Calderon, dies ist der große Gegensatz zu Shakespeares Diesseitsorientierung, das von Gott gelenkte *theatrum mundi* zum Vorwurf eines sakral-metaphysischen Dramas (*Das große Welttheater*). Im *Faust* (Prolog im Himmel, Vorspiel auf dem Theater) greift Goethe bewusst auf diese Tradition zurück und gibt ihr eine ironisch-humanistische, im Kern geschichtsphilosophische Wende, während Hugo von Hofmannsthal in seinen Salzburger Dramen (*Jedermann* und *Das große Salzburger Welttheater*) das theozentrische Drama des späten Mittelalters und Calderons zu erneuern versucht.

*Spiegel und Komödie*

Eine weitreichende Geltung für die Poetik, insbesondere die Entwicklung wirklichkeitsbezogener Dichtungstheorien in der Renaissance, besitzt der Terenzkommentar des Aelius Donatus. Dieser berichtet, dass Cicero die Lebensnähe der Komödie hervorgehoben habe. „Die Komödie ist Cicero zufolge Nachahmung des Lebens, Spiegel der Gewohnheit und Bild/Abbild der Wahrheit.“ ‚Consuetudo‘ bezieht sich auf Sitten und Gebräuche, das gewöhnliche, alltägliche, sogenannte ‚niedere‘ Leben, in einem soziologischen wie ästhetisch-stilkritischen Sinn (in weiten Teilen der neuzeitlichen Poetik [119] sind Epos und Tragödie als ‚hohe‘ Gattungen im Sinne der Ständeklausel auch sprachlich, als *genera dicendi*, strikt von den ‚niederen‘ Gattungen, der Komödie und – zu einem späteren Zeitpunkt – dem Roman getrennt). Die hier niedergelegte Programmatik wird dann von dem sich konstituierenden neuzeitlichen Roman aufgenommen und weitergeführt: Alle hier genannten Elemente gehen in die Programmatik des Romans ein, der sich von seinen frühen Formen an als Darstellung des empirischen Daseins, des Alltäglichen und Gewöhnlichen versteht, der an einen naturalistischen Wahrheitsbegriff gebunden ist. Neben Cicero schreibt Donatus die Spiegelmetapher auch Livius Andronicus zu, den er Schöpfer der lateinischen Tragödie und Komödie nennt. „Ihm zufolge ist die Komödie ein Spiegel des alltäglichen Lebens, kein Schimpf. Denn wie wir bei Betrachtung des Spiegels mühelos die Züge der Wahrheit wie ein Bild aufnehmen, so bemerken wir bei Lektüre der Komödie unschwer die Nachahmung des Lebens (*imitationem vitae*) und der Gewohnheit.“ Bedeutsam ist hier Donatus’ Erläuterung der Spiegelmetapher durch das adjektivische *cottidiana* (alltäglich) zum Substantiv *vita* (Leben). „Gerade als Abbild des alltäglichen Lebens wird die Komödie in der Literaturästhetik seit der Renaissance in starkem Gegensatz zum Epos und zur Tragödie stehen [...]. Dadurch entwickelt sich dann in der Neuzeit die Komödie neben dem Roman zur bedeutendsten literarischen Darstellungsform der konkreten Wirklichkeit.“ Ein Zentralbegriff der späteren Theorie des ästhetischen Realismus, die *vérité*, wird von Donatus bereits genannt. Die Fügung *imitationem vitae* ist „Reflex der aristotelischen Mimesislehre“ (Lotz 1984, S. 192).

In den Poetiken der Renaissance erfreut sich der Spiegeltopos besonderer Beliebtheit. Peletier du Mans benutzt ihn in Bezug auf das dargestellte Personal, desgleichen Jean de La Taille mit Wendung zum Publikum: „Au reste elle [seine Komödie – d. Verf.] vous representera comme en un miroir le naturel à la façon de faire d’un chascun du populaire: comme des vieillards, des jeunes gens, des serviteurs, des filles de bonne maison & autres.“ Ben Jonson spricht von einem Spiegel, „as large as is the stage whereon we act“ (*Everyman out of his Humour*). Die Auffassung wird nicht nur für die Komödie vertreten. Wenn Samuel Johnson im 18. Jahrhundert Shakespeare dafür rühmt, „that his drama is the mirrour of life“, so meint er damit beide Gattungen des Dramas. Bereits Ronsard will die Auffassung des Dramas als Spiegel für Tragödie und Komödie angewendet wissen: beide seien „comme mirouers de la vie humaine“. Ein [120] argumentativer Topos von internationaler Verbreitung ist die Berufung auf Cicero: so in der Komödiendefinition des französischen Arztes und Dichters Jacques Grévin („Ciceron l’appelle imitation de vie, miroir des coutumes, et image de verité“), in Spanien bei Lope de Vega, der gleichfalls Donatus-Cicero zitiert. Auf dieselbe Autorität stützt sich auch der Priester in Cervantes’ *Don Quixote* in seiner Argumentation gegen die Ritterromane und Schauspiele. Sie entsprächen nicht Ciceros Forderung, „ein Spiegel des menschlichen Lebens, ein Vorbild der Sitte und ein Abbild der Wahrheit“ zu sein. In Italien beruft sich Antonio Minturno auf Cicero. Melchiorre Cesarotti wendet die Spiegelmetapher auf die Tragödie an und nennt sie „einen Spiegel unserer Fährnisse“. Bei Molière ist die Metapher gleichfalls belegt, so in der Wendung „miroirs publics“. Molières Herausgeber, Jean Vivot und Charles Varlet de la Grange, greifen 1682 die Metapher auf, um Molières Verdienst zu rühmen, auf unterhaltende Weise zur Besserung der Menschen beigetragen zu haben.

*Selbstrepräsentation und Selbsterkenntnis: der Spiegel als Metapher des Subjekts*

Es ist bekannt und anerkannt, dass die Kategorie des Subjekts in der Gesellschaft der Neuzeit zur Zentralkategorie wird. Subjektivität gilt als Grundprinzip der Moderne überhaupt. Folgerichtig tritt das Phänomen ästhetischer Selbstrepräsentation in der neuzeitlichen Kultur in die Position der Zentralität, in einem Maß, wie es andere Kulturen nicht besessen haben. Subjektivität wird zum Signum der

neuzeitlichen bürgerlichen Kultur, und sie wird zum Signum der Künste in dieser Kultur – neben dem Mimesisprinzip (und in spannungsvoller Verbindung mit diesem) zu ihrem zweiten konstituierenden ästhetischen Prinzip. In diesem Zusammenhang treten Kunstformen in den Vordergrund, die, schon von der Gattung her, auf Subjektivität als Prinzip aufbauen (wie Lyrik und Musik) oder die Darstellung des menschlichen Subjekts zu ihrem Gegenstand haben (wie in der Skulptur die menschliche Gestalt, in der Malerei Porträt und Selbstporträt) oder menschliche Welt als Welt interagierender sozialer Subjekte abbilden (vgl. Metscher 2000). Die Bedeutung der Subjektkategorie in der bürgerlichen Kultur zeigt sich nicht zuletzt darin, dass die für ästhetische Selbstrepräsentation zentrale Metapher des Spiegels zur Kernmetapher wird, an der sich Formierung und Krise des neuzeitlichen Subjekts [121] paradigmatisch ablesen lassen. Die für die bürgerliche Gesellschaft auf weite Strecken charakteristische Subjektform – die Figur des Einzelnen als autonome, selbstidentische Subjektivität – wird in den Künsten nicht nur affirmiert, sondern gerade auch in ihrer Problematik freigelegt. Dies gilt für die gesamte Geschichte dieser Gesellschaft, intensiviert sich aber zu ihrem Ende hin.

Der Gedanke, den Spiegel als Medium der Selbsterkenntnis zu sehen, geht auf antike Wurzeln zurück (Konersmann 1990, S. 75 f.). Bei Augustinus erhält er die Bedeutung einer „unabschließbaren Selbstbefragung“, im christlichen Sinn einer „zugleich enthüllenden und verbergenden Spiegelung“, da nur Gott die „wahre“ Bedeutung des Selbst kenne (Zimmermann 1991, S. 75 f.). Mit dem Beginn der frühen Neuzeit rückt die Verbindung von Spiegel und Selbsterkenntnis zunehmend in den Kernbereich der Metapher. Selbstrepräsentation wird zum Medium der Selbsterkenntnis, oder auch: Die Betrachtung der Welt wird zum Spiegel, in dem wir unserer selbst gewahr werden. So schreibt Montaigne in seinem Essay über die Kindererziehung: „Diese große Welt ist der Spiegel, in den wir hineinschauen müssen, um uns von Grund auf kennenzulernen“. Wir können nicht umhin, uns vor uns selbst hinzustellen: die Vernunft vor die Vernunft. Folgerichtig wird die biografische Aufzeichnung das Vehikel der Erkenntnis von Ich und Welt – eine Einsicht, die der großen biografischen und autobiografischen Literatur der kommenden Jahrhunderte eingeschrieben bleibt. Sie wird am Beginn von Rousseaus *Confessions* zitiert und von der Einmaligkeit des Ich selbst her verschärft begründet, und sie spielt in die Idee des exemplarischen Individuums hinein, die Goethes *Dichtung und Wahrheit* leitet. Der reflexive Selbstbezug als Konstitutivum des modernen Ich wird bereits in Shakespeares *Hamlet* thematisiert (nicht zufällig erkannten Goethe und die Romantiker in Shakespeares Protagonisten den Prototypus des in die Krise geratenen modernen Subjekts). Zentral für diesen Zusammenhang ist der Aufstieg des Selbstbildnisses zum autonomen Bild in der Renaissance, mit der früh feststellbaren Aufspaltung in ein empirisches und ein transzendentes Subjekt sowie die Selbstthematization von Künstler und Kunst im Kunstwerk selbst: in Malerei, Skulptur und Literatur; seit dem angehenden 18. Jahrhundert ebenfalls in der Musik. Glucks *Orfeo ed Euridice* kommt hier eine Schlüsselrolle zu. Auch in dieser Entwicklung bleibt der Bezug zur Spiegelmetapher gewahrt. So hat Jan van Eyck bereits 1434 im *Porträt des Ehepaars Arnolfini* seine eigene Spiegelung neben der des Brautpaares im runden Wandspiegel festgehalten, [122] ohne freilich den Raum des Bildes zu sprengen. Dies geschieht erst in Velásquez' *Las Meninas (Die Hoffräulein)*, wo kraft des Einsatzes einer vielschichtigen Spiegelung die explizite Darstellung durch implizite Realitätsverweise zu den Seiten hin wie nach vorn transzendiert wird, so dass der Bildrahmen als zufällige Begrenzung erscheint. Aufgrund seiner hochreflexiven Struktur wurde *Las Meninas* „ein Porträt über das Malen eines Porträts“ genannt und ist mit Cervantes' *Don Quixote* – als „Roman über einen Roman“ – verglichen worden: „die Lichtung der Tür, der Spiegel, die Bilder an der Wand und das Bild selbst“ seien als „Stufen der künstlerischen Materialisierung“ zu verstehen (so Alpatov 1974, S. 221).

In der Tat ist der Spiegel die Metapher, die „in ausgezeichneter Weise die neuzeitliche Subjektivität zum Sprechen und zur Sprache bringt“. „Der Spiegel stellt das Modell bereit, in dem Subjektivität vorzüglich in Worte gefasst wird, und in dieser privilegierten Position steht der Spiegel ersatzlos da“ (Konersmann 1991, S. 32 f.). So kann er zur „fixen Größe der bürgerlichen Weltformel“ werden (Konersmann 1988, S. 43). Mit der Ausbildung der bürgerlichen Gesellschaft aber, und damit verbunden dem Hervortreten ihrer Widersprüche auf der ökonomischen, sozialen wie psychischen Ebene, verzeichnen Kunst und Literatur, nicht zuletzt auch die Metapher des Spiegels, „die Verzehrungen des Subjekts“ (Konersmann 1991, S. 41).

Die Einsicht, dass die Spiegelungen des Spiegels nicht nur Wahrheit repräsentieren, sondern auch täuschen können, ist ein alter Gedanke. In der frühen Neuzeit gibt Bacon dem Vergleich des Verstandes mit einem Spiegel eine erkenntniskritische Wende, indem er auf die in der menschlichen Natur selbst verwurzelten Trugbilder, die *idola tribus* verweist: „Der menschliche Verstand gleicht ja einem Spiegel, der [...] seine Natur mit der der Dinge vermischt, sie entstellt und schändet“. Auch de Jaucourt warnt in der *Encyclopédie* von 1765 vor dem „*miroir magique, qui defigure les objets, et ne presente que des ombres ou des monstres*“. Mit dem Problematischerwerden der Idee der prästabilierten Harmonie gerät auch die von Cusanus bis Leibniz gültige Vorstellung des lebendigen Spiegels in die Krise. So attackiert Shaftesbury den Spiegel als „ugly instrument“, und Lessing stellt die Frage, ob „das Bild von mir im Spiegel nichts als eine leere Vorstellung von mir“ sei, „weil es nur das von mir hat, wovon Lichtstrahlen auf seine Fläche fallen“ (*Die Erziehung des Menschengeschlechts*, § 73). Zur Kritik des Mediums tritt im Verlauf des 18. Jahrhunderts [123] zunehmend die Krise des gespiegelten Gegenstands: Ich und Welt. Immer häufiger „enden literarisch gestaltete Spiegelszenarien als Destabilisationserfahrungen“ (Konersmann 1995, S. 1381). Diese Krise tritt in besonders prägnanter Form in Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* hervor. In ihm fungiert der Spiegel als Medium der Künstlichkeit und Selbstentfremdung.

*Goethe: der Spiegel als phaenomenon bene fundamentum*

In der Szene *Anmutige Gegend*, der prologischen Eröffnung des Zweiten Teils des *Faust*, begrüßt der aus heilemdem Schlaf erwachende Faust den neuen Tag im Zeichen der aufgehenden Sonne. Deren „ewiges Licht“ erweckt die im Dunkel liegende Welt und gibt ihr Farben und Formen zurück, spendet „neuen Glanz und Deutlichkeit“, verwandelt „um mich her die Runde“ zum „Paradies“. Es ist das Licht, das diese Kraft der Verwandlung besitzt, die Sonne selbst, die Quelle Lichts hat die Wirkung einer Blendung. Außerstande, den Anblick der Sonne zu ertragen, wendet Faust sich ab. Er blickt zurück auf die Erde, deren ‚Schleier‘ vor den blendenden Strahlen der Sonne Schutz gewährt. Aus dieser Erfahrung – sie ist im genauen Sinn eine metaphysische zu nennen – zieht er den folgenreichen Schluss:

So bleibe denn die Sonne mir im Rücken!  
 Der Wassersturz, das Felsenriff durchbrausend,  
 Ihn schau' ich an mit wachsendem Entzücken.  
 Von Sturz zu Sturzen wälzt er jetzt in tausend,  
 Dann abertausend Strömen sich ergießend,  
 Hoch in die Lüfte Schaum an Schäume sausend.  
 Allein wie herrlich, diesem Sturm ersprießend,  
 Wölbt sich des bunten Bogens Wechseldauer,  
 Bald rein gezeichnet, bald in Luft zerfließend,  
 Umher verbreitend duftig kühle Schauer.  
 Der spiegelt ab das menschliche Bestreben.  
 Ihm sinne nach, und du begreifst genauer:  
 Am farbigen Abglanz haben wir das Leben.

[124] Sein Zentrum hat der Text in der Metapher des Spiegels, die in ihm in verschiedenen Varianten erscheint: als Schleier, Wassersturz mit Regenbogen, farbiger Abglanz – letztere bereits eine begriffliche Verallgemeinerung des metaphorischen Sinns. Dieser hat ästhetik- und erkenntnistheoretische, anthropologisch-ontologische und metaphysische Dimensionen, in einem solchen Maß, dass der Text in seiner Rezeptiongeschichte alle diese Auslegungen erfuhr. Seine Kernbedeutung ist dabei prägnant genug: Faust kann den Anblick der Sonne nicht ertragen. Die Unmittelbarkeit des Absoluten ist ihm versagt. Er wird gezwungen, sich der Erde zuzuwenden. Der Schleier der Erde schützt vor den Strahlen der Sonne, gleichwohl ist in ihm die Sonne spiegelnd gebrochen anwesend. Die Welt der Erde ist die Welt der Spiegelungen, die phänomenale Welt, in deren Brechungen einzig das Absolute uns zugänglich ist. Der Wassersturz ist Metapher des Lebens selbst, dem der spiegelnde Regenbogen zugehört. So kann dieser – genauer: die Widerspiegelungsrelation, die er ausdrückt, die Einheit von Wassersturz und Regenbogen – zum umfassenden Symbol des anthropologischen Orts werden, den der Mensch im Ganzen des Seienden einnimmt. Die ideengeschichtlichen Bezüge sind deutlich genug: Kants

erkenntniskritische Apologie der notwendigen Phänomenalität unseres Welterkennens spielt hier hinein, doch mit radikaler anthropologisch-ontologischer Wendung. Stärker aber noch Leibniz' Lehre der *repraesentatio mundi*, nach der das Allgemeine nur perspektivisch in der Gestalt des Besonderen und damit als *phaenomenon* erscheint – als *phaenomenon* aber *bene fundamentum*.

Der Gedanke der Hinwendung zur (substanziell fundierten) erscheinenden Welt als dem Ort menschlichen Handelns – der Tätigkeit und Selbstverwirklichung – wird in Fausts Monolog geradezu programmatisch affirmiert, wenn er auch einer Erfahrung der Negativität – der Blendung durch die Sonne – entspringt; in der Erdgeistszene noch hatte diese Erfahrung den Charakter eines vernichtenden Schocks. Jetzt aber wendet er die Erfahrung produktiv. Er sinnt nach, und er begreift genauer: Er vollzieht einen Erkenntnisakt. Was er erkennt, ist, dass der Mensch seinen Ort hat in der phänomenalen Welt: der erscheinenden Natur (spinozistisch gesprochen: der *natura naturata*). Diese Welt ist der Ort, an dem der Unbehaute (die Metapher wird in Wald und Höhle gebraucht) allein Haus und Heimat finden kann. „Denn mit Göttern / Soll sich nicht messen / Irgend ein Mensch. / Hebt er sich aufwärts / Und berührt / Mit dem Scheitel die Sterne, / Nirgends haften dann / Die unsichern Sohlen“ (*Grenzen* [125] *der Menschheit*). Das Absolute ist dem Menschen unvermittelt nicht zugänglich, so wenig ihm das absolute Innere der Natur, Spinozas *natura naturans*, die *vis primitiva* als schöpferische Urkraft ohne Vermittlungen zugänglich ist. Zugänglich ist ihm allein die Welt der Erscheinungen, und das Absolute einzig auf dem Weg scheinhafter – Goethe sagte auch: *symbolischer* – Vermittlungen: über den Spiegelcharakter der Erscheinungen selbst.

#### *Zwischen absoluter Kunst und Mimesis: der Spiegel im romantischen Bewusstsein*

Die „Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung“ in der deutschen Romantik ist allgemein akzeptierte Auffassung der Forschung. Wie Preisendanz ausführt, tritt seit Mitte des 18. Jahrhunderts in Deutschland die Vorstellung zurück, „Natur als *natura naturata* und Nachahmung als Wiedergabe von Naturgegebenem auszulegen. Mehr und mehr sah man vor allem die Dichtung als Werk an, [...] in dem sich auch die schöpferische Macht des Menschen und die Reflexion auf diese schöpferische Macht erweist“ (Preisendanz 1967, S. 56). So ist für Breitinger die Poesie weniger die Nachahmung des von der Natur Verwirklichten als Vorstellung des der Natur Möglichen, jedes Gedicht „eine Historie aus einer anderen möglichen Welt“. Bei Jean Paul tritt ein utopisches Moment in die kunsttheoretischen Überlegungen ein: Dichtung wird zum antizipierenden Spiegel. Sie sei „vorgespiegelte Unendlichkeit“, „kein platter Spiegel der Gegenwart, sondern der Zauberspiegel der Zeit, welche nicht ist“ – wie überhaupt sentimentalisch-romantische Dichtung durch einen „Sinn der Zukunft“ ausgezeichnet sei. Dichtung ist Heterokosmos: „die einzige *zweite* Welt in der hiesigen“ (*Vorschule der Ästhetik*). Für August Wilhelm Schlegel ist Kunst Poiesis, die er, in einem Missverständnis der Aristotelischen *Poetik*, gegen die Mimesis ausspielt (*Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*). Poiesis, als Seinsgrund alles Ästhetischen, ist „frei schaffende Wirksamkeit der Fantasie“, „wahre Schöpfung und Hervorbringung“, die Umwandlung alles Naturgegebenen nach den Gesetzen des menschlichen Geistes. Nicht die Natur gibt der Kunst die Regel, sondern der Mensch ist in der Kunst Norm der Natur. An diesem Punkt, im Extrem der romantischen Subjektästhetik, scheint in der Tat eine radikale Umkehr kunsttheoretischen Denkens vollzogen. Kunst will hier als reine Subjektsetzung verstanden werden, ihre Prinzipien sollen keinen [126] anderen Grund haben als die autonome menschliche Subjektivität. In diesem Gesichtspunkt liegt der Keim der folgenreichen Auffassung (sie öffnet die Tür zur Kunstmetaphysik der Moderne), welche die Kunst zum *metaphysicum par excellence* hypostasiert, zum sinnstiftenden Absolutum in einer sinnleeren Welt. So ist für Novalis die Poesie „das echt absolut Reelle“. „Das ist der Kern meiner Philosophie. Je poetischer, je wahrer.“ Hier, wie auch bei Friedrich Schlegel, avanciert die poetische Fantasie zum Weltprinzip. „Keine Poesie – keine Realität“, konstatiert dieser lakonisch. In einer solchen Konstruktion werden Naturnachahmung und Dichtung zu absoluten Antithesen. In Anlehnung an die Kantsche Terminologie spricht Novalis von der „transzendentalen Poesie“, welche „die Gesetze der symbolischen Konstruktion der transzendentalen Welt“ begreift. Als „symbolische Konstruktionslehre des schaffenden Geistes“ soll Dichtung ästhetisches Modell der produktiven Operationen des transzendentalen Ich werden. Es ist das Programm einer *absoluten Poesie*. Das Paradigma solcher Poesie nun ist keine Gestalt der

Dichtung mehr, sondern ist die Musik. Für Friedrich Schlegel ist sie Kunst schlechthin: „Jede Kunst hat musikalische Prinzipien und wird vollendet selbst Musik“ (*Die Abkehr vom Grundsatz der Nachahmung*). „Der Geist“, insistiert Tieck in den *Fantasien über die Kunst*, „kann sie nicht mehr als Mittel, als Organ brauchen, sondern sie ist die Sache selbst.“ Die Töne „sind eine abgeschlossene Welt für sich“. Die Musik, heißt das, ist autonom, absolute Produktion und Konstruktion. In der Bestimmung des Gegenstandes der Musik freilich greift Friedrich Schlegel, ohne sich der Tragweite dieses Rückgriffs, wie es scheint, bewusst zu sein, auf das Argument ontologischer Mimesis zurück, wenn er diesen Gegenstand als „Leben“ bestimmt („Das Objekt der Musik ist das Leben“), wie überhaupt „das Leben, ewiges Leben“ „der wahre Gegenstand der Fantasie“ sei – „das Leben als Prinzip“, „als Seinsgrund seiner einzelnen Manifestationen und Erscheinungen“.

„Ästhetische Repräsentation des Lebens“ ist „der allegorische Sinn der Dichtung“ (Preisendanz 1967, S. 70). Ausdrücklich verwendet Schlegel in diesem Zusammenhang die Begriffe der „Nachbildung“ und „Allegorie“: „Alle heiligen Spiele der Kunst sind nur ferne Nachbildungen von dem unendlichen Spiele der Welt, dem ewig sich selbst bildenden Kunstwerk. [...] alle Schönheit ist Allegorie.“ Ja, in seiner Definition des Begriffs romantischer Universalpoesie kommt er auf die Spiegelmetapher zurück, wenn er sagt: Nur die romantische Universalpoesie „kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgeben-[127]den Welt, ein Bild des Zeitalters werden. Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen“ (*Athenäum*, 116). Das moderne Kunstwerk vermag die Leistung des alten, Darstellung der Totalität der Welt und Bild des Zeitalters zu sein (das Zitat nimmt Shakespeares Schauspielmetapher auf), dann zu erfüllen, wenn es die Qualität eines unendlichen Reflexionsprozesses besitzt. Höchste Moderne – die in einer endlosen Reihe von Spiegelungen sich potenzierende Subjektivität – und klassische Mimesistheorie treten hier in eine bedeutsame Symbiose ein. Dabei beweist sich die Macht der Mimesis und, ihr zugeordnet, die ungebrochene Leistungsfähigkeit der Spiegelmetapher, die hier aufs Neue in eine zentrale Position rückt.

#### *Der Spiegel als Entlarver des falschen Lebens: Oscar Wildes The Picture of Dorian Gray*

Die Krise der Kunst, die seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert alle ästhetischen Formen erfasst, ist Ausdruck der Krise der Gesellschaft, in der die Künste stehen. In diese Krise sind sämtliche Kategorien der bürgerlichen Kultur hineingerissen, nicht zuletzt die ästhetischen. Eine erste Form dieser Krisenerfahrung und zugleich Gestalt der ins Existenzielle gewendeten Kunstmetaphysik ist der Ästhetizismus des späten 19. Jahrhunderts. Kunsttheoretisch ist er ein später Abkömmling der romantischen Heterokosmosidee – der Versuch, angesichts der Krise der bürgerlichen Welt die Idee des Subjekts in der Figur der sich selbst genießenden ästhetischen Existenz zu retten. Dem Ästhetizismus ist Kunst – umfassender noch: eine ästhetisierte Daseinsweise – die einzige wahre Wirklichkeit; Wirklichkeit jenseits der als leer durchschauten bürgerlichen Welt, jenseits aber auch jeder moralischen Verantwortung – *jenseits von gut und böse*. Die ästhetische Existenz genügt sich selbst. Die einzigen Gesetze, die sie anerkennt, sind die einer „artistischen Weltanschauung“ (Nietzsche).

Mit *The Picture of Dorian Gray* (1890/91) hat Wilde den Ästhetizismus, den er selbst in Teilen seiner persönlichen Existenz repräsentierte, einer erbarmungslosen Kritik unterzogen. Der Roman erzählt die Geschichte des jungen, schönen Dorian Gray, der, zum hedonistischen Selbstgenuss verführt, ewige [128] Jugend und Schönheit begehrt. Der Wunsch, statt seiner möge sein Bildnis altern, wird ihm erfüllt. Als Preis ist er bereit, seine Seele zu geben. Die darauf folgende Geschichte Dorians ist die eines sich steigernden psychischen und moralischen Verfalls. Die ästhetische Daseinsform, die er verkörpert, erfüllt sich in ausschweifendem Genuss. Sie geht über Leichen. Den von ihm verschuldeten Selbstmord einer Geliebten stilisiert er zu „einem Theaterstück von der schrecklichen Schönheit einer griechischen Tragödie“. Er erstickt sein Gewissen und führt ein Leben monomanen Daseinsgenusses. Den Maler seines Bildnisses, der seinen Verfall erkennt, ermordet er. Einen von ihm abhängigen jungen Wissenschaftler zwingt er, den Leichnam mit Hilfe von Chemikalien zu beseitigen. Er findet sein Ende durch eigene Hand. Er tötet sich selbst, als er auf sein Bildnis sticht, um dieses zu zerstören.

Dieses Bildnis ist der Schlüssel zum Verständnis Dorians, des Texts, der tragischen Ironie, mit der Wilde just das als barbarisch dekuviert, was er als Person vertritt: den Ästhetizismus. Denn das Bild zeigt Dorian Gray unbestechlich die Wahrheit über sich selbst, verzeichnet treulich seine physische, psychische und moralische Deformation – es ist „diary of my life from day to day“. „It held the secret of his life, and told his story.“ In seinem Bildnis findet das schuldhaftes Ich sich erkannt und gerichtet. Der Spiegel der Kunst ist die vergegenständlichte Gestalt des Gewissens, und das Gewissen ist nur in dieser vergegenständlichten Form. „Gold hair, blue eyes, and rose-red lips – they all were there. It was simply the expression that had altered. That was horrible in its cruelty. [...] His own soul was looking out at him from the canvas and calling him to judgement.“

So ist Wildes Roman eine Apotheose der Wahrheitsauffassung der Kunst – die Kunst ist höchste Erkenntnis, höchste Gestalt ethischen Selbstbewusstseins, und damit zugleich die erbarmungslose Selbstdenunziation des Ästhetizismus. Sie entlarvt das Falsche des schönen Scheins der ästhetischen Existenz. „I shall show you my soul. You shall see the thing that your fancy only God can see“, verkündet er dem entsetzten Maler, bevor er ihn, der zum Zeugen wird, ersticht. Das Bild ist „mirror of his soul“, an „unjust mirror“, wie er sich einzureden versucht, um dann doch die unabänderliche Gerechtigkeit des Urteils zu erkennen. Im Versuch, das gegenständlich gewordene Gewissen zu töten – „kill this monstrous soul-life, and [...] its hideous warnings“ –, bringt er sich selbst um. Als die Diener in die verschlossene Dachkammer eindringen, finden [129] sie das Bild an der Wand, das ihren Herrn in seiner Jugend und Schönheit zeigt, auf dem Boden aber den bis zur Unkenntlichkeit entstellten Leichnam. Der Spiegel der Kunst führt den hedonistischen Narziss zur Selbsterkenntnis – die er nicht erträgt und die doch Teil seiner selbst ist, weil der Spiegel er selbst ist als sein anderes Ich, als Seele und Gewissen; das Andere, dessen Besitz allein dem zersplitterten Ich seine Identität zurückgeben könnte. So ist der Akt der Zerstörung des Spiegel-Ichs identisch mit Selbstzerstörung.

*Der wandernde Spiegel: Realismus als ästhetisches Prinzip*<sup>66</sup>

Rückblickend vom Beginn des 21. Jahrhunderts erscheint der Realismus in der Geschichte der Künste, ihrer Theorien und Programmatiken, als die Formation, die seit dem Ausgang des Mittelalters, über Diskontinuitäten und Transformationen hinweg, in historischen Schüben und einer Vielzahl von Varianten, größte Konstanz und Wirkkraft besaß – als die dominierende Formation innerhalb dieser Geschichte schlechthin. Mit ‚Realismus‘ freilich ist hier keine besondere Stilrichtung, Epoche oder Kunstform gemeint. Gemeint ist ein ästhetisches Prinzip. Als ein solches betrifft der Realismus „das Verhältnis von Werk und Wirklichkeit, den Wirklichkeitsgehalt des Werks. Realistisch ist [...] ein Kunstwerk, in dem [...] eine wesentliche Wirklichkeit ausgedrückt ist“. Das „Prinzip Realismus“ besagt, „dass die Wirklichkeit in ihren vielfältigen bestimmenden Faktoren sich im Kunstwerk niederschlagen soll“ (Holz 1996/97 I, S. 135; vgl. Metscher 1982, S. 201). In diesem Sinn ist Realismus ein ästhetisch-systematischer Begriff, d. h. ein kunsttheoretischer Grundbegriff, dessen Anwendungsbereich historisch nicht begrenzt werden kann.

Als ästhetisches Prinzip geht Realismus auf den Mimesisbegriff der Aristotelischen *Poetik* zurück. In seinen ontologischen Voraussetzungen ist Realismus eine Kunst, die die natürliche und menschliche Welt als außerhalb des ästhetischen Bewusstseins existierende kohärente (d. h. gesetzmäßig verfasste) Seinsordnung voraussetzt, die das An-sich der Wirklichkeit (insbesondere ihrer menschlichen, individuell-gesellschaftlichen Form) als gegeben und dem ästhetischen Gestalten zugänglich annimmt. Im Zentrum des realistischen Pro-[130]gramms steht die Absicht, durch die Darstellung von Wirklichkeit die dargestellte Welt in wesentlichen Zügen zu erfassen und im Vollzug der Darstellung zu interpretieren. Realistische Kunst ist „Interpretation durch Darstellung“ (Auerbach 1967, S. 515), der Gegenstand der Darstellung ist stets „die geschichtliche und natürliche Wirklichkeit in ihrem Bezug auf den Menschen“ (Goethe). Solche Darstellung kann in den unterschiedlichsten materialen Medien erfolgen; prinzipiell ist realistische Kunst in allen Künsten möglich.

Die ästhetischen Hauptformen des Realismus sind in der Neuzeit Roman, Drama, Malerei, Skulptur, später auch Film und Fotografie. Vor allem aber hat sich der Roman von seinen frühen Formen an

<sup>66</sup> Zu diesem Problemfeld auch Metscher 2004; 2012, S. 90–102.

dem Prinzip des Realismus unaufkündbar verschrieben. Er entsteht in Opposition zum Antirealismus der aristokratischen *romance*-Tradition im Kontext der sich entwickelnden bürgerlichen Gesellschaft, und zwar als deren paradigmatische literarische Form. Zeitlich versetzt hat er sich bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in allen europäischen Kernländern als diese Form durchgesetzt. Seine Entstehung wird begleitet von intensiv geführten programmatischen Überlegungen, in denen das Realismuskonzept und die Spiegelmetapher eine zentrale Rolle spielen.

Früh wurde die Verbindung der Romanform mit der empirischen Welt der Fakten von den Romanautoren selbst erkannt. Defoe preist *Robinson Crusoe* als „a just history of fact“ ohne „any appearance of fiction“. Selbst Swift unterstellt *Gulliver's Travels* der (freilich ironischen) Fiktion des selbsterlebten Reiseberichts. Le Sages *Gil Blas* soll „représenter la vie telle qu'elle est“. „Die Annäherung der Theorie des Romans an das, was wir Realismus nennen“, geht nach Krauss in Frankreich auf das frühe 18. Jahrhundert zurück. Bereits bei Helvetius „erscheint der Roman [...] als ein jeweiliger Reflex der Zeitverhältnisse“. Kriterium der wahren Romankunst wird die Geschichtlichkeit (Krauss 1983, S. 62 f.). Diese Kategorie wird tragend in der Ausbildung des historischen Romans. So wird in den Romanen Scotts die empirische Wirklichkeit als Geschichte zum zentralen Thema des Romans. In der erzählten Geschichte soll die Geschichte als Prozess Darstellung finden. Bürge für die Wahrheit des Dargestellten ist die Figur des Augenzeugen. Ihre Erschließung „gelingt nur durch den ‚wandernden Blickpunkt‘ [...], den Scott mit der Metapher der Postkutsche umreißt“ (Iser 1983, S. 143). „Mine is a humble English post-chaise, drawn upon four wheels, and keeping his Majesty's highway“ (*Waverley*). Die wechselnde Perspektive der Postkutsche, der Blick durch die Fenster der Kutsche [131] auf eine stets wechselnde historische Welt, ist die des realistischen historischen Romans – ironisch abgesetzt vom Länder überfliegenden Teppich (die Analogie zum wandernden Blickpunkt in Stendhals Romantheorie des *miroir* liegt auf der Hand). Gemäß dieser Theorie stellt sich „historische Wirklichkeit als eine vom jeweiligen Standort des Augenzeugen abhängige räumliche und zeitliche Schichtung der Vergangenheit dar“ (Iser 1983, S. 146), als Summe also der perspektivischen Spiegelungen, die ihren Grund haben in der *foundation in fact*. Historische Vergangenheit wird in „subjektiven Spiegelungen vergegenwärtigt“. Das Prinzip der *imitatio naturae* ist durch das der *imitatio historiae* ersetzt.

„Der Weg, auf dem der Roman zu einer eigenen Theorie gelangte, [...] ist ein Kapitel in der Geschichte der Auslegungen, die das Nachahmungsprinzip zwischen Klassik und Moderne erfuhren“ (Jauß 1983, S. 157). In dieser Geschichte geht es um „Wahrheit und Wahrscheinlichkeit romanhafter Mimesis“. Diderot gründet seine neue Apologie des Romans darauf, dass dieser „nicht mehr eine romanhaft-unwirkliche Fiktion [...], sondern ein wahres Abbild der uns umgebenden, geschichtlich-alltäglichen Welt geschaffen habe“ (ebd., S. 157 f.). Dabei ist die ästhetische Wahrscheinlichkeit den *vérités de détail* nachzuordnen, deren Wahrheit „aus der Übereinstimmung mit der Erfahrung des Lebens entspringt“. Diderot variiert das platonische Höhlengleichnis in dem Sinn, dass der Dichter das Licht in die Höhle trägt, nicht, um eine idealere und schönere Natur hinter der Wirklichkeit des Lebens zu enthüllen, sondern „le cours général des choses qui m'entourent“: Kunst ist Sichtbarmachen des im Alltag Verborgenen. Diderots Apologie des Romans wird von Madame de Staël fortgesetzt, wenn diese ausführt, dem Roman käme, im Vergleich mit Drama und Geschichtsschreibung, der Vorrang in der *imitation du vrai* zu. Nach Hugo ist es die Aufgabe des neuen Romans, „das Leben in seiner Totalität darzustellen“. Das Wort *drame* avanciert „zum Inbegriff des Lebens selbst“, der historische Roman, als *roman dramatique*, ist universales Kunstwerk. Für Hugo bezeichnet *le réelle* – nach 1850 wurde der Begriff des Realismus (*le réalisme*) von der Malerei (Courbet) auf die Literatur übertragen – „ungleich mehr als das ‚Wirkliche‘ der alltäglichen Umwelt, nämlich das umfassende Ganze der als Schöpfung verstandenen Welt“. *Le réelle* schließt das Schöne wie das Hässliche, das Gute wie das Böse, das Ideale wie das Positive ein (ebd., S. 171).

Nichts kennzeichnet Stendhals Wende zum antiromantischen „aktualistischen Roman“ mehr als seine Devise: „Facta, facta, nihil praeter facta“, von [132] der er glaubt, dass sie eines Tages zum „épigraphe de tout ce qu'on écriva sur l'homme“ werden könne (ebd., S. 173). Ausdrücklich bezieht er sich auf Destutt de Tracy's Wort, „on ne plus atteindre au vrai que dans le roman“. Der Roman muss nach

seiner Auffassung „gesellschaftlich und psychologisch, zeitgenössisch und sogar aktuell sein, aber ebenso universal, ins Wesen des Menschen dringend“ (Wellek 1959, S. 499). Stendhal vertritt als Romancier einen strengen Verismus (Blin 1953). Das Nachahmungsprinzip seiner Romane entwickelt er „mit Vorliebe von der Spiegelmetapher aus“ (Jauß 1983, S. 174). Bereits im Vorwort zu *Armance* stellt er die rhetorische Frage: „Est-ce leur faute si des gens laids on passe devant ce miroir? De quel parti est un miroir?“, um den Einbezug des Hässlichen und Gewöhnlichen in den Roman zu rechtfertigen, und im 49. Kapitel von *Le Rouge et le Noir* findet sich die berühmt gewordene Passage: „Eh, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l’azur des cieux, tantôt la fange des borbiers dela route. Et l’homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d’être immoral! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le borbier, et plus encore l’inspecteur des routes qui laisse l’eau croupir et le borbier se former.“ Stendhal entwickelt hier das Prinzip einer bewusst auswählenden und abwägenden Spiegelung unter dem Gesichtspunkt des „Evokativen und Suggestiven“. Seine realistische Methode verknüpft „den Verismus möglichst scheinloser Wirklichkeitsdarstellung mit dem Kunstideal der perspektivischen Auswahl und des evokativen Details“. Der „wandernde Blickpunkt“ ist der des Autors/Erzählers (ebd., S. 116). Wenn gerade und einzig der Roman befähigt sein kann, *d’atteindre au vrai*, so darum, „weil er als Spiegel auf dieselbe Welt bezogen und an sie gebunden bleibt, die auch unserer Wahrnehmung gegenwärtig ist. [...] Wie in dem Bild vom wandernden Spiegel, der den Blick des Lesers bald auf den Schlamm der Straße, bald auf das Blau des Himmels lenkt, bleibt aber auch das aktuelle Bild der geschichtlich-gesellschaftlichen Wirklichkeit im Roman Stendhals dem Kunstideal der perspektivischen Auswahl unterworfen. Denn in diesem Bild der gegenwärtigen Welt darf sich nur spiegeln [...], was ein Menschenalter später noch interessieren kann“ (ebd., S. 177 f.).

Das Programm umfassender Wirklichkeitsdarstellung, die immer auch, in bedeutender Kunst, eine „Bewusstmachung von Wirklichkeit“ (Anna Seghers) ist, hat der literarische Realismus in einer Vielzahl konzeptioneller wie formaler [133] Varianten bis in unsere Tage beibehalten: über den Objektivismus des personalen Romans, den Positivismus der naturalistischen Bewegung, die großen Formen moderner Epik – von Joyce bis Weiss und Morrison –, den ‚magischen Realismus‘ der Lateinamerikaner, den Neorealismus großer Teile gegenwärtiger Weltliteratur. Die ästhetische Moderne darf nicht auf den Subjektausdruck eingeschränkt werden, „sondern gerade auch das [...] Eindringen der Fülle des Wirklichen ins Kunstwerk“ ist als Merkmal der Moderne zu begreifen (Bürger 1988, S. 29). Ja diese ist strukturell zwischen die Extreme von Subjektivismus und Objektivismus, Wirklichkeitszuwendung und Abstraktion gespannt. Im Rahmen realismustheoretischer Diskurse hat die Spiegelmetapher bis in die Gegenwart hinein immer wieder Verwendung gefunden: von Stendhals *miroir qui se promène sur une grande route* über Merediths *inward mirror, the embracing and condensing spirit*, George Eliots *defective mirror*, den magischen Spiegel in Storms *Der Spiegel des Cyprianus*, Wildes entlarvenden Spiegel des *Dorian Gray*, den monadologischen Spiegel des Sees in Fontanes *Stechlin*, Maupassants Wort zu Flauberts unpersönlichem Autor: „Er sollte der Spiegel der Tatsachen sein, doch ein Spiegel, der sie zurückwirft und ihnen dabei [...] dieses [...] beinahe Göttliche gibt, das die Kunst ausmacht“, Gorkis Bild vom Schriftsteller als „zersplittertem Spiegel“, der im Straßenschmutz nur Bruchstücke des Lebens, kleine Splitter zerschlagener Seelen spiegelt, bis hin zu Ngugi wa Thiong’os programmatischer Aussage: „Literature is a reflection of reality in the two senses of a mirror and a contemplation. It might work by way of refraction of facts, but that is only to help bring out patterns of a deeper reality underlying the surface flow of phenomena“. Die Metapher des Spiegels scheint unsterblich zu sein.

In keinem anderen Werk der literarischen Moderne wird die Intention auf Totalität so radikal vertreten und eingelöst wie in Weiss’ *Ästhetik des Widerstands*. Bereits formal ist der Text eine höchste Gestalt kultureller Synthesis: als Einheit von Romanform, ästhetischer Theorie, Werkinterpretation, Kunstkritik, Geschichtsschreibung und politischer Theorie, strukturell von Avantgarde und Realismus; sein Gegenstand ist Zeitgeschichte als Geschichte der Arbeiterbewegung und des proletarischen Widerstands in der Zeit des Faschismus, die Geschichte Europas und die Geschichte der Welt. Der

Schlüssel zu dieser umfassenden Synthesis liegt im Konzept der umfassenden epistemischen Leistung der Künste, das die *Ästhetik des Widerstands* als Text ästhetisch exemplifiziert und zugleich theoretisch erläutert (vgl. Metscher 1984, S. 165–198; Lee 2001).

[134] Nach dieser Konzeption ist die Kunst die Form höchster epistemischer Synthesis: Sie allein ist imstande, ästhetisches, begrifflich-wissenschaftliches und alltagspraktisches Wissen in einer epistemischen Form zusammenzuschließen. Dabei bleibt der Kern der Kunstauffassung von Weiss mimetisch-wirklichkeitsbezogen. In der Erfahrung der Künste tritt den Betrachtenden ein „dauerhaftes Wirklichkeitsbild“ entgegen. „Gesteigerte Wirklichkeit“, „Bilder der Welt“ sind neben „Abbildung“, „Spiegelung“, „Spiegeln“ synonym verwendete Grundwörter für die mimetische Orientierung der *Ästhetik des Widerstands*. Die Einheit des Mannigfaltigen in der ästhetischen Erfahrung wird explizit mit dem Spiegelbegriff erläutert, wenn es heißt:

Ebensowenig wie wir die Vorstellung akzeptierten von einer exklusiven Kunst, die für spezifisch Gebildete geschaffen war, konnten wir uns damit begnügen, dass es eine auf die arbeitende Klasse besonders zugeschnittene künstlerische Sprache geben müsse [...]. In den Übergängen von einer Stilart zur andern, in einer plötzlichen Befreiung der Bewegung, der Gestik, der Farbe, ließen sich soziale Umwälzungen ablesen, doch immer war in der Mannigfaltigkeit der Spiegelungen, der visuellen Konzentrationen, eine Einheit zu finden, alles gab einander Nahrung, befragte, antwortete einander, und nichts war so entlegen, dass es nicht verständlich wäre.

Der Gesichtspunkt, unter dem Kunst in der *Ästhetik des Widerstands* erscheint, ist der proletarischer Selbstbefreiung. Kunst ist Konstitution des Selbstbewusstseins der Gattung in proletarischer Perspektive. Sie ist Verlautbarung des Standpunkts der Unterdrückten: als Sinnartikulation, kulturelle Identitätsfindung, Widerstandsform, utopische Antizipation, Kraft der Befreiung. Zur Bedingung der Befreiung gehört, den Herrschenden die kulturelle Hegemonie streitig zu machen: der Kampf um den Besitz des kulturell Überlieferten, und dazu gehört an erster Stelle das überlieferte Wissen in allen Formen. Dabei dient die Aneignung des Überlieferten dem Zweck, die proletarischen Subjekte selbst in den Stand autonomer Produzenten zu setzen: die Ausbildung umfassender produktiver Fähigkeiten, nicht zuletzt auch des Vermögens zur künstlerischen Produktion. Kunst eröffnet für Weiss historisch Distanz und erschließt zugleich die Erkenntnis der Gegenwart in historischer Perspektive. Sie ist Mimesis der besonderen geschichtlichen Welt, in der sie entsteht, und [135] zugleich Modell eines un-abgeschlossenen Geschehens. Sie enthält unverjährte Bilder nach vorn. Ja sie vermag zum Medium der revolutionären Veränderung selbst zu werden, und zwar gerade in ihrer Einheit von Wirklichkeitsdurchdringung und visionärer Schau. Sie ist „eine ständige, überall vorhandene Kraft zur Erneuerung“.

## II. Spiegelmetapher, symbolisches Denken und kultureller Prozess

### 1. Der Spiegel als Synthesis von Repräsentation und Interpretation

1. Der Spiegel als Weltmodell, als Medium der Selbstbegegnung und des Selbstverlusts, des leeren Scheins und der Wahrheit, als Theologicum, Epochenspiegel und komisches Spiel, als Metapher des Subjekts, seiner Selbstbestätigung wie seiner Selbstentfremdung, als *phaenomenon bene fundamentum*, als magischer Zauberspiegel und Ding, in dem die Zukunft erscheint, als unbestechlicher Entlarver des falschen Lebens, als wandernder Spiegel, der das Blaue des Himmels wie den Schmutz der Straße zeigt – der Bedeutungsspielraum der Metapher ist über alle Maßen groß. Keine Erfahrung, so scheint es, entzieht sich seiner Gewalt, der Kraft, sie einzufangen und im Schein seines magischen Glases aufleuchten zu lassen. Er umfasst, jedenfalls tendenziell, was in einem (das Wort recht verstanden) transzendentalen Sinn die *Totalität menschlicher Erfahrung* genannt werden kann; ‚transzendental‘, weil bezogen auf Gattungsgeschichte, auf gemachte wie auf mögliche Erfahrung. Diese Fähigkeit, Totalität von Erfahrung aufzunehmen (was in einem je gegebenen Fall immer nur eine *historische* Totalität bedeuten kann), ist sicher der Grund dafür, dass der Spiegel in zahlreichen Beispielen, und zwar in der gesamten Geschichte seines Gebrauchs (von den chinesischen Kultspiegeln und Homer bis zur *Ästhetik des Widerstands*) für den Versuch steht, totale Welterfahrung auszudrücken und zu deuten.

2. Die Spiegelmetapher wird sehr unterschiedlich verwendet. Sie findet sich, oft mit quasibegrifflicher Funktion, in philosophischen, theologischen, sehr häufig, und zwar an exponierter Stelle, in kunsttheoretischen Diskursen. Bei [136] Shakespeare ist sie Teil einer theoretischen Reflexion im Drama selbst, bei Homer und Wilde Bestandteil des Handlungsgeschehens (mit sehr unterschiedlicher Bedeutung, im Fall von Wilde als zentraler Bestandteil desselben). In zahlreichen Varianten tritt sie in der Rolle der poetischen Zentralmetapher in literarischen Texten auf (nicht nur das Goethebeispiel, zahlreiche Spiegelgedichte zeugen davon), ja auch in Werken der bildenden Kunst hat sie (ich erinnere allein an Velásquez' *Hoffräulein*) Verwendung gefunden. Ihrer Bedeutungsvielfalt entspricht also die enorme Vielfalt ihrer Einsatz- und Gebrauchsfähigkeit, ihrer opaken Vieldeutigkeit eine unerhörte Vitalität – sicher Gründe, warum sie nicht nur in vorbegrifflicher Zeit, sondern auch in Konkurrenz mit dem theoretischen Begriff ihre Einsatzfähigkeit unter Beweis stellen konnte. Obwohl keineswegs auf die Künste beschränkt, ist ihre Domäne, ihr Hauptarbeitsfeld doch zumeist das Ästhetische gewesen. Der Spiegel, so scheint es, ist das ästhetische Phänomen *kat exochen*. Die Metapher arbeitet an dem, woran auch die Künste in ihrer ganzen Geschichte arbeiten und woran in einem transzendentalen Sinn nur sie arbeiten können, und das ist die symbolische Artikulation der Totalität der menschlichen Erfahrung und Erfahrungsmöglichkeit.

Hier liegt wohl der Grund, warum die Metapher so oft für Kunst selbst steht. Als ästhetisches Phänomen aber wächst dem Spiegel oft auch eine metaphysische Bedeutung zu, er wird zum Ort metaphysischer Erfahrung, ja begegnet als *theologoumenon*: als Stelle, an der phänomenale und noumenale Welt zusammenstoßen, sich im Abglanz eines Seienden treffen – weitere Gründe für die Lebendigkeit der Metapher über Jahrhunderte hinweg.

3. Bei allen ihren Transformationen und der nahezu unbegrenzten Vielfalt ihrer Bedeutung und ihres Gebrauchs hat die Spiegelmetapher eine identische Grundstruktur. Diese besteht in der *Synthesis von Repräsentations- und Interpretationsakten*. Die Spiegelmetapher ist das klassische Paradigma für das Zusammentreten von Repräsentation und Interpretation in einem anschaulichen Seienden selbst. Nie besitzt die Metapher, wo immer sie substantiell gebraucht wird, die Struktur einer bloßen Verdoppelung, immer tritt zu dem reflexiven Verhältnis der Repräsentation ein Drittes hinzu. Es ist das, was die *Deutung eines Weltverhältnisses* genannt werden kann: jenes Seienden oder Ensembles von Seienden oder Handlungsprozesses, den der Spiegel zeigt. Selbst dort, wo der Spiegel erklärt, eine bloße Kopie zu sein (wie in Platons *Staat* oder, am anderen Ende der Skala, im strengen Naturalismus), stecken dahinter Interpretationen [137] von Welt, die höchst unterschiedlich sein mögen, aber in jedem Fall Interpretationen bleiben und keineswegs so unschuldig sind, wie sie tun. Auch hier haben die Philosophen die Welt sehr handfest interpretiert.

4. Der Spiegel repräsentiert, und er deutet. *Repräsentation*, von lat. *repraesentatio* und *repraesentare*, meint, dass ein Etwas für ein Anderes steht, also ‚Vertretung‘, ‚Stellvertretung‘, ‚Vergegenwärtigung‘ des Einen durch ein Anderes. Das *Historische Wörterbuch der Philosophie* verzeichnet als Grundbedeutungen Vorstellung, Darstellung und Stellvertretung, als zugeordnete Termini Abbild und Bild. Unter Darstellung wird eine strukturerhaltende Abbildung durch Bilder, Symbole und Zeichen jeder Art verstanden (Ritter 1971; vgl. Metscher 2000). Von diesen Bestimmungen her ist es deutlich genug, was gemeint ist, wenn ich sage: ‚der Spiegel repräsentiert‘. Es meint den notwendigen Bezug des Spiegels auf Seiendes außer ihm (das seine Existenz hat auch ohne ihn), das er vertritt und das er im gespiegelten Bild zum gegenwärtigen macht. Es meint, kurzgefasst, seine *essenzielle Welthaftigkeit*. Wenn ich nun sage: ‚Der Spiegel repräsentiert, und er deutet‘, so sind damit keine additiven Akte gemeint. Gemeint sind zwei Seiten eines identischen Vorgangs: daß *im Akt der Spiegelung eine Weltauslegung sich vollzieht*. Denn mit *Deutung* oder *Interpretation* soll hier eine ‚Weltauslegung‘ im umfassendsten Sinn verstanden werden, das heißt eine solche, die auf ein Ganzes von Welt geht, das Einzelseiende in einen Gesamtzusammenhang stellt und Wertorientierungen vermittelt. Deutung/Interpretation heißt dann: ein Seiendes oder ein Ensemble von Seienden, aber auch eine Erfahrung, eine Handlung, ein Prozess – Gegenstände im Raum also wie Bewegungen in der Zeit – werden in einen Sinnzusammenhang gestellt, der in einem Konzept von Welt gründet, das sehr unterschiedlichen Charakters sein kann (mythisch, religiös, philosophisch, wissenschaftlich, ästhetisch usw.), das

aber erst den Horizont vorgibt, in dem Akte der Deutung möglich sind, wie es die Normen vorgibt für die der Deutung impliziten Wertakte.<sup>67</sup>

5. Der Spiegel also, in seinem metaphorischen Sinn, ist ein *Hermeneutikum*: nicht nur wir interpretieren ihn, um seinen Sinn zu verstehen, sondern er selbst ist eine Interpretation von Welt; Teil dessen, was Heidegger die *Selbstausslegung des Daseins* nennt (*Sein und Zeit*). Akte der Deutung aber schließen *Wertungen* [138] ein (Wertungen unterschiedlichster Art), und zu diesen gehören notwendig Akte der Sinngebung oder der Sinn-Negation. Der deutende Spiegel also ist, wie uns schon Shakespeare verriet, auch ein wertender, er bezieht Stellung, ist ein parteilich Ding. Er deklariert, dass ein Gespiegeltes ‚schön‘ oder ‚hässlich‘, ‚wahr‘ oder ‚falsch‘, ‚sinnhaft‘ oder ‚sinnlos‘, ‚edel‘ oder ‚gemein‘, ‚human‘ oder ‚barbarisch‘ sei. Solche (und andere) Wertakte sind dem Akt der Spiegelung immanent; sie kommen nicht, und wenn, dann nur in den seltensten Fällen, mit erhobenem Zeigefinger daher. Und sie artikulieren sich, wie die Akte der Deutung insgesamt, zuerst im Wie des metaphorisch Gezeigten – für die Künste heißt das: im Modus der *ästhetischen Form*.

6. Ein weiterer Gesichtspunkt: Der Spiegel ‚ist‘ nur im Modus einer Relation; als Reflexion der spiegelnd aufgefangenen Welt. Der Spiegel ohne gespiegelten Gegenstand ist eine nutzlose Sache, ein Stück zwar gemachte, aber für uns tote Materie. Es mag dekorativ gestaltet sein und als Schmuckobjekt eine ästhetische Funktion erfüllen, *als Spiegel* jedoch ist es tot und nutzlos und hat allenfalls in seinem Möglichkeitsmodus einen Sinn. Einmal realisiert aber ist der Reflexionsbezug des Spiegels in seiner metaphorischen Verwendung doppelt gesetzt: als Bezug des Spiegels zu dem gespiegelten Seienden und als Bezug zu dem, der die Metapher lesend, schauend oder hörend (es gibt die akustische Metapher in der Musik) wahrnimmt; wobei, in Akten der Selbstrepräsentation, das wahrnehmende Ich identisch werden kann mit dem sich spiegelnden Objekt. In jedem Fall ist in der Spiegelmetapher ein dreigliedriger reflexiver Bezug mitgedacht. In ihr ‚ist‘ der Spiegel ein dreigliedriger reflexiver Bezug, oder, anders gesagt, *ein dreigliedriges Widerspiegelungsverhältnis*. Das Verstehen des Spiegels also ist, wie jedes Kunstverstehen auch, eine *Reflexion der Reflexion*, die Deutung einer Deutung – eine doppelte Widerspiegelung, die Spiegelung eines Spiegels. Sie ist eine Interpretation zweiten Grades, und diese geht, als konstitutiver Akt des Verstehens, in die metaphorische Semantik des Spiegels ein.

## 2. Spiegel und Mimesis – Metapher und Begriff

1. In ästhetiktheoretischer Hinsicht (aber auch darüber hinaus) artikuliert die Spiegelmetapher ein Reflexionsverhältnis, das von einem bestimmten historischen Zeitpunkt an auch *begrifflich* seinen Niederschlag findet. Dies geschieht in dem von Platon und Aristoteles in die Philosophie eingeführten Begriff der [139] Mimesis. Die dreifache Bedeutung von Mimesis (als Darstellung, Ausdruck und Nachahmung), vor allem aber die bei Aristoteles vorliegende Unterscheidung von realismustheoretischer, ontischer und ontologischer Mimesis, bildet die begriffsgeschichtliche Keimzelle der europäischen Kunsttheorie bis in die Gegenwart (Metscher 2012, S. 27–102 Holz/Metscher 2000/5). Dabei ist festzuhalten, dass der Mimesisbegriff in der Einheit von Repräsentation und Interpretation die gleiche strukturelle Identität aufweist wie die Spiegelmetapher. Es ist der mimetische Akt (und in seinem Zentrum die Fabelkonstruktion) – das *Wie* also der dargestellten Handlung –, der die Handlung, die Gegenstand der Mimesis ist, in einer bestimmten Weise auslegt. Sehr exakt also entspricht der Mimesisbegriff auf seiner, eben der *begrifflichen* Ebene dem Spiegel auf der metaphorischen. ‚Bild‘ und ‚Begriff‘ – Spiegel und Mimesis – bilden ein semantisches Feld. Bemerkenswert dabei ist, dass die begriffliche Fassung des Wirklichkeitsverhältnisses ästhetischer Phänomene, die der Mimesisbegriff leistet, keineswegs die viel ältere metaphorische Fassung ersetzt. Im Gegenteil, bis auf den heutigen Tag laufen beide nebeneinander her, sie konkurrieren miteinander als Pole eines semantischen Felds, zu denen mittlerweile auch andere Termini – *Imitatio*, Nachahmung, Abbild, Widerspiegelung (als die wichtigsten) – gehören. Sie konkurrieren und ko-existieren, vermutlich, weil sie sich nicht ausschließen oder ersetzen, sondern ergänzen.

<sup>67</sup> Zum Begriff der Deutung/Interpretation (die Termini werden hier synonym gebraucht) vgl. *Kunst als Weltdeutung*, insbes. den Exkurs zum Verstehensbegriff in diesem Band, S. 191 ff.

2. Die Gründe für die begriffsgeschichtliche Koexistenz der Spiegelmetapher und des Mimesisbegriffs liegen, so ist zu vermuten, in der unterschiedlichen Leistungsfähigkeit zweier grundlegender Modi des menschlichen Geistes, die hier im Spiel sind: der begrifflichen und der metaphorisch-symbolischen.<sup>68</sup> Die Fluidität (semantische Durchlässigkeit) und Vieldeutigkeit der Metapher, als Qualitäten, auf denen ihre nahezu unbegrenzte Einsatzfähigkeit beruht, vermag der Begriff nicht zu ersetzen. Dieser geht auf Eindeutigkeit, auf klares und deutliches Erkennen, methodisch erworbenes und argumentativ entwickeltes, damit auch überprüfbares Wissen, auf Systematizität und Zusammenhalt. Sein Erkenntnisziel ist das Erkennen des Allgemeinen, von Regel und Gesetz. Seine ideale Erkenntnisart ist die Wissenschaft, und in ihr sind es die Naturwissenschaften mit ihren streng empirischen oder am Leitbild der Mathematik [140] ausgerichteten Methoden. In der Wissenschaft hat das Subjektive keinen Ort, es sei denn als Gegenstand der Untersuchung selbst. Die Wissenschaft ist *desanthropomorphisierend* (Lukács) im programmatischen Sinn. Ihre Gegenstände sind möglichst frei von subjektiver Färbung und Einstellung aufzunehmen; nur so können Regel und Gesetz, idealiter das *An-sich* von Wirklichkeit erkannt werden. Vom Standpunkt des Begriffs erscheint die Metapher als unsicherer Kantonist, uneindeutig, für alles zu gebrauchen, bereit zu jeder Liaison. Sie evoziert und assoziiert, scheint alles zu wollen, was der Begriff verschmäht: Emotion, Anschauung, Partikularität und Differenz, Individuum und Parteilichkeit, assoziiert die Welt der Psyche bis ins Unbewusste hinein. Und doch, möchte ich argumentieren, ist auch die Metapher ein *logisches* Phänomen, d. h. eine Gestalt des Logos; ein Modus, und zwar ein notwendiger Modus, des Denkens; der geistigen Weltaneignung und Weltorientierung, unverzichtbar wie die Kunst, deren Schwester sie ist. Die Metapher ist, lässt sich sagen, eine quasi-ästhetische Erscheinung. Sie ist ein Zwitterding. Sie changiert zwischen Kunst und Begriff. Diesem Zwitterding und seiner Weise des Denkens möchte ich noch mit einigen Gedanken nachgehen.

### 3. Die Metapher als Gestalt symbolischen Denkens

1. Die metaphorische Repräsentation hat den Charakter eines *Zeigens* (Shakespeares ‚to show‘ als Akt des Spielens), das heißt, sie verweist auf Wirklichkeit oder Welt – ein Seiendes, ein Ensemble von Seiendem, das Seiende im Ganzen –, doch nicht so, wie ein Wegweiser auf eine Stadt verweist, als bloßes Hinweisen im Sinne eines orientierenden Richtunggebens, sondern im Sinn einer sinnlichen Vergegenwärtigung dessen, auf das gezeigt wird, im metaphorischen Zeichen selbst. Die Metapher *evoziert* das Gezeigte; zumindest eignet ihr immer das Moment einer sinnlichen Evokation. Zu sprechen ist von der strukturellen Eigenständigkeit des sinnlichen Zeichens im Fall der Metapher. Das bedeutet, dass die Anschaulichkeit des metaphorischen Trägers zumindest in einem assoziativen Sinn gegeben sein muss. Hier sind Grade der Anschaulichkeit, Konkretion und Abstraktion des metaphorischen Trägers zu unterscheiden. Der Mensch als „Haus des Seins“ (Heidegger) evoziert eine Gegenständlichkeit, die unterschiedlich vorgestellt werden kann, aber das Moment der Anschaulichkeit (des sinnlich Vorstellbaren) ist gegeben (ganz im Unterschied [141] zur Definition des Menschen als *animal rationale*). Auch kann das sinnliche Material des metaphorischen Trägers verschieden sein, wenn auch das Moment des Visuellen in der metaphorischen Artikulation überwiegt. Metapher und Bild stehen dicht beieinander, ja im traditionellen (philologischen) Verständnis wird gewöhnlich die Metapher als Modus des Bildes verstanden.

2. Von der Metapher allgemein ist zu sagen, was bereits mit Blick auf den Spiegel festgestellt wurde: Die Metapher repräsentiert nicht nur Welt im Sinn eines sinnlichen Zeichens, sie deutet auch das, was sie als sinnliches Zeichen repräsentiert. Sie verkörpert die Synthesis von Repräsentation und Interpretation. Die Deutung nun hat ihren Grund nicht im Was des Gezeigten, sondern in seinem Wie, also im Akt des Zeigens selbst. Wenn Shakespeares Schauspieler den Körper der Zeit zeigen, so tun sie dies in keiner anderen Weise als durch das Spielen, das ihr Akt des Zeigens ist. Für die Kunst heißt das: Die Deutung vollzieht sich im Medium der ästhetischen Form.

3. Nicht nur in diesem Punkt zeigt sich die Nähe der metaphorischen Artikulation zur ästhetischen – die Stellung der Metapher zwischen Kunst und Begriff. Wie die Kunst ist die Metapher eine Gestalt

---

<sup>68</sup> Dazu und zum Folgenden vgl. Metscher 2010, insbes. Zweiter Teil, B, IV., *Strukturen und Formen epistemischer Synthesis*.

des Logos, eine Weise der geistigen Aneignung der Welt, und zwar eine solche, in der der Logos in sinnlicher Form erscheint – mit Hegel gesprochen: als sinnliches Scheinen der Idee. Zu Recht nennt Holz die Metapher eine spezifische Form des *Logos semantikos*, das ist „jene Rede, die einen auf etwas bringt. ‚Semainein‘ heißt: jemanden auf etwas durch ein Zeichen hinweisen, jemandem etwas durch ein Zeichen zu erkennen geben“. Die Metapher wäre demnach „ein Zeichen, durch welches der Logos etwas zu erkennen gibt“. „Notwendige Metaphern“ sind solche, ohne die „das Gemeinte überhaupt nicht erscheinen würde“ (Holz 1990, S. 381). Die Spiegelmetapher, an den Schlüsselstellen ihres Gebrauchs, ist eine solche notwendige (oder, wie Hans Blumenberg sagt, „absolute“) Metapher.

4. Im semantischen Modus des Metaphorischen fallen nicht nur Repräsentation und Interpretation, sondern auch Erkennen und Deuten zusammen. Weltdeutung zeigt sich als Modus der Welterkenntnis, Verstehen nicht als Gegensatz, sondern in Verbindung mit Wissen, keineswegs identisch, doch in dialektischer Beziehung zueinander. Ich spreche hier vom *epistemischen Logos*, dem Kunst, Metapher und Begriff angehören: als Weisen der epistemischen Erschließung von Welt (Metscher 2010, S. 257 ff.). In diesem Sinn hat die Metapher eine ‚aufschließende‘, Weltverhältnisse sichtbar machende Funktion. Sie [142] ist ein semantisches Konzentrat, das ein komplexes Weltverhältnis in einem vielschichtigen Zeichen zusammenschließt. Daher kann sie, als komplexe Metapher, theoretisch nie vollständig aufgelöst werden.

5. Die Besonderheit der epistemischen Welterschließung, die das metaphorische Denken leistet, ist gebunden an ihre sinnliche Form. Kraft dieser besitzt sie, und dies verbindet sie mit der Kunst, Möglichkeiten assoziativer Welterfassung und Bedeutungsuzuordnung, die dem Begriff als unsinnlichem Abstraktum verschlossen sind. Hier liegt ihre spezifische Differenz zum Begriff, mit dem sie jedoch in einem semantischen Bezugsfeld verbunden bleibt. Ihre Differenz zur Kunst ist eine des Modus. Die kompositorische Selbständigkeit, die die ästhetische Form in den Künsten charakterisiert, fehlt der Metapher. Deshalb wird sie von den Künsten gebraucht als Teil der ästhetischen Werkgestalt, wie sie von begrifflichem Denken gebraucht werden kann, um die Grenzen des Begriffs im Rahmen einer umfassenden, Bild und Begriff umschließenden Reflexion zu überschreiten.

6. Der Begriff, dem die Metapher hier zugeordnet werden soll, ist der *symbolischen Denkens*. Die Metapher hat viel mit dem Symbol gemein, doch sind die Begriffe des Symbolischen und des Symbols die älteren, umfassenderen und theoretisch genaueren Begriffe. Unaufhebbar ist die Metapher an eine Priorität des Visuellen gebunden, die es nur im übertragenen, also selbst metaphorischen Sinn gestattet, von einer musikalischen Metapher zu reden. Völlig unsinnig wäre es, die Metapher auf megalithische Funde, unterirdische Kammern oder Konstruktionen aus Steinblöcken anzuwenden, die gleichwohl eine eminent symbolische Bedeutung haben können.

7. Symbol meint, wie oben ausgeführt im ursprünglichen Wortsinn, ‚das Zusammengeworfene‘.<sup>69</sup> Symbol ist ein sinnliches Zeichen, das für einen Komplex von Bedeutungen steht, den das Zeichen kontextuell evoziert, aber nicht ausschöpft; ‚kontextuell evoziert‘ heißt, dass die Bedeutsamkeit eines bestimmten Symbols erst durch den Kontext konstituiert wird, in dem es gebraucht wird. Bedingungen des symbolischen Zeichens sind sinnliche Präsenz und Gegenständlichkeit, die Selbständigkeit einer Trägergestalt, [143] die diese (wie etwa eine Rose) auch außerhalb ihrer symbolischen Funktion \bedeutsam macht. Dabei sind Symbole nicht an ein bestimmtes Medium gebunden, sondern in jedem Medium möglich. Jedes gegenständliche Medium, und selbstverständlich auch Töne und Sprache können Träger symbolischer Bedeutung werden. Im Symbolbegriff ist keine Präferenz eines besonderen Mediums gesetzt.

8. Das symbolische Zeichen verweist auf einen Komplex von Bedeutungen, die der Begriff nicht ausschöpft. ‚Zusammengeworfene‘ sind nicht nur sinnliche Gegenständlichkeit und Idee, auch in der Idee sind vielfältige Bedeutungen konnotiert, die vom Rationalen zum Psychischen, vom Bewussten zum Unbewussten reichen. Gerade das Traumatische, Surreale, Imaginative und Fantastische, Angst, Sehnsucht, Hoffnung und Traum finden im Symbol den Ort ihrer Artikulation. Die Bedeutung des

<sup>69</sup> Vgl. *Mimesis und Episteme, II, 3 Das ästhetische Weltbild als symbolische Form* in diesem Band, S. 205 ff. Zur Fundierung des hier entwickelten Konzepts siehe Metscher 2010, Zweiter Teil, B, insbes. IV, 3. *Objektive Bewusstseinsformen*.

Symbols ist deshalb, wie Goethe erkannte, rational unausschöpfbar. Aus diesem Grund hat auch im Zeitalter der Wissenschaft der Begriff nie das Symbol verdrängen, geschweige denn ersetzen können. Die Künste bilden das Terrain seiner Entfaltung in der Moderne. Zugleich bilden sie die geistige Form, in der Symbol und Begriff zusammentreten können.

9. Das Symbol, so verstanden, ist eine Form des *Denkens*, eine Weise, in der der Logos etwas zu erkennen gibt, eine Gestalt der geistigen Aneignung von Welt. Symbolisches Denken ist die älteste Form des Denkens, und erst in einer zivilisatorisch späteren Phase tritt mit der Entstehung der Wissenschaft an die Seite des Symbols der Begriff (obwohl wir annehmen dürfen, dass, im Medium der Sprache, Spuren begrifflichen Denkens ebenfalls in die menschliche Frühzeit hinabreichen). Die Weltsymbolik der frühen chinesischen Kultspiegel war Ausgangspunkt unserer Betrachtung. Aus den frühesten menschlichen Kulturen, so megalithischen Kultstätten, lassen sich Spuren symbolischen Denkens nachweisen.<sup>70</sup> Solche Kultstätten als symbolische Orte zu verstehen wird durch Funde nahegelegt. Für diesen Zusammenhang sind Überlegungen wichtig, die Klaus Holzkamp vorgetragen hat. Und zwar unterscheidet dieser [144] zwischen zwei elementaren Symbolformen, der ikonischen und der sprachlich-diskursiven, die beide der menschlichen Arbeit entspringen und integrale Bestandteile des Reproduktionsprozesses der menschlichen Gattung seit der frühesten Phase ihrer Geschichte sind (im Anschluss an Georg Knepler ist die akustisch-musikalische Form als dritte hier noch einzufügen).<sup>71</sup> Die Funktion, die diese Symbolformen im Zusammenhang mit der menschlichen Reproduktion erfüllen, beschränkt sich nicht auf sekundäre Qualitäten bloß abbildender, passiv-reflektori-scher Tätigkeit. Vielmehr vollbringen sie die Leistung grundlegender Weltorientierung. Sie organisieren psychische und soziale Prozesse, setzen Emotionalität und Kognition in ein Verhältnis und fungieren als Medien der Konstitution menschlichen Welt- und Selbstbewusstseins. Ja, sie sind Motoren des Prozesses menschlicher Selbstproduktion; des kulturellen Bildungsprozesses der Gattung als eines Vorgangs menschlicher Selbstschöpfung. In ihrer Totalität (und im Verbund mit anderen Faktoren: gestisch-mimischen Handlungen, Riten, kultischen Tänzen) bilden sie die Grundlage für die Welt der Künste: Sprachkunst, bildende Kunst, Musik, Theater und Tanz.

10. Der hier vorgeschlagene Begriff symbolischen Denkens teilt nicht die Auffassung Ernst Cassirers, dass der Mensch in einem anthropologischen Sinn „in einem symbolischen Universum lebt“, mithin als „animal symbolicum“ zu definieren sei (Cassirer 1996, S. 50 f.). Zwar will auch ich Mythos, Kunst und Religion als symbolische Formen begreifen, doch gilt dies nicht für alle Formen der Kultur. Der Begriff, als dialektischer Opponent des Symbolischen, und mit ihm die gesamte Welt der Wissenschaft gehört zur Kultur im gleichen Maße wie Mythos, Religion und Kunst. Sprache (die Cassirer zu den symbolischen Formen zählt) hat am Begriff im gleichen Maße teil wie am Symbol, ja Sprache lässt sich bestimmen als Schnittpunkt von Symbol und Begriff. Soziale, politische, ideologische Institutionen, so sehr sie Symbole gebrauchen, werden kaum im Ganzen zum symbolischen Universum zu rechnen sein. Das Symbolische, wie ich es verstehe, ist eine Grundform des epistemischen Logos, der Begriff ist eine andere, und ist als solche Bestandteil menschlicher Weltkonstitution.<sup>72</sup> Beide gehören dem kulturellen Universum an, sie sind Teil von Kultur. [145] Um dies zu verstehen, wird der Begriff des Kulturellen in die Überlegungen einzubeziehen sein. Erst so kann die anthropologische Dimension dieses Denkens im vollen Umfang hervortreten.

#### 4. Kulturelle Konstitution und der Begriff menschlicher Welt. Die Rolle symbolischen Denkens

1. Nach geschichtsmaterialistischer Auffassung ist menschliches Dasein durch eine materielle Reflektionsstruktur charakterisiert: das praktisch-tätige Verhältnis des Natursubjekts Mensch zu der umgebenden Natur wie zu der Natur, die es selbst ist. In diesem Sinn erst kann vom „In-der-Welt-Sein“

---

<sup>70</sup> So legt das Sonnenloch in den Grabkammern von Newgrange, Irland, in Verbindung mit den als „sun dial“ gedeuteten Stein-Einritzungen, eine zyklische Weltauffassung im Sinn einer Aufhebung von Gegensätzen (*Sonne/Nacht/Sonne, Leben/Tod/Leben, Sommer/Winter/Sommer* als zyklischer Prozess nahe (gar nicht so unähnlich dem Goetheschen ‚Stirb und Werde‘), von Vorstellungen also einer archaischen Dialektik (vgl. O’Kelly 1989; Malstedt 2004).

<sup>71</sup> Dazu des Näheren Metscher 1989, S. 170–185.

<sup>72</sup> Vgl. Metscher 2010, Zweiter Teil, B und Dritter Teil, A.

des Menschen (wie Heideggers griffige Formel lautet)<sup>73</sup> geschichtsmaterialistisch geredet werden – als der Grundtatsache, von der dieses Denken ausgeht. Zugleich gibt es hier auch eine Verbindung zum frühen Wittgenstein, der den Gedanken, dass die Welt „die Gesamtheit der Tatsachen“ ist (*Tractatus Logico-philosophicus*) zum Ausgangspunkt seines Philosophierens nimmt. Die Grundtatsache des In-der-Welt-Seins aber bedeutet geschichtsmaterialistisch (und dies gilt dann nicht mehr für Heidegger und Wittgenstein), dass der Mensch bei der kruden Unmittelbarkeit des Gegebenen nicht stehenbleibt, dass das Gegebene selbst ein Gewordenes oder Gemachtes, also geschichtlich ist – die „Produktion und Reproduktion des wirklichen Lebens“ *menschliche Selbstproduktion* einschließt. *Menschliche Selbstproduktion ist die erste Kulturtatsache.*<sup>74</sup> Was heißt das genau?

2. In den lebenspraktischen Prozessen, so sagen wir, agieren und interagieren menschliche Individuen, die in einem un abgeschlossenen System von Tätigkeiten ihre vorgefundene Welt verändern, umgestalten, transformieren und im Zuge dieser Transformationen eine spezifisch *menschliche Welt* ausbilden. Menschliche Welt ist immer von Menschen gemachte – auf der Grundlage und im Rahmen vorgefundener natürlicher und sozialer Bedingungen, die, in der Besonderheit ihrer sozialen Form, ihrerseits Resultat menschlichen Handelns sind. Diese *Welt-Konstruktion* bezieht sich sowohl auf materielle Gegenständlichkeit, die Produkt menschlicher Arbeit ist, als auch auf Bildung der sozialen [146] Welt als eines Systems von Vereinbarungen, Konventionen und Institutionen, auf die Institutionen und Apparate politischer Macht, auf die Welt kultureller Objektivierungen (Formen, Traditionen), auf das geistige System von Normen und Werten, schließlich und nicht zuletzt auf die drei großen geistigen Objektivierungssysteme: Religion, Kunst, Wissenschaft.

3. Die anthropologische Sonderstellung des Menschen besteht also gerade darin, dass dieser sich innerhalb des umfassenden Naturzusammenhangs eine *spezifisch menschliche Welt* (Gesellschaft/Geschichte) durch seine eigene, Natur umgestaltende, Welt gestaltende Tätigkeit schafft. Menschliche Welt als menschlicher Welt-Raum und menschliche Welt-Zeit ist durch menschliche Lebenstätigkeit hervorgebracht. Das menschliche Wesen ist kein „dem einzelnen Individuum inwohnendes Abstraktum“, sondern als „Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse“ (FTh; MEW 3, 6) geschichtlich, d. h. *kulturell konstituiert*.

4. Der Fundamentalbereich kultureller Bildung, so wurde argumentiert, ist der Arbeitsprozess. Er ist nicht nur Prozess der Produktion von Gebrauchswerten, und er ist mehr als nur die Veränderung von Naturstoff. In ihm entwickelt der Mensch mit der Veränderung der Natur außer ihm auch seine eigene Natur. Er weckt ihre schlummernden Potenzen, unterwirft „das Spiel ihrer Kräfte seiner eignen Botmäßigkeit“ (Kap I, MEW 23, S. 192 f.). Diese Entwicklung der schlummernden Potenzen der Natur des Menschen im und durch den Arbeitsprozess – wie in anderen Tätigkeitsformen – ist es, was hier mit dem Begriff des Kulturellen als selbstproduktiver Akt, von Kultur als Selbstproduktion gemeint ist. Kultur, lässt sich sagen, ist das *Gesamt selbstproduktiver Akte*, Selbstproduktion eine Selbstzweckhandlung: sich als *Selbstzweck geltende Kraftentwicklung* (Kap III; MEW 25, S. 828). Kultur in diesem Sinn heißt dann auch *Produktion von Subjektfähigkeit*. Sie ist selbsttätige, selbstzweckhafte Verwirklichung menschlicher Subjekte, ihr Inhalt die geschichtliche Bildung menschlicher Bedürfnisse wie der Fähigkeit, sie zu befriedigen. Dies ist gemeint, wenn hier von der Herausbildung der schlummernden Potenzen der menschlichen Natur gesprochen wird. Die Existenz solcher Potenzen, eine exzeptionelle Entwicklungs- und Formungsfähigkeit des Menschen ist ein empirisch konstatierbarer Tatbestand. Die Herausbildung dieser Potenzen, die Entwicklung und Formung menschlicher Fähigkeiten und Kräfte nun geschieht auf keinem anderem Weg als dem der gegenständlichen Weltbildung durch menschliche Tätigkeit, einer [147] dialektischen Bewegung also von Subjekt und Objekt, deren ontologischer Raum die Geschichte ist. In diesem Sinn verstanden ist kulturelle Bildung ein gattungsgeschichtlicher Prozess. In ihm spielt der epistemische Logos und mit ihm das symbolische Denken, spielen Verstehen, Wissen, Interpretation eine wesentliche Rolle.

<sup>73</sup> ‚In-der-Welt-Sein‘ ist ein Grundbegriff von *Sein* und *Zeit*.

<sup>74</sup> Ich knüpfe hier an die im Grundlagentext dieses Buchs niedergelegten Ausführungen an; vgl. *Kunst als ästhetischer Gegenstand, I, 1, Das Ästhetische als Modus des Kulturellen*, S 31 ff.

5. Im kulturellen Prozess konstituiert sich also menschliche Subjektivität, und es konstituiert sich menschliche Welt. Der kulturelle Prozess ist der Prozess einer Bildung von Mensch und Welt. Das Verhältnis beider ist ein dialektisches. Die Bildung von Welt ist die Bedingung der Bildung des Subjekts und die Bildung des Subjekts die Bedingung der Bildung von Welt. Auf seiner objektiven Seite bildet der Mensch innerhalb der natürlichen Wirklichkeit und in unaufhebbarer Bezug zu ihr eine zweite Wirklichkeit heraus: die von ihm geschaffene gegenständliche Welt, die freilich, im ontologischen Sinn, Teil der ‚ersten Wirklichkeit Natur‘ bleibt, so naturfremd diese ‚zweite Wirklichkeit‘ auch erscheinen mag. Zu sprechen ist vom unaufhebbaren ontologischen Primat der Ersten Wirklichkeit vor der Zweiten.

6. Der kulturelle Bildungsprozess ist ein Prozess gegenständlicher Bildung, und er vollzieht sich als Raum-Zeit-Kontinuum. Konstituiert wird eine gegenständliche Welt in Raum und Zeit. Der Konstitutionsprozess vollzieht sich in einem gegenständlichen Raum, und er vollzieht sich als Vorgang in der Zeit. Die *Räumlichkeit* dieses Prozesses ist von gleicher ontologischer Bedeutung wie seine *Zeitlichkeit*: Kulturelle Bildung ist wesensmäßig ein Vorgang in Raum und Zeit, Geschichte die Form, in der sich dieser Vorgang vollzieht. Dies gilt im ontogenetischen wie im phylogenetischen Sinn.

7. Was sich im Prozess kultureller Bildung vollzieht, ist also die Konstitution einer Ordnung von Raum und Zeit. Raumordnung und Zeitordnung bilden sich nicht als Separata heraus, sondern als *Kontinuum*: als zusammenhängendes Ganzes. Jeder kulturelle Raum hat seine ihm eigentümliche kulturelle Zeit. Er folgt einer eigenen Zeitrechnung. Er hat Geschichte. Der kulturelle Raum ist so immer auch geschichtlicher Raum. Er ist *Chronotopos*.

8. Der Begriff der Welt, wie er hier verstanden wird, meint jenes Ganze, das im Prozess kultureller Bildung – des menschlichen Sich-Einformens in eine umfassende Naturordnung, von dem ich sprach – als spezifisch menschliche Ordnung sich räumlich und zeitlich konstituiert. Zu unterscheiden ist zwischen Welt und Wirklichkeit. Wirklichkeit meint das vorgegebene An-sich des [148] naturhaft Seienden, das menschlicher Weltkonstitution unaufhebbar zugrunde liegt. ‚Welt‘, im strengen Sinn, meint immer menschliche Welt. Menschliches Dasein ist also immer ‚welthaft‘.

9. Menschliche Welt ist stets eine so oder so verfasste konkrete Welt von Gegenständen und sozialen Beziehungen, die einen historisch gewordenen Zusammenhang, ein ‚Ensemble gesellschaftlicher Verhältnisse‘ bilden, das durch die Vergangenheit determiniert, auf die Zukunft hin aber offen ist. Dieses Ensemble ist ein Determinationsgefüge mit offenen Horizonten, die nicht beliebig, aber auch nie eindeutig festgelegt sind. Hier hat die Kategorie der *Möglichkeit* – möglicher Welt – ihren Ort. Als konkrete ist sie in einer je besonderen historischen Situation stets neu – durch *Interpretation von Welt* – zu erschließen.

10. Interpretation ist also nichts Beiläufiges oder Transitorisches, auf das auch verzichtet werden kann. Sie gehört (wie bereits oben ausgeführt)<sup>75</sup> unaufhebbar zum menschlichen Dasein. Form und Gehalt einer Weltinterpretation sind historisch bestimmt und in diesem Sinn transitorisch – *dass* es Interpretation gibt, ist ein Anthropologicum. *Welt wird zur menschlichen Welt nur als interpretierte*. Ungedeutet bleibt Welt dem Menschen fremd, fällt in bedeutungslose Wirklichkeit zurück. Ungedeutete Welt ist tote, das Subjekt verschlingende Fremde – in der *Winterreise* hat Schubert das Fremdwerden einer Welt mit höchster Intensität dargestellt. Die Interpretation von Wirklichkeit also – des Seienden, das uns umgibt und dem wir angehören – ist, wie auch die Interpretation einer historisch gegebenen Welt – des Ensembles gesellschaftlicher Verhältnisse, in dem wir uns vorfinden –, notwendiger Bestandteil menschlicher Weltkonstitution.

11. Die Interpretation von Welt ist Arbeit des Symbols, und sie ist Arbeit des Begriffs. Ich spreche vom *epistemischen Logos* als dem gemeinsamen Grund symbolischen und begrifflichen Denkens.<sup>76</sup> Mit ‚epistemisch‘ meine ich alle Weisen des Wissens: vom lebenspraktischen Wissen des Alltags bis zum Wissen der Wissenschaften. Nicht nur die Wissenschaften, alle symbolischen Formen verkörpern

---

<sup>75</sup> Vgl. *Mimesis und Episteme*, II in diesem Band, S. 153 ff.

<sup>76</sup> Vgl. Metscher 2010, Zweiter Teil, B, 3. *Elementarer Logos und historische Vernunft*, S. 142–171.

Weisen des Wissens, wenn auch in je unterschiedlicher Modalität und Stärke. Sprache ist die elementarste Form, in der Wissen akku-[149]muliert ist. In ihrem Zusammenhang bilden die epistemischen Formen ein in sich gespanntes, konfliktreiches Universum des *Wissens* mit wechselnden Protagonisten aus.

12. Dieses Universum des Wissens hat sein epistemisches Fundament in dem, was alltagspraktische Weltdeutung genannt werden kann. Zu Recht argumentiert die traditionelle Hermeneutik, dass ein elementares Weltverstehen ein konstitutives Element der Seinsverfassung des Menschen ist, in lebensweltlichen Bezügen gründet und allen diskursiven Verstehensakten und geistigen Objektivationen vorausliegt. In der Tat lässt sich sagen, und in diesem Punkt kann eine materialistische Hermeneutik an die traditionelle anschließen, dass sich menschliches Dasein, bevor es sich in symbolischen und begrifflichen Formen interpretiert, immer schon in seinen alltäglichen Lebensvollzügen auf bestimmte Weise ausgelegt hat. Die konzeptionellen Weltauslegungen in den großen geistigen Systemen der Menschheitsgeschichte sind in alltäglichen Weltdeutungen verwurzelt, haben in diesen ihren Grund. Sprache ist dabei ein Mittleres. In ihr sind elementare Verstehensmuster wie experientiell (d. h. auf praktische Erfahrung beruhendes) Wissen sedimentiert. Beide konstituieren ein Reservoir lebenspraktischer Weltauslegung.

13. In den Akten der Weltauslegung, und zwar auf allen Ebenen, sind *Wissen und Verstehen* keine Gegensätze, sondern bilden einen Zusammenhang. Interpretation kann als Synthesis von Wissen und Verstehen, als ‚wissendes Verstehen‘ bestimmt werden. Es gibt keine Deutung von Welt, die nicht auf einem Wissen von Welt fußt, so rudimentär oder ‚falsch‘ dieses auch sein mag. Weltdeutungen, lässt sich sagen, sind *relativ* zum Stand eines erreichten Wissens.

14. Die symbolischen Formen – Mythos, Religion und Kunst – sind die gesellschaftlichen Instanzen, welche die Arbeit der Interpretation leisten. In rational organisierten Gesellschaften treten Philosophie und Wissenschaft hinzu. Solche Formen konstituieren Welt durch die Organisation eines gesellschaftlichen Bewusstseins. Sie besitzen damit den Charakter *ideologischer Formen*. D. h. sie sind eingebunden in Verhältnisse von Produktion und Herrschaft. Als ideologische Formen besorgen sie die Integration der Individuen in eine gegebene gesellschaftliche Formation. Zugleich sind sie Ort der Artikulation von Kritik, Widerstand und Utopie. Interpretative Akte, auf welcher Ebene auch immer, sind, behaupte ich, nie ‚ideologiefrei‘; sie partizipieren am Charakter ideologischer Formen. [150]

15. Weltdeutungen, auf welcher Ebene auch immer, sind gebunden an Horizonte *sinnlich-gegenständlicher Weltbildung*. Der historische Stand sinnlich-gegenständlicher Tätigkeit, mit der materiellen Arbeit als ihrem Zentrum, bildet die Basis solcher Weltbildung. Die Horizonte der sinnlich-gegenständlichen Weltbildung zeichnen auch den Interpretationen, der epistemisch-hermeneutischen Welterschließung ihre Grenzen vor. Erkenntnis im expliziten Sinn, also auch wissenschaftliche Erkenntnis, ist durch diese Horizonte begrenzt. Ich spreche von den Horizonten menschlich-gegenständlicher Welt, die mit den epistemisch-hermeneutischen Horizonten zusammenfallen. Diese sind historisch variabel im gleichen Maß, wie die gegenständliche Welt historisch variabel ist. Welterkenntnis und Weltdeutung sind begrenzt durch die Grenzen gegenständlicher Welterfahrung. ‚Begrenzt‘ heißt aber nicht: vollständig determiniert. Es gibt, im praktischen Leben wie in allen geistigen Formen, das Phänomen der Grenzüberschreitung. In Mythos, Religion, Wissenschaft und Philosophie; vor allem aber in den Künsten ist es zu Hause. Es gibt Antizipation und Utopie. Welthorizonte sind offene Horizonte, im praktisch-gegenständlichen Leben und im Leben des Geistes. Die leitenden Begriffe hier sind die variable Grenze und der offene Horizont. Variable Grenze und offener Horizont sind Bestandteil des *reflexiven Weltverhältnisses*, das den Menschen vor allen anderen Lebewesen auszeichnet.

16. Menschen verhalten sich reflexiv zu der sie umgebenden Wirklichkeit, und dazu gehört: Sie schreiben ihre Deutungen in diese Wirklichkeit ein. Sie tun dies in symbolischen Handlungen, und sie verständigen sich kraft symbolischer Formen, die sie hervorbringen. Sie geben der Wirklichkeit Namen und machen sie so geistig-seelisch zu ihrem Eigentum. Erst als so angeeignete wird Wirklichkeit zu menschlicher Welt.

17. An diesem Punkt der Argumentation ist auf den oben entwickelten Begriff der *Aneignung* zurückzukommen.<sup>77</sup> Der Begriff bezieht sich, in der von Marx konzipierten Gestalt, auf den gesamten Transformationsvorgang, in dem sich Menschen, als Teile einer natürlich gegebenen Wirklichkeit, die Wirklichkeit außer sich wie die Wirklichkeit, die sie selbst sind, durch selbstbestimmte Tätigkeit zu eigen machen und eine Welt als menschliche Welt ausbilden. Im Verlauf dieses Prozesses entwickeln sie die in ihnen latent vorhandenen Potenziale. Sie entfalten so in der Produktion einer gegenständlichen Welt die Totalität ihrer Kräfte, mithin das, was wir ‚menschliches Wesen‘ nennen. Erst dieser Gesichtspunkt macht das Werk der Aneignung zu einem kulturellen Tatbestand. Er bildet den Kern des Begriffs der *kulturellen Konstitution*. Für deren Gesamtprozess schlug ich den Begriff der *kulturellen Aneignung* vor.

18. Der Aneignungsbegriff, schlug ich vor, ist über Marxsche Unterscheidung von theoretischer, künstlerischer, religiöser und praktisch-geistiger Aneignung hinaus zu erweitern. So lässt sich eine Systematik der Aneignungsarten denken, die zwischen praktisch-gegenständlicher, sprachlicher, symbolischer und begrifflicher Aneignung unterscheidet, wobei die symbolische Aneignung Mythos, Religion und Kunst, die begriffliche Philosophie und Wissenschaft umfasst. Im bestimmten Sinn ist Interpretation selbst ein Akt der Aneignung, zumindest gehört sie dem Prozess der Aneignung zu. Sie ist vorrangig eine Leistung von Mythos, Religion und Kunst, in rational orientierten Gesellschaften auch von Wissenschaft und Philosophie. Auch Sprache enthält Konzepte von Welt, verkörpert also Akte der Interpretation. Epistemische Akte, in der ihnen eigenen Einheit von Wissen und Verstehen, sind insgesamt Teil der lebenspraktischen Welterschließung. Zu diesen gehört das Weltverstehen ebenso wie die Sinnstiftung. Beide vergegenständlichen sich in symbolischer wie in begrifflicher Form.

19. Die zentrale kulturelle Funktion der symbolischen Aneignung besteht nun darin, ein Medium menschlicher Weltinterpretation zu sein und in dieser Funktion, gemäß des Stands der geschichtlichen Entwicklung, unterschiedliche Formen der Weltinterpretation auszubilden – Mythos, Religion und Kunst. In kulturell entwickelten, rational organisierten Gesellschaften übernehmen Wissenschaft und Philosophie im hohen Maße die Funktion der Weltinterpretation, während mythische und religiöse Weltdeutungen zurücktreten oder aussterben. Als einzige symbolische Form behauptet sich die Kunst gegenüber der Herrschaft des Begriffs, ja sie erweist sich imstande, die begriffliche Form in ihre Werkgestalt zu integrieren. Kraft dieser Medien und der von ihnen geleisteten interpretativen Aneignung verortet sich der Mensch innerhalb der Welt, in der er sich vorfindet. Das Finden eines Orts menschlichen Wohnens – einer *Heimat*, in der sich menschlich wohnen lässt – kann als Existential menschlicher Bedürfnisse gelten. Kraft des im anthropologischen Sinn reflektierten Weltverhältnisses, das menschliches Dasein auszeichnet, ist dieses ohne Weltdeutung und Sinnstiftung dauerhaft nicht möglich – Sinns Substitute (wie der Fetisch der modernen Warenwelt) stellen sich ein, wo umfassende Sinndeutungen fehlen.

[153]

---

<sup>77</sup> Vgl. *Kunst als ästhetischer Gegenstand*, I, 4. *Aneignung als kulturelle Konstitution und die Rolle des Ästhetischen*, in diesem Band, S. 39 ff.

## Mimesis und Episteme. Theorie ästhetischen Bewusstseins

Wenn hier von ästhetischer Episteme: ‚Wissen in den Künsten‘, ‚ästhetischer Erkenntnis‘, auch von ‚Kunst als epistemischer Form‘ gesprochen wird, so ist ein hochkomplexes, begrifflich schwer zu fassendes Phänomen gemeint. In seinem Kern steht die Artikulation menschlicher Praxis und Erfahrung in Werken der Kunst, ihre emotional-kognitive Organisation und Kommunikation im künstlerischen Prozess: das Phänomen, dass in diesem Prozess solche Erfahrung in die reflexive Anschauung tritt, nach-erfahrbar und damit erlebbar wird. In ihm konstituiert sich das Bewusstsein solcher Erfahrung in der Form eines Bewusstseins von Ich und Welt. Dieses Bewusstsein hat den Charakter von Selbstbewusstsein, da es strukturell selbstbezüglichen (selbstreflexiven) Charakters ist. Es betrifft stets das konkrete Subjekt. In seinen entwickeltsten Formen ist in ihm das individuelle Ich auf menschliche Gattung bezogen. Es ist die Form des Bewusstseins, die hier als ‚ästhetisches Bewusstsein‘ bezeichnet wird.<sup>78</sup> Dieses konstituiert sich, auf die Formel gebracht, durch die Konjunktion von Episteme und Mimesis. [154]

### I. Ästhetische Mimesis: Kunst als Wettmodell

#### 1. Der kunstästhetische Begriff der Mimesis

*Grundbedeutungen ästhetischer Mimesis: Darstellung, Ausdruck, Nachahmung*

Der kunstästhetische Begriff der Mimesis bezeichnet ein im ontologischen Sinn fundamentales Wirklichkeitsverhältnis, das den Künsten strukturell inhärent ist und auf dem sie aufbauen. Dieses Wirklichkeitsverhältnis tritt in der Geschichte der Künste in unterschiedlichen Modalitäten auf. Die Grundbedeutungen (‚Namen‘) der Mimesis: *Darstellung*, *Ausdruck*, *Nachahmung* verweisen auf ihre primären Modi und bringen solche Unterschiede auf den Begriff. Es sind Unterschiede der strukturellen Beziehungen von mimetischem Gegenstand, mimetischer Form und mimetischer Funktion. So ist die Wirklichkeit des mimetischen Ausdrucks eine andere als die der Darstellung und der Nachahmung. *Ausdruck* meint gestalthafte Artikulation der ‚inneren Welt‘ eines individuellen oder kollektiven Subjekts, die sich in den Künsten vergegenständlichende und mitteilende Psyche. *Nachahmung* (*imitatio*) bedeutet zweierlei: zum einen, im Sinne des Prinzips *ontischer* Mimesis, die Reproduktion externer Realität in Spielarten, die von Leonardo da Vinci bis zum Naturalismus reichen, zum anderen aber auch, im Sinne des Prinzips *ontologischer* Mimesis, die Nachgestaltung des inneren Formgesetzes, der entelechischen Gestalt von Natur oder Kosmos: Nachvollzug also eines im Externen (der *physis*) wirkenden Prinzips. Umschließt Nachahmung in ihrer ontisch-ontologischen Bedeutung die größten Polaritäten unter den Grundbegriffen ästhetischer Mimesis, so hat *Darstellung* den umfassendsten Sinn. ‚Darstellung‘ meint die fiktive Vergegenwärtigung (ästhetische Modellierung) historisch-gesellschaftlicher Welt; wobei ‚Welt‘ handelnde Individuen ebenso umfasst wie vorhandene Gegenstände, Gegenstandsrelationen und Verhältnisse. Der Weltbegriff zielt auf den strukturierten Zusammenhang sinnlich realer, agierender, reagierender und interagierender Individuen in einem gesellschaftlich-gegenständlichen Raum-Zeit-Gefüge. Darstellung ist Grundprinzip des künstlerischen Realismus im Sinne eines kunsttypologischen Begriffs. Ich spreche deshalb hier von einem *realismustheoretischen* Mimesisbegriff (Metscher 2004). Zu unterscheiden ist [155] dabei zwischen *extensiver* und *intensiver* (*expliziter* und *impliziter*) Darstellung. Die extensive Darstellung leistet vor allem die Literatur (Epos und Roman in privilegierter Form), die intensive leisten bildende Kunst und Musik, von den arischen Gattungen die Lyrik.

Dabei ist festzuhalten, dass die Unterschiede in den Gegenstandsbestimmungen des mimetischen Verhältnisses nach unterschiedlichen formalen Ausprägungen drängen. Ausdruck eines Inneren, d. i. affektive Modellierung, verlangt eine andere Form, ja, ein anderes Medium der Artikulation Gestaltung, als es Nachahmung und Darstellung tun. So sind Musik, Tanz, Lyrik primär Modi des mimetischen Ausdrucks, die bildenden Künste, Theater und Epik primär Modi mimetischer Darstellung. In der Musik ist eine externe *imitatio* nur begrenzt möglich, während sie in bildender Kunst und Literatur

<sup>78</sup> Der folgende Teil knüpft an Überlegungen an, die ich in *Logos und Wirklichkeit* ausgearbeitet habe (Metscher 2010, S. 448–477). Der dort niedergelegte Grundtext wurde hier um wesentliche Teile erweitert.

eine zentrale, freilich historisch begrenzte Funktion besitzt. Die interne *imitatio* ist, jedenfalls in begriffsgeschichtlicher Hinsicht, im Prinzip in allen Künsten möglich.

In der Einheit dieser mimetischen Trias hat Kunst den Charakter eines *Weltmodells*.

### *Mimetische Aneignung*

Darstellung, Ausdruck und Nachahmung sind also mimetische Modi vergegenwärtigenden Gestaltens in den Künsten: Darstellung eines Weltganzen, Ausdruck eines psychisch Inneren, Nachahmung, sei es eines extern Gegebenen oder eines im Externen wirkenden Prinzips. Im Anschluss an Überlegungen, die im ersten Teil dieses Buchs niedergelegt sind,<sup>79</sup> bietet sich ein weiterer Begriff an, mit dessen Hilfe ein den drei Grundmodi des Mimetischen noch vorausliegendes, in ihnen wirkendes Prinzip beschrieben werden kann: der Begriff *mimetischer Aneignung*.

Aneignung, sahen wir, ist ein dialektischer Begriff. Er impliziert das Verhältnis zweier gegensätzlicher Seiten und den Vorgang der Aufhebung beider. Er geht auf Hegels Begriff der Assimilation zurück als Prozess, in dem ein Organismus das ihm Äußerliche „als subjektiv setzt“, es „sich zu eigen macht“, „mit sich identifiziert“. Er unterscheidet als Formen der Assimilation zwischen dem [156] theoretischen Prozess, dem realen praktischen Prozess und dem ideell-reellen Prozess: die Umbildung des Äußerlichen „zum Zweck des Lebendigen“. Marx, der den Aneignungsbegriff in den *Grundrissen* knapp exponiert, bezieht sich auf alle drei Formen der Assimilation. In der gegenständlichen Tätigkeit des Menschen tritt ein Äußeres in die Verfügungskraft eines Subjekts, wird von diesem praktisch und theoretisch erfasst und so zu seinem Eigenen gemacht. Es wird Teil seiner selbst und seiner Welt. Aneignung bezeichnet demzufolge den Transformationsvorgang, in dem sich Menschen, als Teile einer natürlich gegebenen Wirklichkeit, die Wirklichkeit außer sich wie die Wirklichkeit, die sie selbst sind, durch selbstbestimmte Tätigkeit zu eigen machen und eine Welt als menschliche ausbilden. Zugleich entfalten sie in der Produktion einer gegenständlichen Welt die Totalität ihrer Kräfte. In diesem Sinn ist Aneignung eine kulturelle Tatsache. Sie bildet den Kern des Begriffs *kultureller Konstitution*. Der Vorgang einer solchen Konstitution wurde als *kulturelle Aneignung* bezeichnet. Eine Schlüsselrolle in ihr spielt die *Mimesis*.<sup>80</sup>

Der Aneignungsvorgang, sahen wir, umfasst alle Seiten des Prozesses kultureller Konstitution. Er liegt damit auch allen mimetischen Ebenen und Formen zugrunde. Ästhetische Mimesis steht mit allen ihren Modi in den Zusammenhängen kultureller Aneignung. Gerade in den Künsten – dies ist ihre fundamentale Funktion – wird ‚Welt‘, äußeres und inneres Sein, dem *Subjekt* zu eigen, wird Wirklichkeit zum wahren Eigentum des Menschen.

Aneignung in den Künsten hat psychische und epistemische Dimensionen. Auf die Seite des Psychischen, auf Identifikation und Erlebbarkeit, verweist bereits der aristotelische Begriff der *Katharsis*. Er bezeichnet den Punkt, an dem das vergegenwärtigende Nacherleben von Jammer und Schrecken (Mitleid und Furcht) in das Moment psychischer Bildung umschlägt. Die Seele konstituiert sich zum Selbst – das *Es* wird *Ich* – im Prozess des kathartischen Erlebens. Das ist der Sinn der psychotherapeutischen Bedeutung des Begriffs. Auf der Seite des Epistemischen ist ein *Entdecken* gemeint. Aneignen und Entdecken rücken hier eng aneinander. Was heißt das?

*Entdeckung wirklicher Welt* in den Künsten meint, dass ein Wirklichkeitsbereich durchdrungen, erklärt und verstehbar gemacht wird. Bekannte Welt tritt in ein neues Licht, unbekanntes Welt wird erkannt. Aneignung heißt hier: Im [157] Prozess künstlerischer Weltentdeckung wird Wirklichkeit als *menschliche* Welt begriffen, als Ort individueller Schicksale, Handlungen und Taten, als Stätte von Leiden, von Widerstand und von Glück. Wirklichkeit wird zum Eigentum des Menschen, sie wird *für uns* als unsere Welt über Jahrtausende hinweg.

### *Mimesis und Fantasie*

In der Kunst ist Fantasie mit der Mimesis im Bunde. Welt – Subjekt und Objekt, innere und äußere Welt – bricht sich in der Kunst im Fokus der Fantasie. Diese kann als *Kraft ästhetischer Einbildung*

<sup>79</sup> Siehe: *Kunst als ästhetischer Gegenstand*, I, S. 4 in diesem Band, S. 39 ff.

<sup>80</sup> Siehe Exkurs *Mimesis und Kultur*, S. 67 ff.

nicht unbegrenzt genug gedacht werden. Als Opus-Fantasie ist sie Vermögen der Poiesis und konstituiert die ästhetische Welt als autochthone Sphäre des Kunstwerks. In dieser Dialektik hat ästhetische Fantasie ihr Dasein.

Das *Fantastische* verstehe ich als Verselbständigung der Fantasie, ihre Loslösung von den Strukturen objektiv gegebener Gegenständlichkeit, die sich die Fantasie gleichwohl in deren Abwesenheit vorstellt. Das Fantastische ist legitimes Mittel der Künste, nicht zuletzt auch im Rahmen *explizit* mimetischer (= ‚realistischer‘) Kunstformen, wie ein Blick auf die Komödie, den *Faust* oder die moderne Epik lehren kann.

Die Fantasie in den Künsten ist somit eine genuin und ursprünglich *mimetische* Kraft. Sie bezieht sich mimetisch auf die innere Welt der Psyche, insofern gerade die Fantasie es ist, die das sprach- und bilderlose Unbewusste artikuliert und ins Bewusstsein rückt. In diesem Sinn fungiert die Fantasie als Ausdruck des Vor- und Unbewussten, Vorsprachlichen und Sprachlosen, der *vorlogischen* Dimensionen der Psyche. Fantasie fungiert aber auch bezogen auf ‚äußere Welt‘: Kraft der Fantasie wird Wirklichkeit entdeckt, Möglichkeiten menschlicher Handlung werden durchgespielt, Wirklichkeitsmodelle bis hin zur Konstruktion utopischer Welten erkundet. Fantasie hat die Schlüsselfunktion in der Erschließung der Möglichkeitsdimension historisch gegebener Wirklichkeit (im Sinne der Dialektik des Wirklichkeitsbegriffs). So spreche ich von der Erkundung von Wirklichkeit im Medium der ästhetischen Fantasie. Ja, wenn Mimesis sich primär auf die Möglichkeitsformen des Wirklichen bezieht und erst sekundär auf ihre Faktizitätsformen, dann ist Fantasie die Kraft, die ästhetische Welterkundung ermöglicht. [158]

#### *Totalität der mimetisch angeeigneten Welt*

Als mimetische Formen sind die Künste bezogen auf sinnlich-gegenständliche Praxis, d. i. menschliche Erfahrung und Tätigkeit: soziales Handeln *in* einer gegenständlichen Welt. Menschliches In-der-Welt-Sein, das *geschichtlich-gesellschaftliche Dasein von Individuen*, bildet die Grundlage der Künste. Wirklichkeit ‚an sich‘ kann nie Gegenstand der Kunst sein. Gegenstand der Kunst ist stets eine Wirklichkeit, *die durch Erfahrung gegangen ist*. Ich spreche deshalb vom experientiellen Gegenstand der Künste. Weiter spreche ich mit Blick auf das, was in den Künsten *existenziell* (‚erlebensförmig‘) geschieht, von *Erfahrungsmodellierung*.

Modellierung umfasst Nachbildung und Konstitution, d. i. Konturierung, Umprägung und Neuschaffung (= Konstruktion), als einen einheitlichen Vorgang. Der Erfahrungsbegriff bezieht sich dabei auf die *Totalität* menschlicher Erfahrung – kein Aspekt menschlicher Praxis und Lebenswelt bleibt in der Geschichte der Künste ausgespart. Es ist *die ganze menschliche Welt* und der *Mensch ganz*, die bzw. der im Prisma eines besonderen historischen Moments durch Letzteren gebrochen und perspektiviert in den Künsten in die Form der Anschauung tritt – in den Akten künstlerischer Kommunikation vermittelt, in der Überlieferung der Künste tradiert wird: „Wirklichkeit *in Bezug auf den Menschen*“ (Goethe), Wirklichkeit also historisch gedacht. Der Begriff der *Totalität* menschlicher Welt und Erfahrung besitzt in diesem Zusammenhang eine Schlüsselfunktion. Ohne ihn bliebe die ästhetische Theorie Stückwerk und würde ihren Gegenstand nur in Teilen, einseitig und fragmentarisch, erfassen. So wäre es unzulässig, die Kunst auf die Vermittlung von Gefühlen (affektive Kommunikation) zu reduzieren. Genauso ist es unzulässig, allein ihre bildhaft darstellende und kognitiv epistemische Seite hervorzuheben. Die Grundbedeutungen der Mimesis-Theorie, Darstellung, Nachahmung und Ausdruck, beziehen sich auf das ganze Spektrum ästhetischer Totalität, auf das Ganze der Kunst-Welten, die uns in der Geschichte der Künste entgegentreten. Kunst ist Nachbildung, d. i. vergegenwärtigende Darstellung lebenspraktischer Handlung und Erfahrung, sowie Ausdruck, d. i. Artikulation und Kommunikation von Psyche, also von *affektiver Modellierung*, wie auch gesagt werden kann.

Der Begriff der Totalität menschlicher Erfahrung hat allerdings nur dann einen Sinn, wenn wir ihn auf das *System der Künste*, auf die symbolischen Welten der Künste insgesamt und nicht auf einzelne Kunstgattungen, -formen und [159] -werke beziehen. Sicher mag es einzelnen Werken gelingen, sich einer solchen Totalität kraft einer Synthesis ästhetischer Modi anzunähern. In ausgeführter, *extensiver*

Form ist der Begriff ästhetischer Totalität nur auf die Künste im Ganzen – systematisch und historisch – applizierbar. Das synthetische Werk, das als Einzelnes ästhetische Totalität erstrebt, kann diese nur *intensiv*, punktuell und partiell verwirklichen.

### *Sinnlichkeit der Künste*

Die Künste arbeiten mit dem Material menschlicher Sinne. In ihrem System ist eine Arbeitsteilung der Sinne ausgebildet. So bleibt es nicht aus, dass sich die einzelnen Kunstgattungen und -arten auf *besondere* menschliche Sinne spezialisieren. Die visuelle Welt wird primär in den bildenden Künsten ausgearbeitet, die akustische in der Musik, die sprachliche in der Literatur. Desgleichen spezialisieren sich die Künste auf bestimmte ‚Seiten‘, das sind Vermögen, Fähigkeiten, Anlagen, des ‚Menschen ganz‘ (wenn auch einzelne Künste in ihnen fremde Dimensionen menschlicher Sinnlichkeit einzudringen vermögen): Die Musik hat ihr Zentrum im Bereich von Gefühl und Affekt, die bildenden Künste in der ‚äußeren‘, optisch und haptisch wahrgenommenen Welt. Der Literatur kommt kraft des synthetischen Vermögens der Sprache in bestimmtem Sinn eine ‚Sonderrolle‘ zu: Als bildhaftes Sprechen evoziert sie die visuelle Welt, als begriffliches Sprechen integriert sie die logische Welt (Wissenschaft und Philosophie), als musikalisches Sprechen die Welt der Töne. Zumindest von Angrenzungen und Grenzüberschreitungen kann hier gesprochen werden. So ist die Literatur in exzeptioneller Weise geeignet, die Extreme von Affekt und Begriff zu synthetisieren. Das Drama ist die synthetische Kunstform *par excellence*, da in ihm sprachlich-begriffliche, optisch-haptische und in der Gestalt des Musiktheaters musikalische Formen nicht nur konnotativ, sondern in direkter sinnlicher Wahrnehmung vereinigt sind – ein Tatbestand, dem bereits die aristotelische *Poetik* Rechnung trägt und der Theoretiker höchsten Rangs, so auch Hegel, veranlasst hat, die Vorrangstellung der Dichtung vor den anderen Künsten zu behaupten. [160]

### *Ontologische Transformation und ästhetisches Bewusstsein*

Zur Besonderheit der Künste freilich gehört es, dass in ihnen keine dieser sinnlichen Qualitäten, auf denen sie aufbauen, in unmittelbarer Form reproduziert und kommuniziert wird. Sinnliche Unmittelbarkeit wird in den Künsten im Medium der kompositorischen Gestaltung gebrochen. Diese Gestaltung bewirkt eine *ontologische* Transformation – eine Veränderung von Quantität und Qualität – sämtlicher einem Kunstwerk zugrundeliegender Eigenschaften und Vermögen. Diese Transformation betrifft Form und Inhalt des Werks. Affekte und Begriffe *in der Kunst* sind nie dasselbe, was sie außerhalb der Kunst sind. Sie werden durch die Kunst modelliert, verändert und damit auch *gedeutet*, ist doch der mimetische Akt als interpretativer Akt zu begreifen. Gefühle im Vorgang ästhetischer Mimesis sind nie Gefühle ‚pur‘. Die ästhetische Mimesis modelliert sie in einem Zusammenhang von semantischen Bezügen, durch die sie gewertet, gedeutet, d. h. intensiviert oder relativiert, auch persifliert werden können. In den Künsten gibt es keine Unmittelbarkeit (höchstens den Schein einer solchen in trivialen Kunstformen). Auch Gefühle treten als ästhetisch modellierte in Vermittlungszusammenhänge ein, die mit der Struktur der Selbstreflexivität zusammenhängen. Der Zustand der ‚Unschuld‘ ist in den Künsten unbekannt.

Auch Gefühle treten, sobald sie in den Kreis der Künste eingehen, in die Form der Reflexivität und werden zum Teil dessen, was ästhetisches Bewusstsein heißen soll. Der Affekt ist als ‚reiner‘ Affekt seines Daseins nicht bewusst. Er wird seiner selbst aber im Medium der Künste bewusst. Zum ästhetischen Bewusstsein gehört das sich selbst wissende Gefühl, das gleichwohl nicht, wie in der Wissenschaft, abstraktiv in ein System theoretischer Sätze aufgelöst wird, sondern den Charakter der Erfahrungsform, der sinnlichen Unmittelbarkeit und des sinnlichen Erlebens bewahrt. Es ist dies ein Prinzip der Steigerung. Affektive Form und epistemische Form bilden in den Künsten eine Einheit – und nur in den Künsten ist diese Einheit möglich. Dies gehört zur Einzigartigkeit ihrer Leistung. [161]

### *Mimetische Einstellungen*

Kraft der Mimesis ist für die Kunst ein fundamentaler Wirklichkeitsbezug konstitutiv: das binäre Verhältnis einer Referenz. Darstellung, Ausdruck und Nachahmung bezeichnen die grundlegenden Weisen, in denen dieses Verhältnis in der Geschichte der Künste auftritt. Damit aber ist noch nichts

über die *Einstellungen* oder *Haltungen* gesagt, die ein Kunstwerk gegenüber der gestalteten Wirklichkeit einnimmt bzw. einnehmen kann. Ich unterscheide zwischen folgenden solcher Einstellungen: *mimetische Affirmation, Negation, Antizipation, Didaktik/Propaganda/Agitation* und *Elegik* (Metscher 1982, S. 209–214; Holz 2004). Wird im Modus mimetischer Affirmation eine gestaltete Wirklichkeit als sinnhafter Lebenszusammenhang bejaht, so wird in der Negation diese Wirklichkeit der Kritik unterzogen oder insgesamt als falsch verworfen. Antizipation bedeutet den Vorgriff auf eine andere, in der Regel alternative Welt (positiv in der Utopie, negativ in der Dystopie), auch auf eine Weltkatastrophe. Mit Elegik ist die Haltung von Klage und Trauer gemeint, die wir in der Kunst aller Epochen und Kulturen finden. Elegische Kunst ist Ausdruck des Verlusts einer geliebten oder verehrten Person, eines ideell oder affektiv besetzten Gegenstands, einer als sinnhaft empfundenen Welt. Mit *Didaktik/Propaganda/Agitation* bezeichne ich zweckbestimmte Einstellungen in der Produktion und im Umgang mit Künsten. Das sind solche Einstellungen, die Kunst in den Dienst von Weltanschauung, Ideologie und Politik stellen, die mit Kunst einen Eingriff in lebenspraktische Zusammenhänge intendieren (von der Illustration religiöser Ideologie bis zum kulturrevolutionären Konzept der ‚Kunst als Waffe‘). Auch von ‚angewandter Kunst‘ ließe sich für diesen Zusammenhang reden (zuletzt Hermand 1996). Der Begriff der zweckbestimmten Einstellung entspricht der oben erläuterten pragmatischen Grundmodalität des Kunstästhetischen. Entgegen gegenwärtigen theoretischen Tendenzen ist auf die Legitimität solcher Kunst zu bestehen. Ästhetischer Wert ist von dem spezifischen Modus künstlerischer Einstellungen unabhängig – auch innerhalb eines pragmatischen Modus gibt es gute und schlechte, authentische und nichtauthentische Kunst und viel Mittelmaß.

Mit den vorgeschlagenen Begriffen ist die Liste grundlegender Einstellungen, die in der Geschichte der Künste zu finden sind, sicher nicht erschöpft. So wäre zu prüfen, ob auch bei Begriffen wie ‚Widerstand‘, ‚Angst und Erschrecken‘, [162] ‚Prophetie und Verheißung‘ von grundlegenden Einstellungen gesprochen werden kann, die Kunst gegenüber Wirklichkeit einnimmt bzw. im Umgang mit ihr als Haltung vermittelt.

#### *Einheit von Welt-Wertung und Welt-Deutung. Perspektivische Brechung als Ontologicum*

Kunst ist welthaft und welterschließend nie in der Weise, dass ‚Welt‘, in der Gestalt eines direkten Abdrucks, unvermittelt in ihr Eingang fände, auch nie in der objektiven Form, wie sie den Wissenschaften zumindest als Ideal voransteht, sondern immer in der Brechung durch ein individuelles oder kollektives menschliches Subjekt. Kunst ist also mit Notwendigkeit bezogen auf Menschen, die sich Stellung nehmend in der Welt und zu der Welt verhalten, und diese Stellungnahme schließt notwendig Akte der Wertung und Deutung ein. Kunst ist welthaft und welterschließend in der Einheit von *Welt-Wertung und Welt-Deutung*. In dieser Einheit konstituiert sich Kunst als Weltmodell.

Das bedeutet, dass in der Kunst Welt stets in perspektivischer Brechung Eingang findet, in einer *perspektivischen Sicht*, die Welt-Wertungen und Welt-Deutungen impliziert, d. h. Akte der Affirmation oder Negation der gestalteten Welt – in letzter Instanz ihrer Sinnbestätigung oder Sinn-Verneinung. So verstanden besitzt alle Kunst normative Implikate, grenzt häufig an explizite (begrifflich formulierte) Normensysteme an, ja vermag, zumindest in der Literatur, die zugrundeliegenden Normensysteme auch begrifflich zu reflektieren. In der Regel freilich sind die Normen der Wertung und Deutung in den Künsten implizierte Normen, Implikate der ästhetischen Gestaltung. Imitative Kunstformen geben sich oft den Anschein, Wirklichkeit wertfrei zu reproduzieren (als Dokumentaristik, Fotorealismus, *pop art*, Sachlichkeit), doch können auch solche Formen sich dem Erfordernis perspektivischer Gestaltung und den damit verbundenen impliziten Wertakten nicht völlig entziehen. Allein die nicht zu ungehende Anforderung, aus der schier Unendlichkeit der Sachverhalte auswählen zu müssen, verweist darauf. Die Perspektivik ästhetischer Formierung gilt mir daher als Ontologicum der welthaften Künste. [163]

#### *Sinnliche und unsinnliche Ähnlichkeit*

Ästhetische Mimesis bildet das ihr immanente Weltverhältnis in höchst unterschiedlichen Modi ab. Diese liegen zwischen den Extremen rein struktureller Isomorphie und naturalistischer *imitatio*, mit anderen Worten, zwischen den Polen unsinnlicher und sinnlicher Ähnlichkeit. Unsinnliche Ähnlichkeit

bezieht sich auf strukturelle Analogien und Isomorphien, sinnliche Ähnlichkeit darauf, dass die ästhetische Anschauungsform unserer alltäglich-empirischen Wahrnehmung entspricht.

### *Mimesis und Realismus*

In diesem Zusammenhang ist zwischen welthafter Kunst im Allgemeinen und Realismus im Besonderen zu unterscheiden, zwischen nicht-realistischer und realistischer Mimesis – und zwar in dem Sinn, dass Realismus als *Modus* welthafter Kunst verstanden wird. Grundlage des künstlerischen Realismus ist die Anschauungsform alltäglicher raum-zeitlicher Wahrnehmung, die empirische Anschauung der Welt – unser aller sinnliche Wahrnehmung. Auf der Basis nun der Empirizität ästhetischer Wahrnehmung vermag realistische Kunst eine Vielzahl abstraktiver Kompositionsformen zu integrieren, die Verfremdung und Verzerrung, Fantastik und Groteske, Abstraktion und formale Dekomposition einschließen. Realismus ist also nicht mit Naturalismus zu verwechseln, der innerhalb der Formen empirischer Anschauung verbleibt. Realismus bedeutet auch keineswegs die organisch geschlossene Werkgestalt, die vielmehr nur eine seiner historischen Erscheinungsformen ist. Realismus kann sich durchaus in offenen, auch fragmentarischen Formen äußern. Kriterium für Realismus ist also keine besondere Werkgestalt, sondern das Merkmal *sinnlicher Ähnlichkeit* – die Empirizität der sinnlichen Anschauungsform als Basis, die eine Kunstform trägt. [164]

## 2. Bedeutungskonstitution: der Weltbildcharakter der Künste

### *Dialektik von Inhalt und Form*

Das Zusammentreten von Poiesis und Mimesis manifestiert sich in der Dialektik von Inhalt und Form. Diese Dialektik ist ein Kernstück materialistischer Kunsttheorie. Sie bedeutet nicht, dass ein theoretisch vorformulierter oder lebensweltlich bekannter Bewusstseinsinhalt, gar eine bestimmte Ideologie, im Medium der ästhetischen Form ausgedrückt oder veranschaulicht wird; wie überhaupt der Begriff des ästhetischen Inhalts nicht auf Bewusstseinsinhalte einzuschränken ist.

Die philosophisch fundierteste und differenzierteste Ausarbeitung der Form-Inhalt-Dialektik hat Hegel in seiner *Ästhetik* vorgetragen. Ein Blick auf diese ist notwendig, wollen wir uns der Grundzüge auch einer materialistischen Problemlösung vergewissern.<sup>81</sup>

Bereits die grundlegende Bestimmung des Schönen, die Hegel gibt: „das Schöne bestimmt sich [...] als das sinnliche Scheinen der Idee“ (Hegel 1970, Bd. 13, S. 151), konstituiert das Form-Inhalt-Verhältnis für den Seinscharakter der Kunst. Kunst ist die Idee im Modus der „konkreten Anschauung“ (ebd., Bd. 10, Enzyklopädie III, § 556; Bd. 13, S. 140 und 243), also in der Erscheinungsweise sinnlicher Fiktion. Sie ist, wie sich auch formulieren lässt, *sinnliche Form als eidetische Realität*: Wirklichkeit der Form und der in ihr sich artikulierenden Idee.

Idee nun meint die Inhaltlichkeit der Kunst. Was aber heißt bei Hegel Idee? Der Begriff umfasst die materielle menschliche Welt wie auch das Bewusstsein, das Menschen über diese Welt besitzen. Idee nennt Hegel die Einheit von Wirklichkeit und Begriff. Die Idee ist „objektiver oder realer Begriff“ (ebd., Bd. 6, S. 463), „die absolute Einheit des Begriffs und der Objektivität“ (Enzyklopädie 1, § 213): „der Begriff, die Realität des Begriffs und die Einheit beider. [...] nur der in seiner Realität gegenwärtige und mit derselben in Einheit gesetzte Begriff ist Idee“ (Hegel 1970, Bd. 13, S. 145). Daraus folgt: Die in der Kunst sich artikulierende Idee repräsentiert die Identität des subjektiven [165] und objektiven Geistes. Diese Identität nennt Hegel den „absoluten Geist“. Zu ihm gehört neben Religion und Philosophie die Kunst. Als Gestalt des absoluten Geistes schließt Kunst den objektiven Geist ein, dessen Anschauung sie ist. Und objektiver Geist umfasst die Gesamtheit der ökonomischen, sozialen, juristischen, politischen und kulturellen Formen einer gegebenen geschichtlichen Welt, umgreift, marxistisch betrachtet, Basis und Überbau, Lebensweise und Lebenswelt. Eine solche Welt, zu der die Stellung der Individuen in ihr organisch gehört, kann hier basaler Inhalt der Kunst genannt werden. In der ‚lebendigen Individualität‘ der künstlerischen Form wird somit zur sinnlichen Erfahrung, was als ‚Inneres‘ gesellschaftliche Erfahrung und geschichtliche Prozesse konstituiert.

---

<sup>81</sup> Des Näheren *Wirklichkeit, Kunst und Kunstprozess*, in diesem Band, S. 281 ff.

*Ineinander-Umschlagen von Inhalt und Form*

Die Idee als konkreter Gehalt des Kunstwerks umschließt also die drei Momente ‚Begriff‘, ‚Realität‘ und ‚Erkenntnisakt/Wissen‘. ‚Erkenntnis/Wissen‘ ist das Wesen des absoluten Geistes. Die Kunst in der Gestalt des absoluten Geistes ist Erkenntnis/Wissen im Medium des sinnlichen Scheins. Kunst ist ästhetischer Logos und als Gestalt erkannter Wirklichkeit von dem theoretischen Logos zugleich unterschieden und mit ihm verwandt. Der Kern unter der bunten Schale der Tatsachen, die Praxis von Subjekt und Objekt als konkrete Geschichtsdiagnostik, wird im Medium der künstlerischen Form ästhetische Anschauung. Die Form ist das Medium, das den Inhalt zur Anschauung bringt. Sie ist als „Schein“ „dem Wesen wesentlich“ (ebd., S. 21). Kraft der Form wird der Inhalt für uns. Sie erst macht den Inhalt ästhetisch erfahrbar, macht Kunst als Kommunikation und Erkenntnismodus möglich. Aus diesem Grund kann Hegel sagen, so sehr er auf der genetischen Priorität des Inhalts besteht, dass in der Kunst *Form und Inhalt identisch* sind. In der *Enzyklopädie* von 1830 polemisiert er ausdrücklich gegen die Auffassung des „reflektierenden Verstandes“, „dass der Inhalt als das Wesentliche und Selbständige, die Form dagegen als das Unwesentliche und Unselbständige“ zu betrachten sei (Enzyklopädie I, § 133). In Wahrheit sei „der Inhalt nichts [...] als das Umschlagen der Form in Inhalt, und die Form nichts als Umschlagen des Inhalts in Form“ (ebd.). Im Bereich der Kunst konkretisiert sich diese Einheit im „ästhetischen Ideal“ der Werkgestalt, also im Kunstwerk. Dieses ist die im Modus der Anschauung ins Bewusstsein [166] tretende sinnliche Synthesis der Form als Medium ästhetisch-geistiger Weltaneignung mit dem Inhalt als substanziellem Wesen objektiver Welt: dargestellte und in der Weise der Darstellung erfahrbar gemachte, ins Bewusstsein gehobene, geistig angeeignete Wirklichkeit. Es ist kein Widerspruch zum Gedanken der Form-Inhalt-Identität der Werkgestalt, wenn Hegel zugleich von der Priorität des Inhalts vor der Form spricht. Gemeint ist die Priorität in genetischer Hinsicht. Die Identität von Inhalt und Form erschließt sich der strukturanalytischen Betrachtung des fertigen Produkts. Die genetische Reflexion geht jedoch auf den Prozess seiner Erzeugung zurück. Ihr erschließt sich die Herkunft der Form aus dem Inhalt, der Inhalt als bestimmender Grund der Form. „Im Kunstwerk ist nichts vorhanden, als was wesentliche Beziehung auf den Inhalt hat und ihn ausdrückt“ (Hegel 1970, Bd. 13, S. 132). Die Darstellungsweise der Kunst leitet sich aus dem Inhalt her, denn „der Gehalt ist es, der, wie in allem Menschenwerk, so auch in der Kunst entscheidet“ (Hegel 1970, Bd. 14, S. 242). Die Unterschiede ästhetischer Formen werden damit aus dem Unterschied der Inhalte der Kunst – damit letztlich aus den strukturellen Differenzen gesellschaftlicher Wirklichkeit – erklärt.

Ein weiterführender Gedanke findet sich in der *Enzyklopädie* von 1830, in der zwischen der Form als Moment des Inhalts und der Form als Äußerlichkeit unterschieden wird. „Bei dem Gegensatz von Form und Inhalt ist wesentlich festzuhalten, dass der Inhalt nicht formlos ist, sondern eben sowohl die Form in ihm selbst hat, als sie ihm ein Äußerliches ist“ (Enzyklopädie I, § 133). Hier wird die Form als dem Inhalt immanent gedacht. Sie ist entelechischer Grund des Inhalts, ästhetische Entelechie, die im Werk hervortritt, sich in der äußeren Werkform der konkreten Werkindividualität realisiert. Zur näheren Charakterisierung dieses Vorgangs führt Hegel den Begriff des Themas ein. „Was wir den Inhalt, die Bedeutung nannten, ist das in sich Einfache, die Sache selbst auf ihre einfachsten, wenn auch umfassenden Bestimmungen zurückgebracht, im Unterschiede der Ausführung. [...] Dies Einfache, dies Thema gleichsam, das die Grundlage für die Ausführung bildet, ist das Abstrakte, die Ausführung dagegen erst das Konkrete“ (Hegel 1970, Bd. 13, S. 132). Mit dieser Auffassung vindiziert Hegel die formale Individualität des Werks, ohne sie formalistisch zu hypostasieren. Die Individualität der Form ist durch die besondere innere Verfasstheit ihres jeweiligen Inhalts bestimmt, der vor seiner formalen Ausarbeitung nur einen abstrakten, ‚thematischen‘ Charakter hat. Zwar ist der Inhalt [167] die genetische Bedingung der Form, zugleich jedoch ist erst die Form die Konkretion des Inhalts, sofern sich dieser allein in seiner formalen Ausarbeitung ästhetisch konkretisiert.

*Dialektischer Kunstbegriff*

Kunst hat für Hegel die fiktive Darstellung des Konflikts gesellschaftlicher Mächte, repräsentiert durch agierende und reagierende Individuen, zu ihrem Kern. Die ästhetische Handlung ist gesellschaftliche Handlung in formaler Autonomie. Damit löst Hegel die Frage nach Autonomie oder Heteronomie der Kunst: Sie ist beides. Als sinnlicher Schein besitzt Kunst formale Autonomie. Die

Fiktion selbstzweckhafter Selbständigkeit gehört notwendig zum Charakter des ästhetischen Konstrukts. Zugleich organisiert die Formenwelt der Kunst gesellschaftliche Erfahrung und Handlung. Indem sie diese zur Anschauung aufarbeitet, macht sich die Form zur Funktion des Inhalts. Der sinnliche Schein der Kunst hat seinen Sinn nicht in sich selbst, sondern nur in Bezug auf anderes. Kunst ist inhaltlich heteronom. So ist Form Funktion des Inhalts innerhalb der Fiktion, dass der Inhalt Funktion der Form sei. In diesem scheinbaren Paradox formuliert sich die dialektische Struktur des Kunstschönen.

Was in den Künsten auf diese Weise ins Bild tritt, ist auf keine besondere Sphäre menschlicher Lebenswirklichkeit beschränkt, es ist „der totale Inhalt unseres Daseins“: „Zunächst das weite System der physischen Bedürfnisse, für welche die großen Kreise der Gewerbe in ihrem breiten Betrieb und Zusammenhang, Handel, Schifffahrt und die technischen Künste arbeiten; höher hinauf die Welt des Rechts, der Gesetze, das Leben in der Familie, die Sonderung der Stände, das ganze umfassende Gebiet des Staats; sodann das Bedürfnis der Religion, das [...] in dem kirchlichen Leben sein Genügen erhält; endlich die [...] Tätigkeit in der Wissenschaft, die Gesamtheit der Kenntnis und Erkenntnis“ (ebd., S. 131) – die Welt der Künste selbst wäre dieser Aufzählung noch hinzuzufügen. Was Hegel mit dem Begriff des ‚totalen Inhalts‘ meint, ist der *strukturierte Zusammenhang einer ganzen Gesellschaft* – ein historisches Ensemble gesellschaftlicher Verhältnisse: der Zusammenhang von Basis, Überbau, Zivilgesellschaft und Lebensweise. Nicht, dass dieses Ensemble in einem einzelnen Werk *extensiv* Darstellung fände, dem einzelnen Werk ist die Dar-[168]stellung eines gesellschaftlichen Gesamtzusammenhangs nur in *intensiver* Form möglich. Aber dies ist nicht der Gesichtspunkt, auf den es hier ankommt. Der ‚totale Inhalt‘ ist das Reservoir, aus dem die Künste ihre besonderen Inhalte schöpfen. Er ist das *materielle Substrat* der Künste, dem ihre spezifischen Inhalte und Formen entstammen. Dieses materielle Substrat nun ist kein amorphes Etwas, sondern es existiert jeweils in einer bestimmten gesellschaftlichen Form (Hegel fasst diesen Sachverhalt mit der Kategorie des Weltzustands), es ist an sich selbst formbestimmt und besitzt ästhetisch formbestimmende Qualitäten. Es ist, mit Ernst Bloch gesprochen, „aktive Materie [...], die [...] ihre eigene Potenz-Potenzialität im Künstler [...] aktualisiert“ (Bloch 1985, S. 522). Es enthält entelechische Formen, die sich in der Formenwelt der Künste herausarbeiten.

#### *Das ‚materielle Substrat‘ als Basiskategorie*

In systematischer Hinsicht hat ein materialistisches Durchdenken der Dialektik von Form und Inhalt in den Künsten an Hegels Begriff des ‚totalen Inhalts‘ als des *materiellen Substrats* künstlerischer Gestaltung anzuknüpfen – und zwar im Sinne entelechischen, d. h. formfähigen, auf ästhetische Gestaltung hin angelegten Materials. Als solches ist das materielle Substrat eines bestimmten historischen Zeitpunkts der allgemeine Gegenstand der Künste, aus dem heraus die einzelnen Künste und Kunstproduzenten ihre besonderen Gegenstände, Stoffe und Themen auswählen. Diese bilden dann die konkrete Basis der künstlerischen Werkform; die Basis, die sich im Verlauf der künstlerischen Produktion in das Werk hinein transformiert – in einer Weise, die mit dem oben eingeführten Begriff der ontologischen Transformation zu bezeichnen ist, eine Transformation der Seinsweise, die eine Transformation von Bedeutungen einschließt.

#### *Gegenständliche Werkschöpfung*

Im Vorgang gegenständlicher Werkschöpfung lässt sich in einem ersten theoretischen Zugriff folgende kategoriale Reihe ausmachen: *materielles Substrat (allgemeiner Gegenstand/besonderer Gegenstand/Material) – Stoff – Thema – ästhetische Idee*. In ihr soll Kunstproduktion in ihrer objektiven Seite – als Prozess [169] gegenständlicher Werkschöpfung – ausgedrückt werden; wobei hier die formative Rolle des Künstlers (imaginativer Logos und Opus-Fantasie) aus methodischen Gründen ausgeblendet bleibt.

Ausgangspunkt meiner Überlegung ist die Einsicht, dass sich ‚Inhalt‘ hier zunächst auf den *allgemeinen Gegenstand* der Künste bzw. eines Kunstwerks bezieht: den (im Hegelschen Sinn) ‚totalen Inhalt‘ einer bestimmten Gesellschaft. Aus ihm sondert der Künstler einen *besonderen Gegenstand* heraus. Dieser liegt als *Material* der Bearbeitung seiner Kunstproduktion zugrunde. Er kristallisiert sich im *Stoff*. Diesem ist ein Inhalt zweiter Stufe zuzuordnen, die sich im *Thema* (der thematischen Konstellation des Werks) semantisch verdichtet. Das Thema bildet „die Grundlage für die Ausführung“, es „ist das Abstrakte, die Ausführung dagegen erst das Konkrete“ (Hegel 1970, Bd. 13, S. 132). Es konzentriert

eine spezifische, stofflich gegebene Inhaltlichkeit, fasst diese unter einem besonderen Aspekt. Die Erarbeitung des Themas aus einem gegebenen gegenständlich-stofflichen Substrat markiert also ein wichtiges kategoriales Zwischenglied im Vorgang der Werkproduktion. Eine dritte Stufe wird in der Ausarbeitung der *ästhetischen Idee* erreicht, die erst mit der vollendeten kompositorischen Werkgestalt ihren Abschluss findet.

Das bedeutet, dass sich einzelne Kunstwerke stets auf *bestimmte Aspekte* eines Ensembles gesellschaftlicher Verhältnisse beziehen, die besonderen Gegenstände einer individuellen Produktion den Charakter gesellschaftlicher Materialien besitzen, die im Prozess der Kunstproduktion bearbeitet werden. Dieses Gegenstands- und Stoffsubstrat nun enthält eine Werk-Potenzialität, die die künstlerische Bearbeitung erst ermöglicht. Es ist also eine die ästhetische Form prägende Kraft, die als Konstitutivum in das gestaltete Werk eingeht. Ästhetische Form-Prägung hat eine objektive Seite, wie sie auch eine subjektive Seite hat: die gestaltende Rolle des Künstlers; der Tatbestand, dass Kunstproduktion ein Modus individuell-gesellschaftlicher Arbeit ist; eine bestimmte Gestalt der freien bewussten Tätigkeit des Menschen. Kunstproduktion freilich ist kein rein rationaler Akt – sie ist eine teleologische Setzung besonderer Art. Man sollte hier vom *imaginativen Logos* der Künste sprechen, an dem die Opus-Fantasie, und mit ihr der gesamte psychische Bereich (einschließlich des Vor- und Unbewussten) einen wesentlichen Anteil hat. Die Werk-Potenzialität des Gegenstands- und Stoffsubstrats und die ästhetische Produktivkraft des imaginativen Logos sind die *primären formbestimmenden Faktoren* künstlerischer Produktion. Es wäre also falsch zu sagen, dass sich in der Kunst die Inhalte quasi selbsttätig die angemessenen Formen schaffen. Weitere formbestimmende Faktoren treten hinzu: Autorenstandpunkt, Autorenintention und Zweckbestimmung des Werks, die sozial-kulturelle Verfasstheit des intendierten Publikums, die dem Autor zur Verfügung stehenden überlieferten Techniken, der Entwicklungsstand der ästhetischen Produktivkräfte insgesamt, der allgemeine Bewusstseinshorizont der Zeit: der Stand von Wissen, Weltanschauung und Ideologie. Alle diese Faktoren sind als formprägende Momente der Kunstproduktion in die Überlegung einzubeziehen.

Fassen wir die Ergebnisse zusammen, führen wir den Gedanken dabei noch um einige Schritte fort. Am Vorgang des Transformationsprozesses gesellschaftlicher Wirklichkeit, wie wir Kunstproduktion hier begreifen, sind folgende Stufen zu unterscheiden: 1. der allgemeine Gegenstand: eine gegebene geschichtliche Welt; 2. die Aussonderung des besonderen Gegenstands aus dem Fluss einer subjektiven Erfahrung dieser Welt; 3. die konzeptive Bearbeitung dieses Gegenstands: Stoffwahl, Entwicklung einer ideellen Grundkonzeption, Konzentration des Inhalts in Grundthema und zugeordnete Themenkomplexe nach Maßgabe bestimmter Kriterien (Standpunkt, Interesse, Zweck, Perspektive), wobei weltanschaulich-ideologische Momente und nicht zuletzt die private Weltanschauung des Kunstproduzenten eine nicht zu unterschätzende Rolle spielen (ich spreche hier vom ‚ideologischen Material‘ als Teil des gesellschaftlichen Substrats der Kunstproduktion) 4. die imaginative Entfaltung und Ausgestaltung von Hauptthema und Themenkomplexen nach Maßgabe der Zweckbestimmung (Intention), der gewählten Kunstart und der zur Verfügung stehenden künstlerischen Mittel; zentrale Rolle des imaginativen Logos; 5. im Verlauf dieser Ausgestaltung konstituiert sich die ‚ästhetische Idee‘. Das Kunstwerk bildet sich zum Weltbild heraus, es konstituiert sich als Weltanschauungsform.

Der Gehalt dieses Weltbilds – die konkrete *Bedeutung*, die das fertige Werk besitzt – ist zwar stets auf dessen gegenständlichen Inhalt bezogen, nie jedoch identisch mit ihm; geschweige denn identisch mit einem der bestimmenden Faktoren, die im Verlauf der Werkformation ins Spiel treten. Was oben *ontologische Transformation* genannt wurde, ist ein Prinzip des Kunstästhetischen, eine *conditio sine qua non* seines Daseins. Die ontologische Transformation fungiert hier in einem genauen semantischen Sinn: Sie prägt die Bedeutungskonfiguration des Werks, die mit seiner ästhetischen Konfiguration identisch ist. Ihren Kern hat diese Bedeutungskonfiguration in der *ästhetischen Idee* bzw. in einem Komplex ästhetischer Ideen.<sup>82</sup> Der Begriff der ästhetischen Idee bedarf dabei noch einer genaueren Erläuterung.

---

<sup>82</sup> Die komplexesten Werke der Weltliteratur – man denke an Dantes *Göttliche Komödie*, Shakespeares *Hamlet*, Goethes *Faust*, Manns *Doktor Faustus*, Weiss' *Ästhetik des Widerstands* – sind von einem Komplex ästhetischer Ideen her organisiert.

Für die weiteren Überlegungen möchte ich festhalten: Die Künste entstehen, auf ihren gegenständlichen Inhalt hin betrachtet, im Rahmen menschlicher Erfahrung und Tätigkeit. *Praktische Welterfahrung* ist ihre Grundlage, die geschichtlich-gesellschaftliche Erfahrung von Individuen als Teil der menschlichen Lebenstätigkeit. Aus dieser Wirklichkeit wachsen die Werke heraus. In ihr haben sie ihren Ort, in sie wirken sie hinein. Nie aber kann Wirklichkeit ‚an sich‘ Gegenstand der Kunst sein. Gegenstand der Kunst ist allein die durch menschliche Erfahrung gegangene Wirklichkeit – Wirklichkeit in der Form von Erfahrung. Ich spreche deshalb von experientieller Wirklichkeit und vom experientiellen Gegenstand der Kunst.

### *Semantische Transformation*

‚Ästhetische Idee‘ bezeichnet den Bedeutungskern, aus dem heraus ein individuelles Werk – ich sage jetzt: als ästhetisches Weltbild – konstruiert wird. Ästhetische Idee und ästhetisches Weltbild sind Resultat eines Vorgangs, der mit dem Begriff der semantischen Transformation bezeichnet wird.

Im Prozess werkhafte Vergegenständlichens vollzieht sich eine qualitative Veränderung von Bedeutungen des der Kunstproduktion voraus- und zugrundeliegenden materiellen Substrats, unter Einschluss der psychischen Tatbestände, Bewusstseinsstatsachen, Weltanschauungen und Ideologien, in deren Kraftfeld sich ein bestimmtes Werk bewegt und aus dem es hervorgeht, sowie der normativen Einstellungen, Vorurteile, Wertungen eines Kunstproduzenten. In jeder künstlerischen Produktion vollzieht sich also eine Transformation von Bedeutungen zwischen einem dem Werk zugrundeliegenden Substrat und der *Bedeutung des fertigen Kunstprodukts* (dessen *semantischen Profils*), und zwar im Ganzen wie im Detail. D. h. aber, dass zwischen diesen beiden Polen eine [172] Differenz besteht: Die ontologische Differenz zwischen Wirklichkeit und Werk ist semantisch. Diese Bedeutungsveränderung geschieht kraft der ästhetischen Form. Sie verdankt sich der Poiesis und ist die Bedingung dafür, dass überhaupt von einer eigenständigen ästhetischen Welt und von autochthonen ästhetischen Bedeutungen gesprochen werden kann. Sie ist der Grund, warum der Gehalt eines Kunstwerks nie auf das ihm zugrundeliegende Material – auch nicht die Intention des Kunstproduzenten – reduziert werden kann.

*Semantische Transformation* ist die epistemische Bedingung dafür, dass etwas Kunst ist. Nur wo sie vorliegt, kann von Kunst geredet werden. Die Verdoppelung bzw. Wiederholung von Bedeutungen macht nie eine Sache zu einem Kunstwerk. Semantische Transformation ist *apriorische Bedingung* ästhetischer Weltkonstitution.

Vom fertigen Kunstwerk aus gesprochen heißt dies, dass die Bedeutung von Kunst – zumindest die komplexer Werke – *irreduzibel* ist. So wenig sie auf ein vorgegebenes Anderes reduzierbar ist (sei es nun die Psyche des Künstlers oder seine private Weltanschauung, seien es ‚objektive‘ ideologische, soziale u. a. Faktoren) so wenig ist es aus diesen Faktoren ‚ableitbar‘. Sicher: solche Faktoren können zum Verständnis eines Werks beitragen, ja ihre Kenntnis ist unabdingbar, wollen wir seine historische Genesis, das fertige Werk ist aber immer ‚mehr‘ als die Summe der Bedingungen, aus denen es entstand. Seine volle Bedeutung – die *Werkbedeutung* – kann in Differenz, ja im Widerspruch zu den Auffassungen des Autors stehen.<sup>83</sup>

Was sich nun als Resultat des Akts ästhetischer Vergegenständlichung und im Vollzug semantischer Transformation in der Kunstproduktion herstellt, ist das *ästhetische Weltbild*. Es konstituiert sich im Zusammentreten der werkschaffenden Poiesis mit der Welthaltigkeit der Mimesis – in der Synthesis von Form und Inhalt –, und es konstituiert sich kraft der durch diese Synthesis bewirkten Transformation und Neukonstitution von Bedeutungen.

[173]

---

<sup>83</sup> Engels hat dies bereits im Hinblick auf Balzac erörtert (vgl. Metscher 2012, Kap. II, S. 1). Marx und Engels zu Kunst und Künsten. Klassische Beispiele dafür sind Richard Wagner, Knut Hamsun und Ezra Pound – Letztere durch ihre persönliche Bindung an den deutschen bzw. italienischen Faschismus. Überhaupt ist das Phänomen des ideologischen Widerspruchs ein – charakteristischer Zug der Moderne.

### *Wettbildcharakter der Künste*

Kein Kunstwerk, kein authentisches Werk, ist dem anderen gleich. Diese Singularität der Werke ist keine der formalen Gestaltung allein, sondern zugleich eine der *ästhetischen Bedeutung*, eine des *ästhetischen Weltbilds*. Sie beruht im Kern auf der *Differenz der Wirklichkeitsansichten*, die verschiedene Werke vermitteln.

Als Grund für die Differenz zwischen den singulären Werken ist auf den komplexen Bedingungsrahmen zu verweisen. Folgende Faktoren sind die entscheidenden: Biografie und psychische Disposition des Kunstproduzenten; die Besonderheit der Situation und Erfahrung, aus der ein bestimmtes Werk her vorgeht; sein spezifischer Gegenstand und Stoff; die gewählte Gattung, die Form und der historische Stand ästhetischer Produktivkräfte; die mit der Kunstproduktion verbundene Intention des Kunstproduzenten; die psycho-soziale wie kulturelle Verfasstheit der Adressaten; die gegebenen Institutionen der künstlerischen Produktion, Distribution und Konsumtion; der allgemeine Stand gesellschaftlichen Bewusstseins und Wissens; die gesellschaftliche Gefühlskultur als Teil der vorliegenden kulturellen Verhältnisse; nicht zuletzt der besondere soziale Ort, die Motive und Interessen, von denen her ein Künstler ein Stück Wirklichkeit der Bearbeitung unterwirft und ein Kunstwerk schafft.

Das in einem Werk entworfene Weltbild existiert in diesem immer in der *Form eines Potenzials* von Bedeutungen, die in Akten rezeptiver Aneignung realisiert werden und einen (variablen) Spielraum von Interpretationen zulassen. Weiter können in einem einzelnen Werk oder einer Gruppe von Werken verschiedene soziale Standpunkte und historische Perspektiven zusammentreten, was stets eine hochgradige Komplexität, oft Ambiguität des ideellen Profils solcher Werke zur Folge hat.

Die Weltbilder der Kunst sind damit auch in einem hermeneutischen Sinn variabel. Eine Pluralität des Verstehens, der konsumtiven Aneignung wie der wissenschaftlichen Deutung, gehört konstitutiv zum Kunstästhetischen.

Im Rahmen dieser Bedingungen aber ist das ästhetische Weltbild als singuläres *semantisch autonom*. Weltbilder in der Kunst sind die gegenständlichen Kristallisationen der in den Werken artikulierten Bedeutungen. Sie sind *Kristallisationen der Werkbedeutung*. Daher gilt das, was über semantische Transformation gesagt wurde, auch für deren gegenständliches Resultat. Ästhetische Welt-[174]bilder sind stets ‚mehr‘, ja können anderes sein als die Summe der Faktoren, aus denen sie hervorgehen. Ihre Irreduzibilität ist eine Grunderkenntnis der hier niedergelegten Überlegungen. Sie verdankt sich nicht der theoretischen Reflexion allein, sondern zugleich auch der empirisch (durch konkrete Werkanalyse) gewonnenen Einsicht.

### *Ästhetische Idee*

Den Kern der assimilierten Bedeutungen, die in einem Kunstwerk als Resultat der semantischen Transformation präsent sind und dem von ihm kommunizierten Weltbild inhärieren, nenne ich *ästhetische Idee*. Die ästhetische Idee also ist eine *Synthesis* von Bedeutungen. Rückgreifend auf den dialektischen Begriff von Inhalt und Form kann auch gesagt werden: Die ästhetische Idee ist der Punkt in einem Werk, an dem Inhalt und Form zusammenstoßen und verschmelzen – scharfsinnig hat Thomas S. Eliot den Vorgang einer solchen Werkformation mit einer Metapher aus der Chemie beschrieben.<sup>84</sup> Die Synthesis von Inhalt und Form schlägt sich in der ästhetischen Idee nieder.

Jedes ästhetische Weltbild ist von einer ästhetischen Idee oder einem Komplex (einem Ensemble) ästhetischer Ideen her organisiert. Die Komplexität, Polysemie oder gar Ambiguität von Bedeutungen, die ein Kunstwerk aufweist, ist hochgradig von der Komplexität der in ihm organisierten ästhetischen Ideen abhängig – und auf einer zweiten Ebene erst von den „Leerstellen“ (Wolfgang Iser), die es besitzt. Polysemien und Ambiguitäten sind Resultat einer Nicht-Homogenität der in einem Werk assimilierten ästhetischen Ideen (paradigmatisch dafür: Shakespeares *Hamlet*).

---

<sup>84</sup> Dichtung, schreibt er in *Tradition and the Individual Talent*, sei nicht der „Ausdruck von Persönlichkeit“, sondern ihre Verwandlung in ein Allgemeines, in der alles Private erlischt, ein „objektives Korrelat“ („objective correlative“), das die innere Gestalt einer Epoche und Kultur zum Ausdruck bringt, der Geist des Dichters ein „Katalysator“ („catalyst“), der diese Transformation bewirkt.

Ein weiterer, wesentlicher Gesichtspunkt ist die Geschichtlichkeit der ästhetischen Idee. Sie erst konstituiert das, was die *interne Historizität* der Kunst genannt werden kann. Dies verwundert nicht, wenn bedacht wird, dass die Geschichtlichkeit der Künste sich kraft der Dialektik von Inhalt und Form konstituiert. Die Geschichtlichkeit des ästhetischen Inhalts prägt die Histori-[175]zität der Formen – wie diese selbst, als tradierte, sedimentierter geschichtlicher Inhalt sind –, so dass die Form *kristallisierte Geschichtserfahrung* ist.

Die Geschichte ist also kein den Künsten Äußeres, das allein als externes Datum in ihre Betrachtung eingebracht werden kann, sondern ein ihnen *Inneres*: Geschichte ist das Innere der ästhetischen Form, die innere Welt des Werks. Zu reden ist von der *internen Historizität der Künste*. Dieses Geschichtlich-Innere der ästhetischen Form ist identisch mit der ästhetischen Idee. Geschichte als innere Welt der Form artikuliert sich in dieser immer nur als *begriffene*, als *Begriff* geschichtlicher Welt und Erfahrung. Ist, mit Ernst Cassirer gesagt, bereits der Mythos eine Gestalt des Logos (Cassirer 1994, Bd. 2), so können es die Künste nicht minder sein. ‚Idee‘ verweist auf den im mimetischen Akt formulierten *Begriff von Welt* als dem ideellen Gehalt des ästhetischen Vorgangs. Die Idee erst konstituiert diesen als Gestalt des Logos, als Form menschlichen gesellschaftlichen Bewusstseins. Zum ideellen Gehalt des ästhetischen Vorgangs gehört die Wertung von Welt ebenso wie ihre *Deutung*. ‚Begriff von Welt‘ schließt Weltdeutung und Weltwertung ein. Begriffen ist eine Welt nur als interpretierte, und jede Interpretation involviert Wertakte. Kunst ist ein hermeneutisches Phänomen *sui generis*.

Ideen gehören zur Praxis menschlichen Lebens. Sie werden im Zusammenhang von Äußerungen, Wertungen und Entscheidungen artikuliert, und zwar implizit wie explizit. Ideen sind als Regulativa praktischer Orientierungen, Wertungen und Entscheidungen dem unmittelbaren Lebensprozess immanent. In ihnen artikuliert sich das Selbstbewusstsein dieses Prozesses. Sie sind Regulativa menschlichen Wissens und Bewusstseins (reflexive Regulativa), und zwar nicht erst als elaborierte Regulativa existenzieller Orientierung, Sinngebung und Weltdeutung (als politische, soziale, ontologische und metaphysische Ideen: Freiheit, Menschenrecht, Frieden, Glück, Unendlichkeit, Gott, Unsterblichkeit usw.), sondern bereits auf der elementaren Ebene alltäglicher Lebenspraxis: als Regulativa unmittelbarer Lebensgestaltung.

Als ästhetische hat die Idee eine doppelte Existenzweise. Ideen existieren in den Künsten, vor allem natürlich in der Literatur, als epistemische Entitäten in einer Form, die auch außerhalb eines ästhetischen Werks Dasein haben kann bzw. begrifflich artikulierbar ist. In diesem Sinne sind Ideen ein Moment der kompositorischen Werkgestalt neben anderen Momenten, die zwar aufeinander und zusammen wirken, jedoch zugleich auch unterscheidbar sind. [176] So nennt die *Poetik* des Aristoteles *Dianoia* (Denkvermögen) neben *Mythos* (Fabel), *Ethos* (Charakter), *Lexis* (Sprache), *Melopoia* (Musik) und *Opsis* (Inszenierung) als Bestandteile des kompositorischen Aufbaus der dramatischen Form. Zwar werden auch Ideen dieses Typs intertextuell konturiert,<sup>85</sup> in ihrem semantischen Kernbestand sind sie jedoch durchaus ‚übersetzbar‘, wirken auch außerhalb des Texts und sind außerhalb desselben als volle Äquivalente philosophischer und wissenschaftlicher Ideen diskutierbar. So verdanken die Ideen von Frieden und Arbeit, Liebe und Glück ihre universale Artikulation der Dichtung mindestens ebenso wie der Philosophie.<sup>86</sup> Die Artikulation solcher Ideen erfolgt in der Literatur häufig dialogisch, im Drama auch monologisch, oft metaphorisch, seltener begrifflich,<sup>87</sup> häufig auch in Relation von metaphorischem und begrifflichem Sprechen.

Nach Lionel Trilling hat gerade die Literatur die Funktion, Ideen von universaler Bedeutung – also solche, die auch außerhalb der Literatur existieren, ‚Ideen im transzendentalen Verstand‘ – *zum Selbstbewusstsein* zu bringen, sie explizit zu machen (Trilling 1961, S. 282). Trilling erläutert dies

<sup>85</sup> Sie haben ihre Existenzweise als ästhetische Singularia und stehen als solche immer auch in *Differenz* zu ihrer Artikulation außerhalb des je gegebenen Textes. Eine allgemeine Idee wird in einem konkreten Kunstwerk immer neu moduliert und verändert; vgl. Metscher 1995.

<sup>86</sup> Erinnert sei an Vergils „Amor vincit omnia“, Hamlets „To be or not to be“, Lears „That each man hath enough“, Fausts „So bleibe denn die Sonne mir im Rücken“, Thomas Manns „In Endes Zeichen steht die Welt“, Eliots „Time present and time past“ und Yeats „Chestnut tree, greatrooted blossomer“.

<sup>87</sup> Obwohl auch die begriffliche Form ideeller Artikulation in der Literatur zu finden ist und keineswegs so selten ist, wie oft behauptet wird.

mit Blick auf Aischylos' *Orestie* und argumentiert, dass alles bedeutende Drama aus der Opposition artikulierbarer Ideen besteht, die im Verlauf des Dramas exponiert und debattiert werden. Ideen können freilich auch durch das Zusammentreffen gegensätzlicher Emotionen ausgelöst werden, die weitere Ideen hervorrufen; hier sind die Ideen selbst in ihrem Gehalt und ihrer Überzeugungsstärke von der Kraft der Emotionen abhängig. Ideen gehören, wenn auch mit anderen verbunden, als distinkter Teil der Werkgestalt nicht nur zu ihrem kompositorischen Bestand, sondern werden durch den formalen Akt des Werkgestaltens selbst erst hervorgebracht, also ästhetisch produziert – ein Vorgang, der in aller großen Kunst zu finden ist. Dann besitzen also auch solche Werke eine Idee oder Ideen, in denen, was häufig genug der [177] Fall ist, Ideen im transzendentalen Verständnis gar nicht explizit vorkommen. Idee in diesem Sinn ist der Kern des semantischen Konstitutions- und Artikulationsprozesses eines ästhetischen Vorgangs. Die *Form des Kunstwerks selbst* hat den *Charakter einer Idee*, in der emotionale und rationale Elemente zusammenschießen.

Diese dem ästhetischen Vorgang selbst entspringende Idee, die Idee als Resultat formaler Gestaltung – ich spreche von *Idee*<sup>II</sup> – steht in korrelativer Beziehung zu den expliziten oder transzendentalen Ideen – das ist *Idee*<sup>I</sup> –, die im Text selbst formuliert werden. Die Einsicht in diese Wechselbeziehung hebt Trilling als große Leistung der aristotelischen *Poetik* hervor. „Aristotle understood [...] that the form of drama was of itself an idea which controlled and brought to a particular issue the subordinate ideas it contained. The form of drama is its idea and its idea is its Form“ (ebd., S. 284). Danach gäbe es in den Künsten keine Form ohne Idee – ohne ideellen Bestand, ideelle Bedeutung, wie vielleicht präziser gesagt werden kann. Ja, ‚Form‘ in den Künsten wäre der *übergreifende* Begriff, der alle Momente des ästhetischen Werks – mit Aristoteles gesprochen: alle sechs Bestandteile des Dramas – umschließt und als ein geistiges Ganzes begreifbar macht.

#### *Charakteristika der ästhetischen Bedeutung*

Die Kunst, sagt Aristoteles in der *Poetik*, sei „philosophischer“ als die Geschichtsschreibung, da diese das Individuelle und Partikulare, jene aber „das Allgemeine“ mitteile: nicht das, was „geschehen ist“, sondern „was geschehen könnte“, „das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche“ – *Wirklichkeit im Modus der Möglichkeit* (*Poetik*, Kap. 9). Die in der Kunst artikulierten und kommunizierten Bedeutungen sind also im angezeigten Sinn universal: Ein Allgemeines und Geltendes wird in den Künsten in erlebnishafter Form vermittelt, ein Allgemeines freilich, wie Lukács es nennt, im „Modus der Besonderheit“ (Lukács 1967) (oder des Typischen) als die Weise, in der Individuelles und Allgemeines zusammentreten. Ich spreche daher von der *Konkretion* und *Universalität* (= der ‚Singularität‘ des Allgemeinen) der ästhetischen Bedeutungen. Weitere Merkmale der ästhetischen Bedeutung sind *Luzidität* (Klarheit der ästhetischen Werkgestalt), *Plastizität* und *Prägnanz* (der geformten Schärfe des ästhetisch Gestalteten), *Komplexität* (Multi-Dimen-[178]sionalität, das Kaleidoskopartige der ästhetischen Bedeutung), *Polysemie* und *Ambiguität*. Komplexität, Polysemie und Ambiguität bezeichnen Stufen semantischer Vielschichtigkeit. Ambiguität meint einen Zustand, der *widersprüchliche* Bedeutungen (und damit auch sich widersprechende ästhetische Ideen) in einem Werk organisiert (Empson 1961).

Ein Gegenbegriff zur Ambiguität heißt *Homogenität* oder *Konsonanz* der Bedeutung – neben dem ambigen Werk steht mit gleichem Recht das semantisch homogene. Um es entgegen herrschenden Tendenzen in aller Deutlichkeit zu sagen: Neben Werken hochgradiger Ambiguität bis hin zum Extrem einer Absenz von homogenen Bedeutungen, d. h. eines strukturbildenden Bedeutungskerns, stehen solche, deren Bedeutungen relativ homogen, weil von einem festen Kern her organisiert sind – ohne dass hier Fragen des ästhetischen Werts involviert wären. Das vieldeutige ist nicht notwendig das ästhetisch ‚bessere‘, das eindeutige nicht ohne Weiteres das schlechtere Werk. Alles, was sich hier sagen lässt, ist, dass die bedeutendsten Werke die zu sein scheinen, in denen sich Ambiguität und Konsonanz der Bedeutungen in einem extrem ausbalancierten Verhältnis befinden. Es ist dies die Idee des klassischen Werks.

Die genannten Begriffe sind solche der Werkkonstitution. Sie betreffen den semantischen Aufbau, die objektive Verfasstheit oder die interne Struktur der Werke selbst, der Artefakte. Die Gründe dafür wurden unter den Stichworten ‚semantische Transformation‘ und ‚ästhetische Idee‘ angesprochen.

Ich rede von der *Universalität, Singularität, Prägnanz* und *Komplexität* der Werkbedeutung und damit auch des ästhetischen Weltbilds. Die *Pluralität des Kunstverstehens* freilich (wie die unabschließbare Pluralität der Kunstinterpretationen), die als Tatbestand zu konstatieren und als Programm zu verteidigen ist, gründet nicht in der Komplexität der Werkbedeutung allein, sondern hat als Hermeneuticum eine weitere Ursache in der Instanz des Rezipienten, in der Rolle nämlich, die der *rezeptive Akt* bei der Konstitution ästhetischer Bedeutungen spielt.

*Pluralität des Kunstverstehens und Unabschließbarkeit der Interpretation*

Aufgrund der Struktur ästhetischer Bedeutungskonstitution, dem Zusammenspiel von Produktion und Konsumtion der Konstitution solcher Bedeutung, ist das Verstehen von Kunst in einem notwendigen Sinn plural, ist die Interpreta-[179]tion von Kunstwerken ein unabschließbarer Vorgang in der Zeit, gebunden an Wechsel und Veränderung im historischen Prozess.

Die Pluralität des Kunstverstehens hat ihren Grund in der Struktur ästhetischer Bedeutungskonstitution selbst. Diese Struktur ist binär. Auf der einen Seite steht das Werk mit seinem inhärenten, weil kompositorisch gestalteten Bedeutungspotenzial, auf der anderen der Rezipient (Leser, Betrachter, Hörer, Interpret), der die Bedeutungen des Werks selbst von seiner Sichtweise her selektiert und zusätzlich Bedeutungen dem Werk einfügt, wobei die ‚Leerstellen‘, über die Werke in unterschiedlichem Maß verfügen, eine besondere Rolle spielen. Der Rezipient, seine Urteile, Vorurteile und Interessen – die *rezeptive Perspektive* also – ist der variable Faktor im Ensemble ästhetischer Bedeutungen, die in der semantischen Werkkonstitution wie in jedem Verstehensprozess zusammentreten. Aus diesem ontologisch fundierten kunstästhetischen Tatbestand begründet sich die Möglichkeit, ja Notwendigkeit einer Hermeneutik auch im Rahmen materialistisch-dialektischer Theoriebildung. Diesem Gesichtspunkt sei noch einige, kurze Schritte nachgegangen.

Der mimetische Weltbezug besitzt zwei Relationen: 1. als Bezug von Kunst zur Lebenswirklichkeit der Zeit ihrer Entstehung – zu dem ihr zugrundeliegenden Erfahrungssubstrat – und 2. als Weltbezug des rezeptiven Akts. Ist der erstgenannte Weltbezug ein einmaliger Akt, dem Werk gleichwohl in allen seinen Gliedern eingeschrieben, so ist der Weltbezug des rezeptiven Akts ein unabgeschlossener (‚unendlicher‘) Vorgang in der Zeit. Er verändert sich in jedem gegebenen Fall einer Rezeption. Die Wirklichkeit dieses zweiten Weltbezugs ist unendlich variabel und nicht festgelegt.

Kunst als Mimesis soll als Vorgang gedacht werden, der aus drei Gliedern besteht: i. aus dem Akt der Produktion, 2. aus dem Werk als dem vergegenständlichten Resultat seiner Herstellung, 3. aus dem Akt der Rezeption dieses Werks.

Der im Werk gespeicherte Erfahrungsgehalt, seine Werkbedeutung, resultierend aus dem mimetischen Bezug zu einer besonderen erfahrenen Lebenswelt, ist ein Allgemeines, das im rezeptiven Akt spezifiziert, individualisiert, konkretisiert wird. Im rezeptiven Akt erst bildet sich die Besonderheit der ästhetischen Bedeutung heraus, konstituiert sich ein ästhetisches Weltbild in seiner Singularität. Das, für sich selbst genommen, *abstrakte* Werk-Potenzial wird also erst im rezeptiven Akt konkret. Dieser ist für die ästhetische Bedeutung und damit auch für den Gehalt von Kunstwerken konstitutiv.

[180] Aus dem *Angebot* eines Kunstwerks wird durch Bedeutungszuordnung im rezeptiven Akt ein bestimmter Teil aktualisiert. Das Bedeutungspotenzial eines Werks ist immer mehr als das, was im einzelnen rezeptiven Akt realisiert werden kann – wie es auch mehr ist als die Summe vorliegender Rezeptionen. In diesem Sinne spreche ich von einer grundsätzlichen Pluralität und Unabschließbarkeit der Interpretationen.

Das meint keine Beliebigkeit, doch aber eine Relativität im Hinblick auf sich stets verändernde Rezeptionssituationen – das *hermeneutische Relativitätsprinzip*. Qua kompositorisches Modell ist das semantische Werk-Potenzial ein Fixum, das sich jeder Beliebigkeit entzieht. Qua Wechsel der Rezeptionssituation ist die Konkretion dieses Potenzials relativ, variabel und offen.

Ein solches Modell vermag die Antinomien aufzulösen, die die Kunstwissenschaften gegenwärtig heimsuchen.<sup>88</sup> Es vermeidet den Interpretationsdogmatismus ebenso wie postmoderne Beliebigkeit.

---

<sup>88</sup> Vgl. meine Ausführungen zu einer materialistischen Hermeneutik in: Metscher 1985.

Der vorgeschlagene Begriff ‚hermeneutische Relativität‘, das hermeneutische Relativitätsprinzip, begründet die Pluralität von Interpretationen, ohne den Begriff der Interpretation subjektivistisch aufzulösen. Er verteidigt den Wahrheitsanspruch von Interpretationen und wendet sich zugleich gegen jeden Interpretationsdogmatismus.

## II. Ästhetische Episteme: zur Erkenntnisweise der Künste<sup>89</sup>

Das mit dem Begriff der ästhetischen Episteme angesprochene Problemfeld betrifft einen bestimmten Aspekt des Ästhetischen: die epistemische Öffnung und Erschließung von Welt durch die Künste, die eigentümliche Art von ‚Wissen‘, das die Künste vermitteln, untrennbarer Teil von Kunst und Kunsterfahrung. Für den gemeinten Sachverhalt wähle ich das Wort ‚Episteme‘, [181] weil es weiter reicht und mehr umfasst als das, was heute epistemologisch ‚Wissen‘ heißt und gewöhnlich auf die Wissensform der Wissenschaften eingeschränkt wird. Episteme schließt ein, was *elementares Erschlossenheit von Welt* genannt werden kann. Zu diesem gehören grundlegende alltagspraktische Orientierungen (‚epistemische Grundorientierungen‘), die für Jahrtausende (und lange bevor es im heutigen Sinn Wissenschaft gab) das Überleben der Menschen möglich machten. Die Frage nach ästhetischer Episteme ist Teil einer umfassenden Fragestellung, die Wissensformen nachfragt, die ursprünglicher sind als die Wissensform der Wissenschaften. Sie stellt sich im Rahmen der Frage nach einem Wissensbegriff, der Differenzen zwischen Wissensformen zu denken versucht, ohne die eine über die andere zu stellen. Meine Intention dabei ist eine wissenschaftskritische, doch in keiner Weise eine wissenschaftsfeindliche. Es mag sich herausstellen, dass der Wissensmodus der Künste existenziell ‚tiefer‘ gelagert ist als der begriffliche der Wissenschaft – ‚tiefer‘ in dem Sinn, dass er in Dimensionen menschlicher Selbst- und Welterfahrung reicht, die sich dem wissenschaftlichen Wissen verschließen. Vom Begriff der Episteme her lässt sich möglicherweise ein Rationalitätstypus entwickeln (bzw. ein Begriff von Vernunft, Bewusstsein und Geist denken), der umfassender ist als der heute herrschende szientifische.

Die Frage nach ästhetischer Episteme, recht erläutert, ist also Teil eines Programms, das in einem weiten Sinn ‚epistemologisch‘ heißen kann – als Nachdenken über Weisen des Wissens und Formen des Bewusstseins. Es ist das Programm einer *elementaren Epistemologie*.<sup>90</sup> Epistemologie in diesem Verständnis heißt: Theorie von den Weisen des Wissens und Bewusstseins wie vom Verhältnis von Wissen, Bewusstsein und Wirklichkeit. Diese Epistemologie baut dabei auf einer realistischen Ontologie auf. *Die Ontologie geht der Epistemologie voraus*. Sie ist ihr Fundament. Dies ist die grundlegende Prämisse. In [182] einem solchen Programm hat auch ein Wahrheitsbegriff seinen Ort, der nicht szientifisch begrenzt ist. In diesen Zusammenhang gehört die Frage nach der Wahrheit in den Künsten.

Worum es im Folgenden geht, lässt sich auch sehr angemessen als *Epistemologie der ästhetischen Erfahrung* erläutern. Gegenstand ist eine Erfahrung, die wir im Umgang mit den Künsten machen: in ihrem vielfältigen rezeptiven Gebrauch, aber auch in den Akten der Kunstproduktion selbst, die jedem rezeptiven Gebrauch vorausgehen. Gemeint ist die fundamentale Erfahrung, dass Kunst *Welt erschließt*, d. h. uns Wirklichkeit geistig zugänglich macht, öffnet, entdeckt, wie sie auch *Welt verschließen*, Wirklichkeitssegmente ausschließen, verdrängen und entstellen kann. Dieses *Erschließen von Welt* ist ein Vorgang emotiv-kognitiver Aneignung, an dem begriffliches wie nichtbegriffliches

---

<sup>89</sup> Dieser Text geht in wesentlichen Teilen auf einen Beitrag zur Festschrift für Georg Knepler zurück (Metscher 1993). Nicht nur aus diesem Grund hat der Abschnitt über Episteme in den Künsten den Schwerpunkt Musik. Er hat ihn auch deshalb, weil unter allen Künsten die Musik die Kunstart ist, die dem Gedanken der ästhetischen Episteme am fernsten steht – oder zumindest zu stehen scheint.

<sup>90</sup> Der Begriff Epistemologie wird in der französischen Philosophie des 20. Jahrhunderts im Sinn einer ‚Philosophie der Wissenschaften‘ verwendet (so im ‚wissenschaftlichen Rationalismus‘ Gaston Bachelards), in der Absicht, die Probleme der Wissenschaften unter Ausschluss traditioneller philosophischer Grundannahmen zu untersuchen, was zunächst zu einer strikten Trennung von Epistemologie und Erkenntnistheorie führte, die erst mit der Rezeption der englischsprachigen analytischen Philosophie aufgegeben wurde. Das Programm einer elementaren Epistemologie, im Sinne einer umfassenden Theorie des Wissens und der Wissensarten (unter ausdrücklichem Einbezug nichtwissenschaftlichen Wissens) ist mir aus der Literatur nicht bekannt.

(symbolisches, metaphorisches) Erkennen, die „interne kognitive Struktur“, wie die „interne emotionale Struktur“ (Knepler 1982, S. 32) beteiligt sind; sicher zu ungleichen Teilen beteiligt je nach individueller Disposition, Rezeptionssituation, Kunstart und Werkform. Wie immer die Differenzen im Einzelnen beschaffen sind, mit Nachdruck ist zu behaupten, dass Kunst nicht nur libidinöse Impulse oder ‚Affekte‘ organisiert, sondern stets auch kognitive Prozesse formiert – im Bündnis freilich mit dem Vor- und Unbewussten. Sie schafft – *konstituiert* im genauen Wortsinn – *geistige Einstellungen (Dispositionen)* zur Lebenspraxis in einer Weise, die den *Menschen ganz* betrifft. Dazu gehört, dass sie Normen praktischer Orientierung kommuniziert, die Anteil an der *Bildung von Weltbildern* und *Weltanschauungsformen* auch außerhalb der Kunst selbst haben. Dieser gesamte, in sich differenzierte Komplex welterschließender geistiger Vermittlungen ist gemeint, wenn hier von ‚ästhetischer Episteme‘ gesprochen wird.

### 1. Episteme: Wissen als anthropologisches Datum. Grundlinien einer elementaren Epistemologie<sup>91</sup>

Erkenntnistheoretischer Ausgangspunkt ist die Einsicht, dass Bewusstsein, Sprache, Wissen *Welt konstituieren*, nicht als *einzig*, aber als *eine* Komponente menschlicher Welt-Konstitution. Menschliche Welt-Konstitution als lebens-[183]praktischer Prozess ist Resultat eines zusammenwirkenden *Ensembles von Komponenten* unterschiedlicher (materieller und ideeller) Seinsweise. ‚Welt‘ als *menschliche Wirklichkeit* ist die Summe einer Vielfalt menschlicher Lebenstätigkeiten, zu der *Bewusstsein, Sprache, Erkenntnis, Wissen* gehören, die aber nicht auf *Bewusstsein, Sprache, Erkenntnis, Wissen* reduziert werden können. Diese Tätigkeiten erfolgen im Rahmen einer immer schon durch menschliches Handeln *geformten Wirklichkeit (Gesellschaft)*, die ihrerseits auf einer *Naturgrundlage* beruht. Sie ist als materialer Seinsgrund für Menschen nicht hintergebar. Im Rahmen dieser erkenntnistheoretisch-ontologischen Voraussetzung ist auch die Frage nach ‚Wissen‘, neu zu stellen. Sie ist zu stellen als Frage nach dem Charakter von ‚Wissen‘ nicht in einem szientifisch eingeschränkten, d. h. rein *wissenschaftstheoretischen*, sondern in einem *anthropologischen* Sinn. ‚Wissen‘, schlage ich vor, ist Teil der durch menschliches Handeln konstituierten *Wirklichkeit Gesellschaft* („Kultur“), also der spezifisch menschlichen ‚Welt‘, unabhängig davon, ob es Wissenschaft gibt oder nicht. Ich spreche vom *Wissen als einem anthropologischen Datum*. Das heißt: ‚Wissen‘ konstituiert menschliches Sein auf allen Stufen seiner Geschichte. ‚Wissen‘ gehört *konstitutiv* zur Verfassung des Menschen und seiner Welt. Von dieser Fragestellung her ist die Erweiterung des Wissensbegriffs im Rahmen der Frage nach Wirklichkeit und Wissen unausweichlich. ‚Wissen‘ im anthropologischen Sinn schließt vor- und außerwissenschaftliche Wissensformen ein. ‚Wissen‘ heißt hier zunächst nicht mehr und nicht weniger als: *auf Erfahrung beruhende*, begrifflich oder symbolisch artikulierte *richtige Kenntnis*.<sup>92</sup>

#### *Episteme*

*Episteme* heißt griechisch (wahres) Wissen, Kenntnis, Erkenntnis, Einsicht, auch Wissenschaft. *Episteme* heißt aber auch Geschicklichkeit: die Fähigkeit oder Fertigkeit zu etwas. Wissen im Sinne von *Episteme* umfasst also eine Vielzahl kognitiver Tätigkeiten – nicht nur die begriffliche. *Episteme* im ursprünglichen [184] Wortsinn umschließt (nach Liddell/Scott) 1). *acquaintance, understanding, skill*, 2). *knowledge* im allgemeinen Sinn, 3). *scientific knowledge* (im Gegensatz zur *doxa*), insbesondere auch Wissen in Verbindung mit *techné* (= Kunst, Wissenschaft, Handwerk, Kunstfertigkeit, Kunstverständnis, Tüchtigkeit, Geschicklichkeit, Schlaueit, List, auch Kunstwerk). Das zugeordnete Verb *epistamai* umschließt: sich auf etwas verstehen, können, imstande sein; wissen, kennen, verstehen, einsehen; glauben, meinen (Langenscheidt). (Auch mittelhochdeutsch *wizzen* hatte noch einen Sinn, der neben unserem *wissen* auch *verstehen* und *kennen* umschloss. Nach Beutin ist ‚wissen‘

<sup>91</sup> Dazu des Näheren Metscher 2010, S. 142–171, 240–248 und 257–267; 1992, Teil 7: *Form des Gedankens* und *Form der Kunst*.

<sup>92</sup> Die Konnotation des ‚Wahren‘ ist dem Begriff des Wissens beigegeben. Wenn ich etwas ‚weiß‘, heißt dies, dass solches Wissen zutreffend ist und zumindest Teile eines Sachverhalts angemessen erfasst. Mein Wissen mag eingebildet sein oder jemand kann Wissen nur vorspiegeln – was dann aber bedeutet, dass dieses Wissen nur Schein, bloße Meinung und damit Nicht-Wissen ist.

verwandt mit lateinisch *videre*, „daher ‚ich weiß‘ ursprünglich = ‚ich habe gesehen‘“ [Beutin 1972, S. 281].) Episteme bezieht sich auf ein Totum von Akten und Resultaten von Kognition, zugleich aber auch auf Geschicklichkeit im Sinne praktischer Fertigkeiten, d. h. die Fähigkeit, konzeptiv und zielgerichtet zu handeln. Im elementaren Sinn sind Wissen und Können keine Gegensätze, umschließt Episteme *knowing that* und *knowing how*. Hier gilt, dass zu jedem Können ein Wissen gehört, und zwar im Sinne eines instrumentellen Brauchens wie im Sinn der Bestimmung von Zielen und Zwecken. In der elementaren Unterscheidung zwischen instrumentellem und teleologischem Wissen betrifft *teleologisches Wissen* die Zwecksetzung von Handlungen, *instrumentelles Wissen* den Einsatz von Mitteln zum Erreichen von Zwecken in Handlungen (klassisches Paradigma dafür ist die menschliche Arbeit).

Wissen im elementaren Sinn (*elementare Episteme*) bezieht sich auf Kenntnisse im Zusammenhang mit den alltäglichen Vorgängen der Produktion und Reproduktion menschlichen Lebens (,fundamentale Reproduktionsvorgänge‘): Zeugen, Gebären, Ernähren, Aufziehen, Gesundheit/Krankheit, auch Sterben und Tod. Es meint Kenntnisse, bezogen auf Körperlichkeit, Nahrung, Wohnung, elementare Naturerfahrung. Es betrifft den Umgang mit Natur im weitesten Sinn – in der Arbeit an ihr, aber auch in der Orientierung in ihr. Dieses aus der lebenspraktischen Welterfahrung stammende Wissen gehört zur fundamentalen Verfassung menschlichen Daseins: Es ist Bedingung seiner Reproduktion.

Für die Erklärung des Problems solch elementarer Weltorientierungen habe ich den Begriff der *epistemischen Welterschließung* exponiert. In Verbindung mit den materialen Raum-und-Zeit-Aprioris konstituieren diese eine elementare Erschlossenheit menschlicher Welt auf allen geschichtlichen Stufen.<sup>93</sup>

[185] Auf dem Niveau der Arbeit erhält menschliches Wissen eine inhärente systematische Struktur. Arbeit ist bewusste, zielorientierte Tätigkeit: teleologische Setzung (Lukács). In ihr wird die Unterscheidung zwischen Gegenstand, Ziel und Mitteln als Teil eines organischen Prozesses ausgebildet. In diesem Sinn ist Arbeit eine primäre Rationalitätsform. In der Arbeit bestimmt das Bewusstsein das Sein. Wissen vergegenständlicht sich in den Produktivkräften. Die Produktivkraftentwicklung selbst ist ein Vorgang der Wissensakkumulation.<sup>94</sup>

Weitere Differenzierungen betreffen die Entwicklung von Wissen im Rahmen der erweiterten kulturellen Reproduktion menschlichen Lebens auf allen Ebenen kultureller Tätigkeit (von Wohnung und Nahrung, dem Bereich sozialer Interaktion, Erziehung und Bildung, der Gebräuche, Sitten, Feste, religiösen Praxis bis hin zum Ästhetischen und den Künsten). Wie ich vermute, bauen alle Wissensformen (wie auch die Grundformen kultureller Objektivation: Mythos, Religion, Kunst, Wissenschaft) auf der Grundlage des elementaren lebensweltlichen Wissens auf und lassen sich aus dieser Grundlage genetisch rekonstruieren.

### *Epistemische Formen*

Im Sinne des erweiterten Wissensbegriffs und einer diesem entsprechenden Theorie der Wissensarten ist im ersten Schritt zwischen verschiedenen Wissensformen (,epistemischen Formen‘) zu unterscheiden.

1. *Lebenspraktisches oder ‚lebensweltliches‘ Wissen* im erläuterten Sinn (,elementare Episteme‘). Das lebenspraktische Wissen hat seine verschiedenen Bereiche und Vergegenständlichungsformen, die den historisch ausgebildeten und ausdifferenzierten Bereichen der menschlichen Tätigkeit entsprechen. Fundamental in ihm ist der Bereich der Arbeit, der seine Vergegenständlichungsformen in Arbeitstechnologien, Produktionsmitteln und hergestellten Gebrauchswerten hat. In diesen ist stets menschliches Wissen in der Form eines *knowing how* verkörpert. In der Arbeit ist Wissen bereits strukturell ‚systematisiert‘. Deshalb sind im Rahmen des Bereichs lebensweltlichen Wissens die *Produktivkräfte* als grundlegende Vergegenständlichungsformen von Wissen zu benennen.

2. Als weitere Kategorie aus dem Bereich lebensweltlichen Wissens hervorzuheben (und als epistemische Form von anderen abzugrenzen) ist der Begriff [186] – des *experientiellen Wissens*. Damit ist

<sup>93</sup> Metscher 2010, Teil B. *Lagos als gesellschaftliches Bewusstsein*.

<sup>94</sup> Dazu des Näheren ebd., S. 135–138.

ein auf menschliche Grunderfahrungen (existenzielle Tatsachen menschlicher Welt- und Selbsterfahrung) bezogenes Wissen gemeint: Zeugung, Geburt, Liebe, Hunger, Erziehung, Arbeit, Spiel, Glück, Gewalt, Widerstand, Kampf, Krieg, Frieden, Tod. *Menschliche Erfahrung* besitzt stets epistemischen Charakter. Wissen, Bewusstsein, schließlich bewusste Identität (die Subjektform rationaler Wesen) konstituiert sich im Vollzug lebenspraktischer experiencieller Wissensakte – in der *epistemischen Form menschlicher Erfahrung*. Solche epistemischen experienciellen Formen haben die Qualität anthropologischer ‚Existenzialien‘, d. h. sie gehören untrennbar zum menschlichen Sein. Sie haben zugleich historischen Charakter. Geschichtliche Differenz ist ihnen wesentlich. Die ästhetische Episteme – die Wissensform der Künste – baut in starkem Maß auf solchen Grunderfahrungen auf; daher ihre Nähe zum experienciellen Wissen der Menschheit.

3. Fundamentale Wissensform ist die *Sprache*. Sie ist praktisches Weltbewusstsein.<sup>95</sup> In der gesamten menschlichen Geschichte ist sie die Hauptform der Wissensartikulation.

4. *Mythos und Religion* sind geschichtlich frühe Formen vergegenständlichter und institutionalisierter Weltverständigung und Sinnorientierung. Sie sind zugleich auch immer Formen ideologischer Macht. In ihnen ist experiencielles Wissen verkörpert, ideologisch organisiert und gedeutet. In diesem Sinn sind sie distinkte epistemische Formen. Besondere historische Bedeutung kommt den Mythen zu. Sie sind narrative Vergegenständlichung und Kommunikation experienciellen Wissens – epistemische Organisation von Erfahrung über den narrativen Diskurs (im *Mythos*-Begriff der Aristotelischen Poetik ist dieser Tatbestand festgehalten, bereits in der *Odyssee* ist er phänomenal nachweisbar).

5. *Ästhetische Episteme*: das in den Künsten verkörperte und durch sie kommunizierte Wissen; die, neben dem wissenschaftlichen Wissen, entwickeltste und differenzierteste Form menschlichen Wissens.

6. *Theoretisches (wissenschaftliches, begriffliches) Wissen*. Seine auszeichnenden Charakteristika sind: Es wird methodisch gewonnen und in begrifflich verallgemeinerter Form artikuliert. Sein semantisches Ideal ist die Eindeutigkeit [187] (Klarheit und Deutlichkeit). Es ist ‚desanthropomorphisierenden‘ Charakters (Lukács) – auch dort, wo es menschliche Subjektivität zum Gegenstand hat.

7. Der Begriff des *kulturellen Wissens* bezieht sich auf den gesamten Wissensschatz der Menschheit. Er umfasst die Summe existierenden Wissens zu einem bestimmten geschichtlichen Zeitpunkt, und zwar sowohl im Sinne subjektiver Verfügung und Kompetenz als auch im Sinne objektiver Vergegenständlichung in Arbeitstechnologien, Ritualen, Gebräuchen, Erzählungen, in Mythos, Religion, Kunst, Wissenschaft.

8. Neben dem elementaren Bereich vergegenständlichter Produktivkräfte sind die Bereiche Mythos, Religion, Kunst und Wissenschaft die zentralen Formen, in denen sich menschliches Wissen geschichtlich verkörpert hat. Es liegt nahe, sie als kulturelle Hauptformen epistemischer Vergegenständlichung zu bezeichnen. Nur über solche Vergegenständlichungen (grundlegend: die Artikulation in Sprache und Bildern) ist menschliches Wissen über längere Zeiträume hinweg tradierbar.

9. Gegenüber der herrschenden normativen Orientierung am wissenschaftlichen Wissen ist zu betonen, dass in Mythos, Religion und Künsten das älteste epistemische Erbe der Menschheit bewahrt ist. Wissen ist hier nicht begrifflich, sondern symbolisch, primär durch Handlung, Erzählung und Bild artikuliert. Handlung, Erzählung und Bild organisieren in diesen Formen Welt- und Selbsterfahrung, und zwar in einer Weise, die über emotionale Einstimmung und affektiven Nachvollzug hinausgeht und als ‚Wissensform‘ identifizierbar ist. Bereits im Mythos erhält Erfahrung eine epistemische Gestalt. Sie wird den Menschen bewusst und als ‚Wissen von Welt‘ tradierbar. Diese Struktur wird von den Künsten übernommen und ausgebaut: durch ikonische, narrative, dramatische, auch mimisch-gestische, liedhafte und musikalische Artikulation von Erfahrung – in Bildender Kunst, Epos, Drama, Theater, Lyrik, Musik (wie sich an den Beispielen ältester überlieferter Kunst sehr deutlich demonstrieren lässt).

---

<sup>95</sup> Dazu des Näheren Metscher 2010, Kap. *Sprache als erste Wirklichkeit des Lagos*, S. 172–222; 2012, S. 190–203.

*Das Universum des Wissens*

Mit dem Ausdruck ‚Universum des Wissens‘ ist das Totum der Gestalten des Wissens gemeint – seiner Formen und Artikulationen –, und zwar im Sinn eines vermittelten Zusammenhangs. Dieser ist seinerseits ein Teil des geschichtli-[188]chen Ensembles gesellschaftlicher Verhältnisse. Dabei sind folgende kategoriale Unterscheidungen zu treffen: *Sprache; lebenspraktisches Fundamentalwissen: experientielles Wissen, Alltagswissen, vorbewusstes Wissen; Sprichwort, Erzählung, Mythe; religiöses Wissen, ästhetisches Wissen, begriffliches (wissenschaftliches und philosophisches) Wissen; Weltbild, Weltanschauung, Weltbegriff.* (Die *Ideologie* nimmt in diesem Zusammenhang eine Sonderstellung ein und muss entsprechend gesondert behandelt werden.) Es sind dies Grundkategorien einer elementaren Epistemologie. So sehr sie sich auf einen Zusammenhang existierenden Wissens beziehen, bilden sie doch kein kohärentes begriffliches System. Sie bilden Aspekte existierenden Wissens ab, gehen ineinander über. – Dazu noch einige Erläuterungen.

*Sprache.* Die Sprache ist das Reservoir des experientiellen Wissens der Menschheit – wie sie Archiv menschlicher Welterfahrung ist. Ihr epistemischer Bereich reicht von der Umgangssprache bis zur Sprache des Begriffs. Entsprechend vielfältig sind die Modi sprachlicher epistemischer Artikulation. Dominante Formen sind *Narration* und *Begriff*. Die narrative Artikulation kann in der Gestalt einer erzählten Geschichte vorliegen, einer sprachlich kommunizierten Handlung, eines Sprichworts, eines Gleichnisses, einer Parabel. Die begriffliche Artikulation ist der dominante Artikulationsmodus wissenschaftlichen Wissens. Die dichterische Sprache ist nicht nur die ‚höchste‘ (weil komplexeste, differenzierte) Form des sprachlichen Ausdrucks, sie umschließt auch – betrachten wir sie in ihrer gesamten Geschichte – die größte Vielfalt von Wissensartikulationen.

*Lebenspraktisches Fundamentalwissen: experientielles Wissen, Alltagswissen, vorbewusstes Wissen.* Der Begriff des experientiellen oder Erfahrungswissens meint, wie erläutert wurde, das lebenspraktisch erworbene menschliche Wissen – zwischen Geburt und Tod. Er hat einen phylogenetischen und einen ontogenetischen Sinn, wobei der ontogenetische auf den phylogenetischen bezogen ist. Individuelle Erfahrung und das aus dieser gewonnene Wissen bauen auf überliefertem, sozial vermitteltem Wissen auf. Andererseits wird das überlieferte Wissen durch individuell erworbenes Wissen erweitert. Individuelles Wissen schreibt sich in das überlieferte ein, geht in das Archiv überlieferten Wissens über. Dieses ist nie abgeschlossen. Es ist ‚ins Unendliche‘ erweiterbar. Dies freilich nicht im Sinne linearer Wissensakkumulation. Erworbenes Wissen kann vergessen, unterdrückt, vernichtet werden. Es kann also aus dem Prozess der [189] Überlieferung herausfallen. Dieser ist alles andere als gesellschaftlich neutral. Er ist stets ideologisch formiert und deformiert, steht im Zusammenhang von sozialem Interesse, Herrschaft und Funktion, ist Bestandteil hegemonialer Differenzen und ideologischer Formation. Im *Alltagswissen* mischen sich Einsicht und Vorurteil – gesunder Menschenverstand und die Deformationen entfremdeten Bewusstseins. Es ist so ein Ort epistemischen Widerstreits, der Boden auch, auf dem die Ideologien des Alltags angesiedelt sind. Im positiven Sinn ist es, in Verbund mit Sprache, Reservoir experientiellen Wissens.

Ein beträchtlicher Anteil menschlichen Wissens – in Erfahrungs- und Alltagswissen, aber auch in Religion, Mythos und Kunst – liegt im Bereich des Intuitiven, Vor- und Halbbewussten, auch des ‚gesellschaftlichen Unbewussten‘.<sup>96</sup> Es handelt sich um Wissen, das der Ebene der bewussten Reflexion voraus liegt. Diese wird im vollen Umfang erst mit dem begrifflichen Logos, mit Wissenschaft und Philosophie betreten. Wissen, sagt Brecht im *Messingkauf*, sei auch in unseren Träumen und Ahnungen. Die Übergänge sind fließend. Jedenfalls spielt solches ‚vor- und halbbewusste Wissen‘ im praktischen Leben der Menschen eine große Rolle. Es hat einen Reichtum von Inhalten, weil es in einem sehr unmittelbaren Sinn mit der lebenspraktischen Erfahrung zu tun hat, ist aber auch ein Einfallstor von Vorurteil und Ideologie, weil es sich auf einer vorreflektorischen Ebene bewegt – auf der die Kontrollinstanz des Bewusstseins weitgehend ausgeschaltet ist. Es hat so einen prekären Status. Der gesunde Menschenverstand (*common sense*) markiert die erste Stufe, die das vorbewusste

<sup>96</sup> Zu dem Begriff siehe Mies 2009.

Wissen filtert und kontrolliert. Jede Bildung von Wissen und Bewusstsein hat exakt an der Ebene des vorbewussten Wissens anzuschließen.

*Kollektives Bild und Archetyp, Sprichwort, Erzählung, Mythe.* Ein beträchtlicher Teil menschlichen Wissens, vorab des experientiellen Wissens, ist in kollektiven Bildern aufgehoben, die in unterschiedlicher Form (in der frühesten Form in Gestalt von Steinsetzungen, Einritzungen, Malereien) überliefert sind. Sofern es sich hier um ‚Grunderfahrungen‘ handelt, die historische Formationen übergreifen, kann, mit gebotener Vorsicht, von einem ‚archetypischen‘ Wissen gesprochen werden. Gemeint sind Erfahrungen im Spielraum von Geburt und Tod, Liebe und Geschlecht, Leiden und Glück, Bedrohung und Überleben, Unterdrückung und Widerstand, Krieg und Frieden, Herrschaft [190] und Befreiung – existenzielle Grunderfahrungen geschichtlicher Menschen. Solche Erfahrungen sind nicht, wie ein bestimmter Typus traditioneller Theorie uns weismachen will, un- oder überhistorisch. Sie sind historisch, doch ist ihre Historizität von besonderer Art. Es sind *Grundmuster historischer Erfahrung*, deren historische Gestalt wechselt, die aber über lange Zeitläufe überliefert und gültig sind – deren Muster in allen Kulturen und historischen Stufen anzutreffen sind. In den Mythen der Völker haben sie sprachlich Gestalt gewonnen. Mythen sind Erzählungen solch historisch-archetypischen Charakters. Überhaupt ist die Erzählung, analog zum Bild, eine primäre Form der Wissensüberlieferung – eine uralte, in allen Kulturen nachweisbare epistemische Form. Das Sprichwort ist eine andere. Was diesem gegenüber der Erzählung an Komplexität mangelt, macht es durch Präzision und Pointe wett. Das Sprichwort pointiert eine Erfahrung und das aus ihr geschlossene Wissen – oft eine Weisheit, die sich als Volksweisheit versteht. Es ist dem *common sense* zugeordnet – eine Urform von Rationalität im Sinne selbstbewusst-reflektorischen Denkens.

*Religiöses Wissen, ästhetisches Wissen, wissenschaftliches Wissen, philosophisches Wissen.* Der Mythos (Mythe) ist die älteste und in diesem Sinn ursprünglichste Gestalt systemischer Wissensartikulation und Weltdeutung (das ist eine solche, die sich explizit oder implizit auf einen Weltzusammenhang bezieht). Religion, Kunst und Wissenschaft/Philosophie sind historisch spätere Gestalten der Wissensartikulation und Weltdeutung, die explizit oder implizit auf den Gesamtzusammenhang von Welt zielen. Auch die Religion, dies sei hier ausdrücklich hervorgehoben, gehört in diesen Zusammenhang. Sie ist mehr als nur Instrument ideologischer Vergesellschaftung. Religionen antworten auf reale Erfahrungen, organisieren auf dieser Erfahrung beruhendes Wissen, haben ihr Wahrheitsmoment als „Seufzer der bedrängten Kreatur“ (Marx) – diese ihre epistemische Wahrheit ist Voraussetzung ihrer ideologischen Funktion. Sie sind also nach dem in ihnen artikulierten Wissen kritisch zu befragen. In diesem Sinn ist auch das religiöse Wissen eine epistemologische Kategorie. Dass die Kunst eine solche Kategorie *par excellence* ist, gehört zu den Grundauffassungen des hier Schreibenden – für Wissenschaft und Philosophie ist es geltende Auffassung und bedarf der Begründung nicht. Die Wissensform von Wissenschaft und Philosophie ist, dieser Auffassung zufolge, das *begriffliche Wissen* – hier wird es, wie ausgeführt, vom *symbolischen Wissen* abgesetzt. Zu fragen freilich ist, ob es nicht möglich und sinnvoll wäre, einen Begriff von [191] Philosophie zu entwickeln, der sich von der exklusiven Orientierung am wissenschaftlichen Wissen löst und auf die Totalität der Wissensarten bezieht. Die Philosophie wäre dann, epistemologisch gesehen, eine *kritische Theorie des gesamten menschlichen Wissens*, ihr epistemologischer Gegenstand über das wissenschaftlich-begriffliche Wissen hinaus Alltagswissen, experientiell Wissen, vorbewusstes Wissen, das Wissen von Mythos, Religion und Kunst. Inwieweit eine solche Ausweitung ihres epistemologischen Gegenstands die Form der Philosophie selbst verändern würde, ist eine Frage, die an diesem Ort nur gestellt, nicht mehr behandelt werden kann.

*Weltbild, Weltanschauung, Weltbegriff.* Es handelt sich hier um Kategorien hoher Komplexität. Es sind synthetische Begriffe insofern, als sie den epistemischen Kernkomplex im Ganzen betreffen. Sie haben, da Wissen eine ihrer Dimensionen ist, gleichwohl einen epistemologischen Sinn. Weltbild, Weltanschauung, Weltbegriff bezeichnen, wie noch auszuführen ist, Stufen der epistemischen Aneignung von Welt. Bezeichnet *Weltbild* die erste und allgemeinste Stufe dieser Aneignung (Weltbilder, wie rudimentär auch immer, sind in allen Formen des Bewusstseins und Wissens gegeben), so *Weltanschauung* einen Weltbildmodus intentional systemischen Charakters (eines Welt-Zusammenhangs).

Von *Weltbegriff* reden wir, wenn dieser Zusammenhang theoretisch-begrifflich, also wissenschaftlich-philosophisch gefasst wird.

## 2. Kunst als Weltdeutung

### *Exposition der Fragestellung*

*Erstens.* Ich schließe an das an, was im ersten Teil dieses Buchs zur Kunst gesagt wurde. Kunst ist demnach eine gegenständliche Tätigkeitsform: der Vorgang der Produktion und Konsumtion (Rezeption) von Kunstwerken. In ihrem produktiven Kernbereich ist Kunst Gestaltung (Formung, Formgebung) im Medium gegenständlicher Materialien. Grundbegriff des Kunstästhetischen ist die ästhetische Form. *Ästhetische Form* meint: kompositorische Gestaltung innerhalb eines spezifischen Materials und auf der Grundlage eines besonderen Stands der Entwicklung ästhetischer Produktivkräfte. Form bezieht sich weiter auf das konkrete Werk: das Werkhafte von Kunst. *Werk* heißt: materielle Vergegenständlichung künstlerischer Arbeit.

[192] Kunst ist Konstitution ästhetischer Welt. Die ästhetische Form ist Trägerin von Weltbildern. Als konkrete Werkwelt ist sie inhaltsgeprägte Form. Form ist sedimentierter Inhalt. Form/Inhalt sind als dialektisch und im dialektischen Sinn als identisch zu denken.

Dialektik von Inhalt und Form ist die Bedingung dafür, dass Kunstwerke den Charakter von Weltanschauungsformen besitzen können. Das ästhetische Weltbild ist ein Weltanschauungsmodus *sui generis* – Kunst eine eigenständige Form des Bewusstseins.

Als Werkwelt, Weltbild und Weltanschauungsform ist Kunst epistemisch verfasst. Kunst ist eine Weise des Wissens, eine *epistemische Form*. Erst als epistemische Form ist Kunst wahrheitsfähig. Das Konzept ästhetischer Wahrheit hat an diesem Punkt seinen systematischen Ort.

Kunst gibt es menschheitsgeschichtlich in unterschiedlichen, auch aufeinander bezogenen Modi und Funktionen: als *Spiel, Schmuck, emotive Einstimmung, Kommunikation, Darstellung, Ausdruck* und *Nachahmung*, die letzten drei Bedeutungen wurden hier im Begriff der *Mimesis* zusammengezogen. Es sind Unterscheidungen im Sinne elementarer kunstontologischer Differenzierungen. Weitere Unterscheidungen von fundamentaler Bedeutung sind die zwischen sprachlich-diskursiven, visuell-ikonischen, akustisch-musikalischen und gestisch-mimischen Symbolsystemen (Formen symbolischer Vergegenständlichung und Kommunikation).<sup>97</sup> Sie sind für die Frage nach Ursprung und Genesis der Künste, nicht zuletzt aber auch für die hier gestellte nach dem Wissen in ihnen von Belang.

Zweitens. Allein mimetische Kunst, so ist im Sinne einer exponierenden Bestimmung zu sagen, kann als Form des Wissens begegnen. Mimesis ist Bedingung für Episteme in den Künsten; Mimesis im erläuterten Sinn einer besonderen Modalität ästhetischer Gestaltung und Funktion. Der mimetische Modus, erinnere ich, bezieht sich auf die konkrete Welthaftigkeit der Künste, in der Bedeutung eines fundamentalen Bezugs zur Praxis und lebensweltlichen Erfahrung von Menschen. Die Grundstruktur ästhetischer Mimesis besteht aus den Komponenten mimetische Form, mimetischer Gegenstand, mimetische Funktion. *Mimetische Form* meint das besondere ästhetische Werk, *mimetischer Gegenstand* das Praxissegment, auf das sich das besondere Werk reflektierend bezieht, [193] *mimetische Funktion* die Wirkung des Werks auf seine Rezipienten. Mimesis in den Künsten, erinnere ich weiter, ist Bestandteil aller überlieferten Kunststartengattungen und -formen. Sie findet sich in allen Symbolsystemen menschlicher Kommunikation – wenn auch in hochgradig unterschiedlicher Quantität, Qualität, Form und Funktion. Mimesen in Dichtung, Malerei, Musik, Theater, Fotografie und Film sind hochgradig unterschieden.

*Drittens.* Nur als mimetische Form vermag Kunst den Charakter eines Weltbilds zu besitzen. Mimesis ist die Voraussetzung für die Konstitution von Weltbildern und Weltanschauungsformen in den Künsten – und nur als Weltbild und als Weltanschauungsform kann von *ästhetischer Episteme* die Rede sein.

---

<sup>97</sup> Des Näheren Metscher 1989, S. 170–185.

*Kunst als epistemische Form*

Ästhetische Episteme im weitesten Sinn bezeichnet die mentale Artikulation, Organisation und Kommunikation menschlicher Erfahrung im Prozess der Produktion und Konsumtion (Rezeption) von Kunstwerken. In diesem Vorgang konstituiert sich das Bewusstsein solcher Erfahrung im Modus eines *Bewusstseins von Ich und Welt*. Dieses Bewusstsein hat den Charakter von *Selbstbewusstsein*, da es strukturell selbstbezüglichen (selbstreflexiven) Charakters ist. Es betrifft stets das konkrete Subjekt. In seinen entwickeltsten Formen ist in ihm das individuelle Ich auf menschliche Gattung bezogen.

Das Kunstwerk selbst besitzt eine epistemische Form. Das heißt, in ihm ist Wissen als *Erschlossenheit von Welt* organisiert. Durch diese Organisation wird solches Wissen kommuniziert. Es wird ins Bewusstsein eines Rezipienten gehoben und individuell nachvollziehbar gemacht. Die *Erschlossenheit von Welt* bezieht sich dabei auf die ‚unendliche‘ Vielfalt der menschlichen geschichtlichen Erfahrung.

Das so organisierte Wissen von Welt ist kein begriffliches, obwohl begriffliches Wissen in den Künsten einen Anteil hat. *Kognitivität, Emotionalität und Sinnlichkeit* gehen in der ästhetischen Episteme eine eigentümliche (in den Kunstarten, -gattungen und individuellen Werken unterschiedliche) Verbindung ein. So sehr Begriffe an der Konstitution ästhetischen Wissens einen Anteil haben können – Kunst ist in keinem Fall auf begriffliches Wissen reduzierbar. Was Hanns-Werner Heister über das musikalische Konstruktionsvermögen sagt:

Es umfasste „Freisetzung von Triebregungen, Fantasien, Wunschträumen [194] und deren Formung und Gestaltung. In ihm durchdringen sich Unbewusstes und Bewusstes, Gefühl und Wissen. Es erfordert Welt- und Musikerfahrung, Ergriffenheit und planenden Zugriff“ (Heister 1990, S. 485), gilt dem Umfang nach im gleichen Maß für die durch Kunst bewirkte Episteme. „Das Ästhetische“, schreibt Georg Knepler in einer grundlegenden Arbeit zum Anteil des Ästhetischen an der Menschwerdung des Menschen, „wurzelt keinesfalls allein im Wissen, es wurzelt aber auch keinesfalls allein im Nichtwissen oder Unbewussten. Es ist vielmehr eine [...] Charakteristik des Ästhetischen, dass in ihm, was man nicht weiß, was zu wissen Not tut, und was man weiß, zusammenfließt. Auch im ästhetischen Bereich wird Bewusstsein produziert“ (Knepler 1988, S. 371).

Die Artikulations- und Organisationsform ästhetischer Episteme erfolgt *gestalthaft*, d. h. in der Weise kompositorischer Modellierung. *Poiesis*, ‚ästhetisches Erfinden‘, Formkonstruktion als *gegenständliche* Tätigkeit ist die Bedingung von Mimesis und Episteme zugleich – ja die Grundbedingung ästhetischer Produktion überhaupt. *Poiesis* umfasst das Spielerische und Dekorative wie das Epistemisch-Mimetische. Konkret bedeutet dies: Die Artikulations- und Organisationsform ästhetischer Episteme erfolgt im formalen Medium der jeweiligen künstlerischen Arten, Gattungen und Formen – ikonisch, dramatisch, narrativ, lyrisch, musikalisch usw. – und unterliegt deren spezifischen Regularitäten, wie sie gebunden ist an den jeweiligen Stand ästhetischer Produktivkräfte (in den einzelnen Arten, Gattungen und Formen der Kunst), den allgemeinen Stand des gesellschaftlichen Wissens, die ideologischen, kulturellen, ästhetischen, sozialen und ökonomischen Verhältnisse eines besonderen geschichtlichen Zeitraums. Die Formen, in denen sich der Prozess ästhetischer Menschwerdung vollzog, führt Knepler weiter aus (und seine Überlegungen treffen ins Zentrum meines eigenen Versuchs), „waren allein durch das Wissen, die Erlebnisfähigkeit, das Können, das Verständnis der jeweils Beteiligten gezogen. Und gerade die wurden in einem dialektischen Prozess von Möglichkeit, Anforderung und menschlicher Praxis [...] weiter hinausgeschoben. Ob ein Individuum in einer Gruppe von Lebewesen im Prozess der Hominisierung einem Werkzeug Gestalt gab, ob einer Worte fand, etwas Erkanntes oder Erahtes zu formulieren, ob es eine Reihe von Gesten und Bewegungen waren, die Gestalt annahmen, oder ein Tanz, ob einige Rhythmen mit Klängen kombinierten, ob andere sich wechselseitig Gesicht [195] und Körper bemalten oder beblätterte Äste zu einer Zeremonie herrichteten, keine dieser Tätigkeiten produzierte das Ganze an Erfahrungen und Anschauungen, Normen und Vorstellungen von der Welt, das die Gruppe schon besaß. Aber jede dieser vielfachen sinnlichen Tätigkeiten von Individuen stand im Zusammenhang jenes Ganzen [...], indem sie in einem materiell-ideellen Prozess der Kommunikation für jene Formen tierischen Reagierens, die durch

Arbeit außer Funktion gesetzt wurden, neuerworbene menschliche Reaktionsformen setzte. [...] Ästhetisches war eine Lebensnotwendigkeit. Menschwerdung ohne ästhetisches Verhalten und Produzieren ist undenkbar“ (Knepler 1988, S. 372). Was hier in sehr anschaulicher Form genetisch rekonstruiert wird, gilt elementar – in den freigelegten Grundbestandteilen – auch für die historisch entwickelte ästhetische Praxis, so arbeitsteilig spezialisiert sich das ‚System der Künste‘ auch im historischen Prozess herausgebildet hat. Immer handelt es sich um sinnlich-gegenständliche Tätigkeiten (so unterschiedlich die Medien auch sind, mit denen sinnlich-gegenständlich gehandelt und produziert wird), immer handelt es sich um kommunikative Prozesse, in denen sich Individuen auf ein ‚Ganzes‘ (später *das* ‚Ganze‘) beziehen, immer ist die Betätigung (und Entwicklung) menschlicher Subjektfähigkeit (bestimmter sinnlich-geistiger ‚Vermögen‘) im Spiel – und immer werden ‚Welt-Verhältnisse‘ konstituiert. Zur ästhetischen Konstitution von Weltverhältnissen gehört auch die Ausbildung ästhetischer Episteme.

Diese wird – und dieser Tatbestand kann nicht deutlich genug betont werden – auf keinem anderen Weg gewonnen als auf dem der *kompositorischen Bedeutungskonstitution*. Bedeutungen konstituieren sich ästhetisch, wir sahen es, in den Werken selbst, also in sinnlich-gegenständlicher Form. Sie existieren in der Werkform als Potenziale ästhetischer Rezeption. Der rezeptive Akt hat gleichwohl den Charakter einer semantischen Konstituente, wenn auch allein in einem sekundären Sinn. Die Rezeption schreibt den Werken Bedeutungen zu – sie ist *Investur* von Bedeutung –, doch kann sie den Werken nur solche Bedeutungen zuschreiben, die als Potenziale in diesen angelegt sind. Kunstrezeption ist Nachschöpfung, nie primäre Werkschöpfung. Sie ist Sekundärschöpfung, nicht Erstschopfung.

Als epistemische Form ist die Kunst in einem hervorragenden Sinn Speicher der kulturellen Erfahrung der Menschheit. Sie ist die höchste Gestalt experientiellen Wissens. In diesem Sinn ist sie „Erinnerung der Menschheit“ (Lukács) – [196] „living record of your memory“ (Shakespeare, 65. Sonett). Die Erinnerung selbst ist eine für menschliche Subjektfähigkeit unabdingbare Gestalt des Wissens. Erst in ihr besitzen wir ein Wissen von Vergangenheit, halten Vergangenheit geistig in unserem Besitz.

Das Wissen in den Künsten hat einen zweifachen Ort: das Werk, in dem ein Wissen von Welt organisiert ist, und den rezeptiven Akt, der das im Werk verschlossene Wissen aktualisiert. Das stumme Wissen des Werks wird zur gegenwärtigen Stimme erst im Vollzug seiner verstehenden Aneignung.

Das in den Künsten vermittelte Wissen von Welt ist hochgradig individuell. *Historizität* und *Individualität* von Erfahrung – ihre *historische Singularität* – werden uns allein durch die Künste bewusst. *Singularität* ist der Begriff, mit dem die für die Künste spezifische Weise der Vermittlung des Allgemeinen und Individuellen bezeichnet werden soll (Lukács spricht für diesen Zusammenhang von der *Besonderheit* als Kategorie der Kunst).

*Ästhetische Erkenntnis* bezeichnet den Vorgang, in dem sich ein Erfahrungssegment in hoher Deutlichkeit erschließt – Welt in noch nie gesehenem Licht aufleuchtet. Bezieht sich Erkenntnis auf diesen singulären Moment des Bewusstwerdens, so meint *Erkennen* den gesamten Vorgang eines solchen Vollzugs als Akt und Prozess. *Wissen* heißt sein sedimentiertes Resultat. Das Erkennen in den Künsten kann den Charakter von Plötzlichkeit besitzen (auf den schon Aristoteles mit dem Begriff der *Anagnorisis* verweist), aber auch den schrittweis-langsam eines kontemplativen Vorgangs. Immer aber ist es ein Entdecken von Welt, Gang ins Unbetretene, neues Licht und neue Sicht (in der auch das Vertraute und Alte wie neu erscheint). Die Kategorie des *Novum* ist ihr zentral. Im Horizont der Künste steht das Erschließen neuer Erfahrungswelten.

Die Weise, in der die Erfahrung von Ich und Welt in den Künsten artikuliert wird, ist das *ästhetische Weltbild*. Diese konstituiert sich stets in der Dialektik von Inhalt und Form. Zum ästhetischen Weltbild gehört, dass es *Darstellung und Ausdruck zugleich* ist, und ‚Ausdruck‘ (oder ‚Ausdrucksbewegung‘) meint „Vorgänge“, wie Knepler im Anschluss an Charles Darwin schreibt, „die innere, psychische Ereignisse mittels Körperhaltungen, Gestik, Mimik, vokaler Äußerungen für andere sinnlich wahrnehmbar machen“ (Knepler 1988, S. 385) – die „wichtigsten Ausdrucksbewegungen der Menschen“ („the chief expressions exhibited by man“), schreibt Darwin, „sind überall in der Welt die

gleichen“ (zit. nach Knepler, ebd.). Von diesem Ansatz her liegt es auf der Hand, der [197] Musik in gleichem Maß die Möglichkeit einer Weltbildartikulation zuzuschreiben wie den anderen Künsten, die Möglichkeit also, Darstellung und Ausdruck von ‚Welt‘ – menschlicher experiencieller Wirklichkeit – zu sein. Dass zur Weltbildartikulation Wissen unabdingbar gehört, geht aus der genetischen Bestimmung des Weltbildbegriffs durch Knepler unmissverständlich hervor. Unter ‚Weltbild‘ im genetischen Sinn versteht Knepler „die Herstellung eines gedanklichen Zusammenhangs zwischen vier Komplexen: dem aufdämmernden und der Klärung bedürftigen Bewusstseins des eigenen Selbst; dem Eingebundensein in die Gruppe; der Abhängigkeit der Gruppe von der Umwelt; der Unentbehrlichkeit der Arbeitsfähigkeit und ihrer Ergebnisse“. Menschen bedurften (im Gegensatz zu unbewussten, biogen wirkenden Wertskalen der Tiere) „künstlich-kultureller, kognitiv-emotiver, Symbolverwendung zulassender, Bewusstes mit Unbewusstem verbindender Wertskalen“, in denen ethische, moralische, rechtliche, ästhetische Normen zunächst ungeschieden koexistieren (Knepler 1988, S. 393).

### *Die Einheit von Verstehen und Wissen*

Literarische Mimesis, schreibt Erich Auerbach im Nachwort seiner Schrift *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (sie ist ein viel zu wenig gelesenes Hauptwerk der Humanwissenschaften im 20. Jahrhundert), ist „die Interpretation der Wirklichkeit durch literarische Darstellung“ (Auerbach 1967, S. 515), und das hier Gesagte gilt für jede Form der Mimesis in den Künsten: Diese ist Interpretation von Wirklichkeit durch den mimetischen Akt selbst – als Darstellung, Ausdruck oder Nachahmung. Eine solche Auffassung bindet Mimesis an Episteme, denn diese ist, als ästhetische, gerade dadurch ausgezeichnet, dass hier Wissen an Interpretation gebunden wird. Ästhetische Episteme, lässt sich sagen, ist die Einheit von Wissen und Interpretation, und genau diese Einheit ist gemeint, wenn von *Kunst als Weltdeutung* gesprochen wird.

Die Kernkategorie eines solchen Akts ist das *Verstehen* – und dieses ist exakt auch die Kategorie, die die Mimesistheorie an die Hermeneutik bindet. Um zu erklären, was hier gemeint ist, sei ein Exkurs zum Verstehensbegriff eingeschaltet. [198]

### *Exkurs zum Verstehensbegriff*

Verstehen ist der Grundbegriff hermeneutischen Denkens. Im Rahmen dieses Versuchs wird er als epistemologische Kategorie reklamiert – als Teil dessen, was ich den epistemischen Kernkomplex nenne. Die These lautet: *Ein elementares Weltverstehen ist konstitutives Element menschlichen Bewusstseins – der Seinsverfassung des Menschen überhaupt*. Dieses Weltverstehen ist Bestandteil lebenspraktischer Bezüge. Es ist Voraussetzung gegenständlicher Tätigkeit. Diese findet stets in einer je schon verstandenen, so oder so gedeuteten Welt statt. Ein Gegenstand der Arbeit etwa kann nur als Teil eines als Zusammenhang begriffenen Ensembles von Welt dingen begegnen, aus diesen ausgesondert werden. Elementares Weltverstehen liegt allen theoretisch-diskursiven Verstehensakten und geistigen Objektivationen zugrunde: Es bildet deren alltagspraktisches Substrat. So lässt sich sagen, und in diesem Punkt schließt eine materialistische Hermeneutik an die traditionelle an,<sup>98</sup> dass sich menschliches Dasein, bevor es sich in symbolischen und begrifflichen Formen diskursiv deutet, immer schon in seinen alltäglichen Lebensvollzügen auf bestimmte Weise verstanden haben muss. Die konzeptionellen Weltauslegungen der großen geistigen Systeme der menschlichen Geschichte – insbesondere der Kunst – sind in alltäglichen Weltdeutungen verwurzelt, haben in diesen ihren Grund. Sprache ist dabei ein Mittleres. In ihr sind elementare Verstehensmuster wie experiencielles (auf praktischer Erfahrung beruhendes) Wissen sedimentiert. Diese konstituieren ein Reservoir lebenspraktischer Weltauslegung.

Verstehen wird freilich nicht im Sinne eines ‚Ersten‘ begriffen, das den anderen Formen geistiger Tätigkeit logisch oder historisch voraus liegt.<sup>99</sup> In den Akten der Weltauslegung, und zwar auf allen Ebenen, bilden Verstehen und Wissen einen untrennbaren Zusammenhang. Erkennen, Wissen und

<sup>98</sup> Auf das Problem einer materialistischen Hermeneutik kann ich an diesem Ort nicht eingehen (dazu des Näheren Metscher 1985; Schreiter 1990).

<sup>99</sup> Die ‚universalistische‘ Ausweitung der Hermeneutik, wie sie vor allem bei dem frühen Heidegger und Gadamer vorliegt, teile ich nicht.

Verstehen konstituieren, wie oben gesagt, eine zusammenhängende kognitive Struktur: die Trias epistemischer Weltaneignung. Wissen *ist* nur als Resultat von Erkennen – ich weiß, weil ich erkannt habe, und ich weiß nur, was ich erkannt habe –, Verstehen, Deutung, Interpretation wiederum sind auf Wissen fundiert. Ver-[199]stehen und Deuten kann ich nur, was ich weiß. Ja Interpretation, als bewusster Akt der Weltdeutung, ist als Synthesis von Wissen und Verstehen, als ‚wissendes Verstehen‘ zu bestimmen. Es gibt keine Deutung von Welt, die nicht auf einem Wissen von Welt fußt, so rudimentär oder im theoretisch-diskursiven Sinn ‚falsch‘ dieses Wissen sein mag. Das heißt aber auch: Weltdeutungen sind relativ zum Stand eines historisch gegebenen Wissens.

Verstehen in dem hier gemeinten Sinn bedeutet also Weltverstehen. Es ist Teil der kognitiven *Erschließung* von Welt:<sup>100</sup> ein Weltgegenstand, vornehmlich Erfahrung von Welt, wird in einer bestimmten Weise ausgelegt, in einen Weltzusammenhang eingeordnet, als Teil eines Ganzen, eines ‚Weltzusammenhangs‘ aufgefasst. Er wird dabei als ‚sinnhaft‘ konstituiert – kann aber auch als ‚sinnlos‘ de-konstituiert werden. Auch eine De-Konstitution ist ein Akt des Verstehens. Gegenstand des Verstehens kann ein Weltsegment, aber auch das Ganze einer Welt sein. Ich kann ein Einzelseiendes verstehen, den Ursprung des Seienden oder das Seiende im Ganzen. Eine solche Dreistufigkeit lässt sich im frühesten Denken der Menschheit, im mythologischen Denken nachweisen.

Die zentrale Kategorie des Verstehens ist der *Sinn*. Verstehen ist Akt einer Sinn-Konstitution; in aktiver Form: eines nicht-manifesten, zumindest nicht unmittelbar gegebenen Sinns, in passiver Form: der bloßen Repetition eines konventionell gegebenen oder oktroyierten Sinns (wobei das Resultat des Verstehensaktes auch die Sinn-Negation sein kann). Sinn heißt, dass etwas für ein (individuelles oder kollektives) Subjekt Bedeutung hat. Einem Seienden wird Bedeutung zugesprochen, heißt: Es rückt in einen Zusammenhang gesetzter Zwecke, wobei die bedeutungsetzenden Instanzen höchst unterschiedlicher Natur sein können: Gott, Tradition oder das zwecksetzende menschliche Ich selbst – das gesellschaftliche Subjekt als Autor von Bedeutung und Stifter von Sinn. Aus marxistischer Perspektive ist keine andere Instanz als diese der materiale Ursprung von Sinn.

Sinn ist konstitutionell gebunden an Akte menschlicher Tätigkeit: der Reproduktion, der Produktion und der Selbstproduktion. Sinn ist damit eine eminent *geschichtliche* Kategorie, und er ist eine *kulturelle* Kategorie – er steht im Zusammenhang menschlicher Selbstproduktion. Sinn konstituiert sich im [200] Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse und als Teil dieses Ensembles. Sinn ist damit auch eine *ideologische* Kategorie. Sinnkonstitution ist Teil ideologischer Verhältnisse: der Vergesellschaftung, der Unterwerfung, der Emanzipation. Sinn ist damit auch Begriff ideologischen Streits.

Verstehen heißt, auf der weitesten Ebene des Begriffs, *Weltverstehen*: die ‚Auslegung‘ und Interpretation von Welt. Dabei ist zwischen Stufen des Weltverstehens zu unterscheiden. 1. *Alltägliches Weltverstehen* ist epistemologisches Basisdatum menschlichen Daseins, es ist vorbewusstes (vorintentionales) Weltverstehen. 2. *Weltdeutungen* besitzen einen intentional systemischen Charakter. Dieser manifestiert sich in Gestalt von Riten, Bauwerken, Bildern, Erzählungen, in ästhetischer wie theoretisch-begrifflicher Form. Medien solcher Manifestation sind die großen weltanschaulichen Systeme: Mythologie, Kunst, Religion, Philosophie, Wissenschaft. 3. *Interpretation* im präzisen Wortsinn meint den bewussten, zumindest implizit methodischen Akt menschlichen Verstehens, der sich theoretisch und mimetisch vollziehen kann (ich erinnere an die oben gegebene Mimesisdefinition Auerbachs als ‚Interpretation durch Darstellung‘).

Eine weitere hier relevante Unterscheidung ist die zwischen *Weltbild* und *Weltanschauung*. Weltbilder finden sich bereits auf der Ebene alltagspraktischen Bewusstseins; jede und jeder hat ein bestimmtes Bild von Welt. Von Weltanschauung dagegen ist erst auf systemisch elaborierter Ebene, mit Blick auf Mythologie, Kunst, Religion, Philosophie und Wissenschaft zu sprechen.

Festzuhalten ist:

1. Das Verstehen und seine Modi – die Interpretation und Deutung von Welt – gehören unauflösbar zum gesellschaftlichen Bewusstsein des Menschen. Zum menschlichen Dasein gehört, dass sich

---

<sup>100</sup> Für den Heidegger von Sein und Zeit ist Verstehen ein „Erschließen“, das die „Grundverfassung des In-der-Welt-Seins“ betrifft.

Menschen ihre Welt in bestimmter Weise auslegen, sich verständlich machen, erklären, ihr einen Sinn zu- oder absprechen. Epistemische Orientierung ist Bedingung menschlicher Reproduktion. Akte des Verstehens, der Deutung und Interpretation von Welt sind also Teil menschlicher Weltkonstitution, damit Teil kultureller Bildung – Teil der Transformation von Wirklichkeit in Welt.

2. Form und Gehalt eines Weltverstehens sind historisch determiniert, different und transitorisch – *dass* es Weltverstehen gibt, ist jedoch ein Anthropologicum. Welt wird zur menschlichen Welt erst als verstandene. Unverstanden und ungedeutet bleibt Welt dem Menschen fremd, fällt in bedeutungslose Wirklichkeit zurück. Ungedeutete Welt ist tote, das Subjekt verschlingende [201] Fremde. Die Deutung von Wirklichkeit, des naturhaft Seienden, das uns umgibt ist wie die Deutung der historischen Welt, der wir angehören, organischer Bestandteil der Welt des Menschen.

3. Verstehen, Deutung und Interpretation von Welt sind Arbeit des Symbols, und sie sind Arbeit des Begriffs. Sie sind Teil des epistemischen Logos. Die symbolischen Formen – Mythos, Religion und Kunst – sind die gesellschaftlichen Instanzen, welche die Arbeit der Weltdeutung leisten. In rational organisierten Gesellschaften treten Philosophie und Wissenschaft hinzu. Solche Formen konstituieren Welt durch die Organisation gesellschaftlichen Bewusstseins. Sie besitzen den Charakter ideologischer Formen. Sie sind eingebunden in Eigentums- und Herrschaftsverhältnisse. Sie besorgen die Integration der Individuen in eine gegebene gesellschaftliche Formation, sind zugleich Ort der Artikulation von Kritik, Widerstand und Utopie. Akte des Weltverstehens, auf welcher Ebene auch immer, partizipieren am Charakter von Ideologie.

4. Akte des Weltverstehens sind gebunden an Horizonte sinnlich-gegenständlicher Weltbildung. Der historische Stand sinnlich-gegenständlicher Tätigkeit bildet die Basis solcher Weltbildung. Deren Horizonte zeichnen auch den Akten des Weltverstehens ihre Grenzen vor – die Horizonte sinnlich-gegenständlicher Welt fallen mit den epistemischen Horizonten zusammen. Diese sind im gleichen Maß historisch variabel wie die gegenständliche Welt historisch variabel ist. Weltwissen und Weltverstehen sind durch die Grenzen gegenständlicher Welterfahrung begrenzt. ‚Begrenzt‘ heißt nicht vollständig determiniert. Es gibt, in allen epistemischen Formen, das Phänomen der Grenzüberschreitung. Es gibt Antizipation und Utopie. Welthorizonte sind offene Horizonte, im praktisch-gegenständlichen Leben wie im Leben des Geistes. Leitende Begriffe hier sind *variable Grenze* und *offener Horizont*. Beide sind Bestandteil des *gegenständlich-reflexiven Weltverhältnisses*, das den Menschen vor allen anderen Lebewesen charakterisiert.

5. Zum reflexiven Weltverhältnis gehört: Menschen schreiben der Welt, in der sie leben, ihre Deutung ein. Sie tun dies in symbolischen und begrifflichen Handlungen. Und sie verständigen sich kraft der symbolisch-begrifflichen Formen, die sie hervorbringen. Sie geben der Wirklichkeit Namen und nehmen sie so geistig-seelisch in Besitz. Erst als so besessene wird Wirklichkeit zu menschlicher Welt. [202]

#### *Ästhetische Episteme: Resümee*

Die Ausführungen zur ästhetischen Episteme seien in den wichtigsten Punkten wie folgt resümiert:

1. Episteme in den Künsten ist Akt einer Synthesis, in der Wissen in Konjunktion mit Verstehen existiert. Ästhetische Episteme bezeichnet die Synthesis von Wissen und Verstehen als Einheit von Unterschiedenem. Diese Einheit bedeutet auch Interpretation als mimetischer Akt im Sinne des oben gegebenen Auerbach-Zitats. Sie liegt kategorial dem zugrunde, was hier *Kunst als Weltdeutung* heißt. Wann immer also in diesen Blättern in vereinfachter Sprechweise von ‚Wissen in den Künsten‘ die Rede ist, so ist damit ein Wissen gemeint, das untrennbar an ein Verstehen gebunden ist.

2. Das Kunstwerk selbst besitzt eine epistemische Form. Das heißt, in ihm sind Wissen/Verstehen als *Erschlossenheit von Welt* organisiert. Durch diese Organisation wird solches Wissen kommuniziert. Es wird ins Bewusstsein eines Rezipienten gehoben und individuell nachvollziehbar gemacht. Die *Erschlossenheit von Welt* bezieht sich dabei auf die ‚unendliche‘ Vielfalt der menschlichen geschichtlichen Erfahrung.

3. Das so organisierte Wissen von Welt ist kein theoretisch-begriffliches (obwohl theoretisches Wissen in den Künsten einen Anteil haben kann). Die Artikulations- und Organisationsform ästhetischer

Episteme erfolgt *gestalthaft*, das heißt im formalen Medium der jeweiligen Kunstform. *Kognitivität*, *Emotionalität* und *Sinnlichkeit* gehen in der ästhetischen Episteme eine eigentümliche (in den Kunstarten, -gattungen und individuellen Werken unterschiedliche) Verbindung ein. So sehr Begriffe in der Konstitution ästhetischen Wissens einen Anteil haben können – Kunst ist in keinem Fall auf begriffliches Wissen reduzierbar.

4. Ästhetische Episteme ist also im mehrfachen Sinn Begriff einer Synthesis. In ihr treten Weltwissen und Weltverstehen in einer Weise zusammen, die Emotionalität, Sinnlichkeit und Begriff umfasst. Kunst ist Interpretation des Wirklichen – Weltdeutung – im Sinne einer solchen Komplexität. Nur so ist sie, in ihren besten Formen, *Entdeckung und Durchschauen* menschlicher Weltverhältnisse (José Saramago, *Handbuch der Malerei und Kalligraphie*).

5. Episteme in den Künsten wird auf dem Weg kompositorischer Bedeutungskonstitution gewonnen. Bedeutungen konstituieren sich ästhetisch *in den Wer-[203]ken selbst*. Sie existieren in der Werkform als Potenziale ästhetischer Rezeption. Der rezeptive Akt hat gleichwohl den Charakter einer semantischen Konstituente, wenn auch allein in einem sekundären Sinn. Die Rezeption schreibt den Werken Bedeutungen zu – sie ist *Investur* von Bedeutung (Gerhard Pasternack) –, doch kann sie den Werken nur solche Bedeutungen zuschreiben, die als Potenziale in diesen angelegt sind. Kunstrezeption ist Nachschöpfung, nie primäre Werkschöpfung. Sie ist Sekundärschöpfung.

6. Als ästhetisches Gesetz ist festzuhalten (ich nehme hier einen im ersten Teil dieses Texts entwickelten Gesichtspunkt auf): Jedes bedeutende Kunstwerk ist von einer ihm zugrundeliegenden Idee bzw. einem Komplex von Ideen her organisiert: der ‚*ästhetischen Idee*‘. Diese ist die Basis der in einem Kunstwerk gespeicherten Episteme. Sie bestimmt die Grundlinien der Bedeutung, die ein Kunstwerk besitzt, so sehr sie selbst im Prozess ihrer formalen Ausführung entwickelt, erweitert und transformiert wird. Sie findet ihren Niederschlag im *thematischen Substrat* eines Werks und ist über dieses zu erschließen. In der kompositorischen Form nun wird das thematische Substrat ausgelegt. In diesem Sinn ist die Form abhängig vom Inhalt, ist die Bedeutung über die Form zu erschließen. Das heißt auch, dass die Bedeutung eines Kunstwerks zwar vielschichtig ist, ja dass sie bei hochkomplexen Kunstwerken mehrdeutig sein kann, dass sie aber nicht beliebig ist. Vielschichtigkeit und Mehrdeutigkeit hängen auf einem Fundament auf, dass dem genauen Hören, Lesen, Sehen wie der deutenden Analyse zugänglich ist.

7. Dabei ist zwischen dem Grundkonzept eines Werks (der Grundidee) und dem ideellen Resultat (der finalen Werkbedeutung) zu unterscheiden. Die Grundidee liegt der Werkproduktion als ideelles Substrat zugrunde, konstituiert diese im Sinn einer teleologischen Setzung. Die ästhetische Idee im eigentlichen Sinn bezieht sich auf den konzeptiven Gehalt des fertigen Kunstwerks, der sich erst im Verlauf der künstlerischen Produktion als Summe von Veränderungen und Variationen, quasi aus der Sprache des ästhetischen Materials ergibt. Der konzeptive Gehalt eines Werks ist nie mit der Grundidee identisch. Er ist in ihr angelegt, doch qualitativ mehr als diese. Er ist das Resultat eines Transformationsprozesses.

8. Die *Qualität* der ästhetischen Idee ist das erste Kriterium für den Rang eines Kunstwerks, das zweite Kriterium ist das Wie ihrer formalen Ausführung. [204]

9. Als epistemische Form ist die Kunst in einem hervorragenden Sinn Speicher der kulturellen Erfahrung der Menschheit. In ihrer komplexesten Gestalt ist sie eine Synthesis der Wissensformen – die Einheit von Symbol und Begriff. Sie ist so die höchste Gestalt experientiellen Wissens. Sie ist Erinnerung der Menschheit – wobei Erinnerung selbst eine für menschliche Subjektfähigkeit notwendige Form des Wissens ist. Erst in ihr besitzen wir ein Wissen von Vergangenheit, halten Vergangenheit als bewusste in unserem Besitz.

10. Episteme in den Künsten hat einen zweifachen Ort: das Werk, in dem ein Wissen von Welt organisiert ist, und den rezeptiven Akt, der das im Werk verschlossene Wissen aktualisiert. Das stumme Wissen des Werks wird zur gegenwärtigen Stimme erst im Vollzug seiner verstehenden Aneignung.

11. Das in den Künsten vermittelte Wissen von Welt ist hochgradig individuell. Historizität und Individualität von Erfahrung – ihre *historische Singularität* – werden uns allein durch die Künste

bewusst. *Singularität* ist der Begriff, mit dem die für die Künste spezifische Weise der Vermittlung des Allgemeinen und Individuellen bezeichnet werden soll.

12. *Ästhetische Erkenntnis* ist der Titel zur Bezeichnung jenes Vorgangs, in dem sich ein Erfahrungssegment in hoher Deutlichkeit erschließt – Welt in noch nie gesehenem Licht aufleuchtet. Bezieht sich Erkenntnis auf diesen singulären Moment des Bewusstwerdens, so meint *Erkennen* den gesamten Vorgang eines solchen Vollzugs als Akt und Prozess. *Wissen* heißt sein sedimentiertes Resultat. Das Erkennen in den Künsten kann den Charakter von Plötzlichkeit besitzen (auf den schon Aristoteles mit dem Begriff der Anagnorisis verweist), aber auch den schrittweis-langsamem eines kontemplativen Vorgangs. Immer aber ist es ein Entdecken von Welt, Gang ins Unbetretene, neues Licht und neue Sicht (in der auch das Vertraute und Alte wie neu erscheint). Die Kategorie des *Novum* ist ihr zentral. Im Horizont der Künste steht das Erschließen neuer Erfahrungswelten.

13. Die Weise, in der die Erfahrung von Ich und Welt in den Künsten artikuliert wird, ist das *ästhetische Weltbild*. Dieses konstituiert sich in der Dialektik von Inhalt und Form. In der Kunst stellt sich weltbildartiges Wissen – Weltdeutung als Einheit von Wissen und Verstehen – her, das in entwickelten Formen den Charakter von Weltanschauungswissen erhält. Unter *Weltanschauung* verstehe ich ein Weltbild von bestimmter Extension und Geschlossenheit, das heißt ein solches, das ein Ganzes von Welt (einen Welt-Zusammenhang) in [205] den Blick nimmt. Ästhetische Weltbilder üben häufig ideologische Funktionen aus bzw. wirken im Zusammenhang von Ideologien – als Teil des Gesamts ideologischer Verhältnisse (wobei ich mit ‚ideologisch‘ Bewusstseinsformen und mentale Dispositionen meine, die im Kontext sozialer Herrschaft stehen). Die Künste sind ideologisch und transideologisch zugleich. Steht auf der einen Seite ihre Funktion als ideologische Macht, so auf der anderen die Potenz einer eigenständigen, die Ideologien durchbrechenden Wahrheit.

14. Das Gesamt dieser Zusammenhänge kann *Weltdeutung* in den Künsten genannt werden – diese ist nur in der Komplexität der dargestellten Relationen. In ihr bildet sich *ästhetisches Bewusstsein* in der erläuterten Form eines Bewusstseins von Ich und Welt.

### 3. Das ästhetische Weltbild als symbolische Form

Die Weise also, in der Erfahrung von Ich und Welt in den Künsten artikuliert und kommuniziert wird, nenne ich ein *ästhetisches Weltbild*. In den Künsten stellt sich weltbildartiges Wissen her, das in entwickelten Formen den Charakter von Weltanschauungswissen erhält. Unter *Weltanschauung* verstehe ich ein Weltbild von bestimmter Extension und Geschlossenheit, d. h. ein solches, das ein Ganzes von Welt (einen Welt-Zusammenhang) in den Blick nimmt. Ästhetische Weltbilder besitzen ideologische Funktion bzw. wirken im Zusammenhang von Ideologien – als Teil des Gesamts ideologischer Verhältnisse (wobei ich mit ‚ideologisch‘ Bewusstseinsformen und mentale Dispositionen meine, die in Zusammenhängen sozialer Herrschaft und Macht stehen). Die Künste sind ideologisch und transideologisch zugleich. Steht auf der einen Seite ihre Funktion als ideologische Macht, so auf der anderen die Potenz einer eigenständigen, die Ideologien durchbrechenden Wahrheit.

Zur Grundstruktur ästhetischer Weltbilder gehört ihre *Singularität* – gerade im Gegensatz zu wissenschaftlichen. Die auszeichnenden Charakteristika ästhetischer Weltbilder sind Individualität, Offenheit, Unabgeschlossenheit, Ambiguität. Ihr Signum ist die Besonderheit, ja Einmaligkeit der kommunizierten Weltsicht. In großer Kunst ist kein Werk dem anderen gleich. Das Singuläre und das Exemplarische gehen Hand in Hand. Ein singuläres Kunstwerk kann für nachfolgende eine exemplarische Bedeutung erhalten, d. h. als Norm und Muster (auch unerreichbares Muster) gelten. Ein nachfolgendes [206] Kunstwerk wird aber dann erst voll bedeutend, wenn das normative Vorbild zur neuen, singulären Werkschöpfung umgeschmolzen wird.

Weltbilder sind nicht auf die Kunst beschränkt: Wir finden sie im Alltagsbewusstsein, in Religion, Wissenschaft und Philosophie wie in den Künsten. Die besondere Art nun, in der Weltbilder in den Künsten auftreten, ist die *symbolische*. Das ästhetische Weltbild hat den Charakter einer *symbolischen Form*. Gerade das für das Kunstästhetische konstitutive Moment semantischer Singularität (der Individualität der gestalteten Bedeutung) findet allein in der symbolischen Form ihren angemessenen Ausdruck.

Freilich ist auch das Symbol nichts exklusiv Ästhetisches. Es gibt ästhetische und nichtästhetische Symbolik. In seiner semantischen Struktur hat das Symbol gleichwohl eine Affinität zur Semantik künstlerischer Artikulationen.

### *Symbol*

Die ästhetische Form, das gestaltete kompositorische Modell, hat, semantisch betrachtet, den Charakter eines Symbols. Die ästhetische Handlung ist *symbolic action* (Burke 1961). Was heißt das?

Symbol meint, im genauen Wortsinn, „das Zusammengeworfene“. Es war ursprünglich ein Wahrzeichen oder Merkmal, auch verabredetes Erkennungszeichen zwischen zwei Parteien in Form eines in zwei Hälften zerbrochenen Gegenstands. Im allgemeinsten Sinn ist Symbol ein sinnliches Zeichen, das für eine Idee steht, ohne mit dieser identisch zu sein. Das symbolische Zeichen besitzt eine unmittelbare sinnliche Präsenz und Gegenständlichkeit, die für sich selbst bedeutsam ist (z. B. eine Rose) und doch auf einen Komplex von Bedeutungen verweist, die der Begriff nicht ausschöpft. ‚Zusammengeworfene‘ im Symbol sind also nicht nur sinnliche Gegenständlichkeit und ‚Idee‘, auch in der Idee selbst sind vielfältige Bedeutungen assoziiert. Typisch für die ästhetische Symbolik ist das Zusammentreten rationaler (kognitiver, begrifflicher) und emotionaler Bedeutungen. Dies insbesondere macht die symbolische Form begrifflich unausschöpfbar.

Goethe begriff das Symbol als „Idee im Bilde“, wobei die Idee selbst unabhängig von diesem Bild weder begriffen noch ausgesprochen werden könne. Die wahre Symbolik sei dort, wo das „Besondere das Allgemeine repräsentiert“ (Maximen und Reflexionen). Das Symbol stellt „vollkommen sich selbst [207] dar“ und „deutet zugleich auf das Übrige“. Als ästhetiktheoretischer Begriff ist das Symbol in sich geschlossene (kohärente) Komposition, die eine ‚Welt in sich selbst‘ bildet und zugleich auf anderes zeigt. Dieses Zeigen erst konstituiert seinen eigentlichen Sinn: die ‚zweite Ebene‘ seines semantischen Aufbaus. Beide Seiten – kompositorische Kohärenz (‚Inhärenz‘) und Verweisen auf Anderes – konstituieren die symbolische Form. Symbole stehen also als selbständige Zeichen für einen komplexen Zusammenhang von Bedeutungen, der als ganzer begrifflich nicht reduzierbar ist. Die symbolischen Bedeutungen haben den Charakter semantischer Potenziale, die in rezeptiven Situationen realisiert werden müssen.

Diese eigentümliche Verschränkung von selbständiger Trägergestalt (‚empirischer Gegenständlichkeit der Trägergestalt‘) und komplexem Bedeutungszusammenhang ist es, was dem ästhetischen Weltbild und seinen epistemischen Bestimmungen (Erkennen, Wissen, Wahrheit, Selbstbewusstsein) – dem, was ich *ästhetisches Bewusstsein* nenne – den ihm eigentümlichen Charakter der *Singularität* verleiht: die Einheit des Besonderen und Allgemeinen, des Exemplarischen im Individuellen.

Als gestaltete Kompositionen (ästhetische Gegenstände) sind Symbole poetisch selbstbestimmt: Sie sind *poietische Konstruktionen*. In ihrem semantischen Gehalt sind sie *verweisende Zeichen*. Sie tragen die Totalität ihrer Bedeutungen nicht in sich selbst, sondern haben ihren ‚Sinn‘ im Verweis auf anderes. Hier zeigt sich wiederum die eigentümliche Verschränkung von Poiesis und Mimesis im Aufbau der ästhetischen Form.

In einem weiteren Sinn finden wir bestätigt, was über das mimetische Verhältnis gesagt wurde: Die dargestellte Wirklichkeit ist in den Bedeutungen anwesend, auf die das Symbol verweist. Gleichwohl kann diese in der symbolischen Form verschluckt werden bis zur Nichterkennbarkeit. Um als symbolische Form erkannt zu werden, muss zumindest eine ‚Spur‘ der referierten Bedeutungen im Körper der symbolischen Form präsent und als solche identifizierbar sein. Die Festlegungen symbolischer Bedeutungen sind hochgradig konventionell. Sie sind kraft kultureller Tradition geregelt. Aufgrund kultureller Diskontinuitäten (‚Brüche‘ in der Tradierung ästhetischer Bedeutungen) können symbolische Bedeutungen dem allgemeinen Bewusstsein entgleiten. In Akten historischer Hermeneutik sind die vergessenen Bedeutungen gleichwohl rekonstruierbar (es ist dies eine der Hauptaufgaben hermeneutischer Wissenschaft).

[208] Symbolische Bedeutungen sind konventionell geregelt im Sinne von *Bedeutungszuordnungen* (‚Investuren‘ von Bedeutung). Dennoch können nur solche Bedeutungen zugeordnet werden, die als

Potenziale in der symbolischen Form (dem kompositorischen Weltmodell des singulären Kunstwerks), ‚vorhanden‘ oder ‚angelegt‘ sind. Insofern sind semantische Zuordnungen zwar situationsrelativ, doch nicht willkürlich. Mit Goethe ist darauf zu bestehen, dass die Idee, auf die das Symbol verweist, in dessen gestalthaft-kompositorischer Form präsent sein muss: *Die symbolische Idee hat keine Existenz unabhängig von der symbolischen Form*. In den Künsten gilt der Grundsatz des Aristoteles, dass die Universalien *in den Dingen* sind. Sie sind an die Körper gebunden. Dies ist ein Grundsatz jeder realistischen Kunstontologie.

### *Singularität*

Die Einsicht, dass die semantischen Universalien der symbolischen Form nur in inniger Verbindung und unlösbar geknüpft an diese existieren, bestätigt eine Betrachtung, die grundlegend ist für jede Theorie ästhetischer Weltbilder. Sie lässt sich im folgenden Satz zusammenfassen: Ästhetische Bedeutung ist nichtreduzierbar, und sie ist singulär: gebunden an die je besondere ästhetische Form. Kein Werk, das zählt, bedeutet das Gleiche wie ein anderes. Das heißt auch (wie oben schon ausgeführt), ästhetische Weltbilder sind singulären Charakters. Jedes individuelle Werk hat seine eigene kompositorische Gestalt und enthält ein nur ihm eigenes Weltbild. Singularität des Weltbilds heißt: Dieses ist nie voll identisch mit dem eines anderen Werks, auch nicht des gleichen Autors. Dies gilt zumindest für Werke von Rang – es ist ein Kriterium ästhetischer Wertung.

### *Symbolische Form und symbolische Handlung*

Der Begriff des Symbols wurde nicht zuletzt deshalb gewählt, weil er (anders als die Metapher) keine besondere Kunstart präjudiziert. Es gibt auditive, visuelle, sprachliche und gestisch-mimische Symbolwelten. Der Symbolbegriff gilt für alle Arten der Kunst. ‚Symbolische Form‘ ist ein Grundbegriff der Kunstästhetik überhaupt.

Ergänzend aufzunehmen ist der von Kenneth Burke geprägte Begriff der *symbolischen Handlung* (Burke 1961), wobei Handlung, hier im ästhetiktheoretisch-[209]schen Sinn als *Mythos* verstanden werden soll. Mythos ist eine Form von *Poiesis*. Das Wort meint die Fabelkomposition, die Struktur einer Handlung (englisch *plot*). Nach Paul Ricœur gehören in der Poetik des Aristoteles *mimesis* und *mythos* eng zusammen. *Mythos* zielt „auf den schöpferischen Prozess des Nachahmens menschlicher Handlungen durch den synthetisierenden Akt der Fabelkomposition“ (Ricœur 1988/91).

Im Anschluss an Burke kann – rückgreifend auf unsere Ausgangsfrage nach Kunst als einer Mimesis experientieller Wirklichkeit – formuliert werden: Ästhetische Handlungen (Handlungen mimetischer Kunst) sind symbolische Handlungen. Sie modellieren experientielle Wirklichkeit: Erfahrungssituationen und Erfahrungshandlungen. Sie verweisen damit auf reale Handlungen. In diesem Sinn soll der aristotelische Begriff der *Mimesis der Praxis* verstanden werden. Das heißt auch: Symbolische Handlungen sind nie einfache ‚Abbilder‘. Sie sind ‚Verweise‘, die auf dem Weg des Zeigens auf Wirklichkeit hindeuten. In dieses Zeigen können Abbildelemente ebenso eingehen wie sogenannte ‚intentionale Akte‘ und ‚propositional attitudes‘.

### *Symbol, Allegorie, Emblem*

Im traditionellen Verständnis (von Goethe bis Lukács) wird das Allegorische als Gegensatz zum Symbolischen gedacht. Im hier verwendeten Sinn soll das Allegorische weniger als Gegensatz denn als Modus des Symbolischen verstanden sein. Allegorie nenne ich jenen Modus des Symbolischen, in dem der Verweis auf anderes die Form einer relativ eindeutigen (‚einfachen‘) begrifflichen Zuordnung besitzt. Die Allegorie ist konstituiert durch die Dominanz begrifflicher Mimesis. Zugleich ist in ihr das Moment der Eigenständigkeit (der gegenständlichen Selbständigkeit) des kompositorischen Modells reduziert. Anders gesagt: In der Allegorie ist der Verweischarakter, der im Symbol implizit ist, *explizit*. Die Darstellung selbst hat den Modus des Verweises. Damit ist in der Allegorie die formale Autonomie des Symbols verringert.

Das Emblem nimmt eine Stellung zwischen Symbol und Allegorie ein. Das emblematische Zeichen besitzt die Selbständigkeit eines empirischen Objekts, zugleich ist seine Bedeutungszuweisung

konventionell eindeutig geregelt. Die (oft als unausschöpflich empfundene) Bedeutungskomplexität, die das Symbol charakterisiert, fällt im Emblem ebenso weg wie in der Allegorie. [210]

### III. Episteme in den Künsten

Wie konstituiert sich Episteme in den einzelnen Künsten? Auf welche Weise und in welchem Umfang sind die Künste zur Artikulation und Kommunikation ästhetischer Episteme fähig? Dass dies in den einzelnen Künsten, Kunstgattungen und Formen sehr unterschiedlich ist, liegt auf der Hand. So wird kaum bestritten werden können, dass Literatur (insbesondere ‚gedankliche‘ Formen von Literatur) auch (dies zumindest) Wissen transportiert – im Falle der Musik wird das normale Verständnis es geradezu für unsinnig (‚musikfremd‘) ansehen, überhaupt die Frage nach Episteme zu stellen. Niemand rechten Sinnes wird in Abrede stellen, dass es die *Odyssee*, *Antigone*, die *Göttliche Komödie*, *King Lear* und *Hamlet*, *Faust*, der *Doktor Faustus*, *Ulysses*, die *Ästhetik des Widerstands* an Tiefe der geistigen Weltdurchdringung (epistemischer Weltaneignung, wie ich sage) mit jedem philosophischen Text aufnehmen können – die Vorstellung, dass auch ein Sidney-Sonett oder ein Eichendorff-Gedicht seine epistemische Form hat, wird viele befremden. Im Ganzen gesehen, ist die Frage wenig untersucht, ja *explizit* kaum gestellt worden; auch hier handelt es sich um kaum mehr als einen ersten Entwurf.

#### 1. Literarische Episteme

Dass Literatur etwas mit Organisation – Artikulation, Kommunikation und Tradierung – epistemischer Prozesse zu tun hat, liegt auf der Hand. Dies folgt bereits aus dem Sprachcharakter literarischer Formen; denn, was immer Sprache im Einzelnen sei, in ihr ist experientiellles Wissen sedimentiert, sie ist Medium der Aufzeichnung und Kommunikation lebensweltlicher Erfahrung und eines in dieser Erfahrung gründenden Wissens. In der Sprache ist Wirklichkeit für den Menschen präsent, wird Welt menschlich entdeckt und erschlossen. Auf diesem *epistemischen Charakter von Sprache* baut Literatur in weiten Strecken ihrer Geschichte und in ihren komplexesten Formen auf. Die wirklich große Literatur ist immer mehr als Poiesis – so kulturell bedeutsam auch rein poetische Kunst (als dekoratives Formenspiel) sein kann –, sie ist stets eine vermöge der Poiesis erkannte und gedeutete Welt (geistig angeeignete und so menschlich gemachte Wirklichkeit), und die Einheit von [211] Deutung und Erkennen ist es gerade, was den Kern ästhetischen Wissens ausmacht.

Bereits den ältesten Texten literarischer (auch oraler) Überlieferung ist abzulesen, dass Literatur epistemische Prozesse organisiert, auch darstellt und artikuliert (vgl. dazu ausführlicher Metscher 1992, S. 45–52): Man denke an die *Odyssee*, die griechische Tragödie, Vergils *Georgica* (wo der Kulturbildungsprozess als Vorgang materiell-geistiger, d. h. auch *epistemischer* Aneignung thematisiert ist). Schon Aristoteles begriff den dramatischen Vorgang als einen solchen, in dem das Moment eines Erkennens konstitutiv ist. In der Kategorie der *Anagnorisis* hat er diese Auffassung niedergelegt. *Anagnorisis* meint mehr als das bloß äußerliche Erkennen von Personen.

F. L. Lucas übersetzt das Wort mit ‚discovery‘ (Entdeckung) und hebt die enge Beziehung zwischen Peripetie und *Anagnorisis* hervor. „The *peripeteia* [...] is the working in blindness to one’s own defeat: the *anagnorisis* is the realization of the truth, the opening of the eyes, the sudden lightning-flash in the darkness“ (Lucas 1957, S. 113 f.). Der Punkt ist so wichtig, dass Lucas’ Kommentar hier ausführlich zitiert werden muss: „‚Recognition‘ is a mistranslation. We associate the word closely with the narrow sense of discovering a *person’s* identity; whereas *anagnorisis* may equally well signify the discovery of *things* unknown before, and applies alike to the recognition of Imogen by Posthumus and the realization by Othello of the true facts of his own tragedy. An *anagnorisis* is a recognition of a truth – that person A is A, or that proposition p is the case“ (ebd., S. 113).

Die Einsicht in den epistemischen Charakter des dramatischen Vorgangs gilt für jedes große Drama. Auf Shakespeare in diesem Zusammenhang hinzuweisen liegt auf der Hand, ist doch der *Hamlet* immer erneut, in unterschiedlichsten Interpretationen, als Prototyp einer philosophischen Tragödie gelesen worden. Das Drama als *Gedankenform* gilt für *King Lear* (wo der Handlungsvorgang in strenger Analogie eines Erkenntnisprozesses gebildet ist) wie für den *Faust* (den Hegel die „absolute

philosophische Tragödie“ nannte [Hegel 1970, Bd. 15, S. 557]), für Lessing, Schiller, Kleist, Büchner, das moderne Drama von Ibsen bis O’Neill, Elliot, Brecht und Beckett (siehe dazu Eric Bentley: *The Playwright as Thinker*). Das *Drama als Gedankenform* gilt für die Komödie, wie es für die Tragödie gilt (ausdrücklich hat Northrop Frye den prototypischen Vorgang komischer Handlung als „Bewegung von der *pistis* zur *gnosis*“ beschrieben [212] [Frye 1964]), und es gilt für das musikalische Drama im gleichen Maß wie für das literarische – erinnert sei allein an Mozarts große Opern, Wagner und Verdi, an die gesamte Entwicklung des Musiktheaters in der Moderne – von Berg bis Schostakowitsch und Nono.

Neben der dramatischen ist die *narrative* Episteme zu nennen. Wahrscheinlich muss diese als die älteste sprachlich-diskursive Form ästhetischer Episteme gelten. Erzählen ist eine elementare epistemische Form. Erzählungen finden wir in Alltag, Mythos, Religion und Kunst. Sie sind kulturgeschichtlich ubiquitär und omnipräsent. In Erzählungen wird lebensweltliche Erfahrung narrativ artikuliert (in der Form einer Geschichte) und so als ein ‚Wissen‘ gespeichert und weitergegeben. In der *Odyssee* ist die Kraft des Erzählens – und die epistemische Potenz der Erzählung – in exponierter Weise zu studieren, ist doch diese, was immer sie sonst sein mag, eine Parabel über die Kraft des Bewusstseins zu überleben, die Fähigkeit des rationalen Subjekts (des ‚listenreichen‘ Odysseus), einer übermächtigen Natur zu trotzen und den Weg in die Heimat zurückzufinden (vgl. Metscher 1993). Die *Odyssee* ist Urdokument in der epistemischen Geschichte der Menschheit. Es besitzt große Folgerichtigkeit – in epistemologischer wie ästhetischer Hinsicht –, wenn Joyce in dem Versuch, die *geistige Summe* seines Zeitalters zu ziehen, auf Homers Text zurückgriff. Festzuhalten ist: Mehr als jeder andere versammelt der narrative Diskurs Wissen über lebensweltliche Erfahrung. Er artikuliert so experientiellles Wissen und schafft auf diese Weise mentale Dispositionen, die wiederum zu lebenspraktischen Fertigkeiten führen. Dieser Tatbestand ist es, auf dem die Epik als Gattung epistemisch aufbaut. Zu fragen wäre weiter, inwieweit es ein histrionisches Erzählen gibt (von Euripides bis zu Brechts epischem Theater): narrative Artikulation in der Form theatralisch präsentierter Handlung. Interessant in diesem Zusammenhang ist wiederum die Aristotelische *Poetik*. So meint der für Aristoteles zentrale Mythos-Begriff die *strukturierte Handlung* (engl. *plot*), die erzählt oder theatral präsentiert werden kann. (Zum Mythos-Begriff vgl. die weitreichenden Neudeutungen Paul Ricœurs in ders., 1988/91.)

*Literatur als epistemische Form* – dies gilt für alle literarischen Gattungen, auch die lyrische, und zwar für die ganze Geschichte lyrischer Dichtung; so wenig zu leugnen ist, dass erst zum Zeitpunkt des epochalen Wandels zwischen 1770 und 1830 – also im Zuge der durch die „Doppelrevolution“ (Eric Hobsbawm) [213] ausgelösten Transformation aller Kunstverhältnisse in diesem Zeitraum – die Lyrik jenen Status erhält, den sie seitdem nicht mehr verlor: eine primäre Artikulationsform des ästhetischen Gedankens, Weltanschauungsform *sui generis* zu sein, *al pari* mit Drama und Roman; eine Entwicklung, die mit Hölderlin, Goethe, Blake und Shelley einsetzt und im 20. Jahrhundert mit Autoren wie T. S. Eliot, Ezra Pound, Pablo Neruda, Nazim Hikmet und Jannis Ritsos (die Namen haben allein paradigmatischen Sinn) einen weiteren Gipfelpunkt erreicht.

Von entscheidender Bedeutung ist dabei, dass man diesen Vorgang nicht auf so genannte ‚Gedankenlyrik‘ beschränkt (so wichtig dieser Typ von Lyrik auch für die hier angesprochene ästhetische Entwicklung ist), sondern erkennt, dass die Extension des epistemisch-weltanschaulichen Moments die Formenweit der Lyrik als *Gattung* betrifft – bis hinein in die Liedform (Goethe, Heine, Eichendorff, Soyfer, Brecht seien hier genannt; vgl. Metscher 1992, S. 283–302), ganz besonders auch in der Verbindung mit der musikalischen Komposition (der Entwicklung des ‚Kunstlieds‘) seit Franz Schubert (vgl. Gal 1992).

## 2. Visuell-ikonische Episteme

Zur visuell-ikonischen Episteme muss an dieser Stelle ein kurzer Hinweis genügen. Es dürfte trivial sein festzustellen, dass visuelle Zeichen epistemische Information transportieren; dies gilt bereits für den Alltag. Das Wort ‚Weltbild‘ allein, bereits in seinem umgangssprachlichen Sinn, verweist auf visuelle Wahrnehmung und legt die Nähe zur visuellen Erkenntnis nah. Alles andere als trivial ist,

dass die Metapher – auch die *visuelle* Metapher – eine eigene Erkenntnisart besitzt. Es ist dies eine philosophisch erforschte Tatsache; das Werk Hans Blumenbergs, aber auch die theoretischen Untersuchungen von Holz stehen dafür ein. Die Metapher hat den Charakter eines sinnlichen Zeichens, „durch welches der Logos etwas zu erkennen gibt“ (Holz 1990, S. 381). Sie besitzt, sprachlich wie visuell, eine ‚aufschließende‘, Weltverhältnisse erkennbar machende Funktion.<sup>101</sup> Wie das Symbol hat sie den Charakter eines Konzentrats, das ein komplexes Weltverhältnis in einem vielschichtigen Zeichen zusammenschließt. In diesem Sinn besitzt sie eine eminent epistemische Bedeutung, weit über den Bereich der Künste hinaus. So gilt für die bildenden [214] Künste, die in den größten Teilen auf bildhaften, auch körperlich-figurativen Darstellungen oft metaphorischen Charakters aufbauen, dass sie, vor allem die Malerei, einer hoch differenzierten epistemischen Artikulation fähig sind; in Grenzen allein, die durch die Begrenzung visueller Wahrnehmung und die gattungsspezifische Eigenart gesetzt sind, wie Lessing erkannte, auf die Darstellung von „Körpern im Raum“ beschränkt sind – die Darstellung von „Handlungen in der Zeit“ ist ihnen nur implizit oder in Form einer Bildfolge möglich. Sie ist Domäne von Literatur und Musik. Innerhalb dieser Grenzen aber bilden die visuell-ikonischen Künste wie die Literatur ein geradezu unerschöpfliches Reservoir von Weltdeutungen – von der archaischen Kunst bis in die unmittelbare Gegenwart; es ist dies eine Grundtatsache der Weltgeschichte der Künste.<sup>102</sup>

Die Reichweite epistemischer Artikulation, zu der ein, wie es zunächst scheint, sehr ‚einfaches‘ Bild fähig ist, soll ein Verweis auf Heideggers Deutung der *Bauernschuhe* Vincent van Goghs verdeutlichen. Heideggers Deutung entbehrt nicht der Überzeugungskraft. Sie besitzt Eindringlichkeit trotz ihrer dubiosen philosophischen Prämissen und der Mythologisierung ästhetischen Denkens, die in dieser Deutung zum Ausdruck kommt. Heidegger führt aus:

Ein Paar Bauernschuhe und nichts weiter. Und dennoch.

Aus der dunklen Öffnung des ausgetretenen Inwendigen des Schuhzeugs startt die Mühsal der Arbeitsschritte. In der derbgediegenen Schwere des Schuhzeugs ist aufgestaut die Zähigkeit des langsamen Ganges durch die weithin gestreckten und immer gleichen Furchen des Ackers, über dem ein rauher Wind steht. Auf dem Leder liegt das Feuchte und Satte des Bodens. Unter den Sohlen schiebt sich hin die Einsamkeit des Feldwegs durch den sinkenden Abend. Indem Schuhzeug schwingt der verschwiegene Zuruf der Erde, stilles Verschenken des reifenden Kornes und ihr unerklärtes Sichversagen in der öden Brache des winterlichen Feldes. Durch dieses Zeug zieht das klaglose Bangen um die Sicherheit des Brotes, die wortlose Freude des [215] Wiederüberstehens der Not, das Beben in der Ankunft der Geburt und das Zittern in der Androhung des Todes. Zur Erde gehört dieses Zeug und in der Welt der Bauern ist es behütet.

(Heidegger 1950, S. 22 f.)

Heideggers Deutung legt frei, dass im Bild van Goghs die Totalität einer Lebenswelt, der Welt der Bauern, erschlossen ist – eine *experientielle Totalität* mit der hier entworfenen Begrifflichkeit; erschlossen in der Form eines gemalten Bildes, ‚zusammengeworfen‘ in die einfache Gestalt der bildnerischen Komposition. Was hier vorliegt, ist ein *epistemischer Vorgang*. „Das Kunstwerk“, so Heidegger, „gab zu *wissen*, was das Schuhzeug in Wahrheit ist“ (ebd., S. 24; meine Hervorhebung). Es ist die *Eröffnung* der Wahrheit dessen, „was das Zeug, das Paar Bauernschuhe [...] *ist*“. Das heißt: Ein Seiendes „tritt in die Unverborgenheit seines Seins heraus“. Diese *Unverborgenheit* (*aleteia*) bezeichnet Heidegger als *Wahrheit*. Im Bild ist „ein Geschehen der Wahrheit am Werk“. Das „Wesen der Kunst“ ist „das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden“ (ebd., S. 25). Die Begriffe *Eröffnung* – *Unverborgenheit* – *Wahrheit* kennzeichnen das ästhetische Erkennen als Prozess. Sie entsprechen dem, was hier *epistemische Erschlossenheit von Welt* genannt wird.

<sup>101</sup> Des Näheren Snell 1948 und 1966.

<sup>102</sup> Die kunstanalytischen Teile von Holz' *Philosophischer Theorie der bildenden Kunst* (Holz 1996/97) legen einen solchen Umfang von Material frei (aus der europäischen wie der nichteuropäischen Kunst), dass allein auf dieser Grundlage eine differenzierte Theorie ästhetischer Weltdeutungen in der bildenden Kunst ausgearbeitet werden könnte – eine sehr reizvolle Aufgabe, auf die hier nur hingewiesen werden kann.

Heideggers Deutung führte zu einer Kontroverse, an welcher der Kunsthistoriker Meyer Schapiro (Schapiro 1968/1994) und der Philosoph Jacques Derrida (Derrida 1978) beteiligt waren. Sie war Anlass einer Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum, Köln 2009, und wird in dem Katalog dazu ausführlich und sachgerecht kommentiert (Batchen 2009). Ohne hier auf Einzelheiten der Kontroverse eingehen zu können, sei das Folgende festgehalten. Viele Einwände Schapiros und Derridas sind zutreffend (so ist es höchst fraglich, ob es sich bei diesen Schuhen überhaupt um Bauernschuhe handelt), beide Kritiker verfehlen in ihren Kommentaren aber das Zentrale (und das im Kern Richtige) von Heideggers Interpretation: dass diese Schuhe eine ‚Geschichte‘ erzählen, dass sie in eine Welt eingebettet sind und diese Welt in ihnen sichtbar wird. Es ist sicher nicht die Welt der Bauern, die hier als sinnhaftes Eingebettetheit in die zyklische Bewegung der Physis gedeutet wird, es ist vielmehr eine Welt von Mühsal und Depravation – menschlicher Existenz an der Grenze des Überlebenskönnens (man betrachte die abgetragenen, nicht zueinander passenden Schuhe und frage sich, wer sie getragen hat), aber es ist eine Welt [216] mit Geschichte – doch eine Geschichte jenseits jedes höheren Sinns. Um eine solche ‚Welt‘ geht es in diesem Bild. Die Kontrahenten Heideggers scheinen davon freilich nicht die Spur einer Ahnung zu haben.

### 3. Episteme in der Musik

#### *Gibt es eine musikalische Episteme?*

Musik scheint auf den ersten Blick nichts mit ‚Wissen‘, Bewusstsein Kognition zu tun zu haben. Einer Auffassung mit einiger Tradition zufolge ist sie reiner Ausdruck von Gefühl: die „Kurzschrift des Gefühls“ (Leo Tolstoi), „Wirklicher Ausguss des Herzens“ (Christian Daniel Schubart), oder aber, die andere Seite des Extrems, sie gilt als „tönende Mathematik“ – „verborgene Rechenkunst des seines Zählens nicht bewussten Geistes“ (Johann Georg Leibniz; zit. nach Heister 1990, S. 483). Mit wünschenswerter Eindeutigkeit deklariert Immanuel Kant, dass Musik „durch laute Empfindungen ohne Begriffe“ spricht und infolgedessen ihre Schönheit von derselben Art sei, wie „der Papagei, der Kolibri, die Paradiesvögel, eine Menge Schalentiere des Meeres“ oder auch „Papiertapeten“ (Kritik der Urteilskraft, 1790, § 53 und 16). Noch nach Carl Dahlhaus ist sie eine „begriffslose Kunst“, an der man allein den „Stimmungsgehalt“ oder „Ausdrucksgehalt“ untersuchen könne (Dahlhaus 1971, S. 74–77 und 123). Wenn solche Auffassungen stimmen, ist die Frage nach musikalischer Episteme (wie immer man den Begriff fassen mag) eine unsinnige Frage – so unsinnig wie die Frage, ob eine Tapete oder ein Kolibri ‚Wissen‘ artikuliert.

Dem stehen freilich andere Aussagen gegenüber. So schreibt Knepler, mit Blick auf die von Kant angeführten Vergleiche: „Man mag sich ausmalen, mit welchen Kraftausdrücken Mozart, hätte er sie gelesen, auf diese Vergleiche reagiert hätte“ (Knepler 1991, S. 303), und argumentiert mit Recht, dass menschliche Emotionen (im Unterschied zu tierischen) nie ohne Begriffe seien – „sind es nicht denkende und sprechende Wesen, die musizieren?“ (Knepler 1982, S. 51). Mit Entschiedenheit argumentiert er für den organischen Zusammenhang des Kognitiven und Emotiven in allen Künsten (so sehr die *Gewichtungen* und die *Funktionen* der unterschiedlichen Bereiche differieren) und stellt fest: „Der Formel – Abheben vom Alltag, um über ihn Aussagen zu machen – gehorchen Epos, Lyrik, Drama und Musik“ (Knepler 1991, S. 249). Also auch [217] die Musik spricht nicht nur begriffslos Empfindungen aus, ist nicht nur Ausdruck von Gefühl, sondern macht *Aussagen* über Empfindungen und Gefühle. Wie immer dieser Terminus im Zusammenhang von Musik expliziert wird, er schließt ein, dass am musikalischen Prozess auch ‚Begriffe‘ beteiligt sind, die Ebene der Kognition einbezogen ist, die Frage nach musikalischer Episteme sinnvoll gestellt werden kann. Unter Rückgriff auf Hegels Begriff der ‚kadenzierten Interjektion‘ definiert Hanns-Werner Heister Musik als menschliche Kommunikationsform bzw. Kunst, die im gestalteten klanglichen Material „sinnlichen Reiz und Gefühle“ sowie „Bedenkung und Sinn“ vermittelt (Heister 1990, S. 483) – von einer Reduktion auf das bloße Gefühl kann also auch hier nicht die Rede sein. Auch Hegels eigene Erläuterungen deuten daraufhin, dass Musik mehr ist als bloßer Ausdruck von Gefühl oder Sprache begriffsloser Empfindung. Die musikalische Innerlichkeit, sagt Hegel, ist befähigt, „alles in sich aufzunehmen, was überhaupt in das Innere eingehen und sich vornehmlich in die Form der Empfindung kleiden kann“. Musik macht die „Innerlichkeit dem Inneren *fassbar*“ (Hervorhebung von mir), und zwar so, dass sie „die

substanzielle innere Tiefe eines Inhalts [...] in die Tiefen des Gemüts eindringen“ lässt oder dass sie „das Leben und Wesen eines Gehalts in einem einzelnen *subjektiven* Innern“ darstellt, „so dass ihr diese subjektive Innerlichkeit selbst zu ihrem eigentlichen Gegenstande wird“ (Hegel 1970, Bd. 15, S. 149). Fern davon also, der bloß unmittelbare Ausdruck von Gefühl zu sein, konstituiert sich im musikalischen Vorgang ein *selbstreflexives Verhältnis* (oder es kann sich zumindest in ihm ein solches konstituieren), und dieses selbstreflexive Verhältnis unterscheidet den musikalischen Ausdruck von der Unmittelbarkeit der bloßen Interjektion wie auch jeder tierischen Verlautbarung von Emotion. Sie ist *kadenzierte* Interjektion in einem Sinn, wie er von Heister eindringlich erläutert wird (Heister 1990), und damit selbstreflexive Brechung jeden Naturlauts, auch jeder emotionalen Unmittelbarkeit. In der Struktur des selbstreflexiven Verhältnisses aber ist ein Moment von Kognition angelegt: als Bedingung dafür, dass das Reich der Emotion menschlich erschlossen, dem subjektiven Empfinden zugänglich, also *geistig angeeignet* werden kann. Eine solche Erschlossenheit und Aneignung von Wirklichkeit aber gehört gerade zu dem, was hier epistemischer Vorgang genannt wurde. Als kadenzierte Interjektion – selbstreflexiver Ausdruck von Empfindung (und damit nicht mehr ‚begriffslos‘, – ist die Musik des Ausdrucks „aller *besonderen* Empfindungen“ fähig (und das Bewusst-[218]sein der Besonderheiten und Differenzen erschließt sich erst im Medium der Selbstreflexion): „alle Nuancen der Fröhlichkeit, Heiterkeit, des Scherzes, der Laune, des Jauchzens und Jubelns der Seele, ebenso die Gradationen der Angst, Bekümmernis, Traurigkeit, Klage, des Kummers, des Schmerzes, der Sehnsucht usf. werden zu der eigentümlichen Sphäre des musikalischen Ausdrucks“ (Hegel, ebd., S. 150).

Die Frage, ob es so etwas wie musikalische Episteme geben kann, scheint von der Musiktheorie her also offen. Zumindest wenn wir der Linie Hegel – Knepler – Heister folgen, scheint diese Frage *sinnvoll* zu sein. Der Nichtmusikwissenschaftler hat hier freilich sehr vorsichtig vorzugehen; er bewegt sich auf ihm fremden Terrain. Es soll genügen, hier einige Vermutungen zu äußern –zunächst einige *Vorfragen* zu stellen.

Diese Vorfragen lauten: 1. *Ist Musik eine mimetische Kunstform*, oder noch vorsichtiger gesprochen: *Ist Musik mimesisfähig?* 2. *Gibt es so etwas wie symbolische Artikulationen in der Musik? Gibt es in ihr ein ästhetisches Weltbild? Ist Musik der Weltdeutung fähig?* Diese Fragen sind deshalb für das Problem musikalischer Episteme zentral, weil (wie wir zeigten) Mimesis die Bedingung von Episteme ist; weil sich Episteme in den Künsten *symbolisch* artikuliert, und zwar in der Form des *symbolischen Weltbilds*; weil sich im epistemischen Vorgang eine *Weltdeutung* vollzieht.

Überprüfen wir die einzelnen Gesichtspunkte. Aus Raumgründen können die Problemkreise nur kurz angeschnitten werden.

### *Mimesis in der Musik*

Die Ansicht, dass Musik Mimesis sei, wird im Alltagsbewusstsein, aber auch in der seriösen Musiktheorie sehr oft bestritten. Nach Dahlhaus etwa ist Musik, insbesondere die ‚absolute‘ Instrumentalmusik, von jedem Realitätsbezug frei (Dahlhaus 1978; vgl. Heister, ebd., S. 481). Eine solche Auffassung freilich gerät bereits auf einer elementaren logischen Ebene in größte Schwierigkeiten, da ja unbestritten ist (von ihr selbst *expressis verbis* vertreten, dass Musik *Ausdruck von Gefühl* sei (gar *begriffsloser* Ausdruck von Gefühl, wie gesagt wird) – ‚Ausdruck‘ aber ist (neben ‚Darstellung‘) die Hauptbedeutung von Mimesis. Nur wenn ein völlig veräußerlichter Imitatio-Begriff zugrunde gelegt wird, wird zu leugnen sein, dass Musik zumindest *mimesisfähig* ist – und diese Einsicht [219] genügt voll für unsere Zwecke. (Das Gleiche gilt für den Wirklichkeitsbegriff: Nur wenn ein rein physikalisch-mechanischer Wirklichkeitsbegriff zugrunde gelegt wird, lässt sich die Meinung sinnvoll vertreten, dass Musik keinen Wirklichkeitsbezug habe. Bei jedem anderen Wirklichkeitsbegriff aber ist die These sinnlos – denn es soll doch sicher nicht unterstellt werden, ‚Gefühle‘, ‚Empfinden‘ hätten keine Wirklichkeit.) Allen diesen Auffassungen scheint mir die von Knepler vertretene überlegen, die zwischen *logogenen*, *biogenen* und *mimeogenen* Modi des Musikalischen differenziert (Knepler 1991, S. 239 ff.), dabei *genetisch* das Mimetische dem Kommunikativen nachordnet (Knepler 1982). Knepler führt in diesem Zusammenhang den Begriff des *mimetischen Feldes* ein, das so alt „wie die

Menschheit“ sei, und schreibt: „Seine Veranstaltungen mit allem, was dazugehört, mit rhythmisch geordneten Bewegungen, mit Verkörperung und Verkleidung und mit akustischen Äußerungen aller Arten, sind dazu angetan, sich vom Alltagsleben mit der gleichen Deutlichkeit abzuheben, mit der sie sich darauf beziehen“ (Knepler 1991, S. 249). Dass eine solche Auffassung auch im Bewusstsein der musikalischen Avantgarde seinen Platz hat, soll ein Hinweis auf Luigi Nono illustrieren, der seine Musik als „reagierendes Bewusstsein“ begriff, „das sich am Kontakt mit dem Phänomen Wirklichkeit belebt“ (zit. nach Freitag vom 22. Februar 1991).

*Symbolische Artikulation, ästhetisches Weltbild, Weltdeutung in der Musik*

Die Begriffe sind oben erläutert worden. Treffen sie auch auf die Musik zu? Wie steht es mit den phänomenalen Befunden?

Die Auffassung, dass die Musik „Teil der Symbolwelt des Menschen“ (Suppan 1984, ist, kann sich auf gute Argumente und starke theoretische Traditionen stützen. Im Anschluss an Holzkamp und Knepler (Holzkamp 1978, Knepler 1982) ist von vier Grundformen symbolischer Vergegenständlichung und Kommunikation zu sprechen, die die Menschwerdung des Menschen von den frühesten Anfängen an begleitet haben: die sprachlich-diskursive, die visuell-ikonische, die akustisch-musikalische und die gestisch-mimische. Das heißt: Auch die Musik ist eine symbolische Form. Oder genauer: Auch die Musik ist, als Medium, der Symbolisierung fähig. Der Bedeutungsaufbau des musikalischen Symbols ist dabei ähnlich verfasst wie die Metapher oder das [220] ästhetische Symbol im allgemeinen Sinn. Auch im musikalischen Symbol sind Bedeutungen ‚zusammengeworfen‘, ist der Bedeutungsinhalt ‚unendlich‘, in einem stärkeren Maße noch und begrifflich weit weniger ausschöpfbar als dies bei der sprachlichen Symbolik der Fall ist. Auch hier ‚gibt der Logos etwas zu erkennen‘ durch den geformten Laut. In diesem Sinn ist Musik *Klangrede* (Harnoncourt 1986, . Was sich in ihr zu erkennen gibt, ist die differenzierte Totalität der ‚inneren Welt‘ (in der Bedeutung, die mit Hinweis auf Hegel angedeutet wurde) – das gesamte Reich von Empfindung und Gefühl. Musik mag heute mehr sein als das – sie ist dies aber mit großer Sicherheit.

In diesem Punkt liegt, wie mir scheint, der Kern musikalischer Episteme: Musik ist epistemische Form, sofern sich in ihr ein ‚Wissen‘ über diese ‚Innenwelt‘ erschließt. Musik *konstituiert* dieses emotive Wissen. Sie *erschließt* die unendliche Welt des Gefühls im wörtlichen Sinn: Sie schließt es erst auf. Sie entdeckt seine Tiefe und macht diese bewusst – bewusst gerade in ihrer begrifflichen Unausschöpfbarkeit –; eine Welt, von der das Bild nicht mehr als eine Ahnung zu geben vermag, an die auch die Sprache nur mit Mühe heranreicht (die sie *unmittelbar* allein in ihrem lyrisch-musikalischen Aspekt zu evozieren vermag, . Diesen Tatbestand illustriert beeindruckend Clemens Brentanos Gedicht *Nachklänge Beethovenscher Musik*. In ihm ist Musik ein ‚in Tönen überschwellender‘ ‚Zauberspiegel innerer Sonnen‘ (der Ton also ist ein Spiegel), der die ‚hellen Sternensphären‘ der Seele erst zum ‚klingen‘ bringt. Musik erschließt die ‚Schätze‘ der Seele, die im genauen, metaphorisch aufgerufenen Wortsinn als *Kosmos* erscheint: „Alle Sonnen meines Herzens, / Die Planeten meiner Lust, / Die Kometen meines Schmerzens / Tönen laut in meiner Brust.“

Die Musik allein also ist zur vollen und adäquaten Artikulation dieser Welt des ‚inneren Geistes‘ (Hegel, imstande. Sicher und völlig unbestritten: Natürlich gibt es Gefühle auch vor und unabhängig von Musik (auf dieses *vorgängige* Dasein des Gefühls besteht ja gerade der Begriff musikalischer Mimesis, doch erschließt erst die Musik die Welt des Gefühls in ihrer Fülle und Konkretion – ihrer *differenzierten* Totalität. Sie erst macht uns diese Welt als menschliche geistig zu eigen. Erst so werden wir ihrer *bewusst – wissen* wir von ihrer Konkretion und Tiefe, in einer Weise, dass gesagt werden kann: Diese Welt *ist erst für uns* als musikalisch erfasste, musikalisch artikulierte. Mit dem oben eingeführten Begriff Heideggers gesprochen: Die Welt des Gefühls – der [221] innere Kosmos des menschlichen Subjekts – tritt ins *Unverborgene* erst kraft der Musik. Musik setzt die Wahrheit des Gefühls ‚ins Werk‘ – und dieser Vorgang ist es gerade, was hier mit musikalischer Episteme gemeint ist.

Etwas hervortreten lassen, was verborgen ist, gleichwohl in den ‚Sachen selbst‘ anwesend, ist der ursprüngliche Sinn von Mimesis (der Begriff entstammt nicht umsonst der altgriechischen Musiktheorie und wurde zuerst wahrscheinlich in Bezug auf tänzerische Darstellung gebraucht, – auch an

diesem Punkt zeigt sich, dass der gemeinte Sachverhalt ohne den Mimesisbegriff nicht auskommt. Gemeint ist eine Mimesis, die etwas geistig präsent macht, indem sie es hervortreten lässt; auch dies eine Weise des Erkennens, die in einem Wissen resultiert, das ein *Welt-Wissen* ist: ein Wissen vom Ich und seiner Welt.

Im „musikalischen Konstruktionsvermögen“, schreibt Hanns-Werner Heister, „durchdringen sich Gefühl und Wissen“ (Heister 1990, S. 484) – dies, meine ich, gilt gleichfalls für die musikalische Rezeption, ja für die musikalische Komposition, den musikalischen *Vorgang* im Ganzen. In Hegels Begriff der Selbstreflexivität des Musikalischen, auf den ich hinwies, ist angelegt, was ich die *epistemische Dimension des Musikalischen* zu nennen vorschlage und was die musikalische Klangrede von jedem ‚Urlaut‘ und der bloßen – nichtkadenzierten – Interjektion unterscheidet. Wenn diese Bestimmung stimmt, wäre im musikalischen Werk selbst eine Korrespondenz schließlich auch zum theoretischen Logos angelegt – Musik und Begriff stünden sich als dialektische Gegensätze, doch nicht als getrennte Welten gegenüber.

Die Dimension musikalischer Episteme geht, so vermute ich, noch über das Erschließen des inneren Kosmos – der Welt des Gefühls – hinaus. Auch Musik, möchte ich im Anschluss an Knepler (Knepler 1988, S. 393 f.), sagen, ist der Artikulation *ästhetischer Weltbilder* fähig, und zwar kraft des ihr konstitutiven mimetischen Bezugs (nur mimetische Formen können Weltbildcharakter annehmen, und im Modus der symbolischen Form).

Was ästhetisches Weltbild und symbolische Form heißt, wurde ausgeführt. Hier nur noch dieses. Selbstverständlich ist nicht jedes Stück Musik bereits ein ästhetisches Weltbild – Musik hat nicht per se Weltbildcharakter. Sie kann aber, in bestimmten historischen (sozialen, kulturellen, ästhetischen, Konstellationen, einen solchen Weltbildcharakter annehmen. Dies ist nicht nur – obwohl hier am deutlichsten – im kompositorischen Zusammenspiel mit der Sprache [222] der Fall (in der Form des Lieds, der Messe, des musikalischen Theaters); auch die reine Instrumentalmusik kann Weltbildcharakter annehmen. Dies zeigt eindeutig der phänomenale (musikgeschichtliche) Befund: Ich erinnere an die Entwicklung der Sinfonie (von Mozart und Beethoven bis Mahler und Schostakowitsch), der Sonate, der verschiedenen Konzertformen. Der Tatbestand ist nahezu trivial und dürfte auf dieser Ebene auch von niemandem bestritten werden. Was aber folgt daraus *theoretisch*?

Weltbilder, dies wurde gezeigt, sind epistemische Entitäten. Sie vermitteln, ja konstituieren eine Sicht auf Wirklichkeit, beziehen eine Stellung zu dieser, sprechen eine Wirklichkeitsdeutung aus. Sie werten und deuten ‚Welt‘, erkunden menschliche Möglichkeit, enthalten Daseinsentwürfe bis hin zum utopischen Vorlauf. All dies, meine ich, tut auch die Musik, und sie tut dies als epistemische Form, kraft des in ihr enthaltenen epistemischen Potenzials. Jede *Deutung von Welt* schließt ein Wissen von Welt ein, vermittelt ein *Bewusstsein über diese* – ist also ein epistemischer Vorgang, der Erschlossenheit von Welt, ihre ‚Unverborgenheit‘, voraussetzt oder einschließt oder aber erst hervorbringt. All dies ist Teil musikalischer Episteme. Musik, schreibt Heister (und dieser weiten Bestimmung ihres geistigen Profils kann ich mich ohne Vorbehalt anschließen), ist „Ausdruck und Konstruktion, Mimesis der gegebenen Praxis und Aufruf zu verändernder Praxis – Kunst. Als Kunst hat sie einen alle einzelnen Zwecke übergreifenden Sinn: Sie ist Vorschein einer möglichen besseren Welt. [...] Immer dann ist Musik ihrem genuinen Ziel am nächsten, wenn sie die Logik des Gefühls versinnlicht und den Wunschtraum der Vernunft auskonstruiert, [...] auch und gerade dann, wenn Musik eine Welt gestaltete die erfülltes Leben und wahre Selbstverwirklichung aller noch verweigert“ (Heister 1990, S. 487 f.)

#### 4. Zur epistemischen Leistungsfähigkeit der Künste

Die epistemische Leistung der Künste ist an die Seite der Wissenschaft zu stellen, und ich beziehe hier die Philosophie in die Wissenschaft ein. Ästhetische und begriffliche Episteme vollbringen gemeinsam – in spannungsvoller Einheit – die epistemische Aneignung der Welt. Nicht sie allein, wie wir sahen, doch diese als die zentralen Instrumente, mit denen sich der Mensch die Welt zu seiner eigenen macht. So ist denn auch eine zukünftige Welt – wenn als [223] menschlich eingerichtete sie je Gestalt hat – ohne Kunst so wenig vorstellbar wie ohne Wissenschaft. In einem bestimmten Punkt sind die Künste in epistemologischer Hinsicht den Wissenschaften sogar überlegen: Nur sie sind im

vollen Umfang zur Artikulation experientiellen Wissens imstande. Gerade die experientiellen Wissen auszeichnende historische Individualität menschlicher Welt- und Selbsterfahrung kann im Medium szientifisch-begrifflichen Wissens nur ‚nomologisch‘, nicht aber in lebendiger Konkretion – in der Form der Singularität, die allein das Individuelle zu bewahren vermag – artikuliert und vermittelt werden. Ein für bewusstes menschliches Leben zentraler Bereich entzieht sich so dem Wissen der Wissenschaften. Er ist Domäne der Kunst.

In der Moderne scheint ein weltbildartiges Wissen, das auf ein Ganzes von Gesellschaft geht, nur noch in den Künsten möglich zu sein. Epochale Weltdeutungen gibt es seit Hegel in der Philosophie kaum (und wo es sie gibt, sind sie ideologisch hoch belastet – man denke an Nietzsche, Heidegger, Foucault). Es gibt sie in komplexer Gestalt sehr wohl in den Künsten, vor allem, doch nicht nur in der Literatur. Genannt seien Joyce, Eliot, Scholochow, Faulkner, Thomas Mann, Achebe, Neruda, Weiss, Machfuß, Aitmatow, Saramago, Schostakowitsch, in seinem Gesamtwerk Picasso.

Für diesen Sachverhalt können folgende Gründe genannt werden. 1. Die Künste sind, anders als die Wissenschaften, Ort *epistemischer Synthesis*. Das heißt, sie sind zur Synthese der unterschiedlichen Wissensformen fähig. Wie sie in ihrer gesamten Geschichte mythisches und religiöses Wissen zu integrieren vermochten, so vermögen sie es heute (im Grunde seit der beginnenden Neuzeit) mit dem theoretischen (wissenschaftlichen und philosophischen) Wissen zu tun. Ja, die Synthesis von ästhetischem und theoretischem Wissen gehört geradezu zur Signatur der künstlerischen Moderne. 2. Im stärkeren Maße jedenfalls als die Philosophie sind die Künste in ihren avanciertesten Formen imstande, die ideologischen Grenzen ihrer Zeit zu überschreiten – sich der Macht der ideologischen Verhältnisse zu entziehen. Dies jedenfalls wird mit empirischer Evidenz von den in der Geschichte der Künste überlieferten Werken nahegelegt.

Die Überlegung sei ins Gespräch gebracht, ob zukünftig ein dem Zeitalter angemessenes Weltanschauungswissen allein noch in der Synthesis von ästhetischer und begrifflicher Form möglich ist. War die Philosophie einmal „ihre Zeit, in Gedanken gefasst“ (Hegel), so könnte dies zukünftig allein die Philo-[224]sophie im Bündnis mit der Kunst sein. Wir haben bereits große Beispiele dafür: *Doktor Faustus*, *Ästhetik des Widerstands*, *Canto General*. Jedenfalls hat sich Hegels Prognose vom ‚Ende der Kunst‘ hier als falsch erwiesen.

Der Gedanke, dass die Kunst die höchste Erkenntnisform sei, ist nicht neu. Sie findet sich bei Schelling, bereits bei Hölderlin. Dieser konstruierte theoretisch, wie Heise schreibt, „was gar kein begrifflich-theoretischer Akt ist: Das poetische Erkennen hat das theoretische in sich aufgehoben“; ein Vorgang, der „nicht nur Erkenntnis, sondern im notwendig vergänglichen Augenblick sich vollziehende Vereinigung von Geist und Leben ist“ (Heise 1988, S. 287).

Der Gedanke ist aufzunehmen und weiterzudenken. Vielleicht wäre allein eine Philosophie, die die Kunst als gleichberechtigte Partnerin an die Seite der Wissenschaften stellt und beide in einer neuen Gedankenform vereint, heute und zukünftig zu einem Bild von Wirklichkeit imstande, dem eine epochal orientierende Bedeutung zukommt. Wo aber wären die Umrisse einer solchen Philosophie in Sicht?

An dieser Stelle stellt sich die Frage nach der Wahrheit in den Künsten.

#### **IV. Kunst, Ideologie und Wahrheit**

##### **1. Die Ambivalenz ästhetischen Bewusstseins: Kunst als ideologische Form**

Die bisherigen Ausführungen haben die Künste weitgehend unter dem Gesichtspunkt ihres positiven epistemischen Potenzials behandelt – letztlich unter dem Gesichtspunkt ihrer Wahrheitsfähigkeit. Damit aber haben sie die Frage des ästhetischen Bewusstseins – des Bewusstseins, wie es in Kunstwerken artikuliert und im Kunstprozess vermittelt wird – nur eingliedrig erfasst. Denn Kunst, in der Mehrzahl ihrer überlieferten Formen, ist epistemisch ambivalent. Ja die ‚normale‘, d. h. empirisch durchschnittliche Funktion von Kunst in der gegenwärtigen Gesellschaft ist die der Eingliederung der Rezipienten in die gegebenen kulturellen Verhältnisse, die Herstellung von Akzeptanz und Unterwerfung, mit der Folge der Deformation ihres ästhetischen Bewusstseins.

Kunst, in allen uns bekannten historischen Erscheinungen, steht im Kontext von Herrschaftsverhältnissen. In der Regel ist sie Zwängen von Macht, [225] Herrschaft und Eigentum unterworfen, gegen die sie sich als emanzipatorische Kraft erst zu behaupten hat; sie ist in Institutionen, soziale Praktiken und Prozesse eingegliedert, deren Regeln sie unterliegt. Sie existiert und wirkt im Zusammenhang von Ideologien, ist selbst eine ideologische Form und besitzt kraft dieser eine nicht nur welt-erschließende, sondern auch welt-verschließende und welt-verkehrende Funktion – die welterschließende Funktion ist der ideologisch verkehrenden überhaupt erst abzurufen. Ist Kunst, wie es Peter Weiss in der Ästhetik des Widerstands darlegt, Gestalt der Erinnerung, Kraft des Widerstands, der Erneuerung und Befreiung, Medium der Kritik, Sinngebung und Antizipation, so ist sie es nur im Gegenzug gegen die Macht der Ideologien – als Akt des Widerstands diesen abgetrotzt.

Was heißt in diesem Zusammenhang Ideologie?

*Notiz zum Ideologiebegriff*<sup>103</sup>

Die Schwierigkeit des Begriffs der Ideologie besteht darin, dass er wie kein anderer Grundbegriff marxistischen Denkens höchst disparate Sachverhalte umfasst. Diese reichen von Inhalten und Formen des Bewusstseins bis zu sozialen Institutionen, Vergesellschaftungsformen, psychischen Dispositionen und alltäglicher Lebenspraxis; in einem solchen Maß, dass hier von dem *Komplex Ideologie* (bzw. ‚des Ideologischen‘) zu sprechen ist.

1. Ideologie, wie der Begriff hier verstanden wird, bezieht sich auf einen Komplex von Komplexen. Seinen Kern bildet der Begriff der *ideologischen Form*. Ihm zugeordnet ist, was ich die *Dialektik des Ideologischen* nenne: dass es verkehrtes Bewusstsein realer Sachverhalte ist, in ihm Unwahrheit und Wahrheit, Integration und Widerstand zusammentreten. An seinen Rändern steht auf der einen Seite *falsches Bewusstsein*, auf der anderen *ideologische Vergesellschaftung*. Zum Komplex der ideologischen Form gehört *Bewusstsein als soziales Verhältnis* in dem Sinn, dass Ideologien Teil des Ensembles gesellschaftlicher Verhältnisse mit bestimmten, oft widerstreitenden Funktionen sind. Zum Komplex falschen Bewusstseins gehören Trug, Lüge und ideologischer Schein wie diesen entsprechende Weltbilder. [226]

2. Der Komplex Ideologie geht epistemologisch über den Bereich gesellschaftlichen Bewusstseins hinaus, obwohl er in diesem seinen Kern hat. Er ist ihm zugeordnet, ist jedoch nicht identisch mit ihm. Er reicht in psychische Prozesse, damit in das gesellschaftliche Unbewusste hinein. Ideologische Formierung bedeutet nicht nur Formierung des Bewusstseins, sondern auch Formierung der Psyche, ja der menschlichen Körperlichkeit. Sie betrifft den ‚Menschen ganz‘. Im ideologischen Streit wird um Bewusstsein, Seele und Körper gerungen. Von einer Theorie des gesellschaftlichen Bewusstseins ist der Gesamtkomplex des Ideologischen daher nicht vollständig zu erfassen; er bedarf der Ergänzung durch eine Theorie des gesellschaftlich Unbewussten.

3. Alle Komplexe des Ideologischen sind von Widerspruchsstrukturen geprägt. Ideologie als Komplex von Komplexen ist ein Widerspruchsfeld.

4. Der Ideologiebegriff ist seiner Geschichte nach ein kritischer Begriff. An seinem Ausgangspunkt steht die Frage nach dem Charakter herrschenden Bewusstseins, seiner Genesis, seiner Wirkungsweise, seiner herrschaftsstabilisierenden Funktion; in diesem Zusammenhang die Frage nach falschem Bewusstsein: nach Lüge, Trug, Vorurteil, dem Schein falschen Wissens. Gestellt wird die Frage im erkenntnis- wie im herrschaftskritischen Sinn, oft in der Einheit beider – in der Perspektive aber wahrer Erkenntnis und der Aufhebung unterwerfender Verhältnisse. Die ideologiekritische Frage betrifft also verschiedene ‚Seiten‘ des Begriffs des Ideologischen und der Ideologie. Dieser ist als Einheit aller seiner Seiten zu sehen – als Komplex von Komplexen. Er konstituiert sich nur in der Einheit seiner verschiedenen Momente als dialektischer Begriff. Die Herauslösung eines bestimmten Aspekts, die Trennung des einen vom anderen führt unausweichlich zu einem verengten Begriff des Ideologischen und der Ideologie. Sie führt zu theoretischem Reduktionismus.

<sup>103</sup> Für die detaillierte Darstellung des von mir verwendeten Ideologiebegriffs siehe Metscher 2010, S. 321–356; 2012a; 2012c.

5. Ideologie bezeichnet materiell existentes gesellschaftliches Bewusstsein in bestimmter historischer Form und Funktion, nicht jedoch gesellschaftliches Bewusstsein überhaupt. Ideologie ist historisch-genetisch an Arbeitsteilung und Klassenverhältnisse gebunden, doch ist auch innerhalb von Klassengesellschaften nicht alles Bewusstsein ideologisch. So ist Wissenschaft zwar in ideologische Kontexte eingebunden, oft auch ideologisch deformiert – wissenschaftliche Erkenntnisse im strengen Sinn sind aber nicht notwendigerweise ideologisch. Eine physikalische Theorie ist wahr, falsch oder eine Mischung von beidem – doch nicht per se ideologisch. Sie wird es erst (oder [227] kann es werden) durch einen bestimmten Gebrauch – etwa im Kontext von Weltbildern. Auch die Kunst, obwohl eine ideologische Form im geradezu klassischen Sinn, vermag unter bestimmten Bedingungen ihre ideologische Begrenzung zu überschreiten, wahre Erkenntnis; unverstelltes Erfassen realer Sachverhalte, damit „freie geistige Produktion“ (MEW 26.1, S. 257) zu werden unter bestimmten Bedingungen ist nichtideologisches Bewusstsein also auch in Klassengesellschaften möglich. Deren erste ist die konsequente kritische Selbstreflexion.

6. Im Zentrum des dialektischen Ideologiebegriffs steht die Struktur einer *Verkehrung*. Ideologien sind gesellschaftlich verursachte Verkehrungen des Bewusstseins. Mit der Herausbildung von Arbeitsteilung und Klassenverhältnissen entsteht die ‚Ur-Form‘ der Verkehrung, in der sich das Bewusstsein als Erstes setzt, das wirkliche Leben als Zweites. Es bildet sich die *Camera obscura* des Bewusstseins, in der die Menschen und ihre Verhältnisse „auf den Kopf gestellt erscheinen“ (DI; MEW 3, S. 26). *In Form der Camera obscura wird Bewusstsein zu Ideologie*. Das Falsche der Ideologie ist demzufolge nicht einfach ihre ‚Unwahrheit‘, sondern die *Form*, in der Bewusstsein erscheint. So sind Ideologien prinzipiell ‚wahrheitsfähig‘ – sie können Momente von Wahrheit enthalten, doch sind diese der Form der Verkehrung abzugewinnen. Ideologien sind epistemologisch *dialektisch* verfasst. Sie verkörpern Wahrheit und Unwahrheit – oder können sie doch verkörpern.

7. Seinen Kern hat der dialektische Ideologiebegriff im Konzept der *ideologischen Form*. Damit werden gesellschaftliche Bewusstseinsformen verstanden – so Politik, Recht, Religion, Kunst, Philosophie –, in denen sich die Menschen der Konflikte ihrer Epoche bewusst werden und diese ausfechten (Vorwort 1859; MEW 13, S. 8 f.). Sie sind Teil des sozialen, politischen und geistigen Lebensprozesses, in dem sie eine doppelte Funktion erfüllen; eine epistemische und eine praktische: Sie sind Ort der Bewusstseinsbildung und des sozialen Streits.

Ideologie, so verstanden, bezieht sich auf jede Form institutionell verkörpert und sozial wirkenden Bewusstseins, unabhängig von seiner Art und Funktion. Solches Bewusstsein ist in der Regel in ein undurchschautes Konglomerat von Vorurteilen, Setzungen, Meinungen und Interessen eingebunden – ein ‚interesseloses‘ gesellschaftliches Bewusstsein gibt es nicht. Ideologisch in diesem Sinn ist das Bewusstsein der Herrschenden wie der Beherrschten. Als [228] herrschendes Bewusstsein besorgt Ideologie die Reproduktion existierender Herrschaft. Ihre Wirkung entfaltet sie über das ‚Innere‘ der Subjekte. Doch auch widerständige, einer gegebenen Herrschaftsform oppositionelle, ihrer Zielsetzung nach emanzipatorische Bewusstseinsgestalten sind im Sinn des Begriffs der ideologischen Form ‚ideologisch‘ – sie sind nicht kraft ihres oppositionellen Charakters per se ‚ideologiefrei‘. Sie können dies sein, aber nur unter bestimmten Bedingungen. In der Regel sind auch sie eingebunden in ein Konglomerat von Meinungen und Interessen. Andererseits wiederum enthalten auch herrschaftskonforme Ideologien (im Bereich Politik, Religion, Recht, Kunst, Wissenschaft, Philosophie) oft bedeutende zivilisatorische, kulturell emanzipatorische Potenziale. Sie sind mehr oder können mehr sein als bloße „Kompromisse mit Dominante“ (Haug 1993, S. 17). Die ideologischen Formen selbst sind *Terrain hegemonialer Kämpfe*.

8. In epistemologischer Hinsicht sind also zwei verbundene Ebenen zu unterscheiden: die Ebene *falschen Bewusstseins* und die der *Dialektik des Ideologischen*. Mit dieser wird die *Wahrheitsrelation* – die Frage nach dem Wahren in den Verkehrungen des Bewusstseins – zu einer Grundfrage der Ideologietheorie. Ideologische Formen (Religion, Recht, Moral, Philosophie, Kunst) sind ihrem epistemischen Gehalt nach nicht nur ‚falsch‘, auch sind sie mehr als nur unterwerfende Mächte, die „die ‚ideelle‘ [...] Reproduktion von Klassenherrschaft“ über das Innere der Subjekte besorgen (Haug 2006, 2008). In ihnen ist Wahres und Falsches verschränkt, existieren Wahrheit und Unwahrheit als

Momente des ideologischen Bewusstseins selbst – wie sie zugleich Motoren zivilisatorischen Fortschritts zu sein vermögen.

9. Eine weitere Dimension des Ideologischen ist die *ideologische Vergesellschaftung*. Sie wurde von Haug und seiner Schule in den Mittelpunkt der Ideologietheorie gestellt.<sup>104</sup> Mit ideologischer Vergesellschaftung, wie der Begriff hier verwendet wird, ist der Vorgang einer Eingliederung der Individuen in die gegebenen Verhältnisse von Herrschaft und Eigentum gemeint, der Bewusstes wie Unbewusstes umfasst und an dem eine Vielzahl von Komponenten beteiligt ist (den Vorgang allein als ‚Vergesellschaftung von oben‘ zu fassen greift entschieden zu kurz). So ist der Ursprung ideologischer Vergesellschaftung [229] in Basisprozessen menschlicher Reproduktion, im Leben des Alltags unter Bedingungen eines entfremdeten Lebens zu suchen. In den Zusammenhang dieses Vorgangs gehören Warenfetisch, Idole des Markts und Fetische des Alltagslebens im Sinn ideologischer Elementarmächte, desgleichen bestimmte strukturell determinierte Denk- oder Bewusstseinsformen, die als ‚objektive Gedankenformen‘ ‚dem praktischen Verhalten in bestimmten Verhältnissen entspringen und denen bestimmte Praxisformen entsprechen‘ (Haug; HKWM 2, S. 589). Das gesellschaftlich Unbewusste ist eine weitere Komponente des ideologisch Elementaren. Wird das Ideologische als ‚ideelle Vergesellschaftung‘ (Haug 1993, S. 72) begriffen, so doch allein als eine solche, die sich *in primärer Form von unten nach oben* vollzieht. Erst auf einer zweiten Stufe formieren die ideologischen Apparate diesen Prozess. Sie sind in der Tat reale Gewalten von großer Wirkkraft, die in entwickelten Klassengesellschaften den Charakter selbständiger Mächte besitzen. Sie formieren den ideologischen Prozess ‚von oben‘, als wirkender Teil der Gesellschaft, und zwar im Sinne einer *sekundären Vergesellschaftung*, der die *primäre Vergesellschaftung* genetisch vorausgeht.

Diese Sachverhalte sind höchst relevant für die Künste – insbesondere für die konkrete Analyse des Ideologiecharakters von Kunst in konkreten historischen Fällen.

Kunst, wie sie uns historisch überliefert ist, ist ideologisch ambivalent. Sie fungiert als Kraft der Integration, als Mittel ideologischer Vergesellschaftung, ja ist eine ideologische Macht, wie sie kraft der Opposition und menschlicher Selbstwerdung ist. So ist sie Ort der Unterwerfung wie des Aufstands – sie ist selbst das Medium dieses Konflikts. Einzelne Werke changieren, je nach Kontext und Gebrauch, zwischen diesen Polen – selbst die avancierteste, politisch progressivste Kunst ist nicht gefeit gegen ihren Missbrauch (Brecht ist das beste Beispiel dafür). Diese Ambivalenz betrifft auch das in den Künsten artikulierte und durch sie vermittelte Wissen. Dieses ist stets neu zu gewinnen – die Funktion der Interpretation, der Kritik, der Inszenierung, des Spiels und Vortrags, des Performativen allgemein. Kunst hat also, wie andere Bewusstseinsformen auch, an der Janusköpfigkeit des Ideologischen teil, zugleich Wahrheit und Täuschung, Wirklichkeit und Verkehrung (und Wirklichkeit in der Form der Verkehrung) zu verkörpern, Macht der Unterwerfung und Integration wie Kraft der Befreiung und Emanzipation zu sein.

[230] Im Vorwort von 1859 hat Marx den Begriff der *ideologischen Form* in einer Weise exponiert, die für diesen Zusammenhang zentral ist (MEW 13, S. 8 f.). Lesen wir den Text genau. ‚Ideologische Form‘ bezieht sich auf die der ‚ökonomischen Struktur der Gesellschaft‘ entsprechenden ‚gesellschaftlichen Bewusstseinsformen‘. Marx unterscheidet zwischen 1. ‚ökonomischer Struktur‘ oder ‚realer Basis‘ (= ‚Gesamtheit der Produktionsverhältnisse‘), 2. ‚juristischem und politischem Überbau‘ und 3. ‚bestimmten gesellschaftlichen Bewusstseinsformen‘, welche der ökonomischen Struktur ‚entsprechen‘. Weiter spricht er von dem von der ‚Produktionsweise des materiellen Lebens‘ bedingten ‚sozialen, politischen und geistigen Lebensprozess‘ sowie den ‚juristischen, politischen, religiösen, künstlerischen oder philosophischen, kurz ideologischen Formen‘, in denen sich die Menschen des ‚Konflikts‘ zwischen Produktionsverhältnissen und Produktivkräften, der eine ‚Epoche sozialer Revolution‘ charakterisiert, ‚bewusst werden und ihn ausfechten‘.

Die Begriffe der *ideologischen Form* und *gesellschaftlichen Bewusstseinsform* werden synonym verwendet. Sie sind den Strukturen des Überbaus eingelagert und beziehen sich in einem weiteren Sinn

<sup>104</sup> Siehe vor allem Haug 1993 und Rehmann 2008; auch meinen Briefwechsel mit Rehmann (Metscher 2012c).

auf den Komplex des „sozialen, politischen und geistigen Lebensprozesses“, der hier umfassendste Begriff. Dieser ‚Lebensprozess‘ wird durch die ‚Produktionsweise des materiellen Lebens‘ bedingt. Diese ist seine Grundlage. ‚Produktionsweise‘ und ‚Lebensprozess‘ bilden einen Zusammenhang – es ist der Zusammenhang einer gesellschaftlichen Formation. Die ideologischen Formen nun haben in bestimmtem Sinn eine eigengesetzliche Struktur. Sie folgen internen Regeln und bilden eigenständige Bereiche, die gleichwohl mit anderen Bereichen der gesellschaftlichen Formation (der Basis wie des Überbaus) vermittelt sind. Sie sind, lässt sich sagen, *autonom und heteronom zugleich*. Sie sind strukturell *selbstbestimmt* (autonom) und zugleich *fremdbestimmt* (heteronom), weil durch anderes vermittelt. Sie besitzen so auch eine besondere Funktion und Bedeutung. Diese bestehen darin, dass sich die Menschen in ihnen eines den Produktionsverhältnissen entstammenden ‚Konflikts‘<sup>105</sup> „bewusst werden“ und diesen „ausfechten“. Von Ideologie im Sinn falschen Bewusstseins oder einer bloßen Vergesellschaftungsform kann hier also in keiner Weise geredet werden. Vorausgesetzt ist vielmehr der dialekti-[231]sche Ideologiebegriff, wie ihn die *Deutsche Ideologie* und andere Frühchriften entwickelt haben. Ideologische Formen müssen, aller Verkehrung zum Trotz, prinzipiell wahrheitsfähig sein, wenn in ihnen ein Bewusstsein eines epochalen Konflikts, ja gesellschaftlicher Konflikte überhaupt möglich sein soll. Die ideologischen Formen sind des Weiteren nicht nur der Ort des Bewusstwerdens Von Konflikten, sie sind auch der Ort ihres Austrags. Das kann nur heißen: Sie sind Ort von Theorie und Praxis zugleich. Die ideologischen Formen – mit ihnen der Überbau – sind Ort theoretischer, kultureller, sozialer, politischer Kämpfe. Sie sind sicher nicht allein dies, aber sie sind dies sicher auch. Sie sind Ort des Widerstreits – in letzter Konsequenz *Ort des Klassenkampfes*.

Als *ideologische Form* ist Kunst also dem Komplex des „sozialen, politischen und geistigen Lebensprozesses“ zugeordnet, in dem sie eine doppelte Funktion erfüllt: eine epistemische und eine praktisch-funktionale. In ihr werden sich Menschen sozialer, politischer und geistiger Konflikte *bewusst*, und in ihr *kämpfen sie diese Konflikte aus*. Beide Aspekte des Ideologiebegriffs sind in den Begriff von Kunst als ideologischer Form zu übernehmen. Kunst ist Bewusstseinsform (‚epistemische Form‘), und sie ist Funktion im Kontext ideologischer Verhältnisse. Die Schwierigkeit, diese doppelte Bedeutung des Begriffs ideologischer Form ästhetiktheoretisch zu fassen, besteht darin, dass die Aspekte Bewusstseinsform und Funktion nicht als Separata, sondern als Einheit zu denken sind: Kunst übt als Bewusstseinsform eine bestimmte Funktion (oder Funktionen) aus. Mit anderen Worten: die *Bewusstseinsform* ist *funktional* und die *Funktion epistemisch* zu fassen. Eine Trennung beider verfehlt die Komplexität des ideologischen Gegenstands. Gerechtfertigt ist sie allein in einem methodologischen Sinn.

Im funktionalen Sinn akzentuiert der Begriff von Kunst als ideologischer Form Ort und Wirkungsweise innerhalb der Produktions- und Herrschaftsverhältnisse einer historischen Zeit. So ist Kunst in das Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse, in denen sie steht und deren Teil sie ist, funktional eingebunden. In ihm erfüllt sie Funktionen im Spielraum zwischen Integration und Widerstand. Kunst hat so einen konkreten geschichtlichen Ort, von dem sie formal wie inhaltlich geprägt, oft deformiert ist. Zugleich ist Kunst mehr als Reflex und Funktion. Sie ist *Agens* im Zusammenhang gesellschaftlicher Konflikte, und zwar sowohl als Bewusstwerden dieser Konflikte wie als Handeln, das diese Konflikte zum Austrag bringt. Der Gesichtspunkt *gesellschaftlicher Handlung* ist also in den Begriff der ideologischen Form aufgenommen.

[232] Die Bestimmung einer ästhetischen Form als einer ideologischen besagt damit, dass Kunst im Zusammenhang ihrer institutionellen Vermittlung wie ihrer Funktion und Wirkung als ideologische Praxis zu betrachten ist, dass sie als Werkform an der Dialektik von Wahrheit und Falschheit teilhat, die alles gesellschaftliche Bewusstsein auszeichnet. In diesem zweifachen Sinn steht Kunst in der Doppelfunktion ihres herrschaftsstabilisierenden, apologetischen Gebrauchs und der Möglichkeit ihrer kritisch-emanzipativen Verwendung.

---

<sup>105</sup> Wir sprechen hier von dem *Grundkonflikt* einer Epoche, dem weitere Konflikte (Nebenkonflikte, ‚Partialkonflikte‘) in allen Bereichen des sozialen Lebens zugeordnet sind.

## 2. Ästhetische Wahrheit

Wahrheit, als höchste Gestalt des in den Künsten artikulierten Wissens und Bewusstseins, ist der Macht der Ideologien abzurufen – niemand hat das, am Material der Künste selbst, so eindringlich demonstriert wie Peter Weiss mit der Ästhetik des Widerstands.<sup>106</sup> Für ihn ist das Wahrheitsproblem, mit einer Formulierung Wolfgang Heises, die „philosophische Kernfrage der marxistischen Ästhetik“ (Heise 1975, S. 275).<sup>107</sup> Wahrheit in der Dichtung, so Heise (und diese Aussage ist auf die anderen Künste übertragbar), betrifft nie das ins Dichtwerk genommene Faktum. Dichtung erhält Wahrheitswert in poetischer Funktion, als bedeutungsvolle Sprachgestalt. Diese bewirke, dass das Werk aus seinem unmittelbaren Wirklichkeitsbezug wie auch der ideologischen Konstellation seiner Zeit herausgelöst wird und sich der Bezug auf ein Allgemeines herstellt, das lebendig weiterbesteht und wirkt (ebd., S. 66 und 74) (hier genau liegt die Berührung mit dem ästhetischen Denken von Lukács). „Vertiefung im Besonderen“ und „Aufdecken des Allgemeinen“ seien die Hauptcharakteristika ästhetischer Wahrheit. So zeige Büchner (den Heise hier als Beispiel [233] nimmt) die Macht knechtender Verhältnisse, die Physiognomie ihrer Repräsentation, die Deformierung ihrer Objekte. Erfahrbar werde „im Wirklichen die zerstörte menschliche Möglichkeit“. Die „vertierende Unterdrückung“ wird sichtbar an den Beziehungen der Individuen selbst. Dies nun sei nicht Sache der Werkgestaltung allein, sondern Ergebnis der Organisierung eines Erkenntnisprozesses auf der Seite der Zuschauenden. Das Werk vermittele ein ideell-kritisches Verhältnis der Zuschauer zu ihren eigenen Lebensbedingungen. In dieser Konstellation, also in einer kommunikativen Funktionsbeziehung, vollziehe sich die Dialektik von Wirklichkeit und Möglichkeit in den Künsten. In diesem Vollzug konstituiere sich ästhetische Wahrheit im Sinn eines lebendigen kommunikativen Prozesses (ebd., S. 246 ff.). Wahrheit in den Künsten ist also Sache des in einem Werk artikulierten und durch dieses kommunizierten, historisch wirkenden Gehalts.

In den Zusammenhang dieser Problemstellung gehört auch die Frage nach dem *Widerstands- und Befreiungspotenzial der Künste* – einer Ästhetik des Widerstands wie der Befreiung. Kunst ist, ihren besten Möglichkeiten nach, Gestalt der *Erinnerung* wie sie Kraft des *Widerstands* und der *Erneuerung* ist. Sie ist *Kritik, Sinngebung, Antizipation*. Diese Bestimmungen umreißen den Bedeutungshorizont dessen, was weiter mit ästhetischer Wahrheit gemeint sein kann. Der Gedanke der Befreiung gehört ebenso zu ihrem Kern wie der des Widerstands – Befreiung als sinnliche Emanzipation, als konkrete Subjektwerdung jedes einzelnen Ich: das Umwerfen aller Verhältnisse, „in denen der Mensch ein erniedrigtes, ein geknechtetes, ein verlassenes, ein verächtliches Wesen ist“ (Marx).<sup>108</sup>

Alle diese Fragen bedürfen der systematischen Ausarbeitung. Für eine solche seien hier als Richtlinien die folgenden Gesichtspunkte notiert.

1. Die Wahrheit in den Künsten ist *konkret*. Das meint, sie ist vielstimmig und komplex. Sie ist nicht begrifflich, doch vermag sie begriffliches Wissen zu integrieren. Ihre Artikulationsform ist symbolisch. Sie wird durch Töne, Sprache, Bilder erzeugt. Das Symbol steht zwischen Metapher und Begriff.<sup>109</sup> Zu seiner Struktur gehört die sinnliche Anschauung. Sein Modus ist das Zeigen; [234] Zeigen verstanden als Hinweis auf etwas mittels eines sinnlichen Zeichens, „durch welches der Logos etwas zu erkennen gibt“ (Holz 1990, S. 381). Das Symbol besitzt eine „aufschließende“, Weltverhältnisse erkennbar machende Funktion. Sein Sinn bildet sich als Konzentrat einer Einstellung in Situationen,

<sup>106</sup> Dazu des Näheren Metscher 1985 und 2013.

<sup>107</sup> Diese Ansicht wird auch von anderen geteilt. So ist es die Auffassung Adornos, dass allein die Reflexion auf den „Wahrheitsgehalt der Kunstwerke“ Ästhetik rechtfertige (Adorno 1970, S. 193). Das philosophische Spektrum dieser Sicht der Dinge reicht bis zu dem klassischen Antipoden dialektischen Denkens, Martin Heidegger, für dessen Kunstdenken der Gedanke ästhetischer Wahrheit gleichfalls zentral ist (siehe den Kunstwerkaufsatz in den *Holzwegen*; Heidegger 1950) – wobei die Differenzen der Begründung und des philosophischen Gehalts zu denen Heises größer nicht sein könnten. Dessen Konzept der Wahrheit der Künste besitzt dem philosophischen Gehalt nach durchaus Verwandtschaft zur späten Ästhetik von Lukács, so unterschiedlich die Verfahren sind, auf denen beide Denker zu sehr ähnlichen Ergebnissen gelangen. Geht Lukács systematisch-begründend vor, so gewinnt Heise seine Erkenntnis aus der konkreten Analyse einzelner Werke und Problemfelder (siehe dazu den Lukács-Aufsatz in diesem Band).

<sup>108</sup> Zur Frage Ästhetik des Widerstands – Ästhetik der Befreiung siehe Metscher 1984; 1992; 2013.

<sup>109</sup> Siehe Metscher 2010, S. 277–288.

die sich zu einem Bild oder Handlungsgefüge verdichten (Burke 1961; Holz 1990). Ist das Symbol ein Konzentrat, das ein komplexes Weltverhältnis in einem vielschichtigen Zeichen zusammenschließt, so kann es nie theoretisch voll aufgelöst, in begriffliche Eindeutigkeit überführt werden.

2. Die Wahrheit in den Künsten ist *symbolisch*. Sie ist symbolisch der Form nach. Anders als die Metapher ist das Symbol nicht auf bildhafte Artikulation beschränkt. Sein Begriff bezieht auch Künste ein, die nicht mit Bildern arbeiten (wie die Musik). Symbolische Artikulationen sind in allen ästhetischen Medien möglich. Ein Grundbegriff der symbolischen Form ist die ‚symbolische Handlung‘ (Kenneth Burke); der Tatsache eingedenk, dass in bestimmten Künsten (Literatur, Theater, Musik) die Handlungsstruktur bei der Artikulation ästhetischer Wahrheit die entscheidende Rolle spielen kann.

3. Zum symbolischen Charakter der Wahrheit in den Künsten gehört eine Vielschichtigkeit und Polyvalenz, die begrifflich nicht ausschöpfbar ist, die deshalb auch nie in einer einzigen Deutung zur Ruhe kommen kann. Die symbolische Form ist bedeutsam also auch für den Gehalt.

4. Das ästhetische Zeigen besitzt die Struktur einer *Selbstbeziehung*. Im künstlerischen Zeichen beziehen sich Subjekte auf sich selbst. Für dieses Zeichen gilt, was Shakespeare im *Hamlet* vom *Spielen* sagt: In ihm wird sich ein Zeitalter seiner selbst bewusst, erkennt sich in seinen Tugenden und Lastern (Metscher 2012, S. 38–43). Ästhetische Wahrheit ist also *selbstreflexiv*, ihr Modus der der Selbsterkenntnis. *Tua res agitur* ist ihr Wappenzeichen. In ihr konstituiert sich das „Selbstbewusstsein der Menschheit“ (Lukács 1963) als Bewusstsein von Gattung und Individualität – das Bewusstsein der Gattung im Individuum. Das Wort John Donnes, das Ernest Hemingway als Motto seinem großen Roman *For Whom the Bell Tolls* voranstellt, könnte auch jeder Reflexion über die Wahrheit in den Künsten als Leitsatz dienen:

No man is an *Island*, intire of it selfe; every man is a peece of the *Continent*, a part of the *maine*; if a *Clod* bee washed away by the *Sea*, *Europe* is the lesse, as well as if a *Promontorie* were, as well as if a *Mannor* of thy *friends* or of *thine own* [235] were; any mans *death* diminishes *me*, because I am involved in *Mankinde*; And therefore never send to know for whom the *bell* tolls; It tolls for *thee*.

5. Zu sprechen also ist von *Selbstreflexivität* und *Subjektbezogenheit* der ästhetischen Wahrheit. Das schließt ein: Diese hat *prozessualen* Charakter, ist Vorgang und Ereignis, kein Gegebenes, das reproduziert werden kann. Sie bildet den Kernbereich *ästhetischer Erfahrung*. Sie resultiert aus einem *kathartischen Akt*. An ihrem Ende steht, was Rilke am *Archaischen Torso Apollos* erfuhr: „Du musst dein Leben ändern.“ Daher ist *Anagnorisis* (Aristoteles), der Moment des Erkennens, eine ihrer Kernkategorien – „the sudden lightning flash in the darkness“ (F. L. Lucas).

6. Die Modi kommunikativer Selbstbezüglichkeit und des Selbstwissens sind in den einzelnen Künsten vom sinnlichen Material her verschieden. Die Epistemologie der ästhetischen Erfahrung – wie ihres Kernstücks: der Theorie ästhetischer Wahrheit – ist mit Blick auf die einzelnen Künste und ihre formalen wie semantischen Differenzen auszuarbeiten.

7. Eine weitere grundlegende Unterscheidung ist die zwischen *objektiver* und *subjektiver Wahrheit*. Sie entspricht der zwischen Wissenschaft und Kunst. Der objektiven Wahrheit der Wissenschaften steht die subjektive Wahrheit der Künste gegenüber. Grundlegend für beide ist die Struktur von Subjekt und Objekt. So erfasst die wissenschaftliche Wahrheit die Objektverfassung eines Seienden innerhalb eines Subjekt-Objekt-Verhältnisses. In der wissenschaftlichen Wahrheit tritt das erkennende Subjekt zurück, sie ist ‚desanthropomorphisierend‘ (Lukács 1963), gerichtet auf das An-sich des zu erkennenden Objekts. In der ästhetischen Wahrheit steht das Subjekt innerhalb dieses Verhältnisses im Vordergrund. Ästhetische Wahrheit betrifft die Subjekte *im Verhältnis* zu Objekten: der gesellschaftlich-gegenständlichen Welt, in der sie leben, leiden, sich freuen, tätig sind.

8. Kunst, in ihren komplexesten Formen, hat gleichwohl die Möglichkeit besessen und von dieser Möglichkeit Gebrauch gemacht, die Wahrheit der Wissenschaft (oder Teile dieser Wahrheit) der kompositorischen Werkgestalt einzuverleiben, und dies in höchst unterschiedlicher Gestalt. Genannt seien Dante, Donne, Shakespeare, Goethe, der moderne Roman (so Thomas Manns *Doktor Faustus*, Weiss' *Ästhetik des Widerstands*), Brecht und Neruda. So treten bereits in der Form des antiken

Lehrgedichts theoretischer Gehalt und [236] poetische Form in einer Weise zusammen, in der die Form den Inhalt prägt und modifiziert: Man denke an Vergils *Georgica* und Lukrez' *De rerum natura*. Denn wissenschaftliche Wahrheit verändert im Vollzug ihrer ästhetischen Integration ihren Gehalt. Sie wird, wenn es denn um Kunst geht, einer Brechung unterworfen. Als Aestheticum tritt sie in ein spannungsvolles Verhältnis zur subjektiven Wahrheit ein.

9. Weiter sei zwischen *Schichten der Wahrheitskategorie* unterschieden. Ihre Kernschicht bildet die Ebene *experientieller Wahrheit*. In den Künsten verzeichnet ist die Geschichte menschlicher Erfahrung und Tätigkeit – die Kunst ist ihre bewusstlose Geschichtsschreibung. Das kategoriale Feld solcher Geschichtsschreibung wäre noch auszuarbeiten. Es liegt zwischen den Polen von Selbstverlust und Eudaimonie – Weltkatastrophe und Utopie. Die Künste erschließen die Welt des Menschen als unendlichen Erfahrungsraum. Sie erschließen ihn in einer Tiefe und Dichte, die zu sagen gestattet, dass in der Geschichte der Künste – der Künste aller Kulturen und Zeiten – Totalität und Einheit menschlicher Erfahrung gespiegelt sind: der ‚Mensch ganz‘ in der Synthesis seiner Fähigkeiten und Kräfte. Die thematische Dichte dieser Spiegelung wird in Quantität und Qualität von keiner Wissenschaft erreicht. An allen Knotenpunkten ihrer Geschichte hat die Kunst neue Dimensionen von Erfahrung freigelegt, das Mögliche im Wirklichen erkundet – ist doch ihr eigentlicher Wirklichkeitsmodus, wie schon Aristoteles erkannte, die Möglichkeit (Poetik, Kap. 9). Sicher zeigt Kunst auch, was geschehen ist, ihre wichtigste Aufgabe aber ist zu zeigen, *was geschehen könnte*. Nur so stößt sie zum Universalen der ästhetischen Bedeutung vor. Diese Eigenschaft unterscheidet sie, auch dies steht bereits bei Aristoteles, von jeder Geschichtsschreibung, die allein vom empirisch Einzelnen, den Tatsachen zu berichten weiß. Selbstreflexivität und Subjektbezogenheit der Wahrheit sind zudem bestimmende Momente der Kunst.

10. Eine dritte Ebene betrifft die Darstellung von *Modellen geschichtlicher Handlung* (so im Geschichtsdrama und Geschichtsroman) wie der *Typik von Charakteren und Lebensumständen*: des sozial Charakteristischen einer gestalteten Erfahrung. In diesen Bereich spielt das Moment der objektiven Wahrheit sehr stark hinein, denn in einem bestimmten Umfang ist der Gestaltung geschichtlicher Modelle und des sozial Typischen empirische Genauigkeit durchaus abzuverlangen, was freilich nicht im Sinn des faktisch Richtigen misszuverstehen ist. So ist Shakespeares *Richard III* deshalb ästhetisch wahr, weil das in ihm dargestellte [237] Modell welt- und selbstzerstörerischen politischen Handelns auch außerhalb der Kunst wie außerhalb der dargestellten Zeit der geschichtlichen Erfahrung entspricht, nicht, weil er dem historischen Richard gleicht (was keineswegs im Einzelnen der Fall ist). So ist auch hier die objektive Wahrheit des Gestalteten an die Dimension des Subjektiven zurückgebunden und durch diese gebrochen. Immer aber geht es in großer welthafter Kunst um Prozesse des Entdeckens und Durchschauens – in der Abbildung wie in der Erkundung von Welt.

11. Eine dritte Ebene ist die der *begrifflichen Integration*: der reflexive Einbezug theoretischen Wissens – des Bereichs der begrifflichen Idee. Hier hinein gehören Konzepte menschlicher Selbstbestimmung, der Gleichheit und des Rechts. Die Dimension des Utopischen als ideelles Konstrukt gehört diesem Bereich ebenso zu wie Konzepte gesellschaftlicher Kritik. Hier treten Wahrheitskriterien ins Spiel, die auch außerhalb der Kunst – in Bezug auf das begrifflich integrierte Wissen – ihre Relevanz haben. Die Integration begrifflichen Wissens gibt es – vor allem in der Literatur – auf allen Stufen der geschichtlichen Entwicklung (in der europäischen Literatur seit Homer), und es gibt sie in höchst unterschiedlicher Form. Eine neue Qualität gewinnt sie in der Moderne (ein Schlüsseltext dieser Entwicklung ist Goethes *Faust*), wo der Einbezug von Wissenschaft eine neue Formqualität des Kunst-ästhetischen konstituiert – ja die Möglichkeit synthetischer Formen eröffnet, die die Differenz von Kunst und Wissenschaft, ästhetischer und begrifflicher Wahrheit in Richtung auf neue Bewusstseinsformen überschreiten, in denen das Zeitalter seinen gültigen gedanklichen Ausdruck findet – wir weisen oben bereits auf dieses Problemfeld hin. Eine solche Entwicklung könnte auch für die Wahrheitsfrage weitreichende Konsequenzen haben. Es ist dies eine Überlegung, die auf die Zukunft hin gedacht ist.

12. Für das Heute und Jetzt freilich gilt, dass ästhetische Wahrheit in allen ihren Formen – anders als die wissenschaftliche – an bestimmte Vorgaben gebunden ist. Sie ist keineswegs voraussetzungslos,

und ihre Voraussetzungen sind selbst nicht ästhetischer Natur – es sind solche des Ethos und der Weltanschauung. Einem Antisemiten wird die Wahrheit des *Nathan* ebenso verschlossen bleiben wie dem Zyniker in Liebesdingen der Reichtum der großen erotischen Literatur. Für ästhetische Wahrheit ist ein *consensus humanus* vonnöten, der an keine besondere Ideologie gebunden ist, sondern Ideologien – religiöse wie weltliche – umgreift und überschreitet. In der Wissenschaft herrschen ganz andere Verhältnisse. Die Wahrheit der Relativitätstheorie ist völlig [238] unabhängig von den ideologischen Meinungen eines Physikers, und die Einsichten Darwins scheren sich nicht um die Vorurteile eines Kreationisten. Die Wahrheit der Künste dagegen ist labiler Natur. Sie ist leicht dem Missbrauch ausgesetzt – sie ist hilflos gegen ihre Verfälschung. Ihre Authentizität gewinnt sie allein in Akten der Erfahrung. Sie kann aber, trifft sie ein, eine Veränderung des Bewusstseins, wenn nicht des Lebens zur Folge haben.

13. Zu den Kernkategorien ästhetischer Wahrheit gehören *Authentizität* und *Prägnanz* der gestalteten Erfahrung. Authentizität bedeutet, dass sie charakteristische Momente menschlicher Welt- und Selbstbeziehung ausdrückt und kommuniziert. Die Dialektik von Wesen und Erscheinung ist für ihre theoretische Bestimmung unverzichtbar: die Erkenntnis, dass eine ästhetische Gestaltung die Rinde der Erscheinungen zu durchdringen und zum Kern eines menschlichen Weltverhältnisses vorzustoßen, vermag. Diese Erkenntnis ist Teil der ästhetischen Erfahrung. Sie vollzieht sich in einem kathartischen Akt; Katharsis verstanden als Prozess, der eine produktive Veränderung des Erfahrenden bewirkt. Auch in diesem Sinn ist ästhetische Wahrheit selbstreflexiv: Sie geht aus einem subjektiven Erleben hervor, bedarf der Identifikation des Erlebenden mit dem Erlebten. Ihre Bedingung ist das *tua res agitur*.

Prägnanz betrifft die Form des Gestalteten: die Konkretion einer Erfahrungsgestalt; dass diese in ihren Konturen nacherlebbar hervortritt. Prägnanz heißt: konturierte Gestalt von Gefühl und Gedanke. Wie Brecht in seinem *Arbeitsjournal* in einer Anmerkung zu Goethe notiert: „die glatte des Stroms zeigt seine tiefe an“ (Brecht 1993, S. 49). In diesem Zusammenhang sei auch die diskreditierte Kategorie der *Tiefe* rehabilitiert.

14. Die formalen Mittel gewinnen so eine besondere Bedeutung. Sie bewirken, was keine Wissenschaft vermag. Es ist *Katharsis* als Effekt der Gestaltung, an die ästhetische Wahrheit letztlich gebunden ist, die diese von Wissenschaft und wissenschaftlicher Wahrheit unterscheidet: eine leidenschaftliche Berührung, eine affektive Betroffenheit im Kern der ästhetischen Erfahrung. Erst kraft der Form wird der gestaltete Inhalt zum kathartischen Erleben. Beide, Inhalt und Form, sind die Bedingungen von Katharsis. In dieser Trias, und nur in ihr, konstituiert sich die Wahrheit in den Künsten. Der Brecht der großen Stücke und späten Inszenierungen hat das gewusst. Leidenschaft, sagt er, trete an die Seite von Verstand. Sie zusammen erst machen große Kunst – über alle Ideologie hinaus.

[239]

## Ästhetik und Landschaft. Ein theoretisch-historischer Entwurf

„Philosophie“, hat Nietzsche einmal gesagt, „ist Leben in Eis und Hochgebirge“. Der Philosoph sprach dabei aus sicherer Distanz, denn ein Bergsteiger war er nicht, und das Hochgebirge hat er nur vom „Grand Hotel Abgrund“ aus, wie Lukács spöttisch sagte, oder aus anderer geschützter Sicht gekannt. Und doch hat die Metapher, für bergsteigende Philosophen zumal, etwas Treffendes. So ist sie, trotz mancher Einwände gegen Nietzsches Philosophie, als Einstieg in das Kommende geeignet. Denn nicht zuletzt vom Gebirge soll hier gehandelt werden. Sie bedeutet aber auch, dass Philosophie in karge Gedanken führt, die zu begehen einige Anstrengung erfordert – nicht umsonst spricht der große Hegel von der „Anstrengung des Begriffs“. Auch hier wird das Gebirge nicht ohne einige Mühe zu haben sein.

Was ich zu tun gedenke, ist dabei zweierlei. In einem ersten Teil werde ich das Konzept einer Ästhetik der Natur entwerfen, in dessen kategorialen Zentrum der Begriff der Landschaft steht. In einem zweiten Teil behandle ich, in Form einer historischen Skizze, die ästhetische Erschließung der Natur am Beispiel der Bergwelt. Leitfaden ist auch hier der kategoriale Raum, den der Begriff der Landschaft umreißt. Es ist dies der kulturgeschichtliche Teil meines Texts.

Daß ein solches Unternehmen nur in Form eines Entwurfs möglich ist, liegt auf der Hand. Eine Monografie zum Begriff Landschaft, die theoretische und kulturgeschichtliche Aspekte umgreift und sich dabei nicht auf den europäischen Raum beschränkt, liegt nicht vor, was keineswegs verwundert, da das zu bearbeitende Material immens ist. Denn ein solches Unternehmen müsste beim gegenwärtigen Stand des Bewusstseins außer der europäischen die nichteuropäischen Kulturen umfassen. Es ist dies ein Forschungsprojekt, das weit [240] in die Zukunft reicht und nur kooperativ eingelöst werden könnte. Das hier Vorgelegte ist nicht mehr als ein erster Beitrag dazu.

### I. Landschaft als kultureller Raum

#### 1. Zum Begriff Landschaft

Nach einer verbreiteten Auffassung ist Landschaft „derjenige Teil der Erdoberfläche [...], der sich von einem bestimmten Standpunkt aus überblicken lässt“ (Henckmann/Lotter 2004, S. 220. Alexander von Humboldt spricht prägnanter „vom Totalcharakter einer Erdgegend“, was meint, dass der visuell erfasste Teil der Erde eine Einheit und Organik besitzen, zu einem Ganzen sich runden muss, um als Landschaft wahrgenommen zu werden. Und doch fehlt in diesen Bestimmungen etwas Wesentliches. Landschaft ist nie Natur pur oder an sich, sondern immer Natur bezogen auf Menschen. Erst im Blick auf sie verwandelt sich Natur an sich in *Natur für uns*, konstituiert sich Natur zur Organik einer Landschaft. In diesem Sinn ist Landschaft eine kulturelle Kategorie, bedeutet Landschaft *Natur, bezogen auf Kultur* als menschliche Welt, ist Landschaft also ein *kultureller Raum*;<sup>110</sup> wobei wir Kultur hier, im Sinne ihres alten, auf die Antike zurückgehenden Begriffs, nicht als Gegensatz zu Natur, sondern als ein Sich-Einformen des Menschen in die Natur, als menschlich transformierte Naturordnung verstehen.<sup>111</sup> So sind Landschaften Orte menschlichen Wohnens oder grenzen an menschliche Wohnorte an, ist die Entdeckung unbekannter Natur ein Akt ihrer Verwandlung in eine Landschaft. Auch die Stadt ist Landschaft oder gehört einer Landschaft zu – aber nur dann, wenn sie als Ganzes und als Teil einer Naturordnung verstanden wird.

[241] Landschaften sind kulturelle Orte innerhalb einer bestimmten Welt-Zeit und eines bestimmten Welt-Raums. Es sind Orte innerhalb eines historischen Raum-Zeit-Gefüges. Sie sind also historisch an sich selbst. ‚Kultureller Ort‘ meint: Der Mensch verortet sich geschichtlich in Raum und Zeit. Er schafft oder sucht Ortschaften des Wohnens und der Welterfahrung. Es ist dies Teil seiner Raum-Bildung: jenes Sich-Einformen in die Natur, von der ich gerade sprach.

---

<sup>110</sup> Er ist dies auch am Beispiel der Nationalparks die häufig als Reservate einer angeblich ‚ursprünglichen‘ Natur angepriesen werden. Nationalparks aber sind, geradezu per definitionem, Teile einer sie umgreifenden, technologisch hochentwickelten Zivilisation, in der eine vom Menschen noch nicht veränderte Natur in der Regel gar nicht mehr vorkommt – es sei denn in der Form eines Reservats. In diesem wird ‚ursprüngliche Natur‘ durch Eingrenzung in einem bestimmten Sinn wiederhergestellt; ein unter den gegebenen gesellschaftlichen Bedingungen höchst verdienstvolles Vorhaben.

<sup>111</sup> Des Näheren Metscher 2010, Teil III, A. *Logos und Kultur*, S. 389–437.

Landschaften sind Orte menschlichen Wohnens, so fern sie auch sein mögen, sie sind aber auch Räume der Suche und des Unterwegsseins – der Suche nach einem Land, wo sich besser wohnen lässt als im Land der Herkunft, utopische Orte, in denen die „Erde zur Heimat“ wird (Ernst Bloch). ‚Heimat‘ bezeichnet eine Ortschaft, in der der Mensch bei sich selbst ist, im Reinen mit sich und der Welt. Es konnotiert die untrennbare Verbundenheit eines Ich mit einem Ort des Wohnens und der Herkunft, seine affektive Verwurzelung in einer persönlichen Geschichte – das Ich kann ein individuelles oder ein kollektives sein. Freilich kann eine Heimat auch eine gewählte sein, doch stets gehört eine Geschichte dazu. Heimat kann ein Ort der Zukunft sein, der ersehnten oder begriffenen Hoffnung: U-Topos, ‚Ort, wo noch keiner war‘. Zur Sehnsuchtslandschaft wird der Raum als Ort der Suche nach einer solchen Welt gegliederten Lebens oder als Sinnbild vorscheinenden Glücks – eudaimonischen Daseins.

Landschaften sind kulturelle Orte auch dort, wo in einer Landschaft Menschen nicht vorkommen. Immer ist der Bezug auf Menschen der Landschaft eingesenkt. Oft ist sie Ort des Gegensatzes zum gewöhnlichen Leben, zu den Wohn-Orten der höfischen oder bürgerlichen Welt – als Gegenwelt des Rückzugs, der Erfüllung oder der Resignation im Angesicht des entfremdeten Daseins, als Gegenorte der Muße, Buße, Meditation oder Daseinserfüllung. Landschaften leben vom Kontrast zum falschen Leben, von dem sie sich abheben. „Wohin ich geh’? Ich geh’, ich wandre in die Berge [...]. Ich suche Ruhe für mein einsam Herz.“ – „Mir war auf dieser Welt das Glück nicht hold.“ (Gustav Mahler, *Lied von der Erde*, nach Li Po.) Der klassische Topos solcher Gegenwelt ist – seit Theokrit und Vergil – die Pastorale. Als Gegenwelt der Daseinserfüllung – des gegliederten Lebens als eines solchen der wiedergefundenen Harmonie von Kultur und Natur – besitzt die Pastorale (wie von Schillers Theorie der Idylle zu lernen ist) auch im politisch-geschichtsphilosophischen Sinn ein utopisches Potenzial. Die *Vierte Ekloge* Vergils ist der beste Beleg dafür.

[242] In den Künsten sind Landschaften Symbole individuell-gesellschaftlicher Weltverhältnisse. Sie sind Archive geschichtlicher Erfahrung und Handlung, Spiegel subjektiver Befindlichkeit, Ortschaften der Seele. In ihnen gespiegelt erscheint das Schicksal der Seele in der Welt. Sie sind Experimentierfeld utopischer Entwürfe. Sie stiften Sinn; sie sind Weltdeutungen. Sie sind dies in allen Künsten: in der Malerei, in der Musik, in Drama, Roman und lyrischem Gedicht. Gerade in diesem können Landschaften zu Seismografen seelischer Befindlichkeit und Stimmung, zum Medium affektiver Welthaltungen werden – damit zu Dokumenten der (noch nicht geschriebenen) Geschichte der menschlichen Seele. Denn die Landschaft steht im Kernbereich der menschlichen Gefühlkultur. Eine ihrer zentralen Kategorien ist die *Stimmung*. In der Stimmung spiegelt sich die Seele in der Welt. So werden Landschaften (in der Malerei zeigt sich dies am deutlichsten) als freundlich, feindlich, heroisch, idyllisch, ‚romantisch‘ usf. empfunden, und zwar bevor sie in solcher affektiven Qualität erkannt werden. Zu erkennen ist, dass die affektive Erschließung unumgänglich zum Prozess kultureller Aneignung gehört. Dabei sind die Gefühle so historisch, wie es die Bedürfnisse des Leibs und des Geistes sind. Die Gefühle und ihre Kultur sind untrennbarer Bestandteil der allgemeinen Geschichte des menschlichen Geschlechts. In diesen Zusammenhang gehören das Schöne und das Hässliche, das Erhabene und das Schreckliche als Schlüsselbegriffe. Sie werden zu erläutern sein.

Die Grenze einer Landschaft markiert die *Wildnis* – als Bezeichnung des Orts, an dem eine Landschaft als kultureller Raum in unberührte Natur übergeht. Kultur grenzt hier an Natur an – die Erfahrung der Wildnis ist eine Erfahrung jenseits des kulturellen Raums, aber immer auf einen solchen bezogen.<sup>112</sup>

Wildnis also ist ein Grenzbereich, ihre Erfahrung eine Grenzerfahrung. Sie ist die Gegenwelt zu Welt des gewöhnlichen Lebens, mit dem sie gleichwohl unauflösbar verbunden bleibt. Wildnis,

---

<sup>112</sup> Für Wildnis gilt das zum Nationalpark Gesagte (siehe Anm. 1) im besonderen Maß: ‚Wildnis‘ ist der Nationalpark nicht von sich her, sondern weil in seiner Begrenzung durch menschliche Anordnung die Natur sich selbst überlassen ist, sich also zur Wildnis regenerieren kann. Dies aber ist das Resultat menschlichen Handelns – die restaurierte Wildnis ist Teil menschlich gestalteter Welt. Zu unterscheiden davon sind jene Teile der Erde (so es sie noch gibt) wie des planetarischen Systems, die in der Tat außerhalb der von Menschen gestalteten Welt liegen, in diesem Sinn erst ‚entdeckt‘ werden müssen. Doch auch hier gilt: zur ‚Landschaft‘ werden sie erst, sobald der Mensch mit ihnen in Kontakt tritt – die Wildnis wird zur Landschaft erst *in Bezug auf den Menschen*.

wortgeschichtlich, konnotiert Abge-[243]scheidenheit, Menschenleere, Einöde, Ödland (im Sinne von unbewohnt und unbebaut). Steppe, Wüste, Urwald, Gebirge, Heide, Moor sind zugeordnete Terme in dem von ‚Wildnis‘ besetzten Wortfeld.

Zugleich aber markiert Wildnis den kulturellen Ort einer Grenze. Ohne diese Grenze bliebe der Begriff der Wildnis leer. Der Gang in die Wildnis hat den Charakter einer Grenzüberschreitung. Wer sie vollzieht, begibt sich in einen neuen Raum. In ihm wohnt das Abenteuer. Die Wildnis erscheint als ursprüngliche Natur – Raum „ursprünglicher Kräfte“ (Rilke) –, weil sie vom Menschen noch nicht erschlossen ist. Ihr gehört das Moment des Unentdeckten zu, und nur, wo es Unentdecktes gibt, wo auch Gefahr lauert, reale oder imaginierte, gibt es das Abenteuer. Wildnis zeigt, als Erfahrung und kategorial, dass es einen ‚unmittelbaren‘ Zugang zum An-sich-Sein der Natur – der sogenannten ‚ursprünglichen‘ Natur – für den Menschen weder lebenspraktisch noch theoretisch gibt. Dass es einen solchen Zugang gibt, ist gegen jede Form des subjektiven Idealismus (den kantischen, den analytischen und den poststrukturalistischen) mit guten Gründen geltend zu machen, doch führt dieser Zugang über den Weg von Vermittlungen – sinnlich-gegenständlich und sprachlich-kategorial. Auch in der Naturerfahrung geht ursprüngliche Natur, sobald der Mensch mit ihr in Kontakt tritt, in die Vermittlungen menschlichen Handelns und Bewusstseins ein. So ist die Wildnis, als Ort einer Grenze, kultureller Ort und Ort jenseits der Kultur zugleich.

## 2. Landschaft als ästhetischer Raum und das Konzept einer Ästhetik der Natur

Von Naturästhetik sollte nur reden, wer die Materialität der natürlichen Welt im Sinn eines gestalthaften Zusammenhangs, der ‚Formhaftigkeit‘ von Seiendem zu seiner Voraussetzung macht; gestalthaft in der erläuterten Bedeutung von sinnlicher Form. Dazu gehört der Grundgedanke des ontologischen Realismus: dass die Natur als an sich seiende, gesetzmäßig aufgebaute Wirklichkeit außer uns und unabhängig von uns, doch uns lebenspraktisch zugänglich und in geschichtlicher Perspektivik auch theoretisch erkennbar, existiert. Das meint, dass unsere Erkenntnis von Natur vom geschichtlichen Stand unserer Naturbeherrschung, unseres kulturellen Wissens und einer Reihe weiterer Faktoren abhängt, also immer *perspektivisch-relativ* ist, nie absolut. Als Grund-[244]kriterium gilt, dass uns Natur in ihrem An-sich-Sein erkennbar ist, insofern sie uns als Gegenstand praktischer Welterfahrung begegnet.

Der Grundbegriff einer solchen Naturauffassung ist der auf Aristoteles zurückgehende Begriff der *geformten Materie*. Allein Seiendes, das sinnliche Form besitzt, kann Gegenstand der ästhetischen Erfahrung werden, d. h. als ästhetischer Gegenstand begegnen. Einzubeziehen in die Überlegungen ist weiter der altgriechische *Physis*-Begriff. *Physis* ist „das eigenwüchsig aufgehende Seiende“ (Heidegger 1950, S. 48). Dem Langenscheidt zufolge hat *Physis* fünf verschiedene Bedeutungsschichten (zumindest): 1. Naturordnung, Naturkraft, Welt, Geschöpf; 2. Geburt, Herkunft; 3. Wuchs, Gestalt; 4. Natur, Anlage, Wesen, Fähigkeit; 5. Geschlecht, Charakter. Der Begriff der *Physis* fasst also das Ganze des Seienden als Naturordnung, er erfasst die Gestalthaftigkeit des Seienden als Gewachsenes, Natur nicht nur als vorfindliches Seiendes (*natura naturata*), sondern auch als latente Kraft, Anlage und Fähigkeit (*natura naturans*). Zugleich bedenkt er die Herkunft des Seienden: das, woher alles Seiende kommt, woraus es entsteht. Einen so umfassenden Naturbegriff hat im Rahmen neuzeitlichen Denkens vielleicht allein Goethe entwickelt.<sup>113</sup> Allein im Horizont eines Naturbegriffs solcher Dimension kann eine Naturästhetik philosophisch begründet und ausgearbeitet werden.

Zu den zwingenden Voraussetzungen philosophischer Naturästhetik gehört weiter die Einsicht, dass der Mensch selbst, als Naturwesen, Teil der Natur als eines Umgreifenden ist. Zu sprechen ist von der *Natur für uns*, der Natur, die wir sind und in der wir stehen: unsere eigene und die äußere Natur, sofern sie auf uns bezogen ist. Zugleich tritt der Mensch, dies ist seine anthropologische Sonderstellung, zu dieser Natur – seiner eigenen wie der außer ihm – in ein Verhältnis der Distanz, ein *reflexives Verhältnis*, das in gegenständlicher Tätigkeit als einer Form bewusster Lebenstätigkeit, in der *Naturtatsache des Bewusstseins* also seinen Grund hat. Der reflexive Charakter des menschlichen Naturverhältnisses gehört zur Besonderheit des Menschen. Das schließt ein, dass sein Naturverhältnis die

<sup>113</sup> Vgl. dazu Alfreds Schmidts grundlegende Studie *Goethes göttlich-schöne Natur* (Schmidt 1984).

Struktur eines Selbstverhältnisses besitzt. In diesem Sinn lässt sich vom *reflexiven Weltverhältnis* des Menschen reden.

In dem gegenständlich-bewussten Naturverhältnis des Menschen ist der Ursprung der Kultur – des kulturellen Weltbildungsprozesses – festzumachen. Menschliches Dasein ist fundamental In-der-Natur-Sein. In-der-Welt-Sein (Heidegger) ist ein Resultat: das Resultat des kulturellen Bildungsprozesses.

Zum reflexiven Weltverhältnis des Menschen gehört, dass dieser zur Natur wie zu aller ihm umgebenden Wirklichkeit (auch der von ihm geschaffenen) in vielschichtige Beziehungen tritt. Das reflexive Weltverhältnis des Menschen ist aus Schichten aufgebaut. Eine davon ist das *ästhetische Weltverhältnis*. Es ist ein solches, das der Welt als einer selbstzweckhaften Gestaltform begegnet. Die anthropologische Grundlage dieses Verhältnisses liegt im ästhetischen (genauer gesprochen: poetischen) Vermögen des Menschen als Teil des Ensembles menschlicher Produktivkräfte. Es hat also in einer produktiven Fähigkeit seinen Grund, auch dort, wo es sich primär konsumtiv äußert.

Die ästhetische Naturerfahrung nenne ich *selbstzweckhaft*,<sup>114</sup> weil sie den Naturgegenstand nicht dem Gesichtspunkt ihm äußerlicher Zwecke unterwirft, sondern ihn in seinem geformten An-sich-Sein, seiner internen Zweckmäßigkeit zu ihrem Gegenstand macht. ‚Geformtes An-sich-Sein‘ bezieht sich dabei auf eine Synthesis von Gegenstandsstrukturen – eine ästhetische Synthesis –, in der *greifbare Gestalt, Körperlichkeit, Farbe* und *Laut* zusammentreten. Zur ästhetischen Synthesis in der Naturerfahrung gehört die visuelle Aisthesis ebenso wie die akustische und die taktile. Ich *sehe* Wald und Berg, *berühre* Baum und Gestein, *höre* Wind, Knarren der Äste und Vogelgesang. Ihren Kern hat diese Erfahrung freilich, ich sagte es, in der Gestaltstruktur, einer internen materiellen Verfasstheit des naturhaft Seienden selbst. Farbigkeit, Akustik und Taktilität sind als Attribute dieser Gestaltstruktur zu begreifen.

Ästhetische Synthesis besitzt die Struktur einer Subjekt-Objekt-Beziehung: Ein Subjekt erfährt seinen Gegenstand in der Form der Synthesis. Die gegenständliche Seite dieser Synthesis kann genauer noch als Zusammenspiel von Gestaltformen gefasst werden. Der ästhetische Gegenstand ist ein Kompositum von Unterschiedenem; er ist konstituiert als kompositorische Gestalt. Das harmonische Zusammenspiel solcher Gestaltformen ist, was als *Schönheit* in der Natur bezeichnet werden kann.

[246] Ich spreche von der *Morphologie der gegenständlichen Welt* in der ästhetischen Erfahrung der Natur, und zwar in dreifacher Hinsicht: als *Morphologie des einzelnen Gegenstands* (dieser eine Berg, Baum, See ist mein Gegenstand), als *Morphologie eines Gegenstands-* bzw. *Gestaltensembles* (Berg, Baum, See *zusammen* bilden meinen Gegenstand) und der *Morphologie eines gegenständlichen Raumes* – einer *Raumgestalt*. Letztere meint das *Ganze einer Landschaft* als Gegenstand meiner ästhetischen Erfahrung. Die Landschaft begegnet hier als ästhetisches Phänomen. Das Ganze einer Landschaft ist immer der Rahmen, in dem auch der Einzelgegenstand ästhetischer Naturerfahrung begegnet. Landschaft ist daher die ästhetisch umgreifende Kategorie.

Zur Morphologie der gegenständlichen Welt gehört auch die Mikrostruktur materieller Formen, die erst durch die mikroskopische und mikrofotografische Erschließung im vollen Umfang zugänglich wurde und auf deren ästhetische Bedeutung bereits Ernst Haeckel in den Kunstformen der Natur (Leipzig 1899) hingewiesen hat. In diesen Zusammenhang gehört auch das Phänomen „ornamentaler Naturformen“ (Adolf Portmann) wie die Jahresringe von Bäumen, Muster auf Vogelfedern, Blättern, Tierfellen, Steinen usw., die, häufig im Zusammenhang mit Farbigkeit, Gegenstand ästhetischer Erfahrung werden können.<sup>115</sup>

Naturästhetik ist, dies ihre Differenz zur Ästhetik der Künste, eine nichtmimetische Form des Ästhetischen.<sup>116</sup> Vorherrschend in ihr ist das rezeptive Moment: ein kontemplativer Charakter. In der

---

<sup>114</sup> Im Anschluss an Kants Begriff der „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ aus der *Kritik der Urteilskraft*. In Differenz zu Kant freilich bezieht sich der von mir vorgeschlagene Begriff realistisch auf das geformte An-Sich der Natur.

<sup>115</sup> Dazu Holz 1997, Bd. 3, S. 183 ff.

<sup>116</sup> Zu Mimesis vgl. Metscher 2001; 2011.

Naturästhetik verändere ich den Gegenstand nicht, ich lasse ihn in seinem So-Sein bestehen – dies ist gerade die Bedingung des Ästhetischen hier. Eine *mentale Korrespondenz* des Subjekts (psychisch – geistig – kognitiv) zum strukturierten An-Sich der Natur – dem gestalthaften Bau der Naturformen, den Prinzipien ihrer inneren Form, wie immer – ist anzunehmen, um überhaupt das Phänomen der ästhetischen Erfahrung in der Natur erklären zu können.

Erinnert sei, dass das rezeptive Vermögen der ästhetischen Wahrnehmung im produktiven Vermögen des Anthropos seinen Grund hat, deshalb auf keinen Fall gegen dieses ausgespielt werden darf. So ist auch die ästhetische Naturerfahrung, in entwickelter Gestalt zumindest, kein rein konsumtiver Akt. Ein [247] Moment von Tätigkeit gehört ihr zu. So ist der körperliche Zugang, die physische Bewegung in der Natur – der Gang in ihr, das Besteigen des Bergs, die Fahrt auf dem Wasser – die Bedingung der vollen Erfahrung auch der Ästhetik der Natur. Diese ist Gestalt eines sinnlich-gegenständlichen Verhältnisses und gründet in sinnlich-gegenständlicher Praxis. Wer die Natur nur durch das Hotelfenster erlebt, von Bergbahnstation oder Sonnenterrasse, oder gar nur im Bildschirm der Glotze, wird lediglich einen schwachen Abklatsch ihrer Erhabenheit und Schönheit erfahren. In der Naturerfahrung sind die Bedingungen solcher Erfahrung untrennbarer Bestandteil der ästhetischen Synthesis.

### 3. Das Schöne und das Hässliche, das Erhabene und das Schreckliche in der Erfahrung der Natur

Zu unverzichtbaren Grundkategorien des Naturästhetischen gehören die Begriffe des *Schönen* und des *Erhabenen*. Seit Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) sind sie feste Bestandteile jeder philosophischen Theorie, die sich auf Naturerfahrung einlässt. Ihnen zugeordnet sind die des *Häßlichen* und des *Schrecklichen*.

Nach Kant ist das *Schöne* Form subjektiver Erfahrung (*Kritik der Urteilskraft*, § 9). Seinen Kern hat es im Gedanken der Selbstzweckhaftigkeit („Zweckmäßigkeit ohne Zweck“, ebd., § 17). Zugleich vollbringt es die Leistung einer Synthesis (der „Einheit des Mannigfaltigen“). An ihr beteiligt sind die verschiedenen Vermögen des menschlichen Subjekts: körperlich-physische, emotional-affektive und intellektuelle. Die ‚Einheit des Mannigfaltigen‘ heißt hier: Einheit der Totalität menschlicher Vermögen. Hier ist ein Grund gelegt, den kein ästhetisches Denken aufgeben darf, auch dann nicht, wenn es Kants idealistische Prämissen und Folgerungen nicht teilt. Freilich sind in dem hier vorliegenden Entwurf Kants Kategorien auf den Boden einer realen Subjekt-Objekt-Dialektik zu stellen: die Materialität der gegenständlichen Welt ist im vollen Umfang einzubeziehen.

Es bietet sich an, auf den altgriechischen Kosmosbegriff zurückzugehen. Dieser fasst Natur als „harmonisch gegliederte Ordnung“, als „einheitliches Ganzes im Gegensatz zum bloßen Nebeneinander von Teilen“ (Albus 1999, S. 175). Natur als Kosmos meint diese als organische Gestalt, als Harmonie von Unterschiedenem, mithin als schön. Der Kosmosbegriff ist dem der Physis an die Seite zu stellen. Eine materialistische Naturästhetik hat diese Begriffe [248] zurückzugewinnen. Das Schöne, materialistisch gewendet, gründet in der objektiven Verfasstheit von Seiendem – in einem Ontologicum – und *zugleich* in der Verfasstheit eines dieses Seiende erfahrenden Subjekts – einem Anthropologicum. Es gründet, genau gesprochen, in der Relation dieser zwei Seienden – in der Relation eines Subjekts zu einem Objekt *innerhalb* einer beide umgreifenden Welt. Ästhetisch ist diese Relation dann und nur dann, wenn das objektiv Seiende (der Gegenstand) von dem subjektiv Seienden (dem Menschen) als zweckmäßig in sich selbst (selbstzweckhaft) und im Sinn eines ‚interesselosen Wohlgefallens‘ (Kant) erfahren wird, wobei gesetzt ist, dass in dieser Erfahrung etwas von dem An-Sich des objektiv Seienden in die Erfahrung eintritt. In ihr konstituiert sich eine Synthesis divergenter Subjektkräfte, der eine kompositorische Synthesis des ästhetischen Gegenstands entspricht. Schönheit wird erfahren, wenn der Gegenstand als Konsonanz, überschaubare Ordnung und Harmonie wahrgenommen wird.

Von diesem Ausgangspunkt her wäre der Begriff des Schönen noch näher zu entfalten.

Zunächst lässt sich festhalten, dass das Schöne an allen Bestimmungen partizipiert, die dem Ästhetischen allgemein zukommen:<sup>117</sup> Es ist Form der Bildung menschlicher Sinnlichkeit. Es ist gegenständlichen

<sup>117</sup> Siehe dazu: *Kunst als ästhetischer Gegenstand*, in diesem Band, S. 31 ff.

Charakters. Es konstituiert sich in der selbstreflexiven Beziehung von Subjekt und Objekt; darin also, dass ein Ich in Beziehung zu einem Gegenstand tritt (wobei ein Ich sich selbst zum Gegenstand werden kann). Die Gegenständlichkeit des Schönen ist unbegrenzt und unbeschränkt: alle Welt Dinge wie Weltsubjekte (Natur, Mensch, von Menschen produzierte Welt) können im Prinzip Gegenstand ästhetischer Wahrnehmung und Gestaltung werden. Sie können damit auch unter dem Gesichtspunkt des Schönen wahrgenommen und gestaltet werden; und sei es, dass ihnen Schönheit abgesprochen wird. Die Kategorie des Schönen ist also anwendbar auf die unterschiedlichen Formen ästhetischen Weltverhaltens: von der kontemplativen Rezeption gegebener Gegenständlichkeit über die gestaltende Veränderung, Umformung und Formveränderung solcher Gegenständlichkeit (Wirklichkeit im Sinne von Natur und Gesellschaft) bis hin zur künstlerischen Werkgestaltung und kulturellen Weltgestaltung. Schönheit ist sinnliche Form, d. h. kategorial ausgezeichnet durch Gestalthaftigkeit. Schönheit als Kategorie [249] ist anwendbar auf alle Gebiete des Ästhetischen: auf die Ästhetik der Natur, der Kultur und der Kunst.

Im Begriff des Schönen aber treten darüber hinaus weitere Bestimmungen hinzu.

So akzentuiert er das Moment des Zusammenstimmens sowohl der Form als auch dem Inhalt nach. In der Kategorie des Schönen tritt zum Gedanken sinnlicher Form und Gestalthaftigkeit, formaler Kohärenz und interfunktionaler Ganzheit der einer Harmonie divergierender menschlicher Subjektkräfte: der Fähigkeiten und Vermögen des menschlichen Subjekts. Das Schöne heißt: *selbstzweckhaftes Spiel der Subjektkräfte*.

Zugleich besitzt das Schöne gegenständlichen Charakter. Es ist immer bezogen auf einen Gegenstand – in der Naturästhetik auf die Gestalthaftigkeit (interne Strukturiertheit, Zweckmäßigkeit) der natürlichen Welt im erläuterten Sinn. Die Erfahrung dieser Gestalthaftigkeit erst ist es, die das Spiel der Subjektkräfte auslöst.

Schönheit meint eine Modalität des Ästhetischen, die auf Zusammenklang, Zusammenstimmen von Divergenzen, schließlich sinnliche Harmonie zielt. *Harmonie* ist Modus von Schönheit, in dem die fugenlose Auflösung von Gegensätzen gelingt. Harmonie assoziiert Geschlossenheit, Abgeschlossenheit, Rundung, Ganzheit. Schönheit allerdings muss nicht notwendig harmonisch sein. Es gibt eine disharmonische Schönheit, d. h. eine solche, in der inhärente Spannungen offengehalten sind.

Schönheit also ist Begriff einer Synthesis. Immer tritt im Schönen Unterschiedenes zusammen. Ein Sonnenuntergang ist ‚schön‘, wenn er die Spannung zwischen Tag und Nacht wachhält, vom Tag im Niedergang oder kommenden Morgen kündigt (als platte Farbigkeit wird er als ‚Kitsch‘ empfunden).<sup>118</sup> Schönheit heißt: Zusammenklang von Differentem, wobei die in ihr zusammengeschlossenen Differenzen sich nie im Verhältnis der Gleichgültigkeit befinden, vielmehr in dem einer Spannung, oft eines Kampfes. Dies gilt nicht nur für die Kunst, es gilt auch für das Naturschöne. Erst in diesem Sinne vermag das Schöne als Ideal zu fungieren. Die Synthesis des Schönen kann ein Zusammenstimmen oder In-Beziehung-Setzen schärfster Gegensätze, ja unversöhnbarer Widersprüche sein. Zu unterscheiden ist zwischen flacher und komplexer [250] Schönheit, weiter zwischen Modi des Schönen (Anmut, Grazie) bis hin zum bloß Gefälligen und zur falschen Schönheit des Kitschs. Komplexe Schönheit ist immer aus Widersprüchen gebaut. Sie ist Gegensätzen abgerungen, kann Ergebnis von Kämpfen sein, in denen es um Selbstwerdung und Befreiung geht. Die Harmonie komplexer Schönheit ist stets eine solche, die Spannungen in sich trägt, aus Spannungen hervorgeht.

*Harmonie* ist also nicht Eigenschaft jeder Schönheit, vielmehr eine besondere Form derselben, und zwar eine solche, in der die Spannungen, die der Schönheit inhärieren, zur Ruhe gekommen sind. Schönheit aber ist auch als Zusammenklang nichtberuhigter Spannungen möglich, als schmerzhaftes Zusammentreten: die ungelöste Spannung (Differenz) als Tendenz des gegenständlichen Materials, aus dem die schöne Gestalt gebaut ist. Harmonie meint immer: überwundene Trennung und aufgehobene Entfremdung. Schönheit kann gerade die Gespanntheit ausdrücken, die eine nicht überwundene Trennung charakterisiert. Und doch wohnt dem Schönen die Tendenz zur Harmonie inne – Harmonie ist das geheime Telos des Schönen.

---

<sup>118</sup> Kitsch wäre in diesem Sinn als derivativer Modus – leerer Abklatsch – des Schönen zu erläutern.

Echte Harmonie leugnet die Spannungen nicht, aus denen sie hervorgeht, die sie zur Ruhe bringt. Der glatte Strom kann eine unauslotbare Tiefe verbergen, das Schöne dem Schrecklichen entsprungen sein – Rilke nennt es „des Schrecklichen Anfang“ (*Erste Duineser Elegie*). Die tiefste Harmonie ist Resultat des gewaltigen Vorgangs der Überwindung von Schrecken und Barbarei. Sie ist die Konsonanz des Dissonanten – *concordia discors*. Eine solche Harmonie ist die höchste Form der Schönheit im Sinne eines Ideals. Ihr eignet der Charakter utopischen Vorscheins. So gesehen, drängt jede Schönheit insgeheim auf Harmonie, auch die disharmonische Schönheit der modernen Kunst. Der Gegenbegriff des Schönen ist nicht das Schreckliche. Der Gegenbegriff des Schönen ist das Hässliche.

Das *Hässliche* ist Begriff einer Deformation, der Störung und Zerstörung eines Ordnungsgefüges oder Weltgegenstands. Wie prinzipiell jedes Welt Ding und Weltsubjekt – Mensch, Natur, Kultur – als ‚schön‘ wahrgenommen werden kann, so auch als sein Gegenteil: als hässlich. ‚Schön‘ und ‚hässlich‘ sind damit auch Kategorien der *Wertung*, des Standpunkts, der Betrachtungsweise, der Gestaltung. So ist das Gebirge, in frühen Zeiten, aber noch in der Aufklärung oft als ‚abscheulich‘ wahrgenommen worden; in der Geschichte der modernen [251] Malerei (bei Schiele, Picasso, Grosz, Dix) wird das Hässliche zu einer Zentralkategorie mit sehr unterschiedlicher Bedeutung (die im Einzelnen zu analysieren ist). Das Hässliche enthüllt sich hier als Kehrseite der schönen Gestalt. Hässlich, kann man auch sagen, ist der zerreißende, nicht zu versöhnende Widerspruch. So ist das Hässliche in der metaphysisch-theologischen Tradition die ästhetische Gestalt des Bösen (von Shakespeare in der Figur Richards in *Richard III* aufgenommen). Die klassische Metaphysik war gut beraten, diesem keine Substanz zuzuerkennen.

Zielt Schönheit auf eine überschaubare Ordnung – auch wo sie den Kosmos meint, nimmt sie diesen als eine solche Ordnung wahr –, so steht die Erfahrung des *Erhabenen* dazu im Gegensatz. In ihr ist die Überschaubarkeit und Konsonanz der Ordnung aufgehoben. Natur bricht als Übermächtiges in die Erfahrung des Subjekts ein.

Der Begriff des *Erhabenen* bezeichnet das Inkommensurable in der Erfahrung von Natur: ein Gewaltiges, das die Erfahrung des Schönen noch übersteigt. Er bezeichnet somit die Erfahrung einer Grenze. Ihr Ort ist eine Grenzsituation. Der Wildnis ist solche Erfahrung immanent. Natur zeigt sich als unergründbar, ihre Kraft als übermächtige Urgestalt‘ der Kosmos als grenzenlos, und in dieser Grenzenlosigkeit ‚ohne Begriff‘, nicht messbar, nicht vergleichbar, nicht fassbar. Kant unterscheidet das mathematisch Erhabene, das durch räumlich und zeitlich große Ausdehnung (Meer, Wüste, Sternenhimmel) vom dynamisch Erhabenen, das durch Kraft und Macht (Sturm, Gewitter) gekennzeichnet ist.

Nach Kant ist die Naturerfahrung, die dem Erhabenen zugrunde liegt, von sich her leer. Einen Inhalt – eine besondere Bedeutung – gibt ihr allein das diese Erfahrung machende Subjekt. Sie ist Akt der Interpretation: eine Subjektsetzung.<sup>119</sup> Das Erhabene ist eine „negative Lust“ (*Kritik der Urteilskraft*, § 23). In seiner Erfahrung beweist sich die Autonomie des Subjekts, gelangt [252] der Mensch zur unmittelbaren Gewissheit seiner Freiheit; ein Gedanke, der in den Künsten der Zeit eine politische Bedeutung erhält. So wird in Joseph Anton Kochs *Schmadribachfall* die erhabene Landschaft zum Symbol politischer Freiheit und der unbezwingbaren Macht der Revolution (das große Beispiel ist die Revolution Frankreichs). Die im Erhabenen präse Übermacht kann freilich auch als Zerstörung wirken: als Erfahrung der Nichtigkeit des Ich, seiner metaphysischen Bedeutungslosigkeit. An diesem Punkt geht die Erfahrung des Erhabenen in die des Schrecklichen über – ja tritt ideengeschichtlich in die Geschichte des Nihilismus ein.

In der Sicht eines nichtidealistischen, an der evidenten Materialität der Welt orientierten Denkens wird der Anteil des Subjektiven in der Erfahrung des Erhabenen zwar nicht geleugnet, tritt aber gegenüber dem Moment des Objektiv-Gegebenen zurück. Seinen Grund hat das Erhabene in der empirisch zugänglichen, sinnlich-erfahrbaren, gegenständlich gegebenen, begrifflich fassbaren *konkreten*

<sup>119</sup> Mit Entschiedenheit ist an diesem Punkt festzuhalten, dass die Kategorien des Schönen und des Erhabenen Ausdruck einer Subjekt-Objekt-Relation sind: Korrespondenzbegriffe, die als Bestimmungen einer subjektiven Bewertung im Subjekt (einem Subjektvermögen) ihren Grund haben, zugleich aber im An-sich-Sein des Objekts (der objektiven Verfasstheit der Natur) eine Entsprechung besitzen. Aus diesem Grund kann von ‚schön‘ und ‚erhaben‘ als Attributen der Natur selbst – ihres vom Menschen unabhängigen An-sich-Seins im strengen Sinn – nicht gesprochen werden.

*Natur*, der Besonderheit ihrer strukturellen Verfasstheit. So bedeutet *Erhabenheit* der Natur, nach Elmar Treptow, „dass die selbständige, sich selbst organisierende Natur unendlich-unerschöpfbar Kreislaufsysteme hervorbringt und umwandelt“, die „an sich zweckmäßig“, für den Menschen jedoch „sowohl zweckmäßig wie unzweckmäßig“, weil „Bedingungen des Lebens und des Todes“ sind. „Die in dieser Weise die Kraft und den Zeit-Raum des Menschen überragende große Natur wird von ihm mit den widersprüchlichen Gefühlen der Lust und Unlust erlebt; sie können die Formen von Bewunderung und Schauern, Staunen und Schrecken oder Ehrfurcht und Furcht annehmen“ (die klassischen Beispiele sind Orkane, Erbeben, Hochgebirge). Dies gilt nicht nur für die äußere Natur, sondern auch für die eigene Natur des Menschen. Die Individuen erleben „auch ihre eigene Natur – ihre Gattungsnatur – immer wieder mit Staunen und Schrecken“ (Treptow 2001, S. 10).

Festzuhalten freilich ist, dass die Deutungen von Naturerfahrung, die im Begriff des Erhabenen ausgesprochen werden, gesellschaftlich und historisch bedingt sind, nicht zuletzt auch geprägt von individueller Lebensgeschichte. Immer aber drückt die Erfahrung des Erhabenen eine Herausforderung aus, der nicht ausgewichen werden kann, die als Frage unnachgiebig eine Antwort verlangt. Denn die Grenze, an der das Erhabene seinen Ort hat, markiert auch die Grenze unseres Erkenntnisvermögens. Die Erfahrung des Erhabenen enthält, so lässt sich vielleicht sagen, die Erfahrung eines materiellen Metaphysi-[253]cums – sie ist, mit einem Begriff Wilhelm Weischedels, eine „metaphysische Erfahrung“ – oder sie kann zumindest zu einer solchen werden. Sie betrifft in letzter Instanz den Grund des Seienden im Ganzen, Phänomene wie Geburt, Liebe Tod, Situationen existenzieller Grenze.<sup>120</sup>

In der Naturästhetik sind Schönes und Erhabenes präsent, nicht nur als getrennte Entitäten, sondern auch in der Form eines Zusammenspiels. So kann oft nicht gesagt werden, wo in der Erfahrung der Natur – man denke an Meer und Hochgebirge – das Schöne aufhört und das Erhabene beginnt. Der ästhetischen Synthesis der Naturerfahrung gehören beide an.

Das Erhabene ist, wie das Schöne, ein affirmativer Begriff. In ihm wird auch das Gewaltige und Überwältigende der Natur als *sinnhaft* erfahren: als Teil einer übergreifenden Naturordnung oder als Selbstbestimmung von Subjektivität (wie auch immer); bei Kant etwa, dass die moralische Größe des Menschen der Gewalt der Natur kompatibel ist, so dass hier die Erfahrung einer ‚Unlust‘ in die einer ‚Lust‘ umschlagen kann. Wie das Schöne hat aber auch das Erhabene eine negativen Komplementärbegriff. Es ist der des *Schrecklichen*. Er drückt Erfahrungen des Ausgeliefertseins gegenüber der Übergewalt natürlicher (aber auch geschichtlicher) Kräfte, der Sinnlosigkeit einer Zerstörung, oft einer metaphysischen Hoffnungslosigkeit aus (so in bildnerischen Darstellungen von Lawinen und Naturkatastrophen). Das Schreckliche in der Darstellung der Natur finden wir bereits bei Dante,<sup>121</sup> in der Romantik wird es ein zentrales Motiv: in Schuberts *Winterreise*, Webers *Freischütz* (die Wolfsschlucht ist hier ‚Schreckensschlucht‘), bei Friedrich (*Eismeer*), Turner, Kleist. Das Motiv des ‚Schreckens der Wildnis‘ tritt in die Moderne ein (in Conrads *Herz der Finsternis* ist ‚terror‘ ein Schlüsselbegriff), es reicht hinein in die Darstellungen von Extremsituationen in der gegenwärtigen alpinen Literatur, in Darstellungen von Berg und Wüste als Todeszonen in Literatur und bildender Kunst. [254]

## II. ‚Landschaft‘. Die ästhetische Erschließung der Natur am Beispiel der Bergwelt. Ein kulturgeschichtliches Paradigma

### 1. Die Erschließung der Natur als kultureller Raum

Die Erschließung der Natur als kultureller Raum wie ihre ästhetische Entdeckung als Landschaft ist das Resultat langer geschichtlicher Prozesse. Sie setzt einen bestimmten zivilisatorischen Stand, auf der Basisebene eine Entwicklung der Produktivkräfte voraus, die die Kontrolle über Naturkräfte ermöglicht (Jonas 1969, Herrmann 1977). Erst muss die unmittelbare Gefährdung, die von der

<sup>120</sup> ‚Metaphysisch‘ heißt hier: bezogen auf den begrifflich nicht fassbaren, der empirischen Erkenntnis entzogenen Grund des Seienden im Ganzen. Die metaphysische Grundfrage: „warum ist überhaupt Seiendes und nicht vielmehr nichts?“ (Heidegger 1953, S. 1) ist eine Grundtatsache menschlicher Erfahrung und deshalb ein Problem theoretischer Reflexion – auch für marxistisches Denken. Es als bloß ‚ideologisch‘ abzutun ist ein theoretischer Fehlschluss.

<sup>121</sup> In seiner Ursprungsgeschichte innerhalb des europäischen Kulturraums dürfte es auf die *Odyssee* Homers zurückgehen (vgl. Die Schilderung der Skylla und Charybdis im zwölften Gesang).

ungezähmten Natur ausgeht, behoben, erst muss menschliche Reproduktion auf elementarer Ebene gesichert sein, bevor Natur als kultureller Raum (und das schließt ein: als ästhetischer wie als rationaler Raum – als erkenn- und berechenbare Welt) erschlossen werden kann. Zu solcher Bedingung gehört eine bestimmte epistemische Einstellung zur Natur, ein *Begriff* von ihr, der sie als geordnetes Ganzes, als beherrschbar und damit erst als (möglichen) Ort menschlichen Wohnens, schließlich als Landschaft versteht. Bevor diese Bedingungen gegeben sind, erscheint Natur im Bewusstsein der Menschen als von Göttern oder Dämonen bewohnt, dem Menschen fremde, meist feindliche Welt – als göttlicher, dämonischer und bedrohender anderer Raum.

So sind, um die Bergwelt als privilegiertes Paradigma zu nehmen, frühen Kulturstufen die Berge als chaotische Welt erschienen, aus der Gefahr drohte, oder aber auch als heiliger Ort, an dem die Götter wohnen. Die griechische Vorstellung vom Olymp als Sitz der Götter belegt dies ebenso wie die tibetanische Benennung des Mount Everest als „Mutter-Gottheit“ der Erde. Die Berge sind hier „heilige Berge“ (Mann 1988), unzugänglich und unzulänglich für den Menschen, Ortschaften einer absoluten Transzendenz. Der Berg kann, in mythologischen und religiösen Formen, dann auch zum Grenz-Ort von menschlicher und nicht-menschlicher (transzendenter) Welt, zum Ort der Begegnung von Mensch und Gott (oder Teufel) werden: Abraham führt Isaak auf den Berg, wo das Opfer vollzogen werden soll, also in die menschenferne Welt, in seinem Verständnis auf Gott zu, Moses empfängt die Gesetzestafeln auf dem Berg Sinai, Mohammed seine Offenbarungen in einer Höhle des Berges Hira (Mann 1988, S. 193 vgl. auch Koran, Sure 52). Christus wird auf dem Berg vom Teufel versucht.

[255] Berge, in diesen Vorstellungsformen, sind Orte der Ferne, ausgezeichnet durch die Fremde zur menschlichen Welt, das Ganz-Andere – doch auch Orte der Begegnung der unterschiedlichen Welten, Orte der Grenze und des Schnitts.

Auch in frühen Kulturstufen grenzten menschliche Kulturräume an den Berg-Raum, nisteten sich in ihm ein. Nicht erst in der Neuzeit wurden Berge besiedelt und begangen. „Seit Zehntausenden von Jahren“, schreibt Roy Oppenheim mit Blick auf die Alpen (und diese Vorstellung lässt sich auf andere Bergräume übertragen), „haben Menschen in den Alpen gelebt – Jäger, Bauern, Einsiedler [...]. Die ersten Begehungen der Gebirge sind aus praktischen Bedürfnissen des menschlichen Lebens hervorgegangen. Wir wissen [...], dass schon die *Etrusker* Handel über die Alpen hinweg betrieben. Auch deutet die phönizische Herkulesage auf das Vorhandensein uralter Passstraßen über die Alpen hin“ (Oppenheim 1974, S. 10). Bereits in der Jungsteinzeit, also vor gut 5000 Jahren, wurden Berggebiete bis in große Höhen planmäßig und zielgerichtet begangen.<sup>122</sup> Kriegszüge, die die Kelten nach Süden, die Römer nach Norden führten, hatten den Ausbau von Alpenpässen zur Folge. Hannibal zog im 3. Jahrhundert v. Chr. über die Alpen. Doch blieben noch für die Römer die Alpen eine schreckliche Welt. Livius spricht von den „scheußlichen Alpen“. Das Hochgebirge „mit seinen bis in die Unterwelt hinabreichenden Abgründen“ sei entsetzlich. „Alles erstarrt in den Alpen voll Frost, ist ewig mit grauen Hagelschlossen bedeckt und immerwährend von Eis eingehüllt“, so Silius Italicus (Oppenheim 1974, S. 10).

Die Ersten, die in die Berge gingen, waren mit Sicherheit Hirten, Jäger und Händler. Später wurden auch herrschaftliche Jagden in den Bergräum hineingetragen. Im *Theuerdank*, einem allegorischen Epos (1517), kommt ein Ritter mit Steigeisen und Bergstock vor (Oppenheim, S. 19 f.). Das Bergerlebnis der Jäger, so lässt sich rekonstruieren, war von Einsamkeit und Bedrohung, von der Erfahrung des Unbekannten und der Unzulänglichkeit der Bergwelt geprägt. Inwieweit weitere Motive (Abenteuerlust, Entdeckungslust) in solche Unternehmungen hineinwirkten, dürfte schwer zu entscheiden sein. [256]

## 2. Die Erschließung der Natur durch die Künste

### 2.1. Ästhetische Erschließung der Natur: das klassische Beispiel China

Die im allgemeinen Bewusstsein wie in der einschlägigen Literatur weithin geltende Auffassung, dass die ästhetische Erschließung der Natur erst in der europäischen Renaissance einsetzt und im späten

<sup>122</sup> Wir wissen dies seit dem Fund des ‚Mannes vom Hauslabjoch‘, des sogenannten Ötzi, in den Ötztaler Alpen. Dazu gibt es mittlerweile eine reichhaltige Literatur.

18. und 19. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreicht,<sup>123</sup> ist, in dieser Form geäußert, nicht zu halten. Sie ist ein Beispiel eurozentrischer Ignoranz. Die Natur als Landschaft – wie auch die Bergwelt als kultureller Raum und als ästhetischer Gegenstand – gibt es außerhalb Europas schon einige Jahrhunderte davor.

China ist das große Beispiel dafür. Berge, so lesen wir in einer neueren sinologischen Veröffentlichung, „spielen in der ästhetischen Gedankenwelt der Chinesen seit zwei Jahrtausenden eine besondere Rolle. Die ersten Bergdarstellungen entstanden im Zusammenhang mit Vorstellungen, nach denen die unzugänglichen Gebirge am Rande der zivilisierten Welt den Lebensraum von Unsterblichen und Paradiese für die Seelen der Verstorbenen darstellten. Später idealisierte man das von irdischen Zwängen freie Leben in den Bergen als Gegenpol zum geschäftigen Treiben in den Städten und am Kaiserhof. Berge wurden zum geistigen Zufluchtsort enttäuschter Beamter und zurückgezogener Literaten und zum Sinnbild für Unverdorbenheit, Dauerhaftigkeit und Unbeugsamkeit. Die Natur und ihre Nachahmung in Form von Landschaftsgärten schien der geeignete Raum für die edelsten Beschäftigungen: das Studium der Literatur, die Dichtung und die Malerei. So wurden Berge zu einem wichtigen Topos in der Lebenswelt chinesischer Gelehrter – als Thema in der Landschaftsmalerei (*shan-shui*, wörtlich: ‚Berg- und Wassermalerei‘), als einzelner Felsen in privaten Gärten oder miniaturisierte Nachbildung in Studierzimmern und Malstudios“ (Schlombs 2000, S. 126 f.). Im alten China lagen gesellschaftlich und kulturell günstige, wenn nicht gar ideale Bedingungen für die ästhetische Aneignung der Natur – ihre Konstitution als Landschaft – vor: eine Entwicklung der Produktivkräfte von ausreichender Höhe, um die Kon-[257]trolle über bedrohende Naturgewalten zu gewährleisten, die Ausbildung einer zentralistisch organisierten Monarchie mit einer hochgradig rational gestalteten Gesellschaftsstruktur (Beamtenschaft), ein diesseitig ausgerichtetes rationalistisches Weltbild, das die Natur als gesetzmäßig verfasste Ordnung, den Menschen als ihren Teil ansah. Nicht zufällig war es die Aufklärung, die die menschheitsgeschichtliche Bedeutung der altchinesischen Kultur erkannte. So schrieb Diderot über die Chinesen: „diese Völker sind allen anderen Völkern überlegen an Alter, Geist, Kunst, Weisheit, Politik und ihrem Geschmack für die Philosophie, ja sie machen [...] sogar in diesen Punkten den aufgeklärtesten Ländern Europas den Rang streitig“ (zit. nach Durant 1981, S. 21), und auch Voltaire nannte die „Einrichtung des Reichs der Chinesen“ „in Wahrheit die vorzüglichste, welche die Welt je gesehen hat“ (ebd.).<sup>124</sup> Das klassische chinesische Denken (Konfuzius und Lao-Tse) begriff den Kosmos als ideale Ordnung: als Harmonie von Himmel, Erde und Mensch, die im menschlichen Leben politisch und ethisch stets neu zu realisieren ist. Glasenapp spricht von ‚Universismus‘ dieses Denkens (Fischer Lexikon, S. 105), Holz von der „Einheit von naturphilosophischer und ethischer Weltdeutung“ (Holz 1994, S. 45), dem *dao* als einem strukturell dialektischen Konzept (als Urgrund, Absolutes und übergreifendes Allgemeines). Das *dao* ist das „Maß, nach dem der Mensch zu leben hat, es ist der Sinn, der allem Geschehen als dialektisch-polare Einheit von *Yang* und *Yin* innewohnt und den es dadurch zu erhalten und zu stärken gilt, dass man das unrechtmäßige Überwiegen einer Kraft, einer Begierde oder einer Potenz vermeidet“ (ebd., S. 47). Dabei steht *Yang* für Licht/männlich, *Yin* für Dunkelheit/weiblich. Himmel und Erde gelten als Vater und Mutter aller Wesen (vgl. Glasenapp, S. 98).

In der *chinesischen Malerei* nimmt die Naturnachahmung anerkannterweise eine beherrschende Stellung ein. Die „Liebe zur Natur“ gilt als „Konstante der chinesischen Kunst“ (Bedin 1995, S. 40). Seit dem 4. Jahrhundert finden sich außer Menschen auch Bäume und Felsen auf Bildern. Charakteristisch ist die Verbindung von Realismus und Symbolik. „Steile Berge türmen sich zum Himmel auf, knorrige Bäume hängen über schwindelnden Abgründen, winzige Klöster kleben an den Felsen, all dies bezeugt die Kleinheit der Menschen ange-[258]sichts der Unendlichkeit der Natur“ (ebd., S. 42), zugleich aber auch die Teilhabe des Menschen an einer umfassenden, kosmisch geordneten Natur. Diese Auffassung drückt sich in der Perspektive aus, die keinen einheitlichen festen Fluchtpunkt kennt, sondern entweder aus der Vogelschau, von weit oben her, oder vom Vordergrund im Hinblick

<sup>123</sup> Eine bemerkenswerte Ausnahme ist Steingraber 1985, der neben der neuzeitlichen europäischen Malerei China, Persien, Japan, von der älteren europäischen Malerei Rom und Pompeji behandelt.

<sup>124</sup> Vgl. Fontain/Hempel 1985, insbes. S. 39 ff.; Durant 1981, S. 21 ff.; Holz 1994; Schwarz 1994; Störig 1987, S. 85 ff.

auf ferne Gipfel erfolgt. Auch können verschiedene Blickwinkel gewählt werden, um den Blick auf Ziele zu lenken, denen besondere Bedeutung zukommt (ebd., S. 44 f.). Höhepunkte erlebte die chinesische Landschaftsmalerei unter der Sung-Dynastie (960–1279). Sie entwickelte sich in zwei Stilrichtungen. Die der nördlichen Schule bevorzugte mächtige Gebirge, die einen Großteil des Bildes füllen, die der südlichen Schule gibt allein Umrisse der Erscheinung der Natur.

Die Berge waren nicht nur Gegenstand ästhetischer Darstellung, sie waren seit dem 3. Jahrhundert auch bevorzugte Orte des Aufenthalts der Maler und Dichter, sie waren „keine Furcht einflößenden Ungeheuer, sondern alte, vertraute Freunde. Die Natur war keinem feindlich gesinnt, und jeder betrachtete sich als einen Teil des ihn umgebenden Ganzen“ (Fontein/Hempel 1985, S. 41). Der berühmte Maler Kuo Hsi (11. Jahrhundert), der letzte große Repräsentant der Ideenwelt der Sung-Zeit, schreibt in einer Abhandlung über Malerei: Bei der Betrachtung der Bilder von Bergen entstehen in den Menschen ähnliche Gedanken, wie sie der Künstler hatte. „Es ist, als ob sie wirklich mitten in der Bergwelt waren. Darin liegt die Bedeutung der Malerei, die sich über die Landschaft erhebt, welche sie abgebildet hat“ (ebd., S. 41; vgl. auch Durant 1981, S. 117).

Die Darstellung der Bergwelt in der chinesischen Lyrik (der Hauptgattung der chinesischen Literatur) ist von höchster Komplexität und Vielfalt. Sie bewegt sich auf einem ästhetischen Niveau, das in der gesamten Geschichte der Weltliteratur nur selten erreicht, sicher nie übertroffen wurde. Sie bewegt sich, wie die Malerei, zwischen den Polen einer genauen, doch höchst vielseitigen realistischen Abbildung und einer hochgradigen symbolisch-semantischen Verdichtung. So konnte diese Lyrik zum Vorbild einer bestimmten Richtung der klassischen Moderne werden: des ‚Imagismus‘ Ezra Pounds (vgl. Graham 1977). Naturästhetisch gesehen steht sie zwischen den Polen des Schönen und des Erhabenen. Zugleich ist sie „Ausdruck der eigenen Gefühle“, „Seelenlandschaft“ (Günther Debon). „Dabei versteht der Chinese fast ausnahmslos als Landschaft Gebirg und Wasser, nämlich das von Flussläufen, Wasserfällen [259] und Seen belebte Hochgebirge. Hier mag die dualistische [besser: dialektische, T. M.] Philosophie des männlichen Yang- und des weiblichen Yin-Prinzips nachwirken. Aber auch Paradiesesvorstellungen spielen mit; denn man dachte sich den Ort der Seligen als ein Gebirgsland inmitten der See“ (Debon 1988, S. 222). Nach Debon ist Dso Ses „Den Einsiedel suchen“ das erste Naturgedicht Chinas in dem von ihm erläuterten Sinn. Es entwirft eine umgreifende Landschaft von Gebirge und Wasser, mit liebevoll ausgemalten Detailbildern, in der der Einsiedel seine Hütte gebaut hat. Thematisch konstitutiv ist der Gegensatz einer von Hierarchie und Unterwerfung bestimmten politisch-sozialen Welt zum freien und einfachen Leben in der Natur (ein Grundthema auch der europäischen Pastorale; vgl. Vergils *Eklogen*). Die Natur – der Berg – ist „erhabener“ Gegenstand der Betrachtung (der Terminus wird in der Übersetzung gebraucht). Die Welt des Einsiedels ist die Welt einer freien Assoziation von Gleichen, die in der Betrachtung der erhabenen Natur und im ‚freien Schweben‘ in ihr ihr Dasein haben (vgl. Debon, S. 52).

Der Höhepunkt der chinesischen Lyrik fällt in die Zeit der T’ang-Dynastie (618–907). Ihre bedeutendsten Autoren sind Li Po (701–762) und Tu Fu (712–770), die sehr unterschiedliche Typen lyrischen Schreibens verkörpern (vgl. Cooper 1973, Graham 1965). Eine Reihe weiterer Dichter höchster Qualität sind in Ergänzung dieser beiden zu nennen: Meng Chiao, Han Yü, Li Ho, Tu Mu, Li Shang Yin (vgl. Graham 1965). Der thematische und formale Reichtum ihrer Lyrik ist beeindruckend. Eine Rezeption chinesischer Lyrik auf höchstem ästhetischen Niveau liegt mit Gustav Mahlers *Lied von der Erde* vor. Mahler griff hier auf Texte aus Hans Bethges Sammlung *Die Chinesische Flöte* zurück (nach Li Po, Chang Tsi, Mong Kao Jen, Wang Sei). Auf diesem Weg ist zumindest ein kleines Stück der chinesischen Lyrik in die musikalische Literatur Europas eingebürgert worden. [260]

## 2.2. Die Entdeckung der Berge als Landschaft in Europa

### *Erste Phase: Humanismus und Renaissance*

Die ästhetische Erschließung der Natur – und mit ihr auch die Entdeckung der Berge als Landschaft – beginnt in Europa mit der Renaissance.<sup>125</sup> Die Besteigung des Mont Ventoux in der Provence am

<sup>125</sup> Die gälische Literatur Irlands ist ein bemerkenswerter Sonderfall und wäre in der weiteren Ausarbeitung unbedingt zu berücksichtigen. In der gälischen Literatur gibt es eine ausgeprägte Naturästhetik (vgl. O’Connor 1962, S. 17 ff.), auch

26. April 1336 durch den 33-jährigen Dichter Francesco Petrarca, „allein vom Drang beseelt, diesen außergewöhnlich hohen Ort zu begehen“ (Albus 1999, S. 203), wird in der Regel als Schlüsseldatum für die Entdeckung der Berge als Landschaft genannt (vgl. Burkhardt 1981, S. 326–328; Ritter 1963). Auf dem Gipfel angekommen, steht er „durch den ungewohnten Hauch der Luft und die ganze freie Rundschau bewegt, einem Betäubten gleich da“ (zit. Albus 1999, S. 203). Die Bergbesteigung wird ihm zum Gleichnis für die Pilgerfahrt des Lebens („in der Tat liegt das Leben, das man das selige nennt, auf hohem Gipfel, und ein schmaler Pfad [...] führt zu ihm hin“) (dazu ausführlich Burkhardt 1981, S. 328 f.). Er schlägt ein mitgebrachtes Büchlein auf, die *Bekenntnisse* Augustins, und sein Auge fällt auf eine Stelle im 10. Abschnitt: „Und da gehen die Menschen hin und bewundern hohe Berge und weite Meeresfluten und mächtig daherrauschende Ströme und den Lauf der Gestirne und verlieren sich selbst darüber.“ Darauf schließt er das Buch und schweigt. Bei Petrarca verbindet sich Altes und Neues auf eindringliche und faszinierende Weise. Das Neue ist die Besteigung des Bergs nur um ihrer selbst willen und um die Welt zu sehen und zu entdecken, [261] das Alte: das Motiv der Selbsterkenntnis und der Gedanke der Bergbesteigung als Pilgerfahrt.

Eine Reise als Jenseitswanderung und Pilgerfahrt (sie ist zugleich eine umfassende Weltfahrt) schildert Dante in der *Göttlichen Komödie*. Ist der erste Teil, *Inferno*, ganz und gar von Bergmetaphern durchsetzt: vom leuchtenden Berg der Tugend im 1. Gesang zu den Abstürzen, Abgründen und Bergstürzen der Höllenlandschaft, hat der zweite Teil, *Purgatorio*, als zentrales Bild den Läuterungsberg. Hier ist die Wanderung ein Aufstieg, wie sie in der Hölle ein Abstieg war. Erst im *Paradiso* wird die Metapher des Bergs durch die einer vielschichtigen Himmelswelt abgelöst. Sehr genaue Naturbeobachtungen gehen durchgängig in Dantes Text ein, auch Erfahrungen, die er selbst beim Bergsteigen gemacht haben muss (Dante war Bergsteiger, es gibt Arbeiten dazu).<sup>126</sup> So beschreibt er in *Purgatorio*, Vierter und Zehnter Gesang den Aufstieg in einem Kamin (Dante 1988, V. 85 f. und 175). In welchem Sinn die Berge Dantes ein Aestheticum sind, müssten nähere Untersuchungen zeigen. Charakteristisch für die *Commedia* ist die doppelte Semantik von Allegorie und Realismus. Sind seine Landschaften vorrangig allegorische Orte (und werden in der Forschung meist als solche aufgefasst), so haben sie doch fraglos eine ästhetische Dimension. Immer wieder tritt die realistische Beschreibung der allegorischen hinzu – oft ist die allegorische sogar aus der realistischen entwickelt (so bereits in der Wald-Metapher des 1. Gesangs des *Inferno*). Die Berge der Hölle sind Orte des Schreckens. Dabei ist real Gesehenes und Erlebtes in die vielschichtige Bergmetapher eingegangen. Neben die Berglandschaft tritt die des Waldes. Eröffnet wird die *Commedia* mit einer Wald-Berglandschaft, wobei der Wald Ort der Verirrung ist (*Inferno*, 1. Gesang). Eine Waldlandschaft anderer Art entwirft der 28. Gesang des *Purgatorio*, den Wald des *irdischen Paradieses*: ein von der Morgensonne durchglühter und dem Gesang der Vögel erfüllter „dichter, grüner Gotteswald“ am „Rand des Berges“ (ohne Berg ist Dantes Wald nicht zu denken). War die Höllenlandschaft ein Schreckensort – *locus terribilis* –, so ist das irdische Paradies Ort der Schönheit, lieblicher Ort – *locus amoenus*.

[262] Die ästhetische Entdeckung der Landschaft in der Renaissance hat ihre Vorläufer. So zeigt ein Brief des jüngeren Plinius (61–113 v. Chr.), wie aus ‚Ländereien‘ eine Landschaft wird. Von der Gegend um seinen Landsitz in Tusciem sagt er: „Die Landschaft ist ganz herrlich.“ Er spricht vom Amphitheater der schöpferischen Natur. Zu Recht schreibt Anita Albus, hier konstituiere sich ein „Subjekt mit neuer zeitlicher und räumlicher Perspektive“ (Albus 1977, S. 202). Plinius: „Es wird für Dich ein großer Genuss sein, wenn Du von einem Berg aus auf die Landschaft hinunterblickst.“ Zu erblicken seien „nicht Ländereien, sondern ein in außergewöhnlicher Schönheit gemaltes

---

die Bergwelt an Schlüsselstellen des lyrischen Gedichts (vgl. Murphy 1970). Naturbeschreibungen, wenn auch eher in rudimentärer Form, gibt es freilich schon in der *Odyssee* Homers, so die Orte betreffend, die Odysseus auf seinen Irrfahrten aufsucht, unwirtliche Orte zumeist wie die Insel der Kyklopen, „ein kleines waldichtetes Eiland, / Welches unzählige Scharen von wilden Ziegen durchstreifen“, „verwachsene Wildnis“, die „kein menschlicher Fuß durchdringt“ (neunter Gesang, V. 117–19; übers. von Johann Heinrich Voß). Von Naturästhetik in entwickelter Form wird bei Homer kaum die Rede sein können. Es sind Rudimente einer solchen vorhanden, nicht mehr. Ein anderes Problem stellt die spätere pastorale Dichtung dar, die in der Tat schon die schöne wie die erhabene Landschaft kennt (so die Szenerie der Vierten Ekloge Vergils); eine genaue Untersuchung müsste hier die Einzelheiten ausarbeiten.

<sup>126</sup> Burkhardt 1981, S. 326 und Hielermann von Heel 1932.

Landschaftsbild“. Er spricht von Buntheit und Gliederung der Landschaft, entdeckt also Farbe und Form in ihrer ästhetischen Gestalthaftigkeit.

Die Entdeckung landschaftlicher Schönheit war in der Renaissance humanistisches Programm – Teil der „Entdeckung der Welt und des Menschen“ (Burckhardt 1981). Die Besteigung von Bergen, die praktische Erkundung der Natur gehörte dazu. Burckhardt nennt neben Petrarca eine Reihe weiterer Humanisten, die Berge bestiegen: so Fazio degli Uberti, der Verfasser einer gereimten Kosmografie (Burckhardt 1981, S. 329). Oppenheim verweist auf eine Reihe bergsteigender Humanisten neben Petrarca. Rotario d’Asti etwa, der 1358 einen Dreitausender, die Roccia Melone (3537 m) in der Nähe des Mont Cenis zum ersten Mal bestieg (Oppenheim 1974, S. 26 ff.). Auch erste Klettereien fallen in diese Zeit: so die Ersteigung des Mont Aguille 1492 durch Antoine de Ville mit der Hilfe von Seilen und Leitern – der Beginn der Epoche des Alpinismus.

Zusammen mit Künstlern unternehmen wagemutige Humanisten Expeditionen in die Alpen, oft mit dem Ziel ihrer topografischen Erfassung (dazu Oppenheim 1974, S. 32). Auch von Leonardo ist bekannt, dass er die Alpen bereiste; ja er soll 1511 zu Studienzwecken den Monte Rosa bestiegen haben. Von ihm stammt eine Hochgebirgsstudie (um diese Zeit entstanden), die eine Bergwelt – ein Gipfelpanorama – ganz ohne Beiwerk oder religiöse Bezüge zeigt – eine der ersten Abbildungen der Berge als ‚reine Landschaft‘. So fehlen auch Menschen auf diesem Bild.

Schrittweise wird die landschaftliche Schönheit der Berge entdeckt. Der Züricher Naturforscher Conrad Geßner erstieg um die Mitte des 16. Jahrhunderts den Pilatus wie auch andere Berge. Er schreibt in einem Brief von dem „Vergnügen für den ergriffenen Geist, die gewaltige Masse der Gebirge [263] zu bewundern und das Haupt gleichsam in die Wolken zu erheben.“ In die ästhetische Erfahrung der Gebirge tritt hier neben die Erfahrung des Schönen auch deutlich die des Erhabenen, wenn Geßner fortfährt: „Ich weiß nicht, wie es zugeht, dass durch diese unbegreiflichen Höhen das Gemüt erschüttert und hingerissen wird zur Betrachtung des erhabenen Baumeisters“ (De Montium Admirazione). Geßner erklärt, zeit seines Lebens jährlich einige Gipfel besteigen zu wollen – mit dem ersten Ziel des Studiums der Bergflora, mit dem zweiten aber des Bergsteigens selbst, für das, neben dem ästhetischen Erleben, die Freude an der körperlichen Übung steht. Er schreibt, und diese Sätze sollten in jede theoretische Erörterung des Bergsteigens gehören: „Es ist eine fest beschlossene Sache, dass ich, solange mir Gott das Leben schenken wird, jedes Jahr die Besteigung einiger Gipfel machen werde oder doch zumindest eines von ihnen in der Zeit, da die Bergflora in voller Blüte stehen wird, sowohl um diese zu untersuchen, wie auch um meinem Körper eine edle Übung zu verschaffen und eine Freude meinem Geist“ (Oppenheim, S. 34). Die Lust der körperlichen Bewegung tritt neben das ästhetische Vergnügen und das forschende Interesse an der Natur.

Von zentraler Bedeutung für die Entdeckung der Landschaft, die sich in der frühen Neuzeit auf vielen Ebenen vollzieht, ist ihre Aneignung im Medium der Künste. Diese wiederum hat ihren Mittelpunkt in den bildenden Künsten, dort vor allem in der Malerei. Zu diesem historischen Zeitpunkt ist die Landschaftsmalerei der Hauptschauplatz der Entdeckung der landschaftlichen Schönheit (im ausgehenden 18. Jahrhundert löst die Literatur die Malerei als erstes Medium ästhetischer Naturaneignung ab).

An Genesis und Geschichte der europäischen Landschaftsmalerei sind eine Reihe von Faktoren beteiligt: ökonomische, soziale, politische, epistemische und ästhetische. Die Entdeckung der Landschaft und im Zusammenhang damit die Herausbildung der Landschaftsmalerei zu einer autonomen Kunstform vollzieht sich in einer Reihe von Schritten. Zunächst wird der Goldhintergrund, wie er für traditionelle (byzantinische) Malerei typisch ist, durch einen Bildhintergrund ersetzt, in den Realia einer landschaftlichen Welt treten: Wald, Wiese, Feld, Dorf, Fluss und Meer, Felsen und Berge. Aus diesem Bildhintergrund (*Parerga*, Beiwerk genannt) bildet sich in einer Reihe weiterer Schritte die autonome Landschaft heraus (vgl. Albus 1997, [264] S. 250) – wobei ‚Landschaft‘ immer (wie eingangs ausgeführt) eine gestalthafte Ensemble von Naturseiendem meint – nicht die bloße Aneinanderreihung von einzelnen seiner Elemente. „Landschaft“, erläutert Anita Albus, „umfasst das Ganze der Natur in der besonderen Physiognomie monotoner oder kontrastierender, rauer oder lieblicher, harmonischer oder bizarrer Regionen, die dem Blick aus erhabener Ferne das unsichtbare

Zusammenspiel von Boden, Luft, Gewässer, Pflanzen, Tieren, Mensch und Menschenwerk offenbaren“ (Albus 1999, S. 201).

Die Darstellung von Landschaft in der Malerei setzt im späten Mittelalter ein, und von den frühesten Beispielen an tritt die Bergwelt (Hügel, Berge, Felsformationen) in ihre Darstellung ein. Allein an Giotto (Wende von 13. zum 14. Jahrhundert) sei erinnert, bei dem die genaue Beobachtung von Naturobjekten sich mit der Wiedergabe der Formen und atmosphärischen Eigenart (auch Farbigkeit) seiner umbrischen Heimat verbindet. Auffallend ist, dass die Darstellung der Bergwelt (im weitesten Sinn von Gebirge, Berg, Hügel, Felsformation, Felsgrotte usw.) von Beginn an in der Landschaftsmalerei eine zentrale Rolle spielt. Dies sicher nicht allein deshalb, weil viele der dargestellten Landschaften gebirgig waren, sondern auch der ästhetischen Attraktion wegen, die von Bergen ausgeht. Hinzu tritt die symbolische Bedeutung, die mit der Bergwelt verbunden ist oder sich mit ihr verbinden lässt. Dabei wird die traditionelle Semantik der Bergwelt als Ort der Wildnis, Ferne, Grenze oder heiliger Berg eine wichtige Rolle gespielt haben. Auf Lorenzettis Fresken mit Motiven des schlechten und guten Regiments (1338–1340, Sienna), allgemein als Auftakt der Landschaftsmalerei bezeichnet, begegnen wir einer Landschaft mit gebirgigen Formationen (offenkundig der toskanischen Landschaft nachgebildet), bei Konrad Witz (Petri Fischzug, 1444) einem detailliert entwickelten Gebirgsmotiv als Rahmen eines biblischen Geschehens, bei Dürer (Ansicht von Arco, Ende 15. Jahrhundert) dann bereits dem selbständigen Landschaftsbild.

Die Geschichte der neuzeitlichen Landschaftsmalerei kann hier nicht einmal skizzenhaft rekonstruiert werden. An dieser Stelle muss der Hinweis genügen, dass diese Malerei, noch weit vor der Romantik, eine unerhörte Fülle von Formen und Landschaftstypen entwickelt (sie auf eine, etwa die ideale Landschaft, zu reduzieren, käme einer unzulässigen Vereinseitigung gleich). Dazu gehört die *konstruktivistische Weltlandschaft* (Altdorffer, Brueghel, Verhaerd) ebenso [265] wie die *symbolische* oder *allegorische* Landschaft (Leonardo, Botticelli, Tintoretto, Giorgione, El Greco, Brueghel, Rembrandt), die *ideale Landschaft* von Caracci bis Lorrain und Watteau, die erotische Landschaft (Giorgione, *Schlafende Venus*), der *vielschichtige Realismus* der Niederländer zwischen den Polen von Naturalismus, Symbolismus und Präromantik. Aus der Kenntnis dieser Tradition heraus ist die Malerei des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts eher eine Transformation als ein Neubeginn.

#### *Zweite Phase: Romantik und Zeitalter der Revolutionen*

Eine neue Qualität in der ästhetischen Erschließung der Natur setzt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein, dem Beginn des „Zeitalters der Revolution“ (Eric Hobsbawm), in dessen Folge sich die europäische Geschichte zur Weltgeschichte transformiert, und aus dem die moderne bürgerliche Gesellschaft, das Zeitalter des entwickelten Kapitalismus hervorgeht. In ihr vollzieht sich die Eroberung der Erde durch das Kapital, als deren Teil die Unterwerfung und Verwüstung der Natur; ein Vorgang, der in unserem Jahrhundert einen möglicherweise unumkehrbaren Kulminationspunkt erreicht hat.

Die ästhetischen Naturauffassungen, die diese Geschichte begleiten, sind, so abseitig sie oft erscheinen, geprägt vom Widerspruch gegen die Herrschaftslogik, die der bürgerlichen Gesellschaft von Beginn an immanent ist. Dabei sind sie von so hochgradiger Komplexität, dass sie sich jeder einfachen Fixierung entziehen. Zudem gibt es bislang keine geschichtliche oder theoretische Darstellung, welche die ästhetische Naturauffassung der neuzeitlichen Welt (besser sprechen wir im Plural und sagen Naturauffassungen) in ihrer Gänze und ihrem Zusammenhang erfasst hat. Bestimmend wird, so sehe ich die Haupttendenz dieses Prozesses, eine ‚organizistische‘ Auffassung von Natur, die in frühe Phasen der neuzeitlichen Gesellschaft zurückreicht, die von Philosophie und den Künsten (Dichtung, Malerei, Musik, wobei die Dichtung jetzt einen Vorrang hat) herausgearbeitet wird. Ihr Kern ist der Prozess einer Verweltlichung: Gott wird ins Diesseits zurückgeholt, die Natur wird zur Form seiner Erscheinung (seit Giordano Bruno, der für diesen Gedanken als Ketzer verbrannt wurde), die diesseitige Welt wird zum Ort menschlicher Selbstverwirklichung, der Mensch [266] erkennt sich als Teil der Natur. Bruno gehört in diesen Zusammenhang ebenso wie Bacon und Leibniz. Ein Knotenpunkt in dieser Entwicklung ist der Gang des Denkens von Spinoza zu Goethe, der Pantheismus/Spinozismus als

europäische Bewegung.<sup>127</sup> Spinozas Formel *deus sive substantia sive natura*, die Gott mit dem substanziellen Kern, der ‚Dynamis‘ der Natur gleichsetzt, damit die Existenz eines personalen außerweltlichen Gottes bestreitet, kann als naturästhetische Grundformel zwischen Ruysdael und dem frühen 20. Jahrhundert gelten. Eine ganz entscheidende Rolle spielt in diesem Zusammenhang neben Goethe die europäische Romantik: Turner in England, Dahl in Norwegen, Friedrich in Deutschland – sehr richtig hat man von Friedrichs ‚pietistischem Spinozismus‘ gesprochen. Dem Weg des Denkens analog verlaufen die Transformationen der Gefühlskultur. Freilich hat, was gemeinhin ‚romantisch‘ genannt wird, vor allem auch die romantische Naturauffassung, seine Wurzeln in Früherem, so in der niederländischen Landschaftsmalerei, in der Aufklärung. Ich denke an Albrecht von Hallers Gedicht *Die Alpen* von 1729/32, das die Naturauffassung Jean Jacques Rousseaus vorbereitet, die ihrerseits von größter Bedeutung für das späte 18. Jahrhundert und die europäische Romantik ist.<sup>128</sup> So findet sich, um ein Beispiel zu geben, in Rousseaus *Bekennnissen* die Vorstellung der „schönen Landschaft“ als einer solchen, der „Gießbäche, Felsen, Tannen, dunkle Wälder, Berge, bergauf und bergab holpernde Wege, Abgründe“ zugehören (Rousseau 1981, S. 172 f.), womit ein Begriff von Naturästhetik angesprochen ist, der die Kantschen Kategorien des Schönen und des Erhabenen antizipiert: das Schöne als Harmonie eines als selbstzweckhaft wahrgenommenen Gegenstands, das Erhabene als Erfahrung machtvoller, überwältigender Natur: „Kühne überhängende gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung, der grenzenlose Ozean, in Empörung gesetzt, ein hoher Wasserfall eines mächtigen Flusses u. d. gl.“ (*Kritik der [267] Urteilkraft*, § 28). Die Vorstellung einer erhabenen Natur wird bei Koch,<sup>129</sup> Schiller (*Wilhelm Tell*)<sup>130</sup> und in der englischen Romantik (so bei Shelley)<sup>131</sup> zur politischen Metapher, die heroische Landschaft zum Symbol einer Freiheit, die die Natur verbürgt und die in der Gesellschaft einzulösen ist. Dies nur als Beispiel für den Bedeutungsspielraum, den die Naturästhetik zu diesem historischen Zeitpunkt erhält. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass in der Malerei und Literatur dieses Zeitalters (im gewissen Sinn auch in der Musik: man denke an Beethoven) Natur in der Totalität ihrer ästhetischen Erfahrung – vom Schönen und Erhabenen zum Hässlichen und Schrecklichen – Darstellung findet, bei Vorrang freilich der schönen und erhabenen Modalität.

An der im Verlauf des 18. und frühen 19. Jahrhunderts sich ausbildenden ‚neuen‘ Naturauffassung haben alle europäischen Nationen teil. Das Denken Goethes bildet freilich einen Kulminationspunkt in diesem Prozess. Im Totum dieses Denkens, in ästhetischer Praxis und Theorie, werden die Grundlagen für die naturästhetischen Auffassungen der nächsten zwei Jahrhunderte gelegt, ja die zu konstatierende Renaissance naturästhetischen Denkens in der Gegenwart (so Treptow 2001) greift auf diese Grundbestand zurück.

#### *Zur literarischen Metapher des Waldes. Einige Hinweise*

In der Romantik, vor allem in Deutschland, wird der Wald zu einer zentralen Metapher. Sie reicht freilich weit in Mythos und Märchen zurück, häufig gepaart mit dem Motiv des Verirrens. Dabei ist Wald in der Regel ein ‚wilder Ort‘ (so auch im Lateinischen: ‚silvaticus‘). Augustin nennt die Welt einen „bitteren Wald“ (*Tractat zum Johannesevangelium*); ein Motiv, das, in Verbindung mit dem des Verirrens, am Beginn von Dantes *Commedia* steht (wie oben ausgeführt). Bei Dante besitzt die Waldmetapher bereits eine Ambivalenz, die in motivischer Wiederkehr in ihrer ganzen Geschichte zu finden ist: So ist der Wald in *Inferno*, 1. Gesang ein Ort der Verirrung und Bedrohung (*locus [268] terribilis*), im irdischen Paradies dagegen (*Purgatorio*, 28. Gesang) ein Ort der Schönheit und irdischen Erfüllung (*locus amoenus*). Er ist dies auch in Walthers Liebesgedicht *Under der linden* – als Ort der erfüllten sinnlichen Liebe; so dass mit Recht hier von einem *locus amoenus amoris*

<sup>127</sup> Dahinter stehen realistische und pantheistische Überlieferungen europäischen Denkens, die über die Araber (Avicenna, Averroes) auf Aristoteles und die frühen Naturphilosophen zurückgehen (vgl. Bloch 1972).

<sup>128</sup> Zur Herausbildung der neuen Naturauffassung im 18. Jahrhundert Dillinger 2000.

<sup>129</sup> Vgl. Frank 1995.

<sup>130</sup> Vgl. Metscher 1992.

<sup>131</sup> Vgl. Metscher 1998.

gesprochen werden kann. Auch bei Shakespeare gibt es den Wald. Im *Sommernachtstraum* ist er Ort der Verirrung und Wildnis, zugleich aber auch der Verwandlung und des Durchgangs zu einem, freilich prekären, Glück. In *Macbeth* ist es „Birnam's Wald“, der gegen den „hohen Hügel von Dunsinane“ anrückt und der Gewaltherrschaft der Macbeths ein Ende setzt. In *Wie es euch gefällt* wiederum ist der Wald eine reale Gegenwelt zur falschen und gewalttätigen Welt des Hofes, zugleich Ort der Zuflucht und utopischer Ort einer imaginären Versöhnung. In Goethes *Faust* ist der Wald Ort richtigen Lebens und der wahren Erkenntnis (Wald und Höhle, *Faust I*), aber auch Ort einer Verstrickung, die Mord und Schuld zur Folge hat (*Walpurgisnacht*). In den Bergschluchten des 2. Teils dann wird der Wald in das Bild einer umfassenden kosmischen Ordnung, eines Prozesses des Werdens, der Verwandlung und Heilung aufgenommen („Waldung, sie schwankt heran“ – ein Echo auf Wald und Höhle). Die Ambivalenz der Metapher bleibt bestimmend auch in der deutschen Romantik – wo immer diese Werke von Rang hervorgebracht hat. Der Wald ist stets mehr als der „schöne, grüne“, gar der „deutsche“ Wald. Er ist dies auch (so in Eichendorffs *Abschied*), aber er ist auch ein Ort der Verirrung, Bedrohung und des Todes (so in seinem *Waldgespräch*). In der angeblich ‚deutlichsten‘ aller Opern, Webers *Freischütz*, kommt der ‚deutsche Wald‘ gar nicht vor. Die Oper spielt in Böhmen, und der Wald, der in der Tat in ihr eine große Rolle spielt, ist der Böhmer Wald; alles andere als ein idyllischer Ort, vielmehr ein Ort der Bedrohung und des Schreckens. Sein Herzstück, die Wolfsschlucht, wird ausdrücklich ‚Schreckensschlucht‘ genannt, sie ist Satans Reich, und dieses steht nicht zuletzt für den Krieg, den jüngst vergangenen. Die Welt des Teufels ist eine Kriegswelt, der Kaspar, der ehemalige Soldat und Teufelsbündler, unrettbar angehört. Barbarisch aber auch ist die Praxis, die der Oper den Namen gibt: die Forderung des gelungenen Schusses und ihre Vorgeschichte. Sie reicht in eine vorzivilisatorische Zeit zurück, deren Zwänge in dieser Oper allein durch divine Intervention – den Eingriff des Eremiten – aufgelöst werden können. In Eichendorffs *Sehnsucht* dann, seinem sicher bedeutendsten Gedicht, wird die Waldmetapher transformiert in eine surreal zu nennende Universalland-[269]schaft, in der sich, in einer visuell evozierten Klangwelt, Felsschluchten mit stürzendem Wasser und rauschenden Wäldern mischen, die in ein Bild verwildernder Gärten, dämmernder Lauben und mondscheinumwobener Paläste übergeht, an dessen Ende, in verhaltener Erotik, die lauschenden Mädchen und spielenden Lauten stehen – ein deutlicher Gegenentwurf zu der italienischen Landschaft von Goethes *Mignon*. Auch in der Moderne noch gibt es den Wald. So markieren in Brechts *Vom armen B. B.* die „schwarzen Wälder“ den Zustand der evolutionsgeschichtlichen Vorzeit des Menschen, der auch in der Zeit der ‚Asphaltstädte‘ ungebändigt fortbesteht – „die Kälte der Wälder wird in mir bis zu meinem Absterben sein“; ein Gedanke, der in Form eines bitter-satirischen Humors in Kästners *Die Entwicklung der Menschheit* wiederkehrt: Der ‚Urwald‘ ist auch in der technologischen Zivilisation der Moderne nach wie vor präsent, ihre Bewohner sind, was sie in Vorzeiten waren: „die alten Affen“.<sup>132</sup>

*Dritte Phase: Moderne. Von der Erschließung zur Eroberung, von der Eroberung zur Verwüstung der Berge*<sup>133</sup>

Der Prozess kultureller Zerstörung, der weite Teile des 20. Jahrhunderts charakterisiert, kann ohne Einbezug der ökonomischen, sozialen und politischen Geschichte dieses Zeitraums gar nicht angemessen verstanden, beschrieben und bewertet werden. Es ist, auf eine einfache Formel gebracht, eine Geschichte progredierender Weltunterwerfung, der Verwertung und in deren Folge der Verwüstung von Natur. Die Ausplünderung der Erde, die Daseinsgesetz der gegenwärtigen Gesellschaft ist, hat keinen Teil der Natur, der für die Profitmaximierung von Wert ist, verschont. Der Prozess globaler Verwertung hat einen Vorgang freigesetzt, der über die Inbesitznahme des terrestrischen Naturraums und den Beginn planetarischer Eroberungen zur Bedrohung des gesamten Ökosystems unseres Planeten geworden ist.

<sup>132</sup> Weitere Linien, auf die hier nur hingewiesen werden kann, sind die des Realismus und Symbolismus des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Ich denke nicht allein an Stifter und Klostermann (dies sind die in diesem Zusammenhang am häufigsten genannten Autoren), sondern auch an den russischen Roman, an Musik und Oper, an Conrads *Heart of Darkness*. In einer vergleichenden Studie wären alle diese Linien einzubeziehen – und noch viele mehr.

<sup>133</sup> Diesen letzten Abschnitt kann ich hier nur thesenartig abgekürzt behandeln.

[270] So beschreibt Roy Oppenheim die Erschließung der Alpen im Verlauf der letzten zwei Jahrhunderte als einen Weg, der über die totale Eroberung des Alpenraums zur tendenziellen Verwüstung der Bergwelt führt. Diese Verwüstung sei die Folge einer die Natur brutal unterwerfenden Inbesitznahme des Bergraums, einer rücksichtslosen Besiedlung, wirtschaftlichen Nutzung, der faktisch unkontrollierten Ausbreitung des Massentourismus. „Während über zwei Jahrhunderten – seit der Mitte des 18. Jahrhunderts – trachtete der Mensch danach, das Gebirge zu *erobern*, in seine Gewalt zu bekommen [...]. Der Eroberung, die mit dem 19. Jahrhundert ihr vorläufiges Ende fand, folgte in unserem Jahrhundert die Beherrschung, die Nutzbarmachung und die *Zerstörung*“ (Oppenheim 1974, S. 259).

Die *Wildnis wird zur Wüste*. Vor unseren Augen vollzieht sich die *Verwüstung der Natur*.<sup>134</sup> Der Vorgang ist nicht auf die Alpen beschränkt, wenn er hier auch sicher am weitesten fortgeschritten ist. Er hat mittlerweile auch die höchsten, unzugänglichsten Regionen der Erde erreicht. So schreibt Reinhold Messner mit Blick auf den Himalaja: „Der Mount Everest macht nur noch Negativschlagzeilen: als Müllberg, als Todeszone für Adrenalin-Freaks, als Rummelplatz für Touristen, die überall sonst schon gewesen sind. Seitdem im Internet und in Reisekatalogen mit dem Angebot ‚Everest for everybody‘ die Vorstellung verkauft wird, der Aufstieg ins Nirwana sei für Geld zu haben, ist auch der höchste Berg der Welt, von den Einheimischen in Nepal einst als Heiligtum ‚Sagarmatha‘ und in Tibet als ‚Quomolungma‘ verehrt, Konsumgut geworden“ (Messner 2001).

Es handelt sich um einen in diesem Ausmaß historisch singulären Vorgang. Er ist keineswegs auf esoterische Randgebiete beschränkt, sondern betrifft den ökologischen Grundbestand unserer Zivilisation. Mit der Naturzerstörung werden die basalen Existenzgrundlagen der menschlichen Zivilisation verwüstet. Er scheint unter den gegebenen gesellschaftlichen Verhältnissen irreversibel. Kaum vorstellbar, dass unter Bedingungen einer an Profit, Herrschaft und Leistung orientierten Gesellschaft der Weg zu einem schonenden Umgang mit der Natur gelingt – geschweige denn der Weg zu einer auf Kooperation gegründeten Sozietät. Eine Gesellschaft aber, die in der Ausplünderung der Erde ihre ultima [271] ratio sieht und die Natur zum Spielort einer pathischen Selbstbestätigung macht, hat ihr Todesurteil schon unterzeichnet. Ihr Untergang ist unausweichlich, und er ist selbstverschuldet.

Die naturästhetische Vorstellungswelt der letzten zweieinhalb Jahrhunderte, bei aller zugestandenen Differenz der Inhalte und Formen, ist an diese Geschichte untrennbar geknüpft. Zu dem in diesem Zeitraum ablaufenden Prozess der Eroberung und Zerstörung der Natur hat sie sich in einer Vielzahl von Modi verhalten, die von Rückzug, Flucht und Idylle zu Protest, Widerstand und utopischem Gegenentwurf reichen, oft auch in einer Mischung von verschiedenen dieser Momente. Dazu gehört, in nicht geringem Maße, die Ästhetisierung des Naturhaften, eines vorindustriell-‚natürlichen‘ Lebensraums, der Kult einfachen Lebens ebenso wie die Romantisierung des Abenteurers, die Heroisierung von Kampf und Sieg im Umgang mit Naturgewalten usf. Hier reicht die Naturästhetik in faschistische und profaschistische Ideologien und Mentalitätsformen hinein. Dies betrifft nicht nur Deutschland und andere faschistische Kernländer. Es gehört vielmehr zum Bestandteil der Mythe Europa – der Art und Weise, wie sich der Zivilisationstyp Europa selbst definiert hat.<sup>135</sup> Was sich freilich, wenn ich recht sehe, im Rahmen der Naturästhetik kaum oder nur wenig findet, ist die direkte Affirmation des kapitalistischen Progresses selbst. Die Zerstörung der Natur in seinem Verlauf, als unaufhebbarer Teil von ihm, ist so evident, sichtbar und handgreiflich, dass seine unverstellte Verklärung kaum möglich scheint.

Die Entwicklung in den Künsten, die diesen Prozess verarbeiten, ist gleichfalls höchst vielschichtig und facettenreich – ihre auch nur skizzenartige Darstellung überschritte weit den hier zur Verfügung stehenden Raum. Ein entscheidendes Kriterium freilich für Werke von Rang sei benannt, und das ist die Intensität der Auseinandersetzung mit dem beschriebenen Vorgang kultureller Zerstörung: als

<sup>134</sup> Die Ausstellung *Desert und Transit* (Kunsthalle Kiel Juli/Sept. 2000, Museum der bildenden Künste Leipzig Nov. 2000/Jan. 2001; Ermacora 2000) versuchte gleichfalls, sich diesem Problem zu stellen. Leider tat sie es mit ästhetisch und theoretisch unzulänglichen Mitteln.

<sup>135</sup> Vgl. Metscher 2004.

Kritik, als Klage, als Gegenentwurf, wie auch immer – in vielen Formen mehr. Das bloße ‚Zurück‘ in eine traditionell realistische, romantisch-spätromantische, gar idyllische Naturdarstellung, die es immer noch gibt, endet in den meisten Fällen in Kitsch oder Ideologie – oder in beidem. Angesichts der Zerstörung, die vor unser aller Augen sich abspielt wie der unantastbar scheinenden Macht derer, die sie betreiben, ist Naivität in diesen Dingen der Lage so wenig adäquat wie der [272] Rückzug ins Gegenstandslose oder die Formen zynischer wie abstrakter Negation, die nur noch konstatieren und bejammern, ohne Ursache und Urheber zu benennen. Solche Haltungen bewirken nichts. Ohne dass sie es wollen, machen sie sich zum Komplizen der Macht. Nach wie vor aber gibt es konkrete Kritik, Versuche, der Verwüstung der natürlichen und menschlichen Wirklichkeit mit einem Gegenentwurf zu begegnen, die Erinnerung an elementare Naturkräfte als Quellgrund des Lebens und der Schönheit. Auch das Nationalparkprojekt sehe ich in diesem Zusammenhang: als Versuch, ein Stück unzerstörter Natur zu bewahren bzw. zurückzugewinnen.

So hat die Erfahrung der Unterwerfung, Instrumentalisierung und Zerstörung von Natur mit den Folgen einer menscheitsbedrohenden ökologischen Krise auch zur Schärfung unseres Bewusstseins geführt: zur Erkenntnis (wie Friedrich Engels bereits im 19. Jahrhundert schrieb), „daß wir keineswegs die Natur beherrschen, wie ein Eroberer ein fremdes Volk beherrscht, wie jemand, der außerhalb der Natur steht – sondern daß wir mit Fleisch und Blut und Hirn ihr angehören und mitten in ihr stehn und daß unsre ganze Herrschaft über sie darin besteht, im Vorzug vor allen andern Geschöpfen ihre Gesetze erkennen und richtig anwenden zu können“ (Dialektik der Natur, MEW, Bd. 20, S. 453). Es scheint, als hätte es erst der Erfahrung einer existenziellen Bedrohung bedurft, um zu einem solchen Bewusstsein zu finden, das uns im Verlauf einer Geschichte, in der die Natur zwischen den Polen des Gottes und des Menschen aufgezehrt zu werden drohte, abhanden gekommen war. In dieser Erkenntnis freilich ist auch ein Stück Hoffnung verborgen.<sup>xxx</sup>

### Ästhetik des Erhabenen. Rezensionessay<sup>136</sup>

Dies ist ein Buch, auf das der hier Schreibende seit vielen Jahren gewartet hat.<sup>137</sup>

Die Naturästhetik ist, wie Naturphilosophie und Anthropologie, denen beiden sie zugehört, ein desiderat marxistischen Denkens. So sehr in diesem [273] Denken die Ästhetik im Sinn einer Theorie der Künste, in der späten DDR auch als Theorie der Lebensweise und der Kultur stets eine zentrale Rolle, oft eine Hauptrolle gespielt hat, die Naturästhetik ist immer sein Stiefkind geblieben. Wurde sie thematisiert, was selten genug geschah, dann den anderen ästhetischen Fragen nachgeordnet. Gründe dafür gibt es zuhauf,<sup>138</sup> gute Gründe, wenn überhaupt, nur wenige. Denn wenn der Marxismus als Materialismus eines ist, so ein Denken, das, wie jeder Materialismus, den Menschen als Wesen erkennt, das „mit Fleisch und Blut und Hirn“ der Natur angehört und „mitten in ihr“ steht (MEW, 20, S. 453), freilich nicht im Sinn instinktgebundener Identität wie das Tier, sondern im Sinn eines durch *bewusste Lebenstätigkeit* (Marx) vermittelten Selbstverhältnisses, als Verhältnis zu der äußeren wie zu seiner eigenen Natur. Teil dieses doppelten Naturverhältnisses, eine seiner Dimensionen ist das *ästhetische* Verhältnis. Nicht nur produziert der Mensch „auch nach den Gesetzen der Schönheit“

<sup>136</sup> Zuerst erschienen in: Marxistische Blätter 2005, Heft 2.

<sup>137</sup> Elmar Treptow: Die erhabene Natur. Entwurf einer ökologischen Ästhetik (Treptow 2001). Die Zitatnachweise im Text beziehen sich darauf.

<sup>138</sup> Einer der Gründe ist die übergroße Dominanz Hegels in den Hauptlinien marxistischen Denkens. Die mit Hegel gegebene, seinen idealistischen Prämissen geschuldete Abwertung der Natur blieb so auch bei führenden marxistischen Denkern (wie z.B. Georg Lukács) unüberwunden. Andere Gründe sind solche des theoretischen Niveauverlusts (von einem solchen lässt sich bei der hegelianischen Linie des Marxismus freilich nicht sprechen, eher liegt hier eine logizistische Übertheoretisierung vor), der bei den diversen Reduktionsformen des Marxismus zu finden ist. Ökonomismus, Politizismus, Historismen, Kulturalismus, Strukturalismus, ‚westlicher Marxismus‘ und Kritische Theorie, einschließlich der Haugschen Form des Marxismus, reichen sich in der Ablehnung grundlegender philosophischer Fragestellungen innerhalb des Marxismus – so der Naturästhetik, Anthropologie, Ontologie, Ethik – die Hand. Unter Reduktionsform des Marxismus verstehe ich: seine Reduktion auf einen oder einige wenige seiner Aspekte: Ökonomie, Politik, Ideologie, Kultur etc. Dagegen setze ich den Marxismus als hochkomplexe Theorie – eine Theorie des ‚Gesamtzusammenhangs‘ –, in der es zwar eine Hierarchie der systematischen Ebenen gibt, doch weder die Reduktion des einen auf das andere noch einen Ausschluss irgendeiner dieser Ebenen. Dazu des Näheren Metscher 2010, Teil I. Das Konzept eines Integrativen Marxismus; 2013b, Denken des Gesamtzusammenhangs. Konkretionen einer dialektischen Kategorie.

(Karl Marx), er tritt auch zur Natur, der äußeren wie seiner eigenen, in ein ästhetisches Verhältnis oder kann dies zumindest tun – die Kulturgeschichte der Menschheit legt davon Zeugnis ab. Diesem Verhältnis nachzufragen ist exakt die Aufgabe, die sich der Naturästhetik stellt.

Das naturästhetische Defizit ist, wie die naturphilosophisch-anthropologische Lücke, der es zugehört, insgesamt ein gravierender Mangel, der die Weiterentwicklung des Marxismus, seine Ausarbeitung zu einer philosophisch begründeten umfassenden Theorie im hohen Maß behindert hat; dies umso [274] mehr, als es mit Engels' *Dialektik der Natur* ein klassisches Werk gibt, das zumindest für die Naturphilosophie Grundorientierungen und Grundkategorien enthält, auf denen eine Weiterentwicklung des Denkens hätte erfolgen können. Von allen klassischen Texten des Marxismus aber ist gerade dieses Werk, was immer die Gründe sein mögen, obwohl gelegentlich respektvoll genannt, ohne wirkliche Nachfolge geblieben.

Eine solche Nachfolge liegt jetzt vor.<sup>139</sup> Es ist Elmar Treptows Buch *Die erhabene Natur. Entwurf einer ökologischen Ästhetik*. Nachfolge in welchem Sinn? Als Erstes: Treptows Buch ist mehr als eine disziplinär begrenzte Ästhetik. Es entwickelt die ästhetische Dimension, die fraglos sein Kernstück bildet, im Rahmen eines umfassenden naturphilosophisch-anthropologischen, ich möchte sagen ontologischen Konzepts. Den Schlüssel dafür bildet der verwendete ‚weite‘ Begriff der Ökologie. ‚Ökologie‘ heißt hier (im Anschluss an die ihm von Ernst Haeckel verliehene Bedeutung), „Lehre vom Haus‘ respektive des Haushalts der Natur“ (S. 70. Die Ökologie „behandelt die Kreislaufsysteme des Kosmos und der Erde [...]. Sie sind komplexe Systeme der Selbstorganisation der Natur, die durch Wechselwirkung respektive rückbezügliche Prozesse miteinander verbunden sind, so wie auch ihre Elemente oder Teilsysteme“ (S. 9). Entsprechend untersucht die ökologische Ästhetik, „wie die Menschen diese komplexen Systeme – in denen sie als leiblich-geistige Wesen leben – mit Lust oder Unlust erleben“. Sie umfasst, indem sie „die *Gleichgewichtssysteme* und ihre *Grenzüberschreitungen* zum Inhalt hat, [...] sowohl die *schöne* wie die *erhabene* Natur.“ (S. 10) Seinen Naturbegriff gewinnt Treptow durch die Verbindung von Dialektik und Systemtheorie. Er versteht unter Natur „die selbständige auf sich gegründete Wirklichkeit, die weder von einer naturtranszendenten Macht noch vom Menschen abhängig ist und dem Menschen im Alltag, in der Arbeit, der Wissenschaft sowie der ästhetischen Aneignung empirisch zugänglich ist.“ Die Natur ist *erhaben, selbständig, unendlich*. Sie organisiert sich in den Kreislaufsystemen des Kosmos und der Erde. Das Prinzip der Selbstorganisation ist eine „Naturkraft“, deren Extreme das „intensiv Unendliche“ der Naturkraft selbst und das „extensiv Unendliche“ der räumlich-zeitlichen Unbegrenztheit [275] sind. Als „isoliertes Einzelnes“ ist das Unendliche jeweils unmittelbar gegeben (S. 11). Der *ästhetische* Schlüsselbegriff in Treptows Entwurf ist der Begriff des *Erhabenen*. Im Gegensatz zu seiner traditionellen Bedeutung, aber auch seinen modernen und postmodernen Fassungen, liegt bei Treptow der erste Grund für das Erhabene weder im Subjekt (Kant) noch im utopistischen Konzept einer versöhnten, letztlich transzendenten ‚Natur‘ (Adorno) noch auch in dem einer unbestimmten, begriffslosen Leere (Lyotard), sondern in der ‚unendlichen‘, doch empirisch zugänglichen, praktisch-gegenständlich greifbaren, begrifflich fassbaren *konkreten Natur*, der Besonderheit ihrer strukturellen Konstitution. So bedeutet *Erhabenheit* der Natur, „dass die selbständige, sich selbst organisierende Natur unendlich-unerschöpfbar Kreislaufsysteme hervorbringt und umwandelt“, die „an sich zweckmäßig“, für den Menschen jedoch „sowohl zweckmäßig wie unzweckmäßig“, weil „Bedingungen des Lebens und des Todes“ sind. „Die in dieser Weise die Kraft und den Zeit-Raum des Menschen überragende große Natur wird von ihm mit den widersprüchlichen Gefühlen der Lust und Unlust erlebt; sie können die Formen von Bewunderung und Schauern, Staunen und Schrecken oder Ehrfurcht und Furcht annehmen“ (die klassischen Beispiele sind Orkane, Erdbeben, Hochgebirge). Dies gilt nicht nur für die äußere Natur, sondern auch für die eigene Natur des Menschen. Die Individuen erleben „auch ihre eigene Natur – ihre Gattungsnatur – immer wieder mit Staunen und Schrecken“ (S. 10). Das *Schöne* nun, als zweite ästhetische Grundkategorie, ist ein „Spezialfall“ des Erhabenen. Jedes „schöne System“ ist ein „Moment“

<sup>139</sup> Dies, obwohl sich Treptow zwar ausführlich auf Marx, jedoch nicht auf Engels bezieht. Der Sache nach setzt er Engels' Konzept fort (wie sich in den Grundgedanken deutlich zeigen lässt) – warum er auf Engels nicht eingeht, ist eine Frage an Treptow.

der „gleichgewichtsüberschreitenden erhabenen Prozesse“, ‚schön‘ ist das Zweckmäßige und Nützliche (im Sinn von für die Natur zweckmäßig, zuträglich, ‚gut‘) (S. 11). ‚Hässlich‘, als Begriff einer Diskrepanz, ist das Unzweckmäßige, Zweckwidrige (S. 17 f.).

Dies, in Kürze, die Bedeutung der zentralen Kategorien. Auf den ersten Blick scheint Treptows Entwurf den Typus einer ontologischen Theorie zu repräsentieren, die mit dem Blick auf stabile (‚immer gleiche‘, ‚zeitlose‘) Strukturen die geschichtlich-gesellschaftlichen Determinanten, den menschlich-gesellschaftlichen Bereich insgesamt, damit auch den Bereich des ästhetisch Differenten ausklammert, ‚Natur‘ in einen Gegensatz zu Gesellschaft und Geschichte stellt. Beim genauen Hinsehen jedoch ist gerade das Gegenteil der Fall. Der Treptowsche Entwurf drängt – und gerade in diesem Punkt liegt sein Faszinosum und seine philosophische Provokation – in der Tendenz eindeutig über [276] jede traditionell-disziplinäre Konzeption von Natur und Naturästhetik hinaus. Ökologie, schreibt er mit aller wünschenswerten Deutlichkeit, umfasst „das Wissen, das wir heute über die Natur und das Wohnen in ihr haben, [...] die Erkenntnisse über die irdischen und kosmischen Kreisläufe, einschließlich der Klimageschichte und der Geomorphologie, weiter der Siedlungs-, Wirtschafts- und Technikgeschichte und der Stadt-Land-Beziehungen“ (S. 71). Hier wird, so scheint mir, auf eine philosophisch sehr originelle Weise mit dem Konzept des Marxismus als *dialektischem Materialismus* ernst gemacht. Ökologie als ‚Lehre vom Haus‘ behandelt die Natur nicht nur in ihrem stabilen, quasi ‚ewigen‘ An-sich-Sein, sondern zugleich die Natur als Wohnort des Menschen, Ort seiner geschichtlichen Selbstwerdung, die sich in die Natur einformende menschliche Welt (das „gesellschaftliche Sein“ im Sinne von Georg Lukács) als Teil der natürlichen Welt, unauflösbar ihre „Gesetzen unterworfen (dies genau war schon Engels’ Position in der *Dialektik der Natur*). Natur und Geschichte sind bereits deshalb keine Gegensätze, weil die Natur selbst geschichtlich ist, Geschichte hat, wenn auch eine Geschichte anderer Art als die der Menschen. Menschliche Geschichte ist nie wie die Naturgeschichte nur bewusstloses Geschehen, der bloße Ablauf von Gesetzen. Sie ist immer auch Resultat bewusster Tätigkeit – der Tätigkeit von mit Bewusstsein ausgestatteten Lebewesen, ist doch das Bewusstsein, wie Engels sagt, der einzige „Vorzug“, der uns vor allen anderen Geschöpfen der Natur auszeichnet: Nur der Mensch vermag die Gesetze der Natur zu erkennen und richtig anzuwenden (MEW, Bd. 20, S. 453). Eine Ökologie also, wie von Treptow konzipiert, kann gar kein Gegensatz zu den Wissenschaften vom Menschen, seiner Gesellschaft und Geschichte sein, weil sie Natur als Zusammenhang begreift, in dem menschliche Gesellschaft und menschliche Geschichte ihren ontologischen Ort haben, weil sie streng materialistisch menschliches Sein als Modus des naturhaften versteht. Die Frage nach der Natur in diesem Sinn ist also identisch mit der Frage nach dem Seienden im Ganzen, seinen Strukturen, seinen Gesetzen, seinen Modi. Sie ist identisch mit der Frage nach einer materialistischen Ontologie als einer solchen, die naturhaftes und menschlich-gesellschaftliches Sein (Naturontologie und Anthropologie) umschließt. Mit dieser Konzeption aber wären Ontologie des gesellschaftlichen Seins (Lukács) und Ontologie der Natur in einer ‚ökologischen‘ Ontologie aufgehoben, wäre Geschichte als beide umgreifende Kategorie vindiziert. Eine so aufgefasste Ontologie wäre dann in der Tat die im philosophischen Sinn ‚erste [277] aller Wissenschaften‘, *prima philosophia*: die erste, weil die sowohl grundlegende wie die umgreifende.

Der Gedanke wird so nicht von Treptow formuliert, doch liegt er in der Logik seines Ansatzes. Zumindest ist es möglich, diesen so weiterzudenken. Was Treptow in der Ausführung seines Buchs im Einzelnen tut, liegt durchaus auch im Sinne dieses Weitergedachten. Sein Buch behandelt, über die naturphilosophisch-anthropologisch-naturästhetischen Darlegungen hinaus, Probleme der Ideologie, der Kultur und der Künste (vor allem der Literatur und der Malerei) bis in die Interpretation von Einzelwerken hinein, es bezieht, wie wenige mir bekannte philosophische Werke sonst, die Ebene persönlicher Erfahrung (der alltäglichen wie der Naturerfahrung) ein, es besitzt eine explizite ideologie- und machtkritische sowie politisch-praktische Perspektive (vgl. S. 11 f.), die sich bewusst und programmatisch antikapitalistisch, radikal demokratisch und damit sozialistisch orientiert. Dabei ist solche Kritik nicht das Resultat eines dezisionistischen Akts, sondern im Gegenteil das sorgfältig abgeleitete Ergebnis von Kriterien, die sich aus dem grundlegenden ökologischen Konzept ergeben. Dies gilt für alle Ebenen der Argumentation, der ideologie-, kunst- und literaturgeschichtlichen ebenso wie der macht- und gesellschaftskritischen und lebenspraktischen, nicht zuletzt auch für die

Umschichtung in der Bewertung der Philosophiegeschichte wie in der Rekonstruktion der philosophischen Traditionslinie, der sich Treptow selbst zuordnet. In die Kritik geraten die Traditionen philosophischen Denkens, die die Natur einem ‚anderen‘ gegenüber abwerten, sei dieses andere nun der Gott der Theologen und Philosophen, die Vernunft idealistisch-transzendentalphilosophischer Provenienz oder das begriffslose Jenseits postmoderner Konstruktionen. Aufgewertet werden Positionen eines Denkens, das den Menschen und seine Welt als Teil der Natur, menschliches Sein als In-der-Natur-Sein begreift. Die in diesem Zusammenhang am häufigsten genannten Namen sind Aristoteles, Goethe und Marx – eine gründliche Revision der herkömmlichen Geschichtsschreibung der Philosophie.

Der von Treptow vorgelegte philosophische Entwurf ist dialektischer Materialismus im besten, im originellsten Sinn. Er ist nicht nur ein Beitrag zu einer wahrhaft schöpferischen, in die Zukunft gerichteten Weiterentwicklung des Marxismus. Die Lücke, die er füllt – mit sicherem Zugriff in der detaillierten Argumentation wie in der Systematik des Gesamtarguments – betrifft alle [278] Richtungen und Schulen des modernen philosophischen Denkens: analytische Philosophie und Positivismus seit Wittgenstein (der mit echt austrobritischer Bescheidenheit behauptete, „alle philosophischen Probleme gelöst“ zu haben, von den bei Treptow behandelten aber nicht die Spur einer Ahnung hatte) ebenso wie Phänomenologie und Hermeneutik, Existenzphilosophie, Strukturalismus und Poststrukturalismus, das Heideggersche Seinsdenken und die kritische Theorie von der Frankfurter Schule bis zu Haugs *Historisch-Kritischem Wörterbuch des Marxismus*. Ihnen allen mangelt, was Treptow souverän entwickelt: ein naturphilosophisch-ökologisches Denken, das ohne jede spekulativmystische Spurensuche und Esoterik die Ergebnisse der Naturwissenschaften verarbeitet, ohne sich diesen (oder einer von ihnen) zu unterwerfen, vielmehr die Selbständigkeit philosophischen Denkens nicht nur deklariert, sondern durch die Praxis des Denkens selbst unter Beweis stellt. Damit steht dieses Denken quer zu allen herrschenden Diskursen, es ist souveräner Gegenspieler des herrschenden Bewusstseins insgesamt. Was den Marxismus betrifft, so ist es zugleich seine Bestätigung und produktive Korrektur – Korrektur durch Weiterentwicklung. Treptows Entwurf macht eindringlich klar, dass hier etwas fehlte, die ökologisch erweiterte Naturphilosophie eine der Säulen ist, auf denen er als dialektischer Materialismus ruht. Mit ihm findet der Marxismus wieder Anschluss an Engels' Projekt einer Dialektik der Natur, knüpft dort an, wo Engels abbrach und bislang keinen Nachfolger fand.

Damit freilich soll nicht gesagt sein, dass mit Treptows Buch alle Probleme gelöst sind, die es aufwirft. Um etwas anderes handelt es sich: dass hier eine Grundlage von höchster Gediegenheit gelegt wurde, von der aus kritisch und fragend weitergearbeitet werden muss. Ich möchte allein auf drei Problemfelder aufmerksam machen, die der weiteren Bearbeitung bzw. einer näheren Diskussion bedürfen. 1. Ganz sicher ist der Ort – die Topografie – der menschlich-gesellschaftlichen Welt in Treptows Entwurf noch im Einzelnen auszuarbeiten. Bislang ist diese Topografie erst in Umrissen und Teilen erfasst. 2. Zu überprüfen sind weiter Stärke und Schwäche des von Treptow gewählten Zugangs im Kontrast und Vergleich mit einem Zugang aus kulturtheoretisch-geschichtlicher Perspektive. 3. Ein grundlegendes Problem ist die attributive Zuordnung des Erhabenen und Schönen zum An-sich-Sein der Natur (so in der programmatischen Aussage des Titels). Wie Treptow selbst ausführt (vgl. S. 102), sind ‚erhaben‘ und ‚schön‘ Bestimmungen einer subjektiven Bewertung, also einer [279] Subjekt-Objekt-Relation. Sie korrespondieren zwar mit der objektiven Verfasstheit der Natur, haben ihre Entsprechung also im An-sich-Sein des Objekts, sind aber doch Qualitäten, die vom Subjekt erfahren bzw. ausgesprochen werden, haben so verstanden also ihren Grund im Vermögen des Subjekts. Wenn das so ist, sollte dem terminologisch Rechnung getragen werden. Übrigens wäre damit auch, zumindest in diesem Punkt, der gute alte Kant wieder ins Gespräch gebracht.

Wie bei jedem wahrhaft großen philosophischen Werk, so auch hier: In seinem Licht treten erst die Probleme in ihrer Deutlichkeit hervor. Jedes gelöste Problem macht zehn neue sichtbar, die der Lösung bedürftig sind – das gerade ist ja die Lust des Denkens und macht die Philosophie zur Lust. Treptows Buch ist der Ausgangspunkt, von dem aus in die Zukunft hinein weitergedacht werden wird.

[281]

## Wirklichkeit, Kunst und Kunstprozess in Hegels *Ästhetik*

In der klassischen deutschen Philosophie, bei Hegel vor allem, sind die Hauptlinien kunsttheoretischen Denkens, die im Ausgang des Mittelalters ihren Anfang nahmen und in ihren Kerngedanken auf die griechische Antike zurückgehen, zu einem Abschluss gekommen.<sup>140</sup> Hegels *Ästhetik* bedeutet „auf dem Gebiet der Kunstphilosophie den Gipfelpunkt des bürgerlichen Denkens“ (Lukács 1954, S. 97). In ihr hat Hegel „das ganze Gebiet der Kunst“ (Rosenkranz 1969, S. 348) im Sinn einer geschichtsphilosophischen „Enzyklopädie der Künste und der Literatur“ (Rossi 1964, S. 74) abgehandelt und in eine systematische Form gebracht.

Wie auch für andere Denker des deutschen Idealismus ist Kunst für Hegel eine Selbstvergegenständlichung des Geistes und eine Gestalt absoluten Wissens. Allerdings kulminiert dieses nicht wie bei Schelling in der Kunst, sondern in der Philosophie. Die Kunst ist wie die Religion nur eine Vorstufe zu dieser. Dabei unterliegt die Stufenfolge einer historischen Gesetzmäßigkeit – wie insgesamt die Einführung der Dimension geschichtlicher Entwicklung der entscheidende Durchbruch ist, der das Hegelsche Denken von der Philosophie vor ihm unterscheidet.

Die Künste werden von Hegel in ihrer Entstehung, Verfassung und Rangfolge zugleich systematisch und historisch begriffen. Sie sind Teil im Konstitutionsprozess der menschlichen Welt. Kunst ist die reflexive Aneignung von Weltgehalten in sinnlicher Form.

So entwickeln sich in Hegels System die „besonderen Formen des Kunstschönen“ in historischer Abfolge als Gestaltungen des „Ideals“. Damit meint Hegel [282] die „Idee des Kunstschönen“, die, nach idealistischer Lehre, ihrer Verwirklichung logisch und ontologisch vorausgeht. Hegel unterscheidet im Sinne dieser Abfolge zwischen symbolischer, klassischer und romantischer Kunstform. Die symbolische Kunstform steht für künstlerische Frühformen in einem menscheitsgeschichtlichen Sinn (persisch, indisch, ägyptisch, mohammedanisch, christlich), die klassische Kunstform für die Kunst der griechischen Antike, die romantische Kunst für die gesamte Kunst der mittelalterlichen und modernen Welt. Dem entsprechen im System der einzelnen Künste Architektur, Skulptur und – als romantische Künste – Malerei, Musik und Poesie. In der Poesie wiederum werden als Gattungsunterschiede ausgearbeitet: epische Poesie, lyrische Poesie und dramatische Poesie, Letztere wiederum nach ihren Unterarten behandelt: Tragödie, Komödie und Drama. Im Sinne seiner Gesamtsystematik – als System des absoluten Geistes – erreicht die Kunst in der griechischen Klassik (die „klassische Kunstform“) ihren Höhepunkt: die Einheit von Idee und sinnlicher Erscheinung im idealen Werk, das am reinsten die Skulptur verkörpert; während die romantischen Künste (das sind die Künste der nachklassischen Zeit) bereits einen Übergang in die anderen Formen des absoluten Geistes markieren: geoffenbarte Religion und Philosophie. Im Rahmen der analytischen Reflexion der künstlerischen Gattungen und Arten hingegen verkörpert die Poesie, und in ihr das Drama, die am reichsten entwickelte Gestalt der Kunst; in ihr sind die anderen Kunstformen im Modus ihrer Aufhebung präsent und ist zugleich der Übergang zum reflexiven Denken angelegt.

Die Bedeutung Hegels für die weitere Entwicklung kunsttheoretischen Denkens besteht nicht in der Konstruktion des Gesamtsystems, sondern in der analytisch-historischen, die Widersprüche ihres Gegenstands ausarbeitenden, in einem genauen Sinn dialektischen Methode; in der Kraft eines Denkens, dem im theoretischen Zugriff auf die *Sachen selbst* – auf das, was in der Welt der Künste ‚der Fall ist‘ – an Präzision und Konsequenz in der gesamten Geschichte der Kunsttheorie wenig an die Seite zu stellen ist. Es ist „die große Konzeption Hegels, die Künste als sinnliche Erscheinung der Gattungsgeschichte der Menschheit aufzufassen und in der Kunst die Abbeviatur der Geschichte zu sehen“ (Holz 1990, S. 68 f.). In diesem Gesichtspunkt zuallererst besteht die Bedeutung der *Ästhetik* auch für ein zeitgenössisches Denken, enthält sie Gedanken, die in die geschichtsmaterialistische Kunsttheorie hinein führen, in ihr ihre Geltung bewahren.

[283] Die positive Leistung der europäischen Kunsttheorie seit Aristoteles ist die Ausarbeitung eines Kunstbegriffs, der die Künste als Vielheit und als Einheit begreift, als eigengesetzliche Tätigkeiten

<sup>140</sup> Des Näheren Metscher 2012, S. 52–62.

mit spezifischen Werkformen, den ästhetischen Gegenstand als in diesem Sinne autonom: zwar durch anderes vermittelt, aber nicht auf anderes reduzierbar, determiniert und indeterminiert zugleich. Dazu gehört – in Hegels Denken zumindest, in dem diese Entwicklung kulminiert – dem Ansatz nach die Erkenntnis des ästhetischen Bereichs als eines besonderen sozialen Raums sowie des Kunstprozesses als eines Zusammenhangs von Produzent und Konsument mit dem kompositorischen Werk (,Kunstwerk‘) als vermittelndem Glied, des ästhetischen Gegenstands als geschichtlich bestimmter kultureller Konstellation. Sicher: solche Einsichten werden nicht widerspruchsfrei formuliert, sie werden von Voraussetzungen her gewonnen, die die Sachverhalte oft entstellen. Nicht selten ist ihr Wahrheitsgehalt solchen Verkehrungen abzurufen – seit Marx und Engels sind wir mit diesem Sachverhalt vertraut. Unabweisbar ist, dass Hegels große Konzeption, in der Kunst „die Abbeviatur der Geschichte zu sehen“, sich unter den Bedingungen seines Idealismus „in eine Gewalttat gegenüber der Kunst“ verwandelt: Diese sei, weil an die Sinnlichkeit gefesselt, außerstande, zur reinen Form der Wahrheit zu werden. Ja, sie steht im Rahmen seines Systems noch unter dem religiösen Vorstellen, das das Absolute schon von der sinnlichen Erscheinung abgelöst vergegenständlicht, und sie steht ganz und gar unter der Philosophie, die das Denken des Absoluten als Idee ist (Holz 1990, S. 69). Nicht zuletzt zeigen sich die Grenzen des Idealismus Hegels darin, dass sein Kunstbegriff an der tradierten Vorstellung der ‚schönen Künste‘ – damit an Schönheit als Zentralkategorie – gebunden bleibt und künstlerische Erscheinungen, die nicht unter diese Kategorie fallen, nicht mehr adäquat erfasst werden.<sup>141</sup> Im idealistischen Denken ist neben der Schönheit allenfalls das Erhabene als Zentralkategorie zugelassen. Phänomenen der Deformation, dem Hässlichen, Schrecklichen, Grotesken steht dieses Denken begriffslos gegenüber. Solche Kategorien, wie die der ‚nicht mehr schönen Künste‘ (Hans Robert Jauss) insgesamt, können angemessen erst von einem Denken *jenseits des Idealismus* erfasst werden.

Auch auf dem Gebiet der Kunstphilosophie also gilt für Hegel die „Präexistenz der logischen Kategorien“ (Feuerbach), ist „[n]icht die Logik der Sache, [284] sondern die Sache der Logik [...] das philosophische Moment“ (Marx; MEW 1, S. 216). Der Denkprozess ist der Demiurg des Wirklichen, in einem Maße, dass Wirklichkeit auch kunstästhetisch oft auf den Kopf gestellt erscheint – in der *camera obscura* der Ideologie. So gilt auch für die *Ästhetik* die „unaufgelöste Spannung zwischen logischem Mystizismus und realdialektischer Analytik“, die Marx und Engels für die gesamte Hegelsche Philosophie konstatieren. Für eine geschichtsmaterialistische Position ist daher das Denken Hegels auch auf kunsttheoretischem Gebiet vom Kopf auf die Füße zu stellen. Sein Wahrheitsmoment ist ohne Aufhebung nicht zu haben.<sup>142</sup>

Trotz dieser Einschränkung und innerhalb eines Felds von Widersprüchen bleibt es Hegels große Leistung, die Geschichtlichkeit der Künste kategorial gefasst und Kategorien bereitgestellt zu haben, die diese als gesellschaftliches Phänomen qualifizieren. Wer Kunst zugleich als autonomen Bereich und soziales Verhältnis, den ästhetischen Gegenstand als eigengesetzlich wie geschichtlich konstituiert, den Kunstprozess als kommunikativen Vorgang, den Zusammenhang dieser Momente als kulturelle Konstellation philosophisch zu denken versucht, wird auch heute nicht an Hegels *Ästhetik* vorbeikommen. – Dieser Sachverhalt soll im Folgenden anhand einer genauen Lektüre des Texts belegt werden.

## I. Kunst als sinnliche Fiktion und eidetische Realität

Bereits die formellste und allgemeinste Bestimmung der Kunst (in Hegels Sprache: „des Schönen“) in der *Ästhetik* hält die Beziehung auf Wirklichkeit als ihren konkreten Begriffsinhalt fest. Kunst ist nicht „bloß subjektive Vorstellung“ (Ä I, S. 41), sondern objektive Realität: „die im Sinnlichen und Wirklichen realisierte Idee“ (Ä I, S. 367), oder, in der bekanntesten der von Hegel angebotenen Definitionen, „das *Schöne* bestimmt sich [...] als das sinnliche *Scheinen* der Idee“ [285] (Ä I, S. 151).<sup>143</sup>

<sup>141</sup> Vgl. Hegels Rezension von Schillers *Wallenstein* (Mayer 1963, S. 727 f.).

<sup>142</sup> Einen solchen Versuch habe ich in der frühen Studie zu Hegels *Ästhetik, Hegel und die philosophische Grundlegung der Kunstsoziologie* unternommen. In ihr habe ich die Differenz zwischen dem idealistischen Kunstdenken Hegels und einer dieses ‚umstülpenden‘ geschichtsmaterialistischen Verfahrensweise herauszuarbeiten versucht (Metscher 1977, S. 49–125). Der vorgelegte Text geht in seinem Hauptteil auch auf diese Studie zurück.

<sup>143</sup> Ich zitiere nach Hegel 1970. Die mehrbändigen Ausgaben werden mit den Ziffern I, II und III markiert. Die Abkürzung Ä steht für *Ästhetik*, L für *Logik*, E für *Enzyklopädie* (1830), R für *Rechtsphilosophie*.

Die *Ästhetik* umkreist ihren grundlegenden Gedanken in variablen Formulierungen: „der in sich selbst konkrete absolute Begriff“, „die absolute Idee in ihrer sich selbst gemäßen Erscheinung“ (Ä I, S. 128), „die Idee als unmittelbare Einheit des Begriffs und seiner Realität, jedoch die Idee, insofern diese ihre Einheit unmittelbar in sinnlichem und realem Scheinen da ist“ (Ä I, S. 157). Das „Kunstschöne“ nennt Hegel „Ideal“. Im Gegensatz zur „abstrakten Form“ des „Naturschönen“ – der bloß „abstrakten Einheit des sinnlichen Stoffs“ (Ä I, S. 188) – ist erst das Ideal die „adäquate Wirklichkeit des Schönen“ (Ä I, S. 362), die im partikularen sinnlichen Objekt der Kunst „für die sinnliche Vorstellung und Anschauung“ gestaltete Idee (Ä I, S. 306).<sup>144</sup>

Alle diese Formulierungen bestimmen als Kunst (Schönheit) die Idee im Modus der „konkreten Anschauung“:<sup>145</sup> in der Erscheinungsweise *sinnlicher Fiktion*. Die Begriffe des sinnlichen Scheinens und der Erscheinung sprechen der Kunst den Charakter einer fiktiven Phänomenalität gegenüber der realen Objektwelt zu, sie sind die allgemeinen Bestimmungen ihrer konkreten Zeichenhaftigkeit.<sup>146</sup> Als sinnlicher Schein ist die Kunst Fiktion. Das bedeutet nicht, dass sie „täuschender Schein“ sei (Ä I, S. 22), vielmehr ist „der Schein selbst [...] dem Wesen wesentlich, die Wahrheit wäre nicht, wenn sie nicht schiene und erschiene“ (Ä I, S. 21). Kunst ist sinnliche Form als *eidetische Realität*: Wirklichkeit der Form und der in ihr sich artikulierenden Idee.

Mit dieser Bestimmung ist die Dialektik von Inhalt und Form als konstitutive Seinsbestimmung von Kunst gesetzt. Als eidetische Realität ist die Form, die Gegenstand der sinnlichen Anschauung ist, mit logischer Notwendigkeit Form eines Inhalts, und diesen Inhalt nennt Hegel Idee. ‚Idee‘ bei Hegel ist weder rein geistige Entität im platonischen Sinn noch Vernunftbegriff im Sinne Kants. ‚Idee‘ schließt ein: von Menschen gestaltete Wirklichkeit wie auch den Begriff und das Wissen, das Menschen über diese Wirklichkeit besitzen. „Der Begriff als solcher ist noch nicht die Idee“ (AI, S. 145). Die Idee ist „objektiver oder realer Begriff“ (L II, S. 463), „die absolute Einheit des Begriffs und der Objekti-[286]vität“ (E I, § 213). Idee heißt „nichts anderes als der Begriff, die Realität des Begriffs und die Einheit beider. [...] nur der in seiner Realität gegenwärtige und mit derselben in Einheit gesetzte Begriff ist Idee“ (Ä I, S. 145). Das bedeutet: Die Idee ist Teil des Bildungsprozesses der Wirklichkeit. Sie ist Ergebnis menschlicher Tätigkeit, letztinstanzlich gegenständlichen Handelns. Zur Idee gehört der logischen Bestimmung nach die Seite materieller Existenz: die „Realität des Begriffs“. Damit meint Hegel einerseits auch Natur, in erster Linie aber den Menschen und die menschliche Welt: Im Mittelpunkt der Künste steht die tätige Subjektivität, individuell wie gesellschaftlich. Die *Ästhetik* spricht das klar aus. „Das Ideal aber besteht darin, dass die Idee *wirklich* ist, und zu dieser Wirklichkeit gehört der Mensch als Subjekt“ (Ä I, S. 316). Hegels Kunstauffassung ist, wie er selbst sagt, „anthropomorphistisch“ (Ä II, S. 129). Sie ist orientiert an Menschen in lebendiger Individualität und sinnlicher Gegenwart – als gesellschaftliche Wesen und Subjekte der Praxis. „Das echte Ideal [...] bleibt nicht beim Unbestimmten und bloß Innerlichen stehen [...]. Denn der Mensch, dieser volle Mittelpunkt des Ideals, *lebt*, er ist wesentlich jetzt und hier, Gegenwart, individuelle Unendlichkeit“ (Ä I, S. 318). Der ‚lebende Mensch‘ Hegels ist im wesentlichen Sinn tätiges Subjekt („die Wahrheit der Absicht“, hieß es schon in der *Phänomenologie des Geistes*, „ist die Tat selbst“), wirkend in einer Welt, deren Gegenständlichkeit ihrerseits Ergebnis einer unendlichen Zahl menschlicher Handlungen ist. Es ist diese menschliche Wirklichkeit: Gesellschaft, Geschichte, Praxis, die als reales Substrat aller Kunst zugrunde liegt und ihre konkrete Inhaltlichkeit konstituiert.

Wie nun [...] der Mensch in sich selbst eine subjektive Totalität ist [...], so ist auch die äußere Welt ein in sich konsequent zusammenhängendes und abgerundetes Ganzes. In dieser Ausschließung stehen beide Welten jedoch in wesentlicher Beziehung und machen in ihrem Zusammenhange erst die konkrete Wirklichkeit aus, deren Darstellung den Inhalt des Ideals abgibt.

(Ä I, S. 318 f.)

Lesen wir, wie unabweisbar geboten, ‚Ideal‘ im Sinne eines idealtypischen Kunstwerkbegriffs, so wird hier als Inhalt der Kunst die konkrete Dialektik von Subjekt und Objekt benannt, die den realen

<sup>144</sup> Vgl. Hartmann 1929, S. 370.

<sup>145</sup> Vgl. E III, § 556; Ä I, S. 140 und 243.

<sup>146</sup> Hegel nennt in der *Enzyklopädie* die Kunst „Zeichen der Idee“ (E III, § 556).

menschlichen Lebensprozess konstituiert. In diesem Sinn ist zu verstehen, wenn Hegel Kunst als ‚Totalität‘ begreift. Sie ist [287] Totalität, sofern sie Darstellungsform der prozessualen Bewegung von Subjekt und Objekt ist. Die Idee selbst, kann Hegel sagen, ist „die wirkliche und wahrhaftige Totalität“ des Begriffs, nicht nur seine „Subjektivität [...], sondern in gleicher Weise die Objektivität desselben, aber die Objektivität, welche dem Begriffe nicht als ein nur Entgegengesetztes gegenübersteht, sondern in welcher der Begriff sich als auf sich selbst bezieht“ (Ä I, S. 150). Die in der Kunst sich artikulierende Idee ist also Totalität im Sinne der Subjekt-Objekt-Identität, damit auch des subjektiven und objektiven Geistes. Hegel nennt diese Identität den absoluten Geist. Kunst ist absoluter Geist, d. h. sie schließt den subjektiven wie den objektiven Geist in sich ein.<sup>147</sup> Zur Welt des objektiven Geistes gehört sie, insofern sie in ihm ihre Grundlage hat und sie ihn darstellt. Und objektiver Geist meint die Gesamtheit der ökonomischen, sozialen, juristischen, politischen und kulturellen Seinsformen einer gegebenen geschichtlichen Welt. Der Begriff umfasst, was traditionell marxistisch Basis, Überbau, Zivilgesellschaft heißt, heute oft als Lebensweise, Lebenswelt bezeichnet wird. Diese Welt wie die Stellung des Einzelnen in ihr ist der primäre Inhalt der Kunst. Er geht freilich nicht unverwandelt in die Kunst ein. Kunst für Hegel ist, so wenig wie für Aristoteles, die bloße Reproduktion dessen, was der Fall ist. Sie ist Gestalt eines materiellen Reflexionsverhältnisses. Wie die Philosophie im Medium „selbstbewussten Denkens“ (Elli, § 572) – d. h. im Modus des wissenschaftlichen Begriffs –, so stellt die Kunst im Medium der sinnlichen Anschauung (in der ästhetischen Form) die Idee dar als die „absolute Materie“, den „Bestand der Welt“ (Ä I, S. 190 f.): den in der objektiven Welt der Tatsachen konstitutiven konkreten Begriff die immanente Substanz „in dem Scheine des Zeitlichen und Vorübergehenden“ (in der Sprache der *Rechtsphilosophie*).

Denn das Vernünftige, was synonym ist mit der Idee, indem es in seiner Wirklichkeit zugleich in die äußere Existenz tritt, tritt in einem unendlichen Reichtum von Formen, Erscheinungen und Gestalten hervor und umzieht seinen Kern mit der bunten Rinde [...], welche der Begriff erst durchdringt, um den inneren Puls zu finden und ihn ebenso in den äußeren Gestaltungen noch schlagend zu fühlen.

(R, Vorrede)

[288] Das Vernünftige im Wirklichen aufzudecken ist Aufgabe des theoretischen Begriffs, und es ist dies auch der Zweck der Kunst. „Der Zweck der Kunst ist es [...], sowohl den Inhalt als die Erscheinungsweise des Alltäglichen abzustreifen und nur das an und für sich Vernünftige zu dessen wahrhafter Außengestalt durch geistige Tätigkeit aus dem Innern herauszuarbeiten“ (Ä I, S. 373). „Das Idealist [...] die Wirklichkeit, zurückgenommen aus der Breite der Einzelheiten und Zufälligkeiten, insofern das Innere in dieser der Allgemeinheit entgegengedehobenen Äußerlichkeit selbst als lebendige Individualität erscheint“ (Ä I, S. 207). In der „lebendigen Individualität“ der künstlerischen Formen wird zur sinnlichen Erfahrung, was als „Inneres“ die geschichtlichen Prozesse bestimmt: deren Struktur und Gesetzmäßigkeit, sofern sie sich im Leben der Menschen spiegeln – *form and pressure of the time*, in Hamlets berühmter Formulierung.<sup>148</sup> Der substanzielle Inhalt, der in der Geschichte der Künste ins Bewusstsein tritt, ist im Kern das, was nach Marx bereits die *Phänomenologie des Geistes* zu ihrem theoretischen Resultat hat: die „Selbsterzeugung des Menschen“ als Prozess, Geschichte als „Entstehungsakt der menschlichen Gesellschaft“ (*Ökonomisch-philosophische Manuskripte*).

In diesem Punkt liegt die konkrete Bedeutung des Theorems von der Kunst als absolutem Geist. Zu seinem Wesen gehört es, das „Fürsichsein dessen“ zu sein, „was der objektive Geist an sich ist. Das ist sein konkretes, anschauliches Wissen seiner selbst“ (Hartmann 1929, S. 365 f.) Die „Erkenntnis des Begriffes selbst“, heißt es in der *Rechtsphilosophie*, sei neben der „Gestaltung, welche sich der Begriff in seiner Verwirklichung gibt, [...] das andere, von der Form, nur als Begriff zu sein, unterschiedene wesentliche Moment der Idee“ (R, § 1). Die Idee, als Inhalt der Kunst, ist Einheit der drei Momente *Begriff – Realität – Erkenntnisakt/Wissen*. Auf Erkenntnis/Wissen zielt der absolute Geist. Die Kunst ist demnach Erkenntnis/Wissen, sofern sie absoluter Geist ist, und zwar Erkenntnis/Wissen im Modus der ästhetischen Form. Sie ist Erkenntnis/Wissen im Medium des sinnlichen Scheins. Kraft

<sup>147</sup> Vgl. Hartmann 1929, S. 365; Lukács 1948, S. 650.

<sup>148</sup> Des Näheren Metscher 2012, S. 38–43.

der ästhetischen Form – und hier enthüllt sich die zentrale Bedeutung des Formbegriffs – wird der Produktionsprozess der menschlichen Gesellschaft erfahrbar. Er wird es, indem er ästhetisch erlebbar wird. Der Kern unter der bunten Rinde der Tatsachen, die Praxis von Subjekt und Objekt als reale Geschichtsdiagnostik; dies wird im [289] Medium der künstlerischen Form zur Anschauung gebracht. In diesem Sinn ist Kunst ein spezifischer Modus von Erkennen und Wissen – eine Gestalt der geistigen Aneignung von Wirklichkeit.

Die für Hegels Kunstauffassung entscheidende Relation von Inhalt und Form zeigt sich hier in ihrer vollen Bedeutung. Kraft des Inhalts wächst der Form ein gesellschaftlich-geschichtlicher Sinn zu, wie andererseits der Inhalt erst kraft der Form seine ästhetische Konkretion gewinnt. Denn die Form ist es, die einen Inhalt zur sinnlichen Anschauung aufarbeitet und damit erst kunstförmig, Kunst als kommunikativen Prozess und Erkenntnismodus möglich macht.

Inhalt existiert künstlerisch nur in der Weise der Form: diese ist Bedingung seiner ästhetischen Gestalt. Deshalb kann Hegel sagen, so sehr er an der genetischen Priorität des Inhalts festhält, dass Form und Inhalt identisch seien. Ausdrücklich polemisiert er in der *Enzyklopädie* gegen die Auffassung des „reflektierenden Verstandes“, „dass der Inhalt als das Wesentliche und Selbständige, die Form dagegen als das Unwesentliche und Unselbständige“ zu betrachten sei (E I, § 133). In Wahrheit sei „der Inhalt nichts [...] als das Umschlagen der Form in Inhalt, und die Form nichts als Umschlagen des Inhalts in Form“, eine Bestimmung, die das Form-Inhalt-Verhältnis als dialektisches fasst. Den „konkreten Sinn dessen [...], was [...] abstrakter als Einheit der Form und des Inhalts bezeichnet worden ist“, erläutert die *Rechtsphilosophie*: „die Form in ihrer konkretesten Bedeutung ist die Vernunft als begreifendes Erkennen, und der Inhalt die Vernunft als das substantielle Wesen der sittlichen wie der natürlichen Wirklichkeit; die bewusste Identität von beiden ist die philosophische Idee“ (R, Vorrede). Für das Gebiet der Künste ist diese Einheit das ästhetische Ideal in Gestalt des Kunstwerks. Das Ideal als Synthesis von Form und Inhalt heißt dann: Es ist die in der Anschauung ins Bewusstsein tretende sinnliche Einheit der Form als dem Medium ästhetisch-geistiger Weltaneignung – von Erfahrung, Erkennen und Wissen – mit dem Inhalt als dem substantiellen Wesen der objektiven Welt: dargestellte und in der Form der Darstellung erfahrbar gemachte, ins Bewusstsein gehobene, geistig angeeignete Wirklichkeit. Diese Synthesis aber ist selbst erst Resultat eines Prozesses, der allein im vollendeten Werk seinen Abschluss findet. Es ist kein Widerspruch, wenn Hegel wiederholt von der Priorität des Inhalts vor der Form spricht. Gemeint ist die Priorität in genetischer Hinsicht. Die Identität von Form und Inhalt erschließt sich der strukturanalytischen [290] Betrachtung des fertigen Produkts, des prozessualen Resultats also, die genetische Reflexion geht zurück auf den Prozess seiner Erzeugung. Ihr erschließt sich die Herkunft der Form aus dem Inhalt, der Inhalt als Determinante der Form. Dies ist gemeint, wenn Hegel sagt: „Im Kunstwerk ist nichts vorhanden, als was wesentliche Beziehung auf den Inhalt hat und ihn ausdrückt“ (Ä I, S. 132), und davon spricht, dass sich die „Darstellungsweise“ der Kunst aus dem Inhalt herleite. „Denn der Gehalt ist es, der, wie in allem Menschenwerk, so auch in der Kunst entscheidet“ (Ä II, S. 242). Genetische Abhängigkeit der Form vom Inhalt bedeutet, dass die Form selbst geschichtlich ist. Sie hat ihre Genesis, ihre Geschichte im Inhalt. „Die Form“, heißt es in der Vorrede zur *Phänomenologie des Geistes*, ist „das einheimische Werden des konkreten Inhalts selbst“.

Die Unterschiede der ästhetischen Formen sind damit also aus den unterschiedlichen Inhalten der Kunst erklärbar, und das heißt letztendlich: aus den gesellschaftlich-geschichtlichen Prozessen, aus denen die konkreten Inhalte hervorgehen. Die *Enzyklopädie* unterscheidet zwischen der Form als Moment des Inhalts und der Form als Äußerlichkeit. „Bei dem Gegensatz von Form und Inhalt ist wesentlich festzuhalten, dass der Inhalt nicht formlos ist, sondern ebensowohl die Form in ihm selbst hat, als sie ihm ein Äußerliches ist“ (E I, § 133). Die Form ist dem Inhalt immanent: sie ist als ‚innere Form‘ mit dem Inhalt gesetzt. Im Bezug auf die Kunst ist sie gesetzt, so ließe sich sagen, als Entelechie des Inhalts. In der Kunst sind es die Inhalte, welche die Formen hervorbringen, die Form ist Produkt des Inhalts, und aus den qualitativ verschiedenen Inhalten der Kunst resultieren die qualitativen Differenzen auch innerhalb der Welt der künstlerischen Formen. So schreibt Hegel verallgemeinernd im Kapitel über die romantische Kunst:

Die Form der romantischen Kunst bestimmt sich, wie dies bis hierher in unserer Betrachtung jedesmal der Fall war, aus dem inneren Begriffe des Gehalts, welchen darzustellen die Kunst berufen ist, und so müssen wir uns zunächst das eigentümliche Prinzip des neuen Inhalts klarzumachen versuchen, der jetzt [...] zu einer neuen Weltanschauung und Kunstgestaltung ins Bewusstsein tritt.

(Ä II, S. 127)

[291] Mit der Bestimmung der genetischen Priorität des Inhalts vor der Form wird diese in keiner Weise abgewertet. Die Form ist ästhetische Entelechie des Inhalts; erst als Form realisiert sich dieser zur konkreten künstlerischen Individualität:

Was wir den Inhalt, die Bedeutung nannten, ist das in sich Einfache, die Sache selbst auf ihre einfachsten, wenn auch umfassenden Bestimmungen zurückgebracht, im Unterschiede der Ausführung. [...] Dies Einfache, dies Thema gleichsam, das die Grundlage für die Ausführung bildet, ist das Abstrakte, die Ausführung dagegen erst das Konkrete.

(Ä I, S. 132)

Damit hat Hegel die Bedeutung der formalen Strukturen des Kunstwerks vindiziert, ohne sie formalistisch hypostasiert zu haben. Die Individualität der Form ist determiniert durch die konstitutive Verfasstheit ihrer jeweiligen Inhaltlichkeit. Diese hat vor ihrer formalen Verwirklichung nur einen abstrakten, thematischen Charakter. Zwar ist der Inhalt die genetische Bedingung der Form, zugleich jedoch ist erst die Form die Konkretion des Inhalts, sofern sich dieser allein in seiner künstlerisch-stilistischen Strukturierung, in seiner Durch- und Ausformung ästhetisch erfüllt.

Inhalt der Kunst, das heißt für Hegel Wirklichkeit als Dialektik von Subjekt und Objekt, gesellschaftliche Praxis, historischer Prozess – der „totale Inhalt unseres Daseins“: vom „System der physischen Bedürfnisse“ über „die Welt des Rechts, der Gesetze, das Leben in der Familie, die Sonderung der Stände, das ganze umfassende Gebiet des Staats“ zur Religion, Wissenschaft, der „Gesamtheit der Kenntnis und Erkenntnis“ (Ä I, S. 131). Es ist das Ganze einer gegebenen Gesellschaft, das „Ensemble“ ihrer „gesellschaftlichen Verhältnisse“, wie Marx sagen wird, was Hegel hier unter den Begriff des „totalen Inhalts“ stellt. Die Kunst ist ein Teil dieser Totalität (so auch Ä I, S. 131), und diese ist der Inhalt der Kunst. Wir sehen: wenn der Terminologie Hegels auf den Grund gegangen wird, zeigt sich der im Kern latent materialistische Charakter dieses Denkens. So bedeutet die formelle Begriffssprache, in der Hegel das Form-Inhalt-Verhältnis erörtert, in historisch-materialistischer Übersetzung nicht nur, dass die ästhetischen Formen aus der „konkreten Bestimmtheit des jeweiligen gesellschaftlichen und geschichtlichen Zustands [292] herauswachsen“ (Lukács 1954, S. 108), die gesellschaftliche Praxis also über ihre Entwicklungsgeschichte entscheidet, sondern darüber hinaus, dass Kunst angemessen nur im Zusammenhang mit der Geschichte menschlicher Gesellschaften in ihrer geschichtlichen Entwicklung erklärt werden kann – schließlich auch, dass die ästhetische Form eine besondere gesellschaftliche Bewusstseinsform ist, eine der „ideologischen Formen“ (wie Marx sagen wird), in denen sich die Menschen der gesellschaftlichen Konflikte bewusst werden und sie ausfechten.

Von der so gefassten Dialektik von Form und Inhalt her gelingt es Hegel, das Problem der Autonomie/Heteronomie der Kunst auf dem Boden seines Denkens zu lösen. Für Hegel ist Kunst Modus gesellschaftlicher Handlung:<sup>149</sup> ein Zusammenhang ästhetischer Akte, die auf reale Akte bezogen sind und diese in ihren charakteristischen Qualitäten bewusst machen. Kunst ist fiktive Darstellung des Konflikts gesellschaftlicher Mächte, repräsentiert durch kollidierende, d. h. agierende und reagierende Individuen. Die Logik gesellschaftlicher Prozesse manifestiert sich in der Logik des Kunstschönen. Die Weltgeschichte als Fortschritt im Bewusstsein der Freiheit, dies wird im Medium des ästhetischen Scheins zur Erkenntnis gebracht. Die Kunst nimmt somit teil am Prozess der Geschichte. Sie repräsentiert diesen Prozess als in der Form der Anschauung bewussten. Sie ist vergegenständlichter Bewusstseinsakt, bestimmt jeweils durch den objektiven Standort der Kunst selbst innerhalb des historischen Prozesses.

---

<sup>149</sup> Siehe den Abschnitt *Theorie der Handlung* in diesem Text, S. 310 ff.

## II. Analytik der ästhetischen Konstruktion

Die „nebulöse Vorstellung vom Idealischen neuerer Zeit“, die Hypostasierung der Kunst zur absoluten „geistigen Macht“ kritisiert Hegel als „vornehme Abstraktion moderner Subjektivität“: „die Zurückgezogenheit in die innere Welt der Gefühle, aus welcher das Individuum nicht austritt und nun in dieser Unwirklichkeit sich für das Hochwissende hält, das nur sehnsüchtig in den Himmel blickt und deshalb alles Erdenwesen glaubt geringschätzen zu [293] dürfen“ (Ä I, S. 317 f.). Dagegen hält er fest: Das „echte Ideal bleibt nicht beim Unbestimmten und bloß Innerlichen stehen, sondern muss in seiner Totalität auch bis zur bestimmten Anschaulichkeit des Äußeren nach allen Seiten hin herausgehen“ (Ä I, S. 318). Die „konkrete Wirklichkeit“ der „wesentlichen Beziehung“ von „subjektiver Totalität“ und „äußerer Welt“ – von Subjekt und Objekt – sei es, „deren Darstellung den Inhalt des Ideals abgibt“ (Ä I, S. 318 f.).

In diesen Ausführungen ist ein methodologischer Programmpunkt der *Ästhetik* angesprochen – ihre kunstphilosophische Grundsatzklärung. Und so überlässt sich die Hegelsche Reflexion dem „Äußeren“ in seinem ganzen Umfang und allen seinen Aspekten. Die *Ästhetik* ist Theorie der künstlerischen Formen und Philosophie der Geschichte der Künste. In der systematischen Grundlegung des ersten Teils ist sie logische Explikation des gesellschaftlichen Begriffs der Kunst oder, wie mit gleicher Berechtigung gesagt werden kann, theoretische Strukturanalyse des Kunstwerks als Manifestation gesellschaftlicher Sachverhalte. Unter dem Titel *Das Kunstschöne oder das Ideal* wird im dritten Kapitel dieses ersten Teils der Begriff der Kunst in detaillierter Form expliziert und die Relation von Kunst und Praxis als bestimmendes Moment des Ästhetischen freigelegt. Hegels logische Begriffsanalytik ist zugleich eine ‚strukturelle Werkhermeneutik‘ (im Sinne einer Strukturanalyse historisch überlieferter Kunstwerke in theoretischer Absicht), weil die *ästhetischen Kategorien* als Korrespondenzbegriffe der *Strukturen der ästhetischen Konstruktion* aufgefasst werden. Die Kategorien des theoretischen Begriffs sind das Kunstwerk selbst, in Gedanken gefasst. In diesem Sinne lässt sich von der Einheit logischer und historisch-phänomenologischer Analytik in Hegels *Ästhetik* sprechen. Die Frage: Was konstituiert Kunst ihrem Begriff nach?, deckt sich mit der Frage nach der konkreten strukturellen Beschaffenheit der objektiven Werke. In der Präzision und Konsequenz seiner Begriffsanalyse setzt dieses Kapitel – besonders sein Zentrum: *Die Bestimmtheit des Ideals* – einen bis heute nur selten wieder erreichten Maßstab philosophischer Ästhetik, als historisch-theoretische Phänomenologie der ästhetischen Konstruktion ist es Prolegomenon für jede gesellschaftliche Theorie der Künste.

Der Titel *Bestimmtheit des Ideals* meint die Kunst selbst und den Begriff der Kunst, keine partikuläre künstlerische Form oder Gattung im Besonderen: „das ideale Kunstwerk überhaupt“ (Ä I, S. 389). Dazu ist allerdings einschränkend zu bemerken, dass sich die *Ästhetik* zuerst an der Dichtung, vor allem [294] der dramatischen, orientiert und nur sekundär an den anderen künstlerischen Manifestationen. „Hegels Ästhetik ist [...] wesentlich nach der Poesie hin ausgerichtet“, schreibt Ernst Bloch mit Recht. „Alle anderen Künste haben hier gleichsam noch eine schwere Zunge“ (Bloch 1962, S. 281). Für Hegel ist die Geschichte der Künste ein teleologischer Prozess, und erst im Drama, der nach Hegel komplexesten und universalsten künstlerischen Form, erreicht die aller Kunst immanente Struktur (das teleologisch aufgefasste ästhetische Eidos) ihre vollendete Ausformung (Ä II, S. 353, III, S. 474). Aus diesem Grunde ist die *Ästhetik* in ihrem systematischen Teil zuerst eine Ästhetik der Dichtung (heute würden wir sagen: eine philosophische Theorie der Literatur) und erst in zweiter Linie eine allgemeine und auf die Künste in toto anwendbare Kunstphilosophie.

Mit der Explikation des Kunstästhetischen in diesem ersten Teil der *Ästhetik* entwickelt Hegel – mit der genannten Einschränkung – ein philosophisches Modell einer geschichtlich-gesellschaftlichen Analytik der Kunst, das dem, was Adorno als „kunstsoziologisches Ideal“ postuliert hat, zumindest der Tendenz nach entspricht: „objektive Analysen – das heißt, solche der Werke –, Analysen der strukturellen und spezifischen Wirkungsmechanismen und solche der registrierbaren subjektiven Befunde aufeinander abzustimmen“ (Adorno 1969, S. 96). Die systematische Grundlegung Hegels ist in erster Linie objektive Werkanalytik, behandelt aber zugleich „die hervorbringende Subjektivität des Künstlers“ (Ä I, S. 202) und das Verhältnis von Kunst und Publikum. Der *gesellschaftliche Begriff der Kunst*, wie er in der *Ästhetik* explizit erscheint, umfasst die Theorie der ästhetischen

Konstruktion ebenso wie die Theorie des Kunstwerks als soziale Institution und Medium einer Kommunikation im Verhältnis von Autor, Werk und Publikum, ist damit also auch Theorie des Kunstprozesses in dem von mir gebrauchten weiten Sinn.<sup>150</sup>

Die Analyse des gesellschaftlichen Schematismus der ästhetischen Konstruktion selbst stellt Hegel unter den Titel der *Theorie der Handlung*. Diese umfasst die Kategorien des „allgemeinen Weltzustandes“, der „Situation“ und der „eigentlichen Handlung“ (Ä I, S. 235), auf die hin die ästhetische Konstruktion organisiert ist. *Weltzustand: Situation: Handlung*, in dieser kategorialen [295] Reihe sind gesellschaftliche Strukturen als konstitutive Momente der Kunst angesprochen.

Der Begriff des *allgemeinen Weltzustands* ist dabei noch keine im immanenten Sinn ästhetische Kategorie, sondern beschreibt die „Voraussetzung für die individuelle Handlung und deren Charaktere“ (Ä I, S. 235), die gesellschaftlich-geschichtlichen Bedingungen also ihrer Möglichkeit, wie auch die besonderen Bedingungen der Genesis partikularer Kunstformen. Die Theorie des Weltzustandes beantwortet zudem die Frage nach der materiellen Fundierung der Entwicklungsgeschichte der Künste überhaupt, für ihr Entstehen, ihre Blütezeit und ihr Vergehen. Die Kunst, in Hegels Systematik zumindest, ist eine transitorische Erscheinung der Geschichte.<sup>151</sup> – Im Unterschied zum Weltzustand bezeichnen *Situation* und *Handlung*, samt den ihnen zugeordneten Begriffen der Kollision und des Charakters, die immanenten Strukturen, aus denen sich die ästhetische Konstruktion zusammensetzt.

### 1. Theorie des allgemeinen Weltzustands

„Die ideale Subjektivität“ – d. i. „das *Menschliche*“ als „Mittelpunkt und Inhalt der wahren Schönheit und Kunst“ (Ä II, S. 19) – „trägt als lebendiges Subjekt die Bestimmung in sich, zu handeln, sich überhaupt zu bewegen und zu betätigen, insofern sie, was in ihr ist, auszuführen und zu vollbringen hat“ (Ä I, S. 235). Es ist menschliche Handlung, die Veräußerlichung des Subjekts in ihr, was aller Kunst innewohnt und die ästhetische Form-Inhalt-Identität konstituiert. Die Handlung ist Veräußerlichung eines im individuellen oder kollektiven Subjekt gegebenen „Inneren“: „der Inhalt [...] zunächst *subjektiv*, ein nur Inneres, dem gegenüber das Objektive steht, so dass nun die Forderung darauf hinausläuft, dies *Subjektive zu objektivieren*“ (Ä I, S. 133). Die Objektivierung des Subjektiven aber spielt sich ab innerhalb einer vorgegebenen objektiven Welt. Sie ist reale Subjekt-Objekt-Dialektik. Das bedeutet zunächst, dass die „ideale Subjektivität“ als „lebendiges Subjekt“ „einer umgebenden Welt als allgemeinen Bodens für ihre Realisationen“ bedarf (Ä I, S. 235). Diesen allgemeinen Boden der ästhe-[296]tischen Handlung nennt Hegel den *Weltzustand*. Er erläutert formell: „Wenn wir in dieser Beziehung von *Zustand* sprechen, so ist hierunter die allgemeine Art und Weise verstanden, in welcher das Substanzielle vorhanden ist, das als das eigentlich Wesentliche innerhalb der geistigen Wirklichkeit alle Erscheinungen derselben zusammenhält“ (Ä I, S. 235), um konkreter fortzufahren: „Man kann in diesem Sinne z. B. von einem Zustande der Bildung, der Wissenschaften, des religiösen Sinnes oder auch der Finanzen, der Rechtspflege, des Familienlebens und anderer sonstiger Lebenseinrichtungen sprechen“ (Ä I, S. 235).

Der Begriff des allgemeinen Weltzustands bezieht sich also auf eine konkrete historische Totalität: ein geschichtliches Ensemble gesellschaftlicher Verhältnisse – auf das, was Hegel auch den „totalen Inhalt unseres Daseins“ nennt: das „System der physischen Bedürfnisse“, „die Welt des Rechts, der Gesetze, das Leben in der Familie, die Sonderung der Stände, das ganze umfassende Gebiet des Staats“, schließlich „Religion“, „kirchliches Leben“, „Wissenschaft, die Gesamtheit der Kenntnis und Erkenntnis“ (Ä I, S. 131). Die Kategorie des Weltzustands ist also zunächst noch keine im spezifischen Sinn auf Kunst bezogene. Sie gehört dennoch zu ihrem Begriff, sofern sie die Gebundenheit aller Kunst an ein gesellschaftliches Substrat benennt, aus dem die Gegenstände und Themen der Kunst wie die in ihr dargestellten Konflikte erwachsen. Eine größere Konkretion gewinnt die Kategorie in Hegels Analyse des *heroischen Weltzustands*, dem eigentlichen „Weltzustand des Ideals“, und seiner Gegenüberstellung mit der Welt der ausgebildeten bürgerlichen Gesellschaft. Den

<sup>150</sup> Vgl. *Kunst als ästhetischer Gegenstand* in diesem Band, S. 531 ff.

<sup>151</sup> Die Ästhetik ist uneinheitlich in diesem Punkt (wie in vielen anderen, wo immer die konkrete Analytik mit der Systematik kollidiert). So lässt sich aus bestimmten Textteilen durchaus auch eine Zukunft der Kunst konstruieren.

heroischen Weltzustand beschreibt Hegel als „staatslosen Zustand“ (Ä I, S. 243) und „vorgesezliches Zeitalter“, in dem „die Individualität sich selbst das Gesetz ist, ohne einem für sich bestehenden Gesetz, Urteil und Gericht unterworfen zu sein“, so dass die Heroen „selber Stifter von Staaten“ werden, „Recht und Ordnung, Gesetz und Sitte“ von ihnen erst ausgehen und „als ihr individuelles Werk, das an sie geknüpft bleibt“, verwirklicht sind (Ä I, S. 244). Die heroische Welt ist also eine noch unfertige Welt, und die Heroen fungieren als ihre Baumeister. Sie ist vorstaatlicher Zustand: vor der Ausbildung eines Rechtssystems, vor jeder institutionalisierten politischen Ordnung, vor der Etablierung einer ‚bürgerlichen Gesellschaft‘ – eine Welt, in der „das Gelten des Sittlichen allein auf den Individuen beruht“ (Ä I, S. 242). Die Gesellschaft, die Hegel als erste im Sinn hat, wenn er von der ‚heroischen Welt‘ spricht, ist die frühgeschichtliche [297] Gentilgesellschaft, insbesondere Griechenland vor der Ausbildung der Polisdemokratie.<sup>152</sup> Hegels Konstruktion ist ohne Frage literarisch informiert: Es ist die Gesellschaft, die uns in Homer und der alten Tragödie entgegentritt, so die der *Orestie*, die die Bildung der Polis als ein aus tragischen Konflikten erwachsenes Geschehen schildert. In einer solchen, im präzisen Sinn ‚offenen‘ Gesellschaft besitzt das Individuum die Selbständigkeit und Freiheit, die „der Individualität des Ideals“ (Ä I, S. 236) gemäß ist, da dieses das Ich als Tathandlung, als freies Subjekt seiner Praxis zu zeigen unternimmt:

Im Ideal aber soll gerade die besondere Individualität mit dem Substantiellen in trennungslosem Zusammenklänge bleiben, und insoweit dem Ideal [298] Freiheit und Selbständigkeit der Subjektivität zukommt, insoweit darf die umgebende Welt der Zustände und Verhältnisse keine für sich bereits unabhängig vom Subjektiven und Individuellen wesentliche Objektivität haben. Das ideale Individuum muss in sich beschlossen, das Objektive muss noch das Seinige sein und sich nicht losgelöst von der Individualität der Subjekte für sich bewegen und vollbringen, weil sonst das Subjekt gegen die für sich schon fertige Welt als das bloß Untergeordnete zurücktritt.

(Ä I, S. 237 f.)

Die Form-Inhaltlichkeit der Kunst ist determiniert, so sehen wir, durch die gesellschaftlich-praktische Beziehung von Subjekt und Objekt. In ihrer idealen Form nun zeigt sie das Subjekt im Modus individueller Selbständigkeit, als Herrn der Praxis und Baumeister seiner Welt (vgl. Ä I, S. 243 f. und 247), das Objekt als Resultat des subjektiven Akts individueller Tathandlung. Dieser Prozess ist es, den die Kunst– oder zumindest die ‚ideale‘ Kunst – als Handlung beschreibt. Für den heroischen Weltzustand gilt das Wort der *Phänomenologie*, dass „die Substanz das Subjekt ist“ (Vorrede): „die

<sup>152</sup> Hegels Begriff des heroischen Weltzustands ist vieldimensional, er wird zudem nicht einheitlich gebraucht. Er ist ein weitgehend hypothetischer Terminus, den Hegel für die geschichtlich-systematische Konstruktion des Kunstästhetischen benötigt, noch kein im präzisen Sinn gesellschaftsgeschichtlicher Begriff. Er hat dennoch einen, wenn auch fluktuierenden geschichtlichen Sinn. So bezieht er sich in seiner grundlegenden Bedeutung auf die spätere, vaterrechtliche Gentilorganisation im Übergang zum athenischen Staat (vgl. Engels: Ursprung der Familie. In: MEW 21, S. 105 ff.; Hauser 1953, I, S. 57 f.). Hauser spricht von der „Wendung von der unpersönlichen Sippenorganisation der Urzeit zu einer Art von feudalem Königtum“ als dem „soziologisch entscheidenden Schritt des Zeitalters“ (ebd.). Andererseits verwendet Hegel den Begriff unspezifisch in Bezug auf primitiv feudale Verhältnisse überhaupt, benutzt ihn so auch für, in seinem Sinn, heroische Individualitäten im mittelalterlichen Feudalismus. Wie Lukács schreibt, hat Hegel „ebensowenig wie irgendein Gelehrter seiner Zeit – von der Gentilgesellschaft auch nur eine Ahnung gehabt“ (Lukács 1948, S. 526). Die Deutung des Begriffs bei Hegel ist zuletzt auch deshalb schwer, weil ihn Hegel weitgehend aus literarischen Quellen rekonstruiert, vor allem den ältesten Texten der antiken Literatur. Im Sinn hatte er offensichtlich die Welt eines vorstaatlichen Zustands im Prozess auf eine staatliche Gründung oder erste, frühe Staatsformen, in die vorstaatliche Zustände hineinwirken – eine Welt, in die Homer und die frühe griechische Tragödie zurückreichen. So spricht er dann auch von den „mythischen Zeitaltern“, in welche „die idealen Kunstgestalten“ „als besten Boden ihrer Wirklichkeit“ hineinversetzt werden (Ä I, S. 248). Der Grundgedanke findet sich bereits bei Vico, der zwischen drei Zeitaltern unterschied, die der vorhistorischen Zeit der Giganten folgen: das *Zeitalter der Götter*, das *Zeitalter der Heroen*, in dem eine aristokratische Verfassung herrschte, und das *Zeitalter der Menschen*, der Monarchien und freien Republiken (vgl. Löwith 1953, S. 124). Diese Sicht steht der Hegels nahe: Auch für Hegel ist der heroische Weltzustand nicht der Naturzustand des Menschen, sondern steht „in der Mitte“ zwischen den (rousseauistisch aufgefassten) „goldenen idyllischen Zeiten“ des Urzustands und den „vollkommen ausgebildeten allseitigen Vermittlungen der bürgerlichen Gesellschaft“ (Ä I, S. 337) – dem Zeitalter der modernen Welt. Für die terminologische Macht des Begriffs ist bezeichnend, dass noch Engels den Ausdruck ‚griechische Heroenzeit‘ bzw. ‚Heldenzeit‘ mehrfach verwendet (so in *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats*) und auch Hauser noch von der ‚Heldenzeit‘ und dem „heroischen und homerischen Zeitalter“ spricht (Hauser 1953, I, S. 55 ff.).

substanzielle Allgemeinheit in diesem Zustande“ muss, „um selbständig zu sein, die Gestalt der Subjektivität an ihr selbst haben“ (Ä I, S. 237). Das heißt, dass das Subjekt das Allgemeine ist, sofern es in freier Tat das Allgemeine setzt, die Substanz objektiviert. „In der Heroenzeit aber (ist und bleibt) das Individuum wesentlich Eines und das Objektive als von ihm ausgehend das Seinige“ (Ä I, S. 247). So zeigt die Kunst Prozesse des Weltwerdens: der Objektivierung der Substanz durch das Subjekt, Handeln als Herstellen – das Werden des objektiven Geistes durch menschliche Praxis. „Die Heroen“, heißt es in der *Religionsphilosophie*, und Hegel denkt hier an den Herakles-Mythos, „sind nicht unmittelbar Götter; sie müssen erst durch die Arbeit sich in das Göttliche setzen“ (Philosophie der Religion II, S. 108). Konkret bedeutet dies: Ihre Arbeit ist ein Formieren, ein Herausbilden der sittlichen Substanz, die erst in der Sphäre der objektivierten Sittlichkeit (in Familie, bürgerlicher Gesellschaft und Staat), im System des objektiven Geistes also, zu sich selbst kommt.

Hegels Konstruktion des heroischen Weltzustands entbehrt der geschichtlichen Konkretion nicht völlig. Zwar sind seine Beispiele ausschließlich literarischer Natur, doch sind die Heroen Hegels nicht vom Himmel gefallen. So erläutert er in Ansätzen den gesellschaftlich-geschichtlichen Bezugsrahmen, in dem die Figuren der alten Dichtung zu sehen sind. Die „wichtigsten Motive [299] des heroischen Charakters“ sind stets „Vaterland, Sittlichkeit, Familie usf.“ (Ä I, S. 250) (nicht zufällig hier wiederum die Kategorialität des objektiven Geistes). Er ist repräsentativ für eine größere soziale Gruppe, „Glied seiner Familie, seines Stammes“ (Ä I, S. 248). In der alten Tragödie etwa sehen wir „den Chor als den individualitätslosen allgemeinen Boden der Gesinnungen, Vorstellungen und Empfindungsweisen, auf dem die bestimmte Handlung vor sich gehen soll. Aus diesem Boden erheben sich sodann die individuellen Charaktere der handelnden Personen, welche den Beherrschern des Volks, den Königsfamilien angehören“ (Ä I, S. 251). „Im christlichen Abendlande ist das Lehnverhältnis und Rittertum der Boden für freie Heldenschaft und auf sich beruhende Individualitäten“ (Ä I, S. 245). Überhaupt entspräche der ideale Weltzustand nicht nur „bestimmten Zeitaltern“, sondern es „wählt die Kunst auch für die Gestalten, welche sie in demselben auftreten lässt, vorzugsweise einen bestimmten Stand – den Stand der Fürsten“ (Ä I, S. 251). Das heroische Individuum bei Hegel ist also keineswegs nur poetische Fiktion, ihm eignet historische Realität, wie rudimentär auch immer ausgebildet. Weiter heißt es über die „neuere Literatur“, die ihre Helden in beschränkteren Verhältnissen agieren lassen muss, „da hinter ihnen gleich die unüberwindliche Macht der bürgerlichen Ordnung steht“ (Ä I, S. 252): in ihr sei aus eben diesem Grund die heroische Individualität problematisch geworden. Sie habe nur dann noch einmal die Möglichkeit der Darstellung des autonomen Helden gefunden, wenn sie sich, wie Schiller es tat, den „Herrschern und Fürsten“ zuwandte. Denn „die Macht dieser Verhältnisse ist für die niederen Stände in einem ganz anderen Grade als für Herrscher und Fürsten vorhanden. Don Cesar [...] in Schillers *Braut von Messina* kann mit Recht ausrufen: ‚Es steht kein höherer Richter über mir‘, und wenn er gestraft sein will, so muss er sich selber das Urteil sprechen und vollstrecken“ (Ä I, S. 252).

Die „Verhältnisse“, von denen Hegel hier spricht, sind die des „ausgebildeten bürgerlichen und politischen Lebens“ (Ä I, S. 255), „die Gegenwart unseres heutigen Weltzustandes und seiner ausgebildeten rechtlichen, moralischen und politischen Verhältnisse“ (Ä I, S. 253): die gewordene Wirklichkeit des objektiven Geistes. „Sie ist da vorhanden, wo der sittliche Begriff, die Gerechtigkeit und deren vernünftige Freiheit sich bereits in Form einer *gesetzlichen* Ordnung hervorgearbeitet und bewährt hat“ (Ä I, S. 239). Dies ist vor allem in der politischen Organisationsform des *Staats* (Ä I, S. 240 f.) der Fall, in der die Rechtsnormen objektiv fixiert sind. Und der Staat ist, wie die *Rechtsphilosophie* lehrt, [300] als „Wirklichkeit der sittlichen Idee“ (R, § 257) Resultat einer Entwicklung, die „durch die Entzweiung der bürgerlichen Gesellschaft hindurch zum Staate“ führt (R, § 256). Er setzt die voll entwickelte bürgerliche Gesellschaft historisch voraus und schließt sie begrifflich ein. Daher hält Hegel fest: „[...] nicht jedes Zusammentreten der Individuen zu einem gesellschaftlichen Verbands, nicht jedes patriarchalische Zusammengeschlossensein“ sei „Staat zu nennen“. Vielmehr gelten „im wahren Staate [...] die Gesetze, Gewohnheiten, Rechte [...]. Wie das Bewusstsein sich die Vorschriften und Gesetze in ihrer Allgemeinheit vor sich gebracht hat, so sind sie auch äußerlich wirklich als dieses Allgemeine, das für sich seinen ordnungsgemäßen Gang geht und öffentliche Gewalt und Macht über die Individuen hat“ (Ä I, S. 239). Aufgrund des im ausgebildeten Staat positiv gewordenen

Rechtssystemen sind Freiheit und Selbständigkeit des Individuums, für Hegel die Voraussetzung der ‚idealen Subjektivität‘, wesentlich eingeschränkt. Dieses ist nicht mehr ethisch wie praktisch autonom, da es als juristisches Subjekt nicht mehr der Herr im eigenen Hause ist. „Dass die Gesetze gehandhabt werden, liegt [...] nicht in *einem* Individuum, sondern resultiert aus vielseitigem Zusammenwirken in festgestellter Ordnung“ (Ä I, S. 241). Die rechtlichen Normen stehen als positive Rechtssetzung in „ihrer Allgemeinheit und Abstraktion“ (Ä I, S. 239) dem Individuum gegenüber. Es ist ihnen im gleichen Maße unterworfen, wie es den allgemeinen sozialen Normen, den Konventionen und „Gewohnheiten“ habituell unterstellt ist. Das Individuum ist ethisch und juristisch heteronom, seine „Lebendigkeit (erscheint) als aufgehoben oder als nebensächlich und gleichgültig“ (Ä I, S. 242).

Nicht nur als Rechtssubjekt ist das Individuum in der ausgebildeten bürgerlichen Gesellschaft seiner Autonomie verlustig gegangen. Auch als ökonomisches und politisches Subjekt erhält „jedes Individuum nur einen ganz bestimmten und immer beschränkten Anteil am Ganzen“ (Ä I, S. 241). Hegel nennt hier vor allem die von der bürgerlichen Gesellschaft entwickelte und in die politische Organisation des Staates integrierte Arbeitsteilung (vgl. auch R, § 196 ff., insbes. § 198), durch die der Handlungsspielraum des Einzelnen eingeschränkt, ja der gesamte Charakter gesellschaftlicher Handlung entscheidend verändert sei:

Im wahren Staat nämlich ist die Arbeit für das Allgemeine, wie in der bürgerlichen Gesellschaft die Tätigkeit für Handel und Gewerbe usf., aufs Allermannigfaltigste geteilt, so dass nun der gesamte Staat nicht als die konkrete [301] Handlung *eines* Individuums erscheint [...], sondern die zahllosen Beschäftigungen und Tätigkeiten des Staatslebens müssen einer ebenso zahllosen Menge Handelnder zugewiesen sein.

(Ä I, S. 241)

War der heroische Weltzustand ökonomisch durch einfache Produktionsverhältnisse gekennzeichnet (vgl. Ä I, S. 337 ff.), die noch in keinem Konflikt zu den Produktivkräften standen<sup>153</sup> („Odysseus hat sich sein großes Ehebett selbst gezimmert“) (Ä I, S. 338), so wird die ökonomisch-kulturelle Verfassung der bürgerlichen Neuzeit von Hegel als Zustand komplexer Produktionsverhältnisse beschrieben, ja die sich aus dem Widerspruch von Produktionsverhältnissen und Produktivkräften in der entwickelten kapitalistischen Gesellschaft ergebenden Konflikte waren ihm keineswegs unbekannt. Er nimmt sie in das Bild des modernen Weltzustands mit auf:

Der lange, weitläufige Zusammenhang der Bedürfnisse und Arbeit, der Interessen und deren Befriedigung ist seiner ganzen Breite nach vollständig entwickelt und jedes Individuum aus seiner Selbständigkeit heraus in eine unendliche Reihe der Abhängigkeiten von anderen verschränkt. Was es für sich selber braucht, ist entweder gar nicht oder nur einem sehr geringen Teile nach seine eigene Arbeit, und außerdem geht jede dieser Tätigkeiten statt in individuell lebendiger Weise mehr und mehr nur maschinenmäßig nach allgemeinen Normen vor sich. Da tritt nun mitten in dieser industriellen Bildung und dem wechselseitigen Benutzen und Verdrängen der übrigen teils die härteste Grausamkeit der Armut hervor, teils, wenn die Not soll entfernt werden, müssen die Individuen als reich erscheinen, so dass sie von der Arbeit für ihre Bedürfnisse befreit sind und sich nun höheren Interessen hingeben können.

(Ä I, S. 336 f.)

Der Grundwiderspruch der bürgerlichen Gesellschaft ist Hegel also bereits bekannt. Er kennt den Gegensatz von Arbeit und Kapital, Proletariat und [302] Bourgeoisie, Armut und Reichtum. Er weiß auch – ohne freilich die präzisen politisch-ökonomischen Kategorien für dieses Wissen zu besitzen –, dass, wie Marx in der *Heiligen Familie* sagt, „[die] besitzende Klasse und die Klasse des Proletariats [...] dieselbe menschliche Selbstentfremdung“ [MEW Bd. 2, S. 37] aufweisen. Im Überfluss des Reichtums

[...] ist dann allerdings der stete Widerschein einer endlosen Abhängigkeit beseitigt und der Mensch umso mehr allen Zufälligkeiten des Erwerbs entnommen, als er nicht mehr in dem

<sup>153</sup> Die spätere Marxsche Einsicht ist hier in einer Weise vorgeprägt, dass vorgehend schon die Marxsche Terminologie Verwendung finden kann.

Schmutz des Gewinnes steckt. Dafür ist er nun aber auch in seiner nächsten Umgebung nicht in der Weise heimisch, dass sie als sein eigenes Werk erscheint. Was er sich um sich her stellt, ist nicht durch ihn hervorgebracht, sondern aus dem Vorrat des sonst schon Vorhandenen genommen, durch andere, und zwar in meist mechanischer und dadurch formeller Weise produziert und an ihn erst durch eine lange Kette fremder Anstrengungen und Bedürfnisse gelangt.

(Ä I, S. 337)

Die objektive Welt entwickelt so, über die Köpfe der vergesellschafteten Individuen hinweg, ihre eigenen Gesetze, in einem solchen Maße, dass Hegel sagen kann, selbst die „Monarchen unserer Zeit“ seien nicht mehr, „wie die Heroen der mythischen Zeitalter, eine in sich *konkrete* Spitze des Ganzen“: „sie sprechen nicht selber mehr Recht, die Finanzen, bürgerliche Ordnung und Sicherheit sind nicht mehr ihr eigenes spezielles Geschäft, Krieg und Frieden wird durch die allgemeinen auswärtigen politischen Verhältnisse bestimmt, welche ihrer partikulären Leitung und Macht nicht angehören“ (Ä I, S. 253 f.).

Die fundamentale Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse verändert auch den Charakter der Kunst. War in der alten Kunst, vorab der Tragödie, das Individuum autonomes Subjekt seiner Handlung (vgl. Ä I, S. 246) und selbst Produzent einer objektiven Welt, so ist „der Einzelne jetzt nicht mehr der Träger und die ausschließliche Wirklichkeit dieser Mächte wie im Heroentum“ (Ä I, S. 255). Die neue Kunst – die Kunst des bürgerlichen Zeitalters – zeigt also das Subjekt in Auseinandersetzung mit einer gegenständlich ausgebildeten Welt, in der sein Bewegungsspielraum begrenzt und seine Handlungsmöglichkeiten eingeengt sind. „[...] die Bezirke, in welchen für die Selbständigkeit partikulärer Entschlüsse ein freier Spielraum übrigbleibt, sind in Anzahl und Umfang gering“ [303] (Ä I, S. 253). Die Selbständigkeit des bürgerlichen Individuums kann so nur eine äußerst relative sein, das Ideologem seiner Freiheit enthüllt sich als leerer Schein.

So kann denn überhaupt in unserem gegenwärtigen Weltzustande das Subjekt allerdings nach dieser oder jener Seite hin aus sich selber handeln, aber jeder Einzelne gehört doch, wie er sich wenden und drehen möge, einer bestehenden Ordnung der Gesellschaft an und erscheint nicht als die selbständige, totale und zugleich individuell lebendige Gestalt dieser Gesellschaft selber, sondern nur als ein beschränktes Glied derselben. Er handelt deshalb auch nur als befangen in derselben, und das Interesse an solcher Gestalt wie der Gehalt ihrer Zwecke und Tätigkeit ist unendlich partikulär.

(Ä I, S. 254 f.)<sup>154</sup>

Der Produzent des objektiven Geistes, das autonome Individuum, ist zum Produkt der Welt geworden, die er selbst produziert hat. Seine Selbständigkeit ist, als Resultat seiner eigenen Tätigkeit, in Unselbständigkeit umgeschlagen, ein Entwicklungsprozess, den Hegel, wenn auch nicht ohne Ambivalenz (vgl. Ä I, S. 240), als gesellschaftlichen Fortschritt vindiziert und in seiner konkreten politischen Bedeutung begreift.

Die *einzelnen* Individuen erhalten dadurch im Staate die Stellung, dass sie sich dieser Ordnung und deren vorhandener Festigkeit anschließen und sich ihr unterordnen müssen, da sie nicht mehr mit ihrem Charakter und Gemüt die einzige Existenz der sittlichen Mächte sind, sondern im Gegenteil, wie es in wahrhaften Staaten der Fall ist, ihre gesamte Partikularität der Sinnesweise, subjektiven Meinung und Empfindung von dieser Gesetzlichkeit regeln zu lassen und mit ihr in Einklang zu bringen haben.

(Ä I, S. 240)

---

<sup>154</sup> Die hier exponierten argumentativen Muster dürften für große Teile auch der modernen Literatur (des 20., auch 21. Jahrhunderts) Gültigkeit besitzen. Die so oft besprochenen – und vorzüglich an Kafka, Beckett und den Protagonisten der absurden Literatur demonstrierten – Themen der ‚Auszehung der autonomen Ichsubstanz‘, des ‚Identitätsverlusts‘, der ‚Entfremdung‘ und ‚Ohnmacht‘ des Individuums vor sog. ‚übergeordneten Mächten‘, Abstraktion und Irrealität, ‚Verlust der Mitte‘, die endlos beschworene ‚Krise der Künste‘ – all dies verliert bereits in Hegelscher Sicht seinen mysteriösen Glanz und enthüllt sich in seiner prosaischen Wahrheit als Resultat sehr konkreter Entwicklungen des Ensembles gesellschaftlicher Verhältnisse (dazu des Näheren Metscher 2013).

[304] Weil aber die Kunst, ihrem Begriff nach, Darstellung des Subjekts in seiner Selbständigkeit ist und modellhaft den Produktionsprozess des objektiven Geistes zu ihrem Gegenstand hat, ist „in der jetzigen Wirklichkeit der Kreis für ideale Gestaltungen nur sehr begrenzter Art“ (Ä I, S. 253). Hier liegt der Grund für die Beschränkung der Kunst in der Gegenwart, für Hegels Überzeugung, dass allein in Griechenland die Kunst „der höchste Ausdruck für das Absolute“ (Ä II, S. 26) hatte sein können, uns jedoch „nicht mehr als die höchste Weise [gilt], in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft“ (Ä I, S. 141).<sup>155</sup>

Die Gründe für die Krise der Künste in der modernen Welt werden von Hegel in genauer Analyse benannt. Und die künstlerischen Formen, in denen diese Welt sich ausspricht, nehmen auch – jedenfalls dort, wo sie geschichtliche Repräsentanz besitzen – den internen Konflikt dieser Gesellschaft in sich auf. Schillers und Goethes Jugendwerke werden so als Reaktion gegen die *positiv* gewordene Wirklichkeit,<sup>156</sup> als Versuch der „Rekonstruktion der individuellen Selbständigkeit“ (Ä I, S. 255) gedeutet. Vor allem Goethe hätte im Götze seinen „großen Sinn“ bekundet, weil er gerade „diese Berührung und Kollision der mittelalterlichen Heroenzeit und des gesetzlichen modernen Lebens“, den Konflikt also zwischen feudaler Unabhängigkeit und der sich ausbildenden bürgerlichen Gesellschaft, „zum ersten Thema gewählt“ habe (Ä I, S. 257). Der repräsentative Dichter der neueren Literatur ist für Hegel allerdings Shakespeare und immer wieder Shakespeare. Mit diesem tritt die Konstellation, in der alle moderne Kunst steht, zum ersten Mal in exemplarischer Gestalt hervor. Zugleich ist er die Wasserscheide zwischen der alten und der neuen Welt, der Fokus, in dem sich die wesentlichen Tendenzen der „heroischen“ und der modernen „prosaischen“ Kunst sammeln. Im *Don Quixote* dagegen sei bereits „die gesetzliche Ordnung in ihrer prosaischen Gestalt [...] das Übermächtige geworden“. Hier „tritt die abenteuernde Selbständigkeit ritterlicher Indivi- [305]duen außer Verhältnis und wird [...] zu der Lächerlichkeit, in welcher uns Cervantes seinen Don Quixote vor Augen führt“ (Ä I, S. 257). Überhaupt sieht Hegel die Möglichkeiten der modernen Kunst primär in einer Kunst der *subjektiven Gesinnung*, wobei „der objektivere Inhalt“ durch die „schon vorhandenen festen Verhältnisse“ vorgegeben sei (Ä I, S. 253). Hatte die klassische Kunst den Bildungsprozess des objektiven Geistes, die Herstellungsakte der sittlichen Welt abbilden können, so vermag die moderne (in Hegels Sprache: ‚romantische‘) Kunst allein die Relation der vergesellschafteten Individuen zur „prosaischen Objektivität“ (Ä II, S. 222) der bürgerlichen Gesellschaft festzuhalten, also Verhaltensweisen des Subjekts innerhalb der bereits ausgebildeten Welt des objektiven Geistes. In diesem Sinn ist moderne Kunst Reflexionskunst, vor allem eine Kunst des „subjektiven“ und „objektiven“ Humors (Ä II, S. 229–231 und 241) sowie der Ironie, deren romantische Form von Hegel allerdings mit scharfer Kritik bedacht wird (Ä I, S. 93–99) – eine Kunst, die an keine partikuläre ästhetische Form und keinen spezifischen Stoff mehr gebunden ist, der vielmehr „jede Form wie jeder Stoff zu Dienst und zu Gebot“ steht (Ä II, S. 236). Kunst wird damit zur Konfiguration heterogener Materialien, zum objektiven Korrelat der Geschichte der ästhetischen Formen selbst. Weil die Kunst ihre Geschichte durchlaufen hat, vermag sie über diese Geschichte frei zu verfügen. So wird moderne Kunst, kraft ihrer geschichtsphilosophischen Verfassung, zur kritischen Enzyklopädie ihrer Geschichte und erlangt zugleich das Bewusstsein dessen, was sie ihrer gesellschaftlichen Funktion nach ist und sein kann.<sup>157</sup>

## 2. Theorie der Situation

Die Theorie des allgemeinen Weltzustands bildet ein Zentrum der *Ästhetik*, lesen wir diese als Grundtext einer geschichtlich-gesellschaftlichen Theorie der Kunst. Wie schon Kuno Fischer erkannt hat,

<sup>155</sup> Die viel zitierte These Hegels vom Ende der Kunst in der Gegenwart bedeutet wörtlich das, was Hegel hier sagt, nicht ein Absterben jeder künstlerischen Produktion, sondern eine Veränderung ihrer Gestalt und Bedeutung. So spricht er auch in der Einleitung zur *Ästhetik* von dem „weiten Pantheon der Kunst [...], das [...] die Weltgeschichte erst in ihrer Entwicklung der Jahrtausende vollenden wird“ (Ä I, S. 124), nicht unbedingt die Voraussage einer neuen Blüte der Kunst (so Morawski 1964, 3.63), wohl aber die Affirmation ihrer Zukunft (vgl. auch Oelmüller 1965).

<sup>156</sup> Zum Begriff der Positivität bei Hegel siehe Lukács' klassische Studie *Der junge Hegel* (Lukács 1948, passim).

<sup>157</sup> Hier trifft Hegel charakteristische Züge moderner Kunst, insbesondere der Literatur, doch auch der Malerei und Musik; man denke an so unterschiedliche Autoren wie Joyce, Pound, Eliot, Thomas Mann, Weiss. Ausdrücklich wird das Problem im *Doktor Faustus* aufgenommen. Es sei weiter angemerkt, dass Hegels Charakterisierung bereits auf Goethes *Faust* zutrifft. Zu dem Problemkomplex vgl. auch Henrich 1966, bes. S. 14 f.

gehört sie „zu den besten Ausführungen der hegelschen Ästhetik“ (Fischer 1963, S. 826). Methodologisch gesehen legt sie den Boden frei für die Grundfrage des Verhältnisses von Kunst und gesellschaftlicher Wirklichkeit wie für die Erklärung von Werden, Wandel und Vergehen der in der Geschichte der Künste auftretenden Formen. Und doch ist die Kategorie des Weltzustands, ich sagte es, keine immanent ästhetische Kategorie. Sie bezieht sich nicht auf die ästhetische Verfassung der Werke selbst, sondern bezeichnet ihre geschichtliche Apriorität: die Bedingung ihrer Möglichkeit, „den allgemeinen Grund und Boden, auf welchem die lebendigen Individuen der Kunst auftreten können“ (Ä I, S. 258), wie Hegel selbst sagt. Der ‚ideale‘ Weltzustand macht „somit nur die *Möglichkeit* erst der individuellen Gestaltung, nicht aber die Gestaltung selber aus“ (ebd.). Erst die Kategorie der *Situation* betrifft die ästhetische Konstruktion unmittelbar. Und zwar ist sie die „Mittelstufe zwischen dem allgemeinen, in sich unbewegten Weltzustand und der in sich zur Aktion und Reaktion aufgeschlossenen konkreten Handlung“ (Ä I, S. 261), auf die hin die ästhetischen Kategorien orientiert sind. Allerdings betont Hegel, dass auch die Situation noch nicht „das Geistige für sich, nicht die eigentliche Kunstgestalt“ ausmache, sondern „nur das äußere Material“ betreffe, „in welchem und an welchem sich ein Charakter und Gemüt entfalten und darstellen soll. Erst bei der Verarbeitung dieses äußerlichen Anfangs zu Handlungen und Charakteren erweist sich die echt künstlerische Tätigkeit“ (Ä I, S. 281). Die Situation hat also immer noch einen primär materialen und erst sekundär – der Potenz nach – formalen Charakter (vgl. weiter Ä I, S. 281 f.), wirkt jedoch, in ihrer Eigenschaft, der „konkrete Grund und Anfang“ individueller Handlungen zu sein, unmittelbar in die ästhetische Konstruktion hinein. Sie ist eine zugleich ästhetische und präästhetische Kategorie. Es sei „von jeher die wichtigste Seite der Kunst gewesen, interessante Situationen zu finden“ (Ä I, S. 261).

Die Kategorie der Situation ist auf die des Weltzustands bezogen. Sie „partikularisiert“ dessen „unbewegte Substantialität“ „zur Bestimmtheit“ (Ä I, S. 260). Sie bezeichnet ein typisches Moment individueller Konkretion innerhalb eines allgemeinen, dem Augenschein nach homogenen gesellschaftlichen Zustandes, das Moment, in dem die Nichtidentität dieses Zustands, seine inneren Widersprüche manifest werden. In der Individualität der Situation gerät die scheinbar statische Welt in Bewegung. Sie zeigt sich als unfertig und damit für individuelle Handlungen offen – als Raum für neue Taten. Die Situation gibt „die Veranlassung [...], das innere geistige Bedürfnis, die Zwecke, Gesinnungen, das bestimmte Wesen überhaupt individueller Gestaltungen zur Existenz zu bringen“ (Ä I, S. 260). „Als diese nähere Veranlassung“ bilden sich in ihr „die [307] bestimmten Umstände und Zustände“, welche die „speziellere Voraussetzung für das eigentliche Sich-Äußern und Betätigen alles dessen“ ausmachen, „was in dem allgemeinen Weltzustand zunächst noch unentwickelt verborgen liegt“ (ebd.). So bezeichnet Situation als materiale Kategorie den allgemeinen Weltzustand in denjenigen seiner Bestimmungen, die ästhetische Individuation zu Charakter und Handlung ermöglichen, als ästhetische Kategorie die besondere Welt der ästhetischen Handlungen, in der sich die in ihr angelegten Konflikte äußern, und damit den Boden der ästhetischen Handlungen selbst. Die Situation ist der konflikthafte Grund, auf dem die Individuen stehen und aus dem ihre Handlungen erwachsen. Ist der Weltzustand die Kategorie des gesellschaftlichen Substrats individueller Werke oder Werkgruppen in einer bestimmten historischen Zeit, so bezeichnet die der Situation den Weltzustand in individuierter Gestalt, in der allein er ästhetisch aufgearbeitet werden kann. Die Situation ist der Weltzustand, insofern er im Werk selbst erscheint. Die Situation ist somit *Individuation* einer allgemeinen geschichtlichen Welt, sie artikuliert die in dem Weltzustand noch unartikulierten Kräfte, Widersprüche, Tendenzen, indem sie diese für die ästhetische Anschauung aufbereitet.

Die Kategorie der Situation ist in sich selbst dialektischen Charakters. In ihr artikulieren sich die Widersprüche, die in dem Weltzustand selbst noch unentfaltet und unbewusst waren. So unterscheidet Hegel in dialektischer Reihe als Kategorien der Situation: „*die Situation der Situationslosigkeit*“, die Situation als „*harmlose Bestimmtheit*“ und schließlich die „*Kollision*“, in der „die Entzweiung und deren Bestimmtheit das Wesen der Situation“ ausmachen (Ä I, S. 261). In der Kollision erst wird die Situation konkret und damit im eigentlichen Sinne zur ästhetischen Kategorie. Es ist die Kollision, „die zu Reaktionen führt und in dieser Rücksicht wie den Ausgangspunkt so auch den Übergang zur eigentlichen Handlung bildet“ (ebd.). In ihr tut „die Bestimmtheit sich als wesentliche Differenz

hervor“, und so enthält sie, obwohl selbst „noch keine Handlung“, doch „die Anfänge und Voraussetzungen zu einer Handlung“ und bewahrt sich damit zugleich, „als bloßer Anlass zum Handeln, den Charakter der Situation“ (Ä I, S. 267). In der Kollision konstituiert sich die Widersprüchlichkeit als Motor der Handlung und damit Dialektik als Struktur geschichtlich-gesellschaftlicher Prozesse. Die Kollision bedarf „einer Auflösung, welche dem Kampf von Gegensätzen folgt“ (ebd.), und in der Reihe *Kollision – Kampf der Gegensätze – Auflösung* ist nicht nur die Struktur ästhetischer Handlung formuliert, sondern [308] die gesellschaftlicher Handlung überhaupt. Handlung resultiert also, formell gesprochen, aus der Nichtidentität von Subjekt und Objekt, sie entspringt realen Widersprüchen, und indem sie im Kampf der Gegensätze diese Widersprüchlichkeit auf ihre Auflösung hin austrägt, artikuliert sich in ihr das dialektische Formgesetz allen Lebens, sein prozessualer Charakter.

Denn die Kraft des Lebens und mehr noch die Macht des Geistes besteht eben darin, den Widerspruch in sich zu setzen, zu ertragen und zu überwinden. Dieses Setzen und Auflösen des Widerspruchs [...] macht den steten Prozeß des Lebens aus, und das Leben ist nur *Prozeß*.

(Ä I, S. 162)

Zur Dialektik selbst gehört, nach einer Aussage der *Rechtsphilosophie*, „die Bestimmung nicht bloß als Schranke und Gegenteil, sondern aus ihr den *positiven* Inhalt und Resultat hervorzubringen [...], als wodurch sie allein Entwicklung und immanentes Fortschreiten ist. Diese Dialektik ist [...] die *eigene Seele* des Inhalts, die organisch ihre Zweige und Früchte hervortreibt“ (R, § 31). Mit dieser Auffassung von Dialektik als der immanenten Struktur geschichtlicher Prozesse wird die Reihe *Kollision – Kampf der Gegensätze – Auflösung* zum Schema solcher Prozesse qualifiziert. Insofern dieses Schema der ästhetischen Konstruktion strukturell zugrunde liegt, artikuliert sich in ihr das Bewegungsgesetz geschichtlicher Prozesse.

Die Typologie von Kollisionsarten, die Hegel vorlegt, gipfelt in einem Kollisionstyp, den Hegel als „Zwiespalte“ charakterisiert, „die in *geistigen Differenzen* ihren Grund finden“: „Gegensätze [...], insofern sie aus der *eigenen Tat* des Menschen hervorgehen“ (Ä I, S. 269). Kollisionen, die sich *unmittelbar* aus den Widersprüchen der Gesellschaft selbst ergeben – so „Sklaverei, Leibeigenschaft, Kastenunterschiede, das Verhältnis der Juden in vielen Staaten und [...] der Gegensatz zwischen adliger und bürgerlicher Geburt“ (Ä I, S. 272) –, rechnet Hegel nicht zu der höchsten Kollisionsform. Er zählt diese Art von Konflikten zu den „geistigen Kollisionen, welche auf *Naturgrundlagen* beruhen“ (Ä I, S. 268). Nach den „rein physischen, natürlichen“ Konflikten ist dies der zweite Kollisionstypus. Dabei handle es sich darum, dass „Unterschieden der Geburt, welche an sich *ein Unrecht* enthalten, dennoch durch *Sitte oder Gesetz* die Gewalt einer unüberwindlichen Schranke zugeteilt wird, so dass sie gleichsam [309] als ein zur Natur gewordenes Unrecht auftreten und dadurch Kollisionen veranlassen“ (Ä I, S. 272). Bietet bereits dieser Gegensatz reichhaltiges Material für die künstlerische Gestaltung, so findet diese ihren eigentlichen Gegenstand in dem dritten Kollisionstyp: in Konflikten, die sich aus der Praxis bewussten menschlichen Handelns ergeben; Konflikte, in denen sich „die an und für sich geistigen Lebensmächte in ihrer Differenz gegeneinander herausstellen und bekämpfen“, wobei diese Differenzen „aus der Tat des Menschen ihre Wirklichkeit gewinnen (müssen), um in ihrer eigentlichen Gestalt auftreten zu können“ (Ä I, S. 278). Was Hegel mit diesem Konflikt „an und für sich geistiger Lebensmächte“ meint, erklärt präzise das spätere Kapitel über die Tragödie. Es ist „der Kreis der im menschlichen Wollen substanziellen, für sich selbst berechtigten Mächte: die Familienliebe der Gatten, der Eltern, Kinder, Geschwister; ebenso das Staatsleben, der Patriotismus der Bürger, der Wille der Herrscher; ferner das kirchliche Dasein [...] als tätiges Eingreifen und Fördern wirklicher Interessen und Verhältnisse“ (Ä III, S. 521) – die *Dialektik der Sittlichkeit* ist es, die in diesen Konflikten zu Wort kommt. Sittlichkeit aber bedeutet bei Hegel eben nicht bloße Moralität – die Kategorie der subjektiven, „im Innern gesetzten“ Willensbestimmtheit (ÄIII, S. 522),<sup>158</sup> sondern ist „die Vollendung des objektiven Geistes, die Wahrheit des subjektiven und objektiven Geistes selbst“ (E III, § 513). In der Sprache der *Rechtsphilosophie*: „Die Sittlichkeit ist die Idee der Freiheit [...], der zur vorhandenen Welt und Natur des Selbstbewusstseins gewordene Begriff der Freiheit“ (§

<sup>158</sup> Vgl. auch E III, § 103; R, § 105.

142).<sup>159</sup> Die Sphäre der Sittlichkeit umfasst Familie, bürgerliche Gesellschaft, Staat. Weil die Kunst die Konflikte der „geistigen Lebensmächte“ des „an und für sich Sittlichen“ (Ä I, S. 278 f.) zu ihrem Material und Ausgangspunkt hat, hat sie es primär mit Konflikten zu tun, die aus den Bereichen Familie, bürgerlicher Gesellschaft und Staat erwachsen, bzw. entwickelt sie – in ihrer heroischen Phase – Handlungsschemata, die den Prozess des Werdens dieser Sphäre, die Herausbildung der ‚sittlichen Welt‘ durch menschliche Praxis als einen dialektischen, soll heißen: widersprüchlichen, konfliktreichen Prozess abbilden. [310]

### 3. Theorie der Handlung

Die Kategorie der Handlung ist die Kategorie des zentralen ästhetischen Vorgangs. Sie bestimmt diesen als in sich bewegte, dynamische Totalität. Handlung hat die Situation zu ihrer Voraussetzung. Sie ist daher kein Anfang, sondern Resultat: „Resultat früherer Verwicklungen“ (Ä I, S. 283), einer komplexen Totalität von Umständen und Verhältnissen (Ä I, S. 283 f.). Die Handlung ist der Austrag des in der Situation enthaltenen und in ihr entstandenen Konflikts: „die eigentliche Aktion [geht] erst an, wenn der Gegensatz herausgetreten ist, den die Situation enthielt“ (Ä I, S. 282). Die dialektische Reihe, die den zur Handlung überleitenden Prozess formuliert, lautet *Situation – Kollision – Handlung*. Die Handlung selbst ist keine einseitige subjektive Setzung, sondern entfaltet sich in der Struktur von Aktion und Re-Aktion. Zum Begriff der „kollidierenden Aktion“ gehört, eine „entgegenstehende Seite“ verletzt zu haben: „so ruft [die kollidierende Aktion] in dieser Differenz die gegenüberliegende angegriffene Macht gegen sich auf, und mit der *Aktion* ist dadurch unmittelbar die *Reaktion* verknüpft. Hiermit erst ist das Ideal in volle Bestimmtheit und Bewegung hineingetreten. Denn jetzt stehen zwei aus ihrer Harmonie herausgerissene Interessen einander kämpfend entgegen und fordern in ihrem wechselseitigen Widerspruche notwendig eine Auflösung“ (Ä I, S. 282 f.).

Handlung ist eine „in sich totale Bewegung von Aktion, Reaktion und Lösung ihres Kampfes“ (Ä I, S. 285).<sup>160</sup> Dies ist die Formel ihrer dialektischen Verfassung. Hegel bleibt allerdings nicht bei der Bestimmung der Formalität ästhetischer Handlung stehen. Wie sich Handlung nicht bloß formell aus der Bestimmtheit der Situation in der Kollision ergibt, sondern zugleich inhaltlich aus dem Konflikt sittlicher, das heißt realer gesellschaftlicher Mächte, so ist der in dem Schema *Aktion – Reaktion – Auflösung* angesprochene Prozess kein bloß logischer. In diesem Prozess geht es um Inhalte, und diese Inhalte „müssen nur die in sich affirmativen und substanziellen Mächte abgeben“ (Ä I, S. 290): die „allgemeinen Mächte des Handelns“, „welche den wesentlichen Gehalt und Zweck bilden, für welchen gehandelt wird“ (Ä I, S. 285). Was in der Handlung [311] inhaltlich ausgetragen wird, die Motive der Handlung, sind „Interessen idealer Art“: „die wesentlichen Bedürfnisse der menschlichen Brust [...], in sich berechtigt und vernünftig [...]: nicht das absolut Göttliche selber, aber die Söhne der einen absoluten Idee“ (Ä I, S. 286). Die idealistische Sprache bringt zu Wort, was andernorts nüchterner mit der bereits erläuterten Kategorie der Sittlichkeit (und dem ihr analogen Begriff des objektiven Geistes) gesagt wird: Deren Bestimmungen bilden die Grundlage der Prozesse, welche die ästhetische Handlung darstellt (vgl. Ä I, S. 286 f.). Und doch hat die Handlung nicht eigentlich ihren Ort in der ausgebildeten Welt des objektiven Geistes – von Familie, bürgerlicher Gesellschaft und Staat –, sondern ist auf einer Entwicklungsstufe angesiedelt, die noch vor der Ausbildung dieses Bereichs des objektiven Geistes liegt, ja die dessen Voraussetzung ist. So wird in *Rechtsphilosophie* und *Enzyklopädie* die Theorie der Handlung unter die Kategorie der Moralität gestellt (R, § 113 ff.; E III, § 503 ff.) und als „tätliche Äußerung“ der Freiheit des subjektiven Willens definiert (E III, § 503). Handlung im eigentlichen Sinn ist also nicht subjektive Entäußerung innerhalb einer fixierten Objektivität –in der entwickelten bürgerlichen Gesellschaft wird für Hegel die Handlung gerade zum Problem –, sondern sie ist „Antizipation einer reicheren Gestalt geistigen Lebens, eines höheren sittlichen Standpunkts, einer entwickelteren Stufe des politischen Gewissens, denen sich die Leidenschaft zugesellt, um die bestehende Ordnungsgestalt der

<sup>159</sup> In der Frankfurter Periode hat Hegel noch das „mit Leben bezeichnet [...], was er später [...] Sittlichkeit nennt: die konkrete Totalität der Handlungsweise der Menschen der bürgerlichen Gesellschaft“ (Lukács 1948, S. 162). Die Herkunft des Begriffs der Sittlichkeit aus dem des Lebens zeigt, wie weit dieser Begriff von jeder Gesinnungsethik entfernt ist.

<sup>160</sup> Hier begründet Hegel den Vorrang der Dichtung vor den anderen Künsten mit der Priorität der Handlungskategorie. Den anderen Künsten „ist es nur vergönnt, ein Moment im Verlaufe der Handlung [...] festzuhalten“ (Ä I, S. 285).

Welt verwandelnd zu überholen“ (Derbolav 1965, S. 219 f.). Handlung ist Arbeit im Sinne einer praktischen Formierung der sittlichen Welt: Veränderung bestehender Welt-Gestalt in Richtung auf eine höher entwickelte neue. Ihr gesellschaftlicher Spielraum, das historische Feld eigentlicher Handlungen, liegt in der Sphäre des objektiven Geistes *im Zustand seiner Ausbildung*. „Handeln ist das Sittliche und die besonderen Mächte des Sittlichen. Diese Mächte aber betreffen [...] das Weltliche und eigentlich Menschliche“ (Ä I, S. 304).

Das eigentliche Betätigungsfeld menschlicher Handlung ist also die Ausbildung des objektiven Geistes selbst. In diesem Sinn ist Handlung „praktische Bildung“ (R, § 197): Entäußerung des im subjektiven Willen beschlossenen Begriffs im Formieren der Welt und Transformieren des Ich.<sup>161</sup> Damit aber gehört der Tätigkeitsbegriff mit ins Zentrum der Hegelschen Kunsttheorie. [312] Insofern ästhetische Handlung auf gesellschaftliche Tätigkeit (formierende Praxis) bezogen ist, rückt diese in den kategorialen Mittelpunkt der ästhetischen Konstruktion, und zwar im Sinne einer die Formalität der künstlerischen Gestalt determinierenden *materiellen Bestimmung*. Die in der eigentlichen Handlung geleistete Tätigkeit ist allerdings nicht mit dem zu verwechseln, was die *Rechtsphilosophie* unter dem Titel des „Systems der Bedürfnisse“ abhandelt (R, § 196–198). ‚Handlung‘ ist noch nicht die in die „mannigfaltigsten Prozesse spezifizierte“ abstrakte Arbeit der bürgerlichen Gesellschaft, sondern Tat des „heroischen Selbstbewusstseins“; angesiedelt in einer noch nicht arbeitsteilig voll entwickelten Gesellschaft. „Das *heroische* Selbstbewusstsein (wie in den Tragödien der Alten, Ödipus usw.)“, sagt Hegel in der *Rechtsphilosophie*, „ist aus seiner Gediegenheit noch nicht zur Reflexion des Unterschieds von *Tat* und *Handlung*, der äußerlichen Begebenheit und dem Vorsatze und Wissen der Umstände, sowie zur Zersplitterung der Folgen fortgegangen“ (R, § 118). Für das heroische Selbstbewusstsein ist Handlung eine organische Totalität, es vermag daher auch, wie Hegel hinzufügt, „die Schuld im ganzen Umfange der Tat“ zu übernehmen.

Die Handlung betrifft also die Praxis von gesellschaftlichen Menschen in noch ‚vorbürgerlichen‘ Lebensumständen, und wenn Kunst in ihrer höchsten Form die „Dialektik der Sittlichkeit“ zu ihrem Gegenstand hat, so doch nur in dem Sinn, dass sie in der Form individueller Handlungen den *Produktionsprozess des Sittlichen* darstellt. Denn die im System der Sittlichkeit objektivierten „allgemeinen Mächte des Handelns“ sind innerhalb der gesellschaftlichen Verfassung, in der allein die eigentlichen Handlungen möglich sind, lediglich –oder doch zumindest primär – nur als subjektive Tatsachen vorhanden. Das bedeutet, sie sind noch innerlich und formulieren sich im kategorischen Imperativ des Sollens (R, § 113). Sie konstituieren das *Pathos* des heroischen Charakters. „Das Pathos [...] ist eine in sich selbst berechtigte Macht des Gemüts, ein wesentlicher Gehalt der Vernünftigkeit und des freien Willens“, „der wesentliche [...] vernünftige [...] Gehalt [...], der im menschlichen Selbst gegenwärtig ist und das ganze Gemüt erfüllt und durchdringt“ (Ä I, S. 302). Pathos meint hier das einen individuellen Charakter in seinen Entschlüssen und Handlungen bestimmende *Motiv des Handelns* in inhaltlicher Bestimmtheit, in diesem Sinn den in einem Charakter verinnerlichten *Inhalt der individuellen Handlung selbst*: das Sittliche als subjektive und so *ethische* Totalität – das Sitt-[313]liche als *Gesinnung*. Die „allgemeinen, substanziellen Mächte des Handelns“, heißt es, „bedürfen zu ihrer Betätigung und Verwirklichung der menschlichen *Individualität*, in welcher sie als bewegendes *Pathos* erscheinen. Das Allgemeine nun aber jener Mächte muss sich in den besonderen Individuen zur *Totalität und Einzelheit* in sich zusammenschließen. Diese Totalität ist der Mensch in seiner konkreten Geistigkeit und deren Subjektivität, die menschliche totale Individualität als Charakter. Die Götter werden zum menschlichen Pathos, und das Pathos in konkreter Tätigkeit ist der menschliche Charakter“ (Ä I, S. 306).

In der individuellen Motivation der Handlung treten die allgemeinen Mächte des Handelns in Besonderung. Sie werden verinnerlicht und konstituieren so die ethische Verfassung des autonomen Individuums, sie werden zur Ethik seiner Gesinnung. Das bedeutet konkret, dass es immer ein besonderes Pathos ist, das ein Individuum zur Maxime seines Willens macht und ethisch aktualisiert. Der Potenz nach trägt jedoch das Individuum die Totalität der sittlichen Welt in sich, und diese Totalität ist, wie die *Ästhetik* stets neu betont, der konkrete Inhalt der Kunst und ihrer Geschichte:

<sup>161</sup> Vgl. Kojève 1958, insbes. S. 27–30.

Denn der Mensch trägt nicht etwa nur einen Gott als sein Pathos in sich; sondern das Gemüt des Menschen ist groß und weit, zu einem wahrhaften Menschen gehören viele Götter, und er verschließt in seinem Herzen alle die Mächte, welche in dem Kreis der Götter auseinandergeworfen sind; der ganze Olymp ist versammelt in seiner Brust. In diesem Sinne sagte ein Alter: Aus deinen Leidenschaften hast du dir die Götter gemacht, o Mensch!

(Ä I, S. 307)

Hier tritt der anthropozentrische Charakter der Hegelschen Kunstauffassung in mitreißender Formulierung zutage. Das „Menschliche“ als „Mittelpunkt und Inhalt der wahren Schönheit und Kunst“ (Ä II, S. 19); es ist das Zeug, aus dem die Kunst auch noch ihre Götter machte. Das Menschliche nicht als bloßes Abstraktum, sondern als „volle Individualität“ und „abgeschlossenes Subjekt“: als Herr der Handlung. Es sind „die menschlichen Individuen, denen das Beschließen und der letzte Entschluss zur Handlung sowie das wirkliche Vollbringen angehört“ (Ä I, S. 293). Die Handlung aber zeigt den [314] Vorgang einer Kollision und ihrer Auflösung, zu ihrem Begriff gehört es, „auf den Willen anderer zu sein“ (R, § 113). Als Konflikt sittlicher Mächte ist sie Konflikt kollidierender Individuen, ja muss es ihrem Begriff nach sein, da die sittlichen Mächte innerhalb des gesellschaftlichen Spielraums, den die Handlung beschreibt und in dem allein sie möglich ist, noch keine Existenz – oder zumindest keine wesentliche Existenz – außerhalb der Gesinnung der Individuen besitzen. Was also in diesen Kollisionen zusammenstößt und im Verlauf der Handlung zum Austrag gebracht wird, ist immer ein Konflikt ethischer, und das heißt zugleich ideologischer Positionen. So kann Hegel für die Tragödie formulieren, dass in ihren Kollisionen „beide Seiten des Gegensatzes für sich genommen *Berechtigung* haben“ und dass die Individuen „in ihrer Sittlichkeit und durch dieselbe [...] in *Schuld* geraten“ (Ä II, S. 523). In der ‚idealen‘ Handlung stoßen also keine anonymen gesellschaftlichen Mächte aufeinander – dies ist vielmehr Charakteristikum der modernen Kunst und Teil ihrer Problematik –, sondern immer konkrete Individuen, in denen die gesellschaftlichen Mächte repräsentativ werden. Der Imperativ, nach dem die heroische Individualität handelt, ist eben nicht der formell kategorische, sondern konkretes Pathos, bestimmt also durch Maximen direkter gesellschaftlicher Relevanz, die im praktischen Akt individueller Handlung realisiert werden. Überhaupt ist das Hegelsche Individuum auch in der Bestimmung seiner Besonderheit keine solipsistisch verschlossene und isolierte Subjektivität. Im Gegenteil, Hegel betont immer wieder den gesellschaftlichen Reichtum der menschlichen Individualität – „der ganze Olymp“ versammelt in der Brust des Menschen. In der „Besonderheit des Charakters“ muss daher „die volle Lebendigkeit und Fülle bewahrt bleiben, so dass dem Individuum der Raum gelassen ist, sich nach vielen Seiten hinzuwenden, in mannigfache Situationen einzugehen und den Reichtum eines in sich gebildeten Inneren in vielfacher Äußerung zu entfalten“ (Ä I, S. 309). „Von dieser Lebendigkeit“ seien etwa „die Sophokleischen tragischen Gestalten. Man kann sie in ihrer plastischen Abgeschlossenheit den Bildern der Skulptur vergleichen. Denn auch die Skulptur vermag der Bestimmtheit zum Trotz dennoch eine Vielseitigkeit des Charakters auszudrücken“ (Ä I, S. 310). Ihre plastische Individualität lasse nämlich, unter dem Schein einer „ungetrübten Einheit“, „zugleich die Geburtsstätte von allem als die unmittelbare Möglichkeit ahnen, in die verschiedenartigsten Verhältnisse herüberzutreten“ (ebd.). Auch die Kategorie [315] des Charakters ist für Hegel eine gesellschaftliche Kategorie und erfüllt sich erst in sozialen Bestimmungen. Das Individuum als Spiegel eines *Ensembles gesellschaftlicher Verhältnisse*, für diese Auffassung legt die Analyse der Hauptcharaktere von *Romeo und Julia* ein eindrucksvolles Zeugnis ab.

Romeo [...] hat zu seinem Hauptpathos die Liebe; dennoch sehen wir ihn in den verschiedenartigsten Verhältnissen zu seinen Eltern, zu Freunden, seinem Pagen, in Ehrenstreitigkeiten und Zweikampf mit Tybalt, in Ehrfurcht und Vertrauen zum Mönch und selbst am Rande des Grabes im Zwiegespräch mit dem Apotheker [...]. Ebenso umfasst Julia eine Totalität der Verhältnisse zum Vater, zu der Mutter, der Amme, dem Grafen Paris, dem Pater. Und dennoch ist sie gleich tief in sich als in jede dieser Situationen hineingegraben, und ihr ganzer Charakter wird nur von *einer* Empfindung, von der Leidenschaft einer Liebe durchdrungen und getragen [...].

(Ä I, S. 310)

Die Relevanz gesellschaftlicher Kategorien für die Kunstphilosophie erschöpft sich also nicht in den allgemeinen Bestimmungen von Weltzustand, Situation und Handlung. Der Handlungsträger selbst,

die lebendige Individualität, wird von Hegel als gesellschaftliches Wesen – *zoon politikon* – gedacht. Wir sehen, wie die logisch-phänomenologische Analytik der *Ästhetik* das Kunstwerk als eine durchgängig gesellschaftlich bestimmte Konstruktion erklärt, deren struktureller Schematismus in der kategorialen Reihe *Weltzustand* – *Situation* (Kollision) – *Handlung* (Aktion – Reaktion – Auflösung) Ausdruck findet. In ihr ist der an sich selbst dialektische, prozessuale Charakter der ästhetischen Konstruktion niedergelegt. Kunst ist Modus gesellschaftlicher Handlung: ein System ästhetischer Akte – in der Literatur: verbaler Akte –, die auf *reale* Akte bezogen sind und diese in ihren charakteristischen Qualitäten nachbilden. Kunst ist fiktive Darstellung des Konflikts gesellschaftlicher Mächte, repräsentiert durch kollidierende; agierende und reagierende Individuen. Damit zeigt sich der Schematismus der ästhetischen Konstruktion als Analogon der Struktur geschichtlicher Prozesse. Die Logik von Geschichte manifestiert sich also in der Logik des Kunstschönen. Die Weltgeschichte als Fortschritt im Bewusstsein der Freiheit, dies wird im Medium des sinnlichen Scheins zur Erkenntnis gebracht. Die Kunst hat somit teil am Progress der Geschichte. Sie [316] repräsentiert diesen Progress als in der Form der Anschauung erkannten. Sie ist ein epistemischer Akt, doch keineswegs beliebiger und zeitloser Erkenntnis, sondern bestimmt durch den objektiven Standort der Kunst selbst im Progress der Geschichte.

Die ästhetische Handlung ist *gesellschaftliche Handlung in formaler Autonomie*. In dieser Bedeutung ist sie, mit Kenneth Burke, ‚symbolische Handlung‘ (Burke 1961, S. 8 ff.): fiktive Phänomenalität, die gleichwohl von realen Handlungen abhängig ist und in einem korrelativen Verhältnis zur Praxis steht. Damit aber löst Hegel das Rätsel Autonomie oder Heteronomie der Kunst – sie ist beides. Als sinnlicher Schein besitzt Kunst formale Autonomie. Die Fiktion in sich geschlossener Selbständigkeit gehört notwendig mit zum fiktiven Charakter der ästhetischen Konstruktion, sie konstituiert das, was Adorno die *ästhetische Differenz* nennt (Adorno 1961, S. 164). Zugleich aber organisiert die sinnliche Zeichenwelt der Kunst gesellschaftliche Erfahrungen. Indem sie diese zur Anschauung aufarbeitet, macht sich die Form zur Funktion des Inhalts. Der sinnliche Schein der Kunst hat seinen Sinn eben nicht in sich selbst, sondern nur in Bezug zu anderem. Kunst ist inhaltlich heteronom. So ist die Form Funktion des Inhalts innerhalb der Fiktion, dass der Inhalt Funktion der Form sei. In diesem scheinbaren Paradox formuliert sich die dialektische Struktur des Kunstschönen.<sup>162</sup> [317]

### **III. Das Kunstwerk als individuierte Werkelt und kommunikativer Akt. Theorie der Kunst als sozialer Prozess**

Der heteronome Charakter der Kunst ist Ergebnis ihrer inhaltlichen Bestimmtheit. Indem sich die Inhalte in den Formen niederschlagen, bestimmen sie deren ästhetische Physiognomie. In diesem Sinn ist Kunst Manifestation von Gesellschaft und besitzt die ästhetische Konstruktion einen gesellschaftlichen Charakter an sich selbst. Dies ist der zentrale Aspekt des gesellschaftlichen Begriffs der Kunst in der Hegelschen *Ästhetik*. Es ist nicht sein einziger. So sehr Hegel den subjektiv-reflexiven Charakter der ästhetischen Anschauung betont, er begreift ihn nicht als isolierten Akt einer solitären Erfahrung, sondern als Teil eines kommunikativen Prozesses, der in einer konkreten sozialen Welt stattfindet und in ihr besondere Funktionen erfüllt – als wirkender Teil also eines Ensembles geschichtlich gewordener gesellschaftlicher Verhältnisse. Die Kunst greift „unmittelbar in die

<sup>162</sup> Die enorme Bedeutung der Dialektik von Inhalt und Form für die Ästhetik Hegels, nicht zuletzt auch in ihrer Relevanz für eine materialistische Kunsttheorie, ist von Lukács mit großer Schärfe herausgearbeitet worden (durchgängig verwendet Lukács das Wort ‚Gehalt‘ für ‚Inhalt‘). „Die Hegelsche Ästhetik beruht [...] auf der Dialektik, auf der dialektischen Wechselwirkung von Gehalt und Form, und zwar – in der Ästhetik noch viel entschiedener als in der Logik – auf der Priorität des Gehalts.“ Gehalt aber heißt bei Hegel „der jeweilige Entwicklungszustand der Gesellschaft und der Geschichte (Weltzustand), den das aktive ästhetische Subjekt [...] betrachtet und aufarbeitet.“ Dabei erwachsen die der Kunst eigentümlichen Mittel (Formen) „ohne Ausnahme diesem Gehalt“. Kriterium des großen Kunstwerks sei bei Hegel, „inwiefern es umfassend, tief und anschaulich [...] den ganzen unerschöpflichen Reichtum des jeweiligen Gehalts zum Ausdruck bringt“. Die „Formen der Kunstgattungen“ seien deshalb nicht willkürlich. Sie wachsen „aus der konkreten Bestimmtheit des jeweiligen gesellschaftlichen und geschichtlichen Zustands [...] heraus“. Von diesem Gesichtspunkt her gelingt es Hegel, die Geschichte der künstlerischen Formen in ihrem Wandel, Entstehen und Vergehen aus den Veränderungen des geschichtlichen Weltzustands der Kunstproduktion zu erklären. Die Erkenntnis des historischen Wandels künstlerischer Gattungen und Formen führe bei Hegel nicht zu einem Relativismus, sondern zur Einsicht in die „dialektisch fundierte und konkretisierte Objektivität der ästhetischen Kategorien“ (Lukács 1955, S. 21 f.).

gewöhnliche äußerliche Realität, in das Alltägliche der Wirklichkeit und damit in die gemeine Prosa des Lebens ein“ (Ä I, S. 317). Sie mischt sich ein in die „fast unüberschauliche Breite der Verhältnisse“, nimmt so eine bestimmte (und jeweils genau zu bestimmende) Position ein in der „umgebenden Welt des menschlichen Daseins“.

Es ist diese Erkenntnis, die Hegels Kritik des romantischen Kults der Kunst motiviert, ihrer Hypostasierung zur autarken „geistigen Macht“, „welche uns über die ganze Sphäre der Bedürfnisse, Not und Abhängigkeit erheben [...] solle“ (Ä I, S. 318) – seine Polemik gegen die „nebulöse Vorstellung vom Idealischen neuerer Zeit“, die den Anschein erweckt, „als wenn die Kunst allen Zusammenhang mit dieser Welt des Relativen abschneiden müsse, indem die Seite der Äußerlichkeit das ganz Gleichgültige, ja dem Geist und seiner Innerlichkeit gegenüber das Niedrige und Unwürdige sei“ (Ä I, S. 317 f.). Er diagnostiziert das Ideologem ästhetischer Autarkie als Syndrom des romantischen Bewusstseins. Die Präntention solcher Autarkie sei bloßer „Schein der Idealität“: „teils nur eine vornehme Abstraktion moderner Subjektivität, welcher es an Mut gebricht, sich mit der Äußerlichkeit einzulassen, teils [...] eine Art der Gewalt, die das Subjekt sich antut, um sich über diesen Kreis durch sich selber hinauszusetzen, wenn es nicht durch Geburt, Stand und Situation schon an und [318] für sich darüber hinweggehoben ist“ (Ä I, S. 318). Zum adäquaten Begriff der Kunst gehört die Vorstellung ihrer *äußerlichen Bestimmtheit*. Mit diesem Begriff meint Hegel dreierlei: erstens die nähere Bestimmung der *sinnlichen Organisation* des Kunstwerks; zweitens die Vorstellung der Welthaftigkeit der Kunst in ihrem Verhältnis zu der sie umgebenden gegenständlichen Welt (Natur und Gesellschaft): ihre konkrete Bestimmtheit als *individuierte Werkwelt*; drittens Kunst als *soziale Relation und kommunikativer Akt* im Verhältnis von Autor, Werk und Publikum. Unter dem Titel der „äußerlichen Bestimmtheit“ entwickelt Hegel in den Ansätzen eine *Theorie von Kunst als sozialer Prozess*, die bereits Elemente einer ästhetischen Bereichstheorie enthält und zentrale Momente der materialistischen Kunsttheorie antizipiert.<sup>163</sup>

Um überhaupt in soziale Bestimmungen treten zu können, muss sich die Kunst – das ‚Ideal‘ – zu einer konkreten Werkwelt individuiert haben. Diesen Vorgang hält die *Ästhetik* unter dem Begriff der *Veräußerlichung* fest: Konkretion eines allgemeinen Gehalts in der Form einer individuellen Werkwelt. „Das Kunstwerk (gibt) dem Gehalt des Ideals überhaupt die konkrete Gestalt der Wirklichkeit, indem es denselben als einen bestimmten Zustand, besondere Situation, als Charakter, Begebenheit, Handlung, und zwar in Form des zugleich äußeren Daseins darstellt“ (Ä I, S. 319). Diese Veräußerlichung eines Gehalts in Bestimmungen der Handlung spielt sich jeweils ab in der Form der *Organisation sinnlichen Materials*, innerhalb dessen ein bestimmter Gehalt aufgearbeitet und zu einer ästhetischen Welt individuiert wird. Die Transformation des Inhalts in einen spezifischen Modus sinnlicher Anschaubarkeit konstituiert das Ideal als „geistige konkrete Individualität“ (Ä I, S. 327). „Die Kunst (versetzt) diese an sich schon totale Erscheinung in ein bestimmtes sinnliches Material und schafft dadurch eine neue, auch dem Auge und Ohr sichtbare und vernehmbare Welt der Kunst“ (Ä I, S. 319 f.). Erst als sinnliche Einheit – in der die quantitative Bestimmung von „Regelmäßigkeit und Symmetrie“ als „Figuration“ von Raum und Zeit sowie die qualitative der „Harmonie“ aufgenommen sind als Elemente der formalen Konstruktion (Ä I, S. 321–324) – wird das Kunstwerk zur individuellen ästhetischen Welt. Das „allgemeine Gesetz“ dieser Welt ist das der Identität von Subjekt und Objekt: „so daß die beiden Seiten, die [319] subjektive innere Totalität des Charakters und seiner Zustände und Handlungen und die objektive des äußeren Daseins, nicht als gleichgültig und disparat auseinanderfallen, sondern ein Zusammenstimmen und Zueinandergehören zeigen“. Die „äußere Objektivität“ selbst, um wesentlicher Teil der ästhetischen Welt werden zu können, „muss ihre bloße objektive Selbständigkeit und Sprödigkeit aufgeben, um sich als in Identität mit dem zu erweisen, dessen äußeres Dasein sie ausmacht“ (Ä I, S. 327). Die paradigmatische Form der ästhetischen Synthesis ist die durch „menschliche Tätigkeit“ hervorgebrachte Einheit: „indem der Mensch die Außendinge zu seinem Gebrauch verwendet und sich durch die hiermit erlangte Befriedigung seiner selbst mit ihnen in Harmonie setzt“ (Ä I, S. 330). Hegel thematisiert hier das Wirklichkeitsverhältnis von Kunst, sofern

<sup>163</sup> Siehe *Kunst als ästhetischer Gegenstand, III. Ästhetischer Gegenstand Kunstverhältnisse und Kunstprozess*; in diesem Band, S. 72 ff.

es Gegenstand der künstlerischen Darstellung ist, und dazu gehört auf fundamentaler Ebene das Verhältnis von Mensch und Natur. Die höchste Darstellungsform dieses Verhältnisses erblickt er in demjenigen, das den Stoffwechsel von Mensch und Natur als Werk menschlicher Tätigkeit zeigt: „die besonderen Bedürfnisse und deren Befriedigung durch den besonderen Gebrauch der Naturgegenstände“ (Ä I, S. 331), die Verwendung der Außendinge zu „praktischen Bedürfnissen und Zwecken“ (Ä I, S. 335). Denn „dieser Kreis der Bedürftigkeit und Befriedigung ist von der unendlichsten Mannigfaltigkeit, die natürlichen Dinge jedoch sind noch unendlich vielseitiger und erlangen erst eine größere Einfachheit, insofern der Mensch seine geistigen Bestimmungen in sie hineinlegt und die Außenwelt mit seinem Willen durchdringt. Dadurch vermenschlicht er sich seine Umgebung, indem er zeigt, wie sie fähig zu seiner Befriedigung sei und keine Macht der Selbständigkeit gegen ihn zu bewahren wisse“ (Ä I, S. 331 f.).

Gegenstand der Kunst wird der Mensch erst in einem relativ entwickelten kulturellen Zustand, in dem er sich aus dem anfänglichen „Verhältnis der Abhängigkeit“ zu seiner natürlichen Umwelt „schon befreit und die Abhängigkeit abgeworfen“ hat (Ä I, S. 332). Dies aber ist Ergebnis der Veränderung der natürlichen Welt durch menschliche Arbeit. Der Mensch muss „sich das nötige Selbstgenügen durch seine eigene Tätigkeit erarbeiten; er muss die Naturdinge in Besitz nehmen, zurechtmachen, formieren, alles Hinderliche durch selbsterworbene Geschicklichkeit abstreifen und so das Äußere zu einem Mittel umwandeln, durch welches er sich allen seinen Zwecken nach auszuführen vermag“ (Ä I, S. 332). Hegel betont, dass, obwohl nicht zentraler Gegenstand [320] der Kunst, die gesamte Sphäre der Bedürfnisbefriedigung auch auf dem „idealen Boden der Kunst“ ihren Ort habe.

Dass ich mich nähren, essen und trinken, wohnen, mich kleiden muss, eines Lagers, Sessels und so vieler anderweitiger Gerätschaften bedarf, ist allerdings eine Notwendigkeit der äußeren Lebendigkeit; aber das innere Leben zieht sich auch durch diese Seiten so sehr hindurch, dass der Mensch seinen Göttern selbst Kleidung und Waffen gibt und sie in mannigfachen Bedürfnissen und deren Befriedigung sich vor Augen stellt.

(Ä I, S. 333)

Das Zentrum der ästhetischen Welt freilich liegt nicht im Verhältnis des Menschen zur natürlichen Welt und ihrer Transformation in eine menschengemachte kulturelle, es ist, wir sahen es schon, die *kollidierende Handlung*: der Konflikt individuierter gesellschaftlicher Mächte. Er setzt die relative Independenz des Menschen von der Natur voraus. Das Individuum muss sich in einem Zustand subjektiver Freiheit und Selbständigkeit befinden, um im vollen Sinn Agent gesellschaftlicher Handlung werden zu können. Zur Voraussetzung solcher Kunst gehört einerseits die subjektive Totalität des Charakters, andererseits eine ‚vermenschlichte‘, also kulturelle äußere Welt – eine wie auch immer *humanisierte Natur*. Kunst tritt erst in einem bestimmten, entwickelten Stadium des Verhältnisses von Subjekt und Objekt, Mensch und Natur in die menschliche Geschichte. Zugleich bestimmt dieses Verhältnis die besondere Form der Welthaftigkeit der Kunst: die Modalität ästhetischer Formen, die zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt möglich sind. Die soziale Welt der ‚idealen‘ (klassischen) Kunst nun ist die des *heroischen Weltzustands* – Hegel kommt an dieser Stelle auf die bereits früher erläuterte Kategorie zurück. Sie erhält jetzt eine veränderte Funktion. Bezeichnete sie in der Theorie der Handlung den gesellschaftlichen Zustand im Sinn einer materiellen Apriorität von Kunst – einen geschichtlichen Zustand als besondere Bedingung ihrer Möglichkeit –, so erhält sie jetzt den Status einer immanent ästhetischen Kategorie. Sie ist Begriff der ästhetischen Welt selbst, der Zustand der in den konkreten Werken *erscheinenden* Gesellschaft – *Gesellschaft im Medium der individuierten Werkwelt*. Heroischer Weltzustand heißt also hier: die gesellschaftliche Welt in der heroischen Dichtung. Sie ist angesiedelt in der „Mitte“ zwischen „den [321] goldenen idyllischen Zeiten“, einem hypothetischen paradisischen Naturzustand – „der Mensch darf nicht in solcher idyllischen Geistesarmut hinleben“, so Hegels sarkastischer Kommentar, „er muss arbeiten“ (Ä I, S. 336) – und den „vollkommen ausgebildeten allseitigen Vermittlungen der bürgerlichen Gesellschaft“ (Ä I, S. 337). Es ist wiederum das Bild einer nichtentfremdeten Welt, das Hegel entwirft, einer Welt einfacher, organischer Produktionsverhältnisse. Genüßlich verweilt er bei der Beschreibung der ökonomischen Sphäre.

Die nächste Umgebung aber der Individuen, die Befriedigung ihrer unmittelbaren Bedürfnisse ist noch ihr eigenes Tun. Die Nahrungsmittel sind noch einfacher und dadurch idealer, wie z.B. Honig, Milch, Wein, während Kaffee, Branntwein usf. uns sogleich die tausend Vermittlungen ins Gedächtnis zurückrufen, deren es zu ihrer Bereitung bedarf. Ebenso schlachten und braten die Helden selber; sie bändigen das Ross, das sie reiten wollen; die Gerätschaften, welche sie gebrauchen, bereiten sie mehr oder weniger selber; Pflug, Waffen zur Verteidigung, Schild, Helm, Panzer, Schwert, Spieß sind ihr eigenes Werk, oder sie sind mit der Zubereitung vertraut. In einem solchen Zustande hat der Mensch in allem, was er benutzt und womit er sich umgibt, das Gefühl, dass er es aus sich selber hervorgebracht und es dadurch in den äußeren Dingen mit dem Seinigen und nicht mit entfremdeten Gegenständen zu tun hat, die außer seiner eigenen Sphäre, in welcher er Herr ist, liegen.

(Ä I, S. 337 f.)

Das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft stellt sich auf diesem Standpunkt der Erörterung dar als Verhältnis von ästhetischer und realer Welt. Es ist das gleiche, dem wir bereits in der Theorie der Handlung begegneten. Die innerhalb der ästhetischen Welt formal organisierten Inhalte sind aus Prozessen der realen Gesellschaft geschöpft. Ästhetische und reale Welt stehen in einem Verhältnis der Analogie zueinander. Die eine ist formaliter, was die andere materialiter ist. Die Werkwelt ist sinnlich-anschauliche Konkretion der realen, in ihr tritt ins Bild, was die empirische Welt in der Praxis ist. Dadurch aber kann das Kunstwerk ‚für andere‘, d. h. zu einer relevanten Erfahrung des rezipierenden Bewusstseins werden. Die ästhetische Welt ist jeweils die einer individuierten Kunststruktur. Sie ist sinnliche Fiktion, ‚irreale Zeichenwelt‘, [322] jedoch immer korrelativ auf die reale Objektwelt bezogen. Als individuierte Werkwelt – im Zustand ihrer „äußerlichen Bestimmtheit“ – nimmt die Kunst selbst einen, wenn auch fiktiven, Objektcharakter an. Sie kann so Objekt sein für ein Subjekt – womit die Möglichkeit des rezeptiven Akts aus der aktualen Verfassung des Kunstwerks selbst theoretisch begründet ist. Das Kunstwerk ist eben nicht, wie der Ästhetizismus es will, selig in sich ruhendes Gebilde, sondern, wie Hegel mit Nachdruck bemerkt, „für uns, für ein Publikum“. „Wie sehr es nun aber auch eine in sich übereinstimmende und abgerundete Welt bilden mag, so ist das Kunstwerk selbst doch als wirkliches, vereinzelt Objekt nicht für sich, sondern für uns, für ein Publikum“ (Ä I, S. 341). Das bedeutet, das Kunstwerk besitzt Vermittlungsfunktion, es ist *kommunikativer Akt*. So begründet Hegels Theorie der äußerlichen Bestimmtheit des Ideals beides: die Theorie von Kunst als individuierte Werkwelt und die Theorie von Kunst als kommunikativer Akt. Diese bezeichnet die Relation *Autor – Werk – Publikum*. Ausdrücklich vermerkt die *Ästhetik*, dass das Kunstwerk „einer produzierenden subjektiven Tätigkeit [bedarf], aus welcher es hervorgeht und als Produkt derselben für anderes, für die Anschauung und die Empfindung des Publikums ist“ (Ä I, S. 363). Auch in die Kunstdefinition der *Enzyklopädie* von 1830 wird die soziale Relationsbestimmung der Kunst als wesentliches Verhältnis aufgenommen, wenn es heißt: „Die Gestalt dieses Wissens ist [...] einerseits ein Zerfallen in ein Werk von äußerlichem gemeinen Dasein, in das dasselbe produzierende und in das anschauende und verehrende Subjekt“ (E III, § 556). Mit diesen Bestimmungen werden der *Autor als Produzent*, das *Werk als Produkt* und das *Publikum als rezeptives Subjekt* (als Konsument des Produkts) kategorial bestimmt. Damit wird der Problemkreis abgesteckt, der mit dem Begriff des *Kunstprozesses – als Einheit von Produktion, Werk und Rezeption* – gefasst werden kann. Die „produzierende subjektive Tätigkeit“ ist die „Fantasie des Künstlers“ (Ä I, S. 362). Sie ist keine „bloß passive Einbildungskraft“, sondern „schaffend“: „das *allgemeine* Vermögen zur künstlerischen Produktion“ (Ä I, S. 363). Auch die Gestalt des Künstlers ist weitgehend ‚veräußerlicht‘ gezeichnet. Es ist der Künstler als Autor – mit dem Begriff Benjamins: *der Autor als Produzent*. Als allgemeines Vermögen zur künstlerischen Produktion ist die Fantasie geistige Produktivkraft: Fähigkeit „schöpferischer Tätigkeit“. Sie ist eine gesellschaftlich bezogene Tätigkeit. Zu ihr gehört die Intensität praktischer Erfahrung wie die Kraft der Erinnerung dieser Erfahrung: „die Gabe und der Sinn für das [323] *Auffassen* der *Wirklichkeit* und ihrer Gestalten, welche durch das aufmerksame Hören und Sehen die mannigfaltigsten Bilder des *Vorhandenen* dem Geiste einprägen, sowie das aufbewahrende *Gedächtnis* für die bunte Welt dieser vielgestaltigen Bilder“ (Ä I, S. 363). Und Hegel polemisiert erneut gegen den falschen Idealismus romantischen Bewusstseins, wenn er fortfährt:

Der Künstler ist deshalb von dieser Seite her nicht an selbstgemachte Einbildungen verwiesen, sondern von dem flachen sogenannten Idealen ab hat er an die Wirklichkeit heranzutreten. Ein idealischer Anfang in der Kunst und Poesie ist immer sehr verdächtig, denn der Künstler hat aus der Überfülle des Lebens und nicht aus der Überfülle abstrakter Allgemeinheit zu schöpfen.

(Ä I, S. 363 f.)

Zwar verwendet die *Ästhetik* mit Begriffen wie Genie und Begeisterung ein Vokabular, das auch im romantischen Bewusstsein reüssiert, doch wird dieses explizit mit einem antiromantischen Inhalt versehen. *Genie* sei nichts anderes als „diese produktive Tätigkeit [...] der Fantasie“, „die *allgemeine* Fähigkeit zur wahren Produktion des Kunstwerks sowie die Energie der Ausbildung und Betätigung derselben“ (Ä I, S. 366). Dazu gehöre selbstverständlich eine „spezifische Anlage, in welche auch ein natürliches Moment als wesentlich hineinspielt“ (Ä I, S. 367), doch müsse neben „die Tiefe des Gemüts und [...] beseelende Empfindung“ „die wache Besonnenheit des Verstandes“ treten. Es sei „eine Abgeschmacktheit zu meinen, Gedichte wie die Homerischen seien dem Dichter im Schlafe gekommen“. Ohne die Macht der Reflexion, „ohne Besonnenheit, Sonderung, Unterscheidung vermag der Künstler keinen Gehalt, den er gestalten soll, zu beherrschen, und es ist töricht zu glauben, der echte Künstler wisse nicht, was er tut“ (Ä I, S. 365). Genie ist weiterhin Beherrschung des künstlerischen Materials, *Technik*: „die Leichtigkeit der inneren Produktion und der äußeren technischen Geschicklichkeit in Ansehung bestimmter Künste“. Zugleich aber gehört „zu allen Künsten ein weitläufiges Studium, ein anhaltender Fleiß, eine vielfach ausgebildete Fertigkeit“ (Ä I, S. 369), wie überhaupt das Genie seine Genialität nicht sich allein verdanke, sondern immer schon „mit der Naturseite eines Volks“ in Zusammenhang stünde (Ä I, S. 368).

Die Kategorie der *Begeisterung* gebraucht Hegel mit Distanz. „Die Tätigkeit der Fantasie und technischen Ausführung nun, als Zustand im Künstler für [324] sich betrachtet, ist das, was man [...] Begeisterung zu nennen gewohnt ist“ (Ä I, S. 370). Ironisch wendet er sich gegen ein Lieblingskind der romantischen Tradition, die Inspirationstheorie.

Aber die Wärme des Bluts macht's nicht allein, Champagner gibt noch keine Poesie; wie Marmontel z. B. erzählt: Er habe in der Champagne in einem Keller bei sechstausend Flaschen vor sich gehabt, und es sei ihm doch nichts Poetisches zugeflossen. Ebenso kann sich das beste Genie oft genug morgens und abends beim frischen Wehen der Lüfte ins grüne Gras legen und in den Himmel sehen und wird doch von keiner sanften Begeisterung angehaucht werden.

(Ä I, S. 370 f.)

Die „wahre Begeisterung“ sei nicht mehr als „der Zustand dieses tätigen Ausgestaltens selbst“ (Ä I, S. 371), so dass der Künstler „als Subjekt nur gleichsam die Form ist für das Formieren des Inhaltes, der ihn ergriffen hat“ (Ä I, S. 373). Denn was zählt, ist allein das fertige Produkt, dessen Produzent der Künstler ist, das Artefakt als „wahre Objektivität“ (Ä I, S. 376). „Das Höchste und Vortrefflichste ist nicht etwa das Unaussprechbare, so dass der Dichter in sich noch von größerer Tiefe wäre, als das Werk dartut, sondern seine Werke sind das Beste des Künstlers und das Wahre; was er ist, das ist er, was aber nur im Innern bleibt, das ist er nicht“ (Ä I, S. 375 f.). Wahre Objektivität der Kunst ist in diesem Sinne die vollständige *Objektifikation* des Subjektiven, weder naturalistische Reproduktion noch romantische Inversion (vgl. Ä I, S. 373 f. und 376 f.).<sup>164</sup>

In ihr besteht die Authentizität und Originalität der Werke; sie erfüllt sich, indem die Ansprüche der „künstlerischen Subjektivität“ mit den objektiven Gesetzen des Stils (Ä I, S. 379 f.) in Einklang gebracht werden. „Die echte Originalität des Künstlers wie des Kunstwerks“ liegt nicht in der Willkür des Subjekts. Sie besteht darin, dass dieses von der „objektiven Vernunft“, „der Vernünftigkeit des in sich selber wahren Gehalts beseelt“ ist (Ä I, S. 379 f.). Damit meint Hegel, wie wir wissen, die Immanenz der Vernunft in der empirischen [325] Welt. „Die anundfürsichseiende Wahrheit und Vernünftigkeit des Wirklichen ist es, welche zur äußeren Erscheinung gelangen soll“ (Ä I, S. 364).

<sup>164</sup> In diesem Punkt gibt es eine große Nähe zu T. S. Eliots *impersonal theory of poetry*. Dort heißt es, Dichtung sei kein „Ausdruck der Persönlichkeit“ („expression of personality“), sondern ihre Transformation in ein „objektives Korrelat“ („objective correlative“) – das Allgemeine des künstlerischen Werks (*Tradition and the Individual Talent*. In: Eliot 1955).

Die Idee der Kunst realisiert sich und erlangt Authentizität in den vergegenständlichten Werken. Sie sind das Ergebnis geistiger Arbeit, Produkt des produzierenden Künstlers. Das Produkt dieser Arbeit, das sich in dieser Arbeit konstituierende Artefakt, ist veräußerlichte Subjektivität: Subjektivität, die zu einer Objektwelt gerinnt. Dieser Akt der künstlerischen Produktion hat den Charakter einer objektivierten Vermittlung zwischen Subjekten. Die Kunst ist weder allein für den Künstler da noch für sich selbst, sondern für ein *Publikum*. Sie ist ein Modus *sui generis* von Kommunikation. Das Kunstwerk besitzt an sich selbst eine dialogische Struktur, es ist „ein Zwiegespräch mit jedem, welcher davorsteht“ (Ä I, S. 341). So erfüllt sich die Idee der Kunst erst in den Akten ihrer Rezeption. Das Kunstwerk, verkündet die *Ästhetik* apodiktisch, habe „mit uns in Übereinstimmung“ zu treten (Ä I, S. 342; vgl. auch Ä III, S. 495 f.). „Mit uns“ aber bedeutet nicht, mit einer Elite sogenannter „Kenner und Gelehrter“ (Ä I, S. 357), sondern – hier wird Hegels Kunstauffassung tendenziell demokratisch – mit dem Volk. „Denn die Kunst ist nicht für einen kleinen abgeschlossenen Kreis vorzugsweise Gebildeter, sondern für die Nation im Großen und Ganzen da“ (Ä I, S. 353). Wie der Künstler den „substantziellen Kern einer Zeit und eines Volkes“ kennen muss (Ä I, S. 360), „seiner eigenen Zeit“ angehört und „in ihren Gewohnheiten, Anschauungsweisen und Vorstellungen“ lebt (Ä I, S. 342), so schafft er auch „für ein Publikum und zunächst für sein Volk und seine Zeit, welche fordern darf, das Kunstwerk zu verstehen und darin heimisch zu werden“ (Ä I, S. 343).<sup>165</sup> *Publikum* bedeutet hier so etwas wie gegenwärtige Gesellschaft. Deren Verfassung und Bedürfnisse habe sich die Kunst zu eigen zu machen. Welche Stoffe sie immer behandeln mag, die Kunst hat diese Stoffe in eine Sprache zu übersetzen, die von der Mitwelt verstanden werden kann (Ä I, S. 355). Ja, die Kunst muss die besondere historische Individualität ihrer Gesellschaft in [326] die Behandlung ihrer Stoffe hineinragen und den „substantziellen Kern ihrer Zeit und ihres Volkes“ in ihnen kenntlich machen.

[...] und wirklich haben auch alle Nationen sich in dem geltend gemacht, was ihnen als Kunstwerk zugesagt sollte, denn sie wollten einheimisch, lebendig und gegenwärtig darin sein. In dieser selbständigen Nationalität hat Calderon seine Zenobia und Semiramis bearbeitet und Shakespeare den verschiedenartigsten Stoffen einen englischen nationalen Charakter einzuprägen verstanden.

(Ä I, S. 355)<sup>166</sup>

So soll auch die Behandlung geschichtlicher Stoffe auf die jeweilige Gegenwart der Kunst bezogen sein; denn „das Geschichtliche ist nur dann das Unsrige, wenn [...] wir die Gegenwart überhaupt als eine Folge derjenigen Begebenheiten ansehen können, in deren Kette die dargestellten Charaktere oder Taten ein wesentliches Glied ausmachen“ (Ä I, S. 352).

Das Angewiesensein der Kunst auf ihre Rezeption in einer bestimmten Gesellschaft, ihr kommunikativer Charakter ist also kein äußerliches, das dem Kunstwerk lediglich zu addieren wäre, sondern ein ästhetisch formatives Moment. Es wirkt in die aktuelle Verfassung des Kunstwerks hinein. Dass sich die Kunst in diesem Sinne ihrer Zeit gemäß zu machen habe, bedeutet nicht ihre Akkommodation an eine bestehende Gesellschaft. Im Gegenteil, obgleich die Kunst *ihre Zeit* in Bilder fasst, bleibt sie dem verpflichtet, was Hegel das „allgemeine Pathos des Menschlichen“ nennt (Ä I, S. 342): der sich im geschichtlichen Prozess bildenden Substanz des Humanen. Diese in sinnlicher Form bewusst zu machen ist die Funktion der authentischen Werke. Damit ist der rezeptive Akt als sinnliche Erkenntnis begriffen und theoretisch gerechtfertigt. Kunst ist *vox humana* (Lukács). So nur „spricht auch das Kunstwerk an unsere wahre Subjektivität und wird zu unserem Eigentum“ (I, S. 361).

[327]

<sup>165</sup> Über die Historizität des rezeptiven Subjekts selbst war sich Hegel grundsätzlich im Klaren. So bemerkt auch Benjamin: Bei Hegel meldet sich bereits die Polarität von ‚Kultwert‘ und ‚Ausstellungswert‘ des Kunstwerks „so deutlich an, wie dies in den Schranken des Idealismus denkbar ist“ (Benjamin 1969, S. 21, Anm. 10) – was ja sehr unterschiedliche Rezeptionshaltungen bedingt. Dass Hegel darüber hinaus auf die komplexen sozialpsychologischen Probleme des rezeptiven Akts einginge, kann nicht erwartet werden.

<sup>166</sup> Zu diesem Problemfeld vgl. Rosenkranz 1969, S. 180; Girnus 1965.

## Mimesis und künstlerische Wahrheit zur späten Ästhetik von Georg Lukács

Folgt man gängigen Auffassungen, so kann die Beschäftigung mit Lukács' später Ästhetik allein theoriegeschichtliches Interesse beanspruchen: als Dokument der überwundenen Position eines hegelianisierenden, ‚essenzialistischen‘ Marxismus (wenn überhaupt noch Marxismus), einer an ‚klassisch-bürgerlichen‘ (Jauß 1979, S. 343) Modellen orientierten, durch die theoretischen Paradigmen einer in der Gegenwart (Hermeneutik, rezeptions- und funktionsorientierte Forschungen, Strukturalismus, Poststrukturalismus usw.) überholten ‚expressivistischen‘ Produktions- und Werkästhetik.<sup>167</sup> In der großen Mehrheit der Fälle lief und läuft die Kritik der späten Ästhetik auf den variantenreich vorgetragenen Vorwurf eines verkappten Idealismus hinaus – dies gilt für die DDR-Rezeption nicht minder als für die in der BRD.

Als signifikante Beispiele dafür sei hier kurz auf zwei Rezeptionen der späten Ästhetik eingegangen, die nicht zuletzt deshalb Aufmerksamkeit verdienen, weil sie von zwei Vertretern ihres Fachs vorgebracht wurden, deren Rang und Renommee unbestritten ist. Umso mehr verwundert der offenkundige Mangel theoretischen Bewusstseins, der verhindert, den philosophischen Status der [328] Lukácsschen Ästhetik überhaupt angemessen zu erfassen. Beider Argumentation repräsentiert zudem Muster, die in der Lukács-Rezeption in verschiedenen Varianten wiederkehren.

Das erste Beispiel ist Manfred Naumanns Arbeit *Divergenzen im Literaturbegriff: Krauss und Lukács* (Naumann 1978). Zwar wendet sich Naumann gegen die Auffassung, das Ästhetische habe bei Lukács einen metahistorischen Status, er konzediert, dass das „ästhetische Wesen“ in seiner Genesis abgeleitet sei. Doch fungiere dieses „in der Geschichte als ‚gesetztes Prinzip‘“, sobald es sich als Kunst historisch realisiert habe. Von diesem Zeitpunkt an habe es keine Geschichte mehr, nur noch ein Schicksal in der Geschichte. Die „großen Werke“ von Homer bis Thomas Mann seien jederzeit mögliche „Offenbarungen“ des „ästhetischen Wesens“ (ebd., S. 33 f.). Der Vorwurf läuft auf die Anklage eines platten Hegelianismus hinaus, gepaart mit eurozentrischer Borniertheit (ebd., S. 35 f.). Nicht ohne Ironie spricht Naumann von der „Dreifaltigkeit“ der „idealen Subjektivität“, des „idealen Kunstwerks“ und der „idealen künstlerischen Funktion“ (ebd., S. 34), von der „Setzung eines aprioristischen Kunstwerkbegriffs“ (ebd., S. 37), dem er das historische Denken von Werner Krauss als materialistische Alternative gegenüberstellt. Das Missverständnis (oder, polemisch zurückgegeben: die Fehlrezeption) könnte größer nicht sein. Naumann übersieht, dass Krauss und Lukács auf zwei unterschiedlichen Ebenen argumentieren, die zwar vermittelbar sind (oder es sein müssten), die aber nicht konfundiert werden dürfen: die Ebene einer gattungsgeschichtlich dimensionierten philosophischen Prinzipienforschung (in Ontologie und Ästhetik) und die Ebene der gesellschaftsgeschichtlich orientierten Literaturgeschichtsschreibung wie der auf dieser aufbauenden Theorie. Lukács selbst hat diese Ebenen sehr wohl auseinanderzuhalten gewusst: so durch sein Insistieren auf der Differenz zwischen dialektischem und historischem Materialismus (ob er das Problem dieser Differenz hat auflösen können, ist dabei eine ganz andere Frage). In jedem Fall: Es sollte weder mit Lukács gegen Krauss noch mit Krauss gegen Lukács argumentiert werden. Es handelt sich um eine falsche Alternative.

Einen ähnlichen Typus verfehlten Rezeption stellt Peter Bürgers Kritik der *Eigenart des Ästhetischen* dar, wenn er die Kontinuität zwischen dem Idealismus der frühen Heidelberger Ästhetik und dem Lukácsschen Spätwerk an der Kontinuität der Kategorien festmacht, und d. h. in der Bürgerschen Argumentation [329] eigentlich nun: an der Identität der gebrauchten Terme (Bürger 1983, S. 45–53). Als Paradigma gilt ihm das sogenannte „Subjekt-Objekt-Theorem“. An seinem Gebrauch in den frühen Ästhetik wie in der Eigenart soll der ‚Idealismus‘ auch des späten Lukács nachgewiesen werden. Die Argumentation könnte simplen nicht sein. Behauptet wird, das „Subjekt-Objekt“ gäbe es „als

<sup>167</sup> Dazu des Näheren Metscher 1990a. Wesentliche Veränderungen in der Rezeption der späten Ästhetik haben sich seit diesem Zeitpunkt nicht ergeben. Die Arbeiten von Pasternack (Pasternack 1985 und 1990; im Anschluss an Pasternack Themann 1996) sind, ebenso wie die früheren Bemühungen von Mittenzwei (Mittenzwei 1975), Kleinschmidt (Kleinschmidt 1985a und 1985b) und Lehmann (Lehmann 1981) in der DDR und die bereits 1984 erfolgte Intervention von Bollenbeck (Bollenbeck 1984) in Westdeutschland, ohne erkennbare Folgen geblieben. – Ich spreche hier allerdings ausschließlich für den deutschen Sprachraum. Die Rezeptionssituation in Italien mag anders – für Lukács günstiger – sein (vgl. Oldrini 1983). Ins Russische, Französische oder Englische (oder auch andere Sprachen) wurde das Spätwerk meines Wissens bislang noch nicht übersetzt – von einer Rezeption kann hier also noch gar nicht geredet werden.

nichtmetaphysisches nicht“ (ebd., S. 47). Begründet wird diese Behauptung nicht. Sie ist von keinem sonderlich profunden philosophischen Wissen informiert.<sup>168</sup> Was hier ‚Idealismus‘ heißt, wird wenig differenziert erläutert, nicht anders der Begriff den Subjekt-Objekt-Artikulation selbst. Dass solche Artikulationen in den unterschiedlichen philosophischen Diskursen – materialistischen wie idealistischen – möglich sind, dürfte eine philosophische Binsenweisheit sein. Sehr fraglich ist zudem (was Bürger unbefragt unterstellt), ob es überhaupt per se idealistische Begriffe gibt – also Terme, die in theoretischer Verwendung von sich her idealistisch oder nicht-idealistisch (materialistisch) sind. Erst der besondere Gebrauch, der theoretisch-systematische Kontext dürfte darüber entscheiden, ob ein theoretisch gebrauchtes Wort (ein Begriff) idealistisch ist oder nicht. Zudem ist die philosophisch entscheidende Frage sicher nicht allein die nach dem idealistischen oder materialistischen Gebrauch des Subjekt-Objekt-Theorems in der Eigenart, sondern wohl auch die nach der Wahrheit oder Falschheit der von Lukács dort vertretenen Theorie, insbesondere seiner Auffassung der Eigenart der Kunst, die dem Buch den Titel gibt. Dazu gehört ihre spezifische Differenz zu anderen gesellschaftlichen Praxisfeldern, nicht zuletzt dem der materiellen Produktion. Solche Probleme aber werden von Bürgen explizit kaum behandelt, wenn sie auch ansatzweise als Problem auftauchen (vgl. etwa ebd., S. 50 f.). Ohne Begründung ist vorentschieden: Das Subjekt-Objekt-Theorem ist idealistisch, und weil es idealistisch ist, ist es falsch; ein Schluss, den an Schlichtheit des Gedankens schwer zu übertreffen ist.

Solchen Auffassungen sei die These entgegengestellt, dass Lukács’ späte Ästhetik in ihrem theoretischen Kern (problematischer Teile ungeachtet) den Status einen systematischen materialistisch-dialektischen Ästhetik besitzt, die an Tiefe den philosophischen Fundierung von keiner anderen materialistischen [330] Ästhetik erreicht wird,<sup>169</sup> deren Gehalte alles andere als überholt sind; deren Charakter als philosophische Ästhetik weitgehend verkannt wird.

Dieser Einspruch erfolgt nicht allein und auch nicht in erster Linie aus Gründen historischer Gerechtigkeit und dem Bedürfnis nach einer Korrektur der Theoriegeschichte. Die Motive liegen tiefer. Zur Debatte steht der Status einer systematischen philosophischen Ästhetik im kunstphilosophischen Denken der Gegenwart, ihre Möglichkeit und Notwendigkeit; nicht zuletzt auch für das schwierige Problem ästhetischer Normenbegründung. Zur Debatte stehen zudem Bedeutung und Berechtigung eines solchen Typs von Philosophie innerhalb des Marxismus. So geht es hier nicht zuletzt um das Problem der Identität und Integrität des Marxismus als einer wissenschaftlichen Weltanschauung; darum, ob der Marxismus eine philosophische Grundlegung und Begründung von der Tiefe und Allgemeinheit braucht, wie sie in Lukács’ Spätwerk vorliegt. Meine Auffassung: Er braucht sie mit großer Dringlichkeit, will er als Theorie für die Zukunft Bestand haben.<sup>170</sup> Der Marxismus braucht sie, will er mehr sein als eine auf Teilbereiche menschlichen Seins beschränkte kritische Gesellschaftstheorie – die dann auch, im Zuge der rasch wechselnden ‚Paradigmen‘, durch andere, neue, ‚zeitgemäßere‘ ersetzt werden kann. Der Marxismus braucht seine philosophische Identität nicht allein der theoretischen Integrität wegen, sondern auch aus Gründen seiner politischen Handlungsfähigkeit. Er braucht sie zudem, wenn er das Erbe von Humanismus und Aufklärung – von europäischer Kultur und Weltkultur – gegen den theoretischen Barbarismus verteidigen will, den Signatur des gegenwärtigen Zeitalters ist.

Aus diesen Gründen erfolgt mein Plädoyer für eine neue Auseinandersetzung mit Lukács. Es soll nicht behauptet werden, seine Philosophie wäre ‚der‘ kanonische philosophische Marxismus in Kunstphilosophie und Ontologie. Das geht schon deshalb nicht, weil es eine ‚kanonische‘ Philosophie im Marxismus der Sache nach gar nicht gibt und nicht geben kann. Zudem: über die Substanz dieses Werkes ist bislang nicht genug bekannt, um über seinen Rang abschließend urteilen zu können. Vorurteile haben den Blick auf das Werk getrübt. Die Lektüre ist also erneut zu beginnen – die Diskussion wird erst zu eröffnen sein. [331]

<sup>168</sup> Die Existenz eines (materialistisch gefassten) Subjekt-Objekts weise ich nach in den Abschnitten *Menschliche Tätigkeit als materielles Reflexionsverhältnis*, *Menschliche Tätigkeit als Selbstunterschied der Natur* und *Reflexivität als Seinsverhältnis* in: Metscher 2010, S. 79–83.

<sup>169</sup> Die einzige mir bekannte Ausnahme ist Holz’ *Philosophische Theorie der bildenden Künste* (siehe den Beitrag dazu in diesem Band, S. 349 ff.).

<sup>170</sup> Dazu des Näheren Metscher 2010 und 2013a.

## I. Die *Eigenart des Ästhetischen*: theoretischer Status

Die folgenden Ausführungen verstehen sich also als Korrektur den gängigen Rezeption.<sup>171</sup> Sie werden zunächst in knapper Form den theoretischen Status den späten Ästhetik als einer materialistischen Philosophie ästhetischer Prinzipien behandeln.<sup>172</sup> In einem zweiten Schnitt wende ich mich einem Spezialproblem zu, das gleichwohl im Zentrum des Lukácsschen Denkens steht: der Frage den künstlerischen Wahrheit. Sie bildet den Schwerpunkt der vorliegenden Untersuchung.

### 1. Methode und theoretische Fundierung

Die Methode der Ästhetik ist die einer systematischen logischen Rekonstruktion eines menscheitsgeschichtlich dimensionierten Kunstprozesses. Diese Rekonstruktion historischen Empirie ist keineswegs auf europäische Geschichte begrenzt, wenn auch Lukács' Kenntnisse, das der Rekonstruktion zugrundeliegende empirische Wissen, weitgehend die den europäischen Geschichte sind. Lukács selbst charakterisiert seine Methode im Anschluss an Marx als Erkenntnis *post festum*, vom Standpunkt hoch entwickelter gesellschaftlichen Organisation her (Lukács 1963, I, S. 37): als „Methode der Rekonstruktion“, die auf die Genesis gesellschaftlicher Objektivationen, die „Menschwerdung des Menschen“ zurückgeht, und zwar am Leitfaden des „allmählichen Entstehens von Sprache und Arbeit“ (ebd., S. 79 f.). Lukács verwendet die Begriffe logisch-historische und systematisch-historische Rekonstruktion synonym (vgl. Pasternack 1985, S. 43). Pasternack spricht von Lukács' „radikalen Historisierung“, die geschichtsphilosophische und methodologische Theorien voraussetzt, die „über die kunsthistorische Phänomenologie und sozialhistorische Dimension auf die evolutions- und [332] gattungsgeschichtlichen Fundamente abzielen“ (ebd., S. 41 f.) – in deutlicher Differenz etwa zu Adorno und Bürger. Historische Erkenntnis ist unter diesen Bedingungen „eine Rekonstruktion vorausgegangener Entwicklungsstufen, allerdings mit dem theoretischen und kategorialen Apparat den jeweils letzten Erkenntnisstufe“ (ebd., S. 40 f.).

In diesem Rückgang auf evolutions- und gattungsgeschichtliche Fundamente liegt die philosophische Radikalität der Lukácsschen Ästhetik. Sie wird in dieser Form von keiner anderen modernen ästhetischen Theorie erreicht. Diese Fundierung liegt ontologisch und geschichtsphilosophisch tiefer als Begründungen den Kritischen Theorie, den Rezeptionstheorie (der Schlenstedts wie der von Jauß) oder des Strukturalismus und Poststrukturalismus, um einige den herrschenden theoretischen Paradigmen zu nennen. Lukács' Begründung ist als geschichts- und gesellschaftsontologische zu beschreiben, wobei ontologische Begründungen nicht als Gegensatz zu geschichtstheoretischen zu verstehen sind; es handelt sich vielmehr um verschiedenen Ebenen der Argumentation, wobei die ontologische Ebene die geschichtstheoretische fundiert.<sup>173</sup>

Im gewissen Sinn verweist die *Eigenart des Ästhetischen* auf die *Ontologie des gesellschaftlichen Seins* – die Fundierung des Ästhetischen verlangt die explizite ontologische Erörterung, die dann in Lukács' letztem Werk geleistet wird. Diese Auffassung bestätigt Tertulian, wenn er von einer „genetisch-ontologischen Methode“ spricht, die sich bereits in der Ästhetik finden lasse und die auf die posthume Ontologie verweise (Tertulian 1986, S. 951).<sup>174</sup> In den Grundorientierung folge die Ästhetik „einer Erklärung genetisch-materialistischen Typs“, durch die „den endgültige Bruch mit der transzendentalen Methode der Philosophie des kantischen Typus vollzogen wurde“, mit dem Ziel, eine ontologisch fundierte Philosophie des Subjekts – einen „haltbar aufgebauten Begriff der wahrhaften humanitas des homo humanus“ – auszuarbeiten. Aus diesem Grund stehen die Begriffe der Gattungsmäßigkeit und des Selbstbewusstseins der menschlichen Gattung im Mittelpunkt von Ontologie und Ästhetik (ebd.). Mit dieser Charakterisierung wenden Intentionen und Motive des späten

<sup>171</sup> Sie erschienen zunächst in dem von Pasternack besorgten Konferenzband von 1990 (Pasternack 1990). Die Mehrzahl der dort gesammelten Beiträge wie auch Pasternacks Buch (Pasternack 1985) waren mit dem Versuch einer solchen Korrektur befasst. Beide Bände zusammengenommen stellen wohl die bislang gründlichste Bemühung um eine Neubewertung der späten Ästhetik dar.

<sup>172</sup> Ich greife dabei in Fragen ihrer systematischen Rekonstruktion auf die Arbeit Pasternacks zurück (Pasternack 1985).

<sup>173</sup> Zu diesem Problem des Näheren Metscher 2010, passim.

<sup>174</sup> Die Auffassung einer ontologischen Fundierung der Ästhetik wird auch von Oldrini und Holz gestützt (Oldrini 1990, S. 55–66; Holz 1990, S. 67–82; 2013, S. 59–76).

Lukács[333]schen Denkens treffend benannt. So lässt sich sagen, dass die späte Ästhetik nicht nur die falsche Alternative von Ontologie und Geschichtstheorie überwindet, sondern auch die seinstheoretischer (ontologischen) und bewusstseinstheoretischer Begründungen, und zwar mit eindeutigem Primat den Ontologie.<sup>175</sup>

Zur ontologischen Grundlegung gehört die Auffassung der gattungsgeschichtlich fundierenden Funktion der Arbeit als Stoffwechsel von Mensch und Natur. In der Arbeit gründet nach Lukács (der hier explizit an Marx anknüpft) die Einheit von Produktion/Reproduktion/Selbstproduktion des gesellschaftlichen Menschen. Im Arbeitsprozess ist ‚Widerspiegelung‘ als Elementartatsache menschlichen Lebens (‚elementare Mimesis‘) im Sinne eines ontologischen Verhältnisses gegeben. In ihm erschließt sich Bewusstsein zugleich als Seinsverhältnis. Vom Prozess materieller Reproduktion ausgehend, konzipiert Lukács weiter die Auffassung einer gattungsgeschichtlichen Entwicklung den menschlichen Sinne als „Arbeit der ganzen bisherigen Weltgeschichte“ (Marx).

In diesem Zusammenhang steht die Anerkennung des für die Konstitution des Menschlichen wesentlichen Vermögens der Sprache – ‚Arbeit und Sprache‘ (Engels) als primäre Faktoren der Menschwerdung des Menschen (vgl. Lukács 1963, I, S. 78 ff.). Für die Konzeption des Ästhetischen entscheidend ist der Begriff der Mimesis. Mimesis ist für Lukács eine allgemeine Fähigkeit des menschlichen Bewusstseins. Sie findet sich auf allen Ebenen menschlichen Seins: als *elementare Mimesis* in Alltag und Arbeit, als *theoretische Mimesis* in der Wissenschaft, als *evokative Mimesis* in den Kunst. ‚Zwischenstufen‘ bilden Magie, Mythos und Religion.

Mit diesen Erläuterungen beziehe ich mich wohlbemerkt noch nicht auf den Text der Ontologie. Vielmehr handelt es sich hier um die fundierende Dimension einer Ontologie, die die späte Ästhetik in ihrem eigenen Text entwickelt und die, so lässt sich sagen, den Charakter einer schwach explizierten Ontologie besitzt (‚schwach‘ nicht im Sinne argumentativer Schwäche, sondern einer nur in den Ansätzen entwickelten Argumentation). In der Grundeinschätzung ist Pasternack zuzustimmen, wenn er schreibt: „Die Ästhetik selbst enthält keine ausführlichen Darstellungen dieser Grundtheorien, zum Beispiel der Ontologie, Erkenntnistheorie, Historik und Politischen Ökonomie; sie setzt [334] diese voraus.“ Dies geschieht, um sicherzustellen, „dass die Konstitution des Ästhetischen nicht von vorgängigen Bereichsausgrenzungen oder von apriorischen ‚Seelenvermögen‘ abhängig gemacht wird“ (Pasternack 1985, S. 48).

## 2. Der Status der ästhetischen Prinzipien

Lukács’ Verfahren zielt dahin, mittels systematisch-historischer Rekonstruktion von abstrakten Begriffsbestimmungen „zu den Konkreta des historisch Geworden-Seins aufzusteigen“ (Pasternack 1985, S. 67), und zwar im Sinne des methodologischen Prinzips eines „Aufstiegs vom Abstrakten zum Konkreten“ (Marx). Es zielt nicht dahin, einzelne Werke („von Homer bis Thomas Mann“) als Inkarnation eines abstrakten ‚ästhetischen Prinzips‘ aufzufassen, sei dieses nun platonisch-metaphysisch oder hegelianisch historisiert aufgefasst. Die ästhetischen Prinzipien – verstanden im Sinne von determinierenden Kategorien des Ästhetischen – werden vielmehr im Sinne phylogenetisch gewordenen also gattungsgeschichtlich entwickelter relativ stabiler Schemata aufgefasst.

Diese nun sind nach Lukács für die Ausbildung der ästhetischen Sphäre im Verlauf des historischen Prozesses konstitutiv – für die Entwicklung des Bereichs Kunst im Sinne eines materiell existenten gesellschaftlichen Teilsystems. Lukács’ Stichwort für diese Entwicklung lautet: *Arbeitsteilung der Sinne*. Die ästhetischen Prinzipien nun fungieren als geschichtlich entstandene Bedingungen für die Strukturierung künstlerischer Werkwelten in je historisch spezifischer Form. Sie ermöglichen den Zusammenhang von Produktion, Werk und Rezeption/Funktion und konstituieren die Einheit der Kunst – der gesamten Weltkunst – bei der ‚unendlich‘ zu flennenden Vielfalt historischer Erscheinungen, der Werke und ihrer Funktionen. Sie machen es möglich, einen Gegenstand oder Prozess heute – über einen langen Zeitraum hinweg, in allen Kulturen dieser Erde – als ästhetischen zu identifizieren.

---

<sup>175</sup> Eine genaue und detaillierte Untersuchung des Verhältnisses von später Ästhetik und Ontologie freilich liegt meines Wissens bislang nicht vor, sie ist Desiderat der Forschung.

*Ästhetische Mimesis* ist für Lukács welterschaffende Mimesis: Produktion von Wirklichkeitsmodellen in der ästhetischen Form jeweils individueller Werkwelten; Form, in der historische Welt, menschliches Leben seiner selbst ansichtig wird, sich als ‚Mensch ganz‘ erfährt, erfüllt und erkennt. Gegenstand der Kunst ist das gesellschaftliche Subjekt im Verhältnis zu sich selbst, zu seiner gesellschaftlichen Welt, zur Geschichte und zur Natur (die letzte Instanz dieses Verhältnisses ist ‚der Stoffwechsel der Gesellschaft mit der Natur‘ [Lukács 1963, I, [335] S. 237 und 307]) – die Wirklichkeit also ‚im Bezug auf den Menschen‘ (in diesem Punkt nicht anders als bei Naumann und Schlenstedt, nur wird bei Lukács Wirklichkeit in einem bedeutend weiteren Sinn gebraucht als bei den genannten).<sup>176</sup>

Pasternack nennt als fundamentale Voraussetzungen der Konstitution des Ästhetischen, die trotz der ‚soziohistorischen Entwicklung‘ zum ‚Pluralismus der Kunst‘ die prinzipielle Einheit des Ästhetischen sichern, die folgenden Momente:

1. die strukturelle Suspendierung des unmittelbaren Lebenszusammenhangs, *Entpragmatisierung* als Prinzip,
2. die konstitutive Abgeschlossenheit der Werkwelt: das Prinzip der *Totalität*,
3. die Relationierung der mimetischen Reproduktion mit der Wirklichkeitserfahrung in der Konstruktion mimetischer Gebilde und der Evokation des Wirklichkeitseindrucks: *Realismus* als Prinzip,
4. partikuläre Universalisierbarkeit: *Besonderheit* als Prinzip,
5. die Entpartikularisierung der Subjektivität zum *Selbstbewusstsein der Gattung* (Pasternack 1985, S. 66).

Die Konstitutiva des Ästhetischen, die dessen Eigenart zuallererst bestimmen, werden hier in knapper Form benannt.

Die ästhetischen Prinzipien sind keine anthropologisch ursprünglichen Vermögen (hier argumentiert Lukács historischer und radikaler als andere materialistische Ästhetiken),<sup>177</sup> sondern geschichtlich entstanden: Resultat der realen Phylogenese, das als Resultat freilich erst die historisch-genetische Rekonstruktion sichtbar macht, das also erst *post festum* erkannt wird – die Hegelsche [336] Eule, materialistisch gewendet. Lukács' Prinzipien sind ‚selbst gewordene fundamentale Regulativa, allerdings solche mit gattungsgeschichtlich großer Stabilität, die nicht den kulturgeschichtlichen, epochen- und stilgeschichtlichen Wandlungen der Produktion und Rezeption in der ästhetischen Sphäre unterliegen‘ (Pasternack 1985, S. 69; S. auch S. 57 f.). So gelingt es Lukács, ‚die prinzipiellen und kontingenten Bedingungen der ästhetischen mimetischen Reproduktion theoretisch konsistent zu entfalten‘ (ebd., S. 70). Lukács selbst schreibt in aller wünschenswerten Klarheit, und dieses Zitat sei all denen, die gegen ihn den Vorwurf des Idealismus erheben, ins Stammbuch geschrieben:

Die dialektisch-materialistische Auffassung muss mit beiden metaphysischen Extremen, sowohl mit der apriorischen Ableitung der einzelnen Künste aus einer angeblich ursprünglichen Quelle, aus dem ‚Wesen‘ des Menschen, wie mit ihrer starren Isolierung voneinander, gleicherweise brechen, um das wirkliche Phänomen des Ästhetischen in seinem Werden und Wesen richtig zu erfassen. Wenn wir also in der philosophischen Behandlung der Genesis der Kunst von einer Vielheit der realen Ursprünge ausgehen und die Einheit des Ästhetischen, des Gemeinsamen in dieser

---

<sup>176</sup> Die Bestimmung ‚Wirklichkeit im Bezug auf den Menschen‘ wird, mit Verweis auf Goethe, an systematisch zentraler Stelle in Naumann 1973, S. 45, verwendet, und zwar im Sinne einer Gegenstandsbestimmung künstlerischer Tätigkeit. Hier liegen interne Beziehungen und Überschneidungen mit Lukács' Begriff der Anthropomorphisierung vor. Auch Lukács hat nirgendwo behauptet, Kunst habe ‚die objektive Wirklichkeit bzw. objektive Realität schlechthin zu ihrem Gegenstand‘ (ebd.), sondern hat immer den Bezug auf den Menschen als Kern und Angelpunkt des gesamten künstlerischen Prozesses in den Vordergrund gestellt, ja es ist sein Gedanke, dass sich vorrangig in der Kunst das Selbstbewusstsein der menschlichen Gattung konstituiert – das (gattungsgeschichtlich konkret gedachte) Wesen des Menschen zuallererst den Menschen bewusst wird. Lukács selbst verwendet das Goethe-Zitat in Lukács 1963, I, S. 817. Das Beispiel zeigt nicht zuletzt auch, von welchen Missverständnissen die Lukácsrezeption geprägt ist.

<sup>177</sup> Bei Wilhelm Girmus etwa wird die Annahme eines anthropologisch gegebenen, ‚ursprünglichen‘ ästhetischen Vermögens zumindest sehr nahegelegt (siehe Girmus 1981, Ästhetik).

Vielheit als ein Ergebnis der gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung betrachten, so kommen wir zu einer völlig anderen Auffassung, sowohl in Bezug auf die Einheit des Ästhetischen wie in Bezug auf die Differenzierung, der Selbständigkeit der einzelnen Künste (und innerhalb ihres Bereichs der Genre) als die idealistische Philosophie.

(Lukács 1963, I, S. 233)

Unter Berufung auf Engels weist Lukács den aprioristischen Prinzipienbegriff entschieden zurück: Es handele sich hier nicht um „Ausgangspunkte, sondern *Resultate*, Abschlüsse“ (ebd.). Prinzip und Kontingenz schließen einander nicht aus (vgl. Pasternack 1985, S. 70). Lukács fasst beide Momente, die prinzipielle Einheit des Ästhetischen und die radikale Historizität und gesellschaftliche Individualität der ästhetischen Erscheinungen, innerhalb einer einheitlichen systematischen Konzeption zusammen. Er folgt dabei, wie Pasternack argumentiert, einem Ebenenmodell der systematischen kategorialen Explikation, wobei folgende *Ebenen der logischen Rekonstruktion* (im Sinne eines „Aufstiegs vom Abstrakten zum Konkreten“) zu unterscheiden sind: [337]

1. fundamentale Prinzipien als Regulativa der ästhetischen mimetischen Reproduktion: a. Entpragmatisierung, b. Totalität, c. Realismus, d. Besonderheit;

2. Primitiva als prämediale Schemata dieser Reproduktion;

3. Formativa als mediale Manifestationen und soziokulturelle Elaborationen der Werkindividualität.

Zur Ebene 2 und 3 gehören: Autoreflexivität, Typik, Realistik als Bestimmungen ästhetischer Immanenz (ebd., S. 71–77).

Meine Argumentation *pro Lukács* folgt nicht dem Zweck, die späte Ästhetik in allen Differenzierungen als ‚der Weisheit letzten Schluss‘ einer materialistischen philosophischen Kunsttheorie anzupreisen. Eher ist sie als ‚der Weisheit Anfang‘ einer solchen Theorie zu betrachten – die in der Grundorientierung überzeugt, in vielen einzelnen Punkten aber der weiteren Ausarbeitung bedarf. Auch die systematische Konstruktion ist nicht frei von Problemen – das Ebenenmodell zumal –, und nicht alle von Lukács entwickelten Kategorien besitzen den gleichen Grad von Evidenz. Eine historisch-kritische, die Konkreta der Künste einbeziehende Ausarbeitung, wie sie von idealistischen Voraussetzungen her mit Hegels *Ästhetik*, in materialistischer Gestalt mit Holz' *Philosophischer Theorie der bildenden Künste* vorliegt, wird von der späten Ästhetik nicht erreicht. Möglicherweise war dies auch nicht Lukács' Ziel – doch sollte es von einem marxistischen Anspruch her gefordert sein. Von diesem her stellt sich unabweisbar die Aufgabe, die Brücke zu schlagen, wie vermittelt auch immer, von der Ebene der ontologischen Argumentation zu den Konkreta der künstlerischen Welten – bis in die Analyse der Einzelwerke hinein. Auch wenn dies ein schwieriges Unterfangen ist, es ist ultimatives Ziel einer marxistischen Ästhetik, die eben als dialektische auch immer eine historische ist. Die Missverständnisse und Vorurteile der Lukácsrezeption, der sattsam bekannte Idealismusvorwurf zumal, setzen dann auch an solchen Brüchen und Problemstellen ein und können so einen Anschein des Rechts für sich reklamieren. Idealistisch aber ist die Lukácssche Konstruktion in keiner Weise. Vielmehr stellt sie das Paradigma einer materialistischen Prinzipienforschung dar, die in ihrer Ausarbeitung an Grenzen stößt – die sie in der vorliegenden Gestalt noch nicht zu überschreiten vermag. Es sind freilich Grenzen, die den Problemstand nicht abschließen, sondern zur produktiven Weiterarbeit auffordern. [338]

## II. Die Frage nach der Wahrheit der Kunst

Die Frage nach der Wahrheit der Kunst ist für das ästhetische Denken von Lukács zentral. Seit den frühen Schriften (erinnert sei an *Die Theorie des Romans*) bildet das Wahrheitspostulat großer Kunst ein Herzstück, aus dem dieses Denken seine Impulse bezieht. Das Wahrheitspostulat großer Kunst: die Auffassung von Kunst als Organon der Welterschließung, der Gedanke, dass authentische Kunst Welt-Modelle entwirft, in denen die im Alltag verschüttete, dem alltäglichen Bewusstsein verborgene immanente Wahrheit sozialer wie individueller Wirklichkeit aufgeschlossen, im rezeptiven Erlebnis erfahren, in einem bestimmten Sinn ‚erkannt‘ wird: in Literatur, Theater, Tanz, bildender Kunst, Musik, Fotografie, Film, Architektur – heute können wir ergänzend die Kunstformen der sogenannten Neuen Medien hinzufügen.

Die Frage nach der Wahrheit der Kunst ist keine beliebige Frage der philosophischen Ästhetik. Sie ist vielmehr eine ihrer ersten und ältesten Fragen. Seit Platon und Aristoteles, im Sinn einer impliziten poetologischen Reflexion seit Homer (*Schild des Achill*), bewegt sie die Geister.<sup>178</sup> Zwei Auffassungen stehen sich in der Geschichte ästhetischen Denkens oft unversöhnt, gelegentlich vermittelt gegenüber.

Die Auffassung, dass Kunst Wahrheit verkörpert, ist seit der Antike mit der entgegengesetzten konfrontiert, dass Kunst Wahrheit verschließt, wesenloser Schein, gar bewusste Täuschung oder Lüge sei; in moderner Terminologie könnte von Kunst als Ideologie (im Sinne falschen Bewusstseins oder entfremdeter Vergesellschaftung) gesprochen werden. Sieht Platon die Dichtung als Abbild von Abbildern, ausgeschlossen von wesentlicher Erkenntnis, so gilt sie Aristoteles als ‚philosophischer‘ denn die Geschichtsschreibung, da sie nicht wie diese mit dem Partikularen, sondern mit dem Allgemeinen befasst sei.

Die Fronten gehen heute noch durch alle Lager. Zu den Kritikern wie den Verteidigern der Wahrheitshypothese gehören Vertreter der verschiedensten politischen wie philosophischen Couleurs. Auch im Marxismus ist die Wahrheitsauffassung von Kunst keineswegs unbestritten.<sup>179</sup>

[339] Mit Sicherheit steht Lukács in der ersten Linie jener, die das Wahrheitsproblem als „philosophische Kernfrage der marxistischen Ästhetik“ (so Heise 1975, S. 278) betrachten;<sup>180</sup> wie auch Adorno der Auffassung war, dass allein die Reflexion auf den „Wahrheitsgehalt der Kunstwerke“ Ästhetik rechtfertige (Adorno 1970, S. 193) – in diesem Punkt, auf formaler Ebene zumindest, in Übereinstimmung mit Heidegger, seinem entschiedenen Opponenten, denn auch dieser begriff Kunst als „Sich-ins-Werk-setzen“ der Wahrheit (Heidegger 1952, S. 7–68). Dabei konnte die inhaltliche Differenz zwischen beiden größer nicht sein. Ist Adornos Wahrheitsbegriff ein geschichtlich-gesellschaftlicher, so ist der Heideggers verortet in einer neo-mythologischen Konstruktion, die Geschichte allein noch als sich vollziehendes Geschehen („Seinsgeschehen“) begreift.

In einer wichtigen Vorarbeit zur späten Ästhetik, *Kunst und objektive Wahrheit* von 1934, stellt Lukács die Wahrheitskategorie in den Mittelpunkt seiner Erörterungen. Der Aufsatz hat in mehr als einer Hinsicht programmatischen Charakter. Sein Ansatz ist noch prädominant erkenntnistheoretisch. Ausgangspunkt ist die „Anerkennung der Objektivität der Außenwelt, d. h. ihrer Existenzunabhängigkeit vom menschlichen Bewusstsein“ als „Grundlage einer jeden richtigen Erkenntnis der Wirklichkeit“ (Lukács 1979, S. 341). Lukács beruft sich dabei auf Lenins Wahrheitsbegriff aus den *Konspekten zu Hegels „Logik“*: Wahrheit als Resultat eines Abstraktionsprozesses, der von der Praxis ausgehend zu dieser zurückführt: *lebendiges Anschauen – Abstraktion – Praxis* als „dialektischer Weg“ der Erkenntnis objektiver Realität (ebd., S. 343). In Vorwegnahme eines Grundtheorems der späten Ästhetik postuliert er die Identität des Gegenstands wissenschaftlicher und künstlerischer Widerspiegelung und sieht das Spezifikum der Letzteren im unterschiedlichen *Weg* (Methode). Ziel großer Kunst sei, „ein Bild der Wirklichkeit zu geben, in welchem der Gegensatz von Erscheinung und Wesen, von Einzelfall und Gesetz, von Unmittelbarkeit und Begriff usw. so aufgelöst wird, dass beide für den Rezipienten eine untrennbare Einheit bilden. Das Allgemeine erscheint als Eigenschaft des Einzelnen und Besonderen, das Wesen wird sichtbar und erlebbar in der [340] Erscheinung, das Gesetz zeigt sich als spezifisch bewegende Ursache des speziell dargestellten Einzelfalls“ (ebd., S. 351 f.).

Grundtheoreme der späten Ästhetik sind hier versammelt, wenn auch in einer noch kruden, weil wenig differenzierenden Form: so das Theorem des geschlossenen Werks (Selbstreferenzialität und „abgeschlossene Unmittelbarkeit“ des Kunstwerks) und der „eigenen Welt“ der Werke, weiter die Vorstellung des Scheins der Abgeschlossenheit der Kunstwelt gegenüber der Realität. Was hier jedoch fehlt, ist die Ebene der kategorialen Explikation – also die Ebene der ontologischen Prinzipienforschung, damit aber auch die *Differenz* zwischen historisch-phänomenaler und kategorialer Ebene als

<sup>178</sup> Des Näheren Metscher 1987, S. 148–162; 2012, passim.

<sup>179</sup> Vgl. Girnus 1976, S. 281–324; Redeker 1978, S. 5–41.

<sup>180</sup> Dazu auch Franz 1984. Zum Problem ästhetischer Wahrheit des Näheren: *Mimesis und Episteme, IV Kunst, Ideologie und Wahrheit*, in diesem Band, S. 224 ff.

Problem, aber auch als Leistung des Begriffs; ein Tatbestand, der dann auch zu dem verbreiteten Missverständnis führen konnte, dass Lukács per se die klassisch-geschlossene gegenüber anderen Werkformen favorisiere. Doch bereits hier besteht der Kern des Wahrheitstheorems in keiner simplen Abbildrelation, sondern in der Auffassung, dass in der gestalteten Totalität des Kunstwerks ein Weltmodell entsteht, das *als Ganzes* die „wesentlichen, objektiven Bestimmungen“ des von ihm gestalteten Stück Lebens im richtig proportionierten Zusammenhang widerspiegelt (ebd., S. 355, auch 361).

Angesprochen ist hiermit ein referenzielles Verhältnis aller Formen der Kunst zur Welt, das sich als *Korrespondenztheorie zweiter Ordnung* bezeichnen lässt.<sup>181</sup> Im Erlebnis des Rezipienten wird der Schein einer Welt-Totalität erzeugt, in der wesentliche Züge der realen Welt erfahrbar („nacherlebbar“) werden (ebd., S. 355 f.). Angelegt ist hier die spätere Kategorie der *Evokation*, angelegt ist weiter die Kategorie der *Besonderheit* als „unmittelbare Einheit des Einzelnen und des Allgemeinen“ (ebd., S. 356), die den ästhetische Schein als „Schein des Lebens“ zuerst konstituiert. Die „eigene Welt“ der Werke existiert stets in ihrem Modus. Sie ist ‚Totalität‘, doch bedeutet Totalität des Kunstwerks *intensive Totalität* – sie ist nicht an Extension der Darstellung gebunden. Die Einheit des Einzelnen und Allgemeinen wird weiter erklärt als „Erfassen des Konkreten“, genauer: als ästhetische „Wiederherstellung des [341] Konkreten [...] in einer unmittelbar sinnlichen Evidenz“ (ebd., S. 365). Die Wahrheit der Kunst hat ihre Seinsweise allein in der *Besonderheit* – das heißt, sie existiert in keiner anderen Gestalt als der *ästhetischen Form*. Die Form erst ermöglicht die ästhetisch notwendige Konkretheit der Darstellung (vgl. ebd., S. 367), Form aber ist in der Kunst nie ohne Inhalt. Ästhetische Form ist genau allein in der Dialektik von Inhalt und Form explizierbar: als in künstlerische Form verwandelter Inhalt – die totale Transformation von Inhalt in Form. „Die Form ist nichts anderes als die höchste Abstraktion, die höchste Art der Kondensierung des Inhalts“ (ebd., S. 370).

Lukács' ästhetisches Denken, so zeigt sich, ist im Kern eine Philosophie der Wahrheit der Kunst. So entfaltet auch die *Eigenart des Ästhetischen* die Wahrheitskategorie nicht als Einzelproblem der Theorie, sie liegt ihrem systematischen Gebäude als bewegende Mitte zugrunde.

Gegenüber dem Lösungsversuch von 1934 stellt die späte Ästhetik eine Weiterführung, zugleich aber auch eine Intensivierung und qualitative Vertiefung dar. Erkenntnistheoretisch hat Lukács den Ausgangspunkt der Position von 1934 keineswegs verlassen. Nach wie vor bezieht er sich nicht nur auf Marx, sondern gleichfalls auf Lenins philosophischen Nachlass (Lukács 1963, I, S. 355 ff.), damit aber (dies sei deutlich hervorgehoben), auf die im Prinzip entwickeltste und entwicklungsfähigste Position materialistisch-dialektischer Erkenntnistheorie. Nach wie vor beruft er sich – für Alltag wie Wissenschaft und Kunst – auf das Prinzip der Praxis („Erprobung durch Praxis“) als grundsätzliches Wahrheitskriterium. Und doch wird die Argumentation um Entscheidendes vertieft – in einer Weise, dass von einer qualitativen Veränderung und Weiterentwicklung gesprochen werden kann. Lukács Denken bewegt sich jetzt auf einem Niveau, das seine Schriften vorher in dieser Gestalt nie besaßen. Diese Niveaushiftung wird durch die nun vorgenommene ontologische Fundierung und die damit verbundene gattungsgeschichtliche Reflexion (im erläuterten Sinn) erreicht, durch das Primat also der Ontologie vor der Erkenntnistheorie und die dadurch ermöglichte Ausarbeitung der Kategorien in gattungsgeschichtlicher Perspektive. Erst durch diese Ausarbeitung erhalten die Kategorien des Ästhetischen jenen fundamentalen, der Kunstphänomenologie voraus liegenden Status, auf den ich hingewiesen habe. Damit aber verändert sich auch der Kern der Argumentation in Sachen ästhetischer Wahr-[342]heit. So hatte in der früheren Schrift das Wahrheitskriterium seinen Grund in einem referenziellen Weltverhältnis und wurde in Analogie zu wissenschaftlicher Erkenntnis gebildet (als Sichtbarmachung des ‚Wesens‘ einer gegebenen Erscheinung); ich sprach von einer Korrespondenztheorie zweiter Ordnung. In der späten Ästhetik rückt in den Mittelpunkt, was in keiner Weise mehr empirisch-referenziell belegbar ist, was sich im Grunde konstitutionstheoretisch fassen lässt: das Selbstbewusstsein der Menschengattung, die Reflexion also auf menschliche Geschichte als

<sup>181</sup> Von einer Korrespondenztheorie erster Ordnung spreche ich im Sinne einer einfachen Abbildrelation, wie sie sich etwa in naturalistischen oder ‚fotorealistischen‘ Modellen findet, von einer Korrespondenztheorie dritter Ordnung mit Blick auf das Wahrheitstheorem der späten Ästhetik, das in einem konstitutionstheoretischen Konzept kulminiert (Kunst als Konstitution menschlichen Selbstbewusstseins).

Geschichte der Gattung Mensch. Ästhetische Wahrheit erhält so etwas Eigenständiges, Unverwechselbares Spezifisches. Sie besitzt, was keine Wissenschaft besitzt – eine Qualität, welche die Wahrheitsarten prinzipiell und kategorial unterscheidet. Und zwar ist Kunst das Medium, in dem sich in einem paradigmatischen Sinn das Selbstbewusstsein des geschichtlichen Menschen in einem Sinn ausbildet, in dem der individuelle Mensch auf menschliche Gattung bezogen ist. Pointiert formuliert: Im Selbstbewusstsein der Gattung konstituiert sich die Wahrheit der Kunst.

Der kategoriale Ort ästhetischer Wahrheit ist nach wie vor die Besonderheit als Einheit des Partikularen und Allgemeinen, jetzt: von empirischer Individualität und Gattung. Kunst konstituiert diese Einheit im Modus der Besonderheit, d. h. im Medium der ästhetischen Form – in keinen von der Form getrennten Gehalten. Erst kraft der ästhetischen Form kann Kunst ihre ‚defetischisierende‘ Funktion erfüllen (wie auch andere Funktionen), konstituiert sich in ihr menschliches Gattungsbewusstsein, hat sie Teil an der Mission der Menschheitsbefreiung.<sup>182</sup>

Kunst erfüllt diese Funktion aufgrund von Bedingungen, die sich aus ihrem ontologischen Status ergeben. So erfolgt der Loslösungsprozess der ästheti-[343]schen Mimesis aus der elementaren und magischen durch eine Transformation der Kategorien, die in der alltäglichen Wirklichkeitsaneignung wirksam sind. Wie Pasternack zutreffend schreibt, handelt es sich hier „nicht um prinzipiell andere Kategorien, als sie in der Wirklichkeitsaneignung und Wirklichkeitsmodellierung des Alltagsdenkens vorliegen, sondern um die gattungsgeschichtlich in Arbeits- und Interaktionsprozessen eingespielten Kategorien, die in der ästhetischen Wirklichkeitsmodellierung, der spezifisch ästhetischen mimetischen Reproduktion, eine veränderte Funktion erhalten“ (Pasternack 1985, S. 103; vgl. Lukács 1963, I, S. 687 und 789). Für diesen Zusammenhang erhält die Kategorie des Scheins eine besondere Bedeutung. Und zwar ist es der Schein, der die Wahrheit der Kunst auf der Ebene der Form vom Wahrheitsbegriff in Alltagsdenken und Wissenschaft qualitativ unterscheidet und zur Bedingung des Spezifischen ästhetischer Wahrheit wird. Die „Wahrheit der Kunst“, so Pasternack, bleibt „an die ‚objektive Wirklichkeit‘, d. h. auch an die Wirklichkeitsmodelle des Alltagsdenkens gebunden [...]; aber in der ästhetischen mimetischen Reproduktion führt die Transformation der Kategorien zu einer ‚Realität‘ sui generis, die weder durch Detailvergleiche zu überprüfen ist noch einen unmittelbaren Übergang in die Praxis ermöglicht“ (Pasternack 1985, S. 106). Es ist die Realität sui generis ästhetischen Scheins, die das Kunstwerk in den Stand setzt, über alle historisch-gesellschaftliche Empirie zum Medium zu werden, in dem sich das Selbstbewusstsein der Gattung zu konstituieren vermag.

Die Einführung und Begründung dieser Kategorie stellt eine materialistische Ästhetik vor überaus schwierige Probleme.<sup>183</sup> Denkbar für ihre Lösung wäre ein Rückbezug auf transzendentalphilosophische Argumentationen, in denen der Begriff des transzendentalen Ich ausdrücklich als Gattungssubjekt gesetzt wird. Ein solcher Rückbezug freilich ist einer marxistischen Theoriebildung verwehrt. Lukács beschreitet dann auch nicht diesen Weg. Vielmehr argumentiert er im Rahmen einer Theorie anthropomorphisierender Widerspiegelung. In der ästhetischen Mimesis entwickelt sich nach Lukács ein homogenes Medium als subjektgebundenes im Gegensatz zu den homogenen Medien der [344] Wissenschaften (vgl. Pasternack 1985, S. 107–110). Transformation im homogenen Medium ästhetischer Mimesis nun bedeutet gerade die Transformation des partikularen empirischen Ich zum Gattungssubjekt. Lukács charakterisiert diesen Vorgang als eine „Umwandlung des ganzen Menschen in den ‚Menschen ganz‘“: der Mensch als Träger der ästhetischen Werkwelt erhält im Kunstwerk eine

<sup>182</sup> Es ist interessant zu sehen, dass Heise, der der späten Ästhetik (die er des „Logizismus“ bezichtigte) distanziert gegenüberstand, in der Sache – wenn auch methodisch ganz anders verfahren als Lukács (er philosophierte von konkreten, paradigmatisch verstandenen Beispielen aus) – zu sehr ähnlichen Ergebnissen kommt. So schreibt er in *Bild und Begriff* die Wahrheit der Poesie sei nicht „faktologisch“, das ins Dichtwerk genommene Faktum erhalte Wahrheitswert aus seiner Stellung im Werk, aus seiner poetischen Funktion, aus der „Konstellation des Ganzen“: durch Herauslösen aus unmittelbaren Wirklichkeitsbezügen und ideologischen Zusammenhängen, in Bezug auf ein lebendig weiter bestehendes und wirkendes Allgemeines (Heise/Kuczynski 1975, S. 66 und 74; vgl. auch S. 201, 246 und 339 ff.). Zwar wird die Kategorie des Selbstbewusstseins der Gattung von Heise nicht entwickelt, doch argumentiert dieser in einer Lukács analogen Richtung.

<sup>183</sup> Die menschliche Gattung kann nie empirisches Datum werden, damit auch kein Gegenstand der Beobachtung und Analyse. Die Kategorie ist eine durch Reflexion gewonnene Universalie, die sich aus der Relationierung von Empirie und Allgemeinheit allererst ergibt.

„neue Gestalt“ (vgl. Lukács 1963, I, S. 640 ff.). Ein so gebildetes Gattungsbewusstsein ist Selbstbewusstsein, weil in der ästhetischen Reproduktion die Welt als ansichseiende immer auf den Menschen bezogen wird. Lukács erläutert diesen Rückbezug mit dem Begriff des *Fürsichseins*, und zwar, mit Berufung auf Marx, als Kategorie des gesellschaftlichen Lebens.<sup>184</sup> Fürsichsein ist „Kategorie des Selbstbewusstseins“ *par excellence*. Das Kunstwerk ist so im wesentlichen Sinn als Fürsichsein zu bestimmen. Es ist als „fürsichseiendes Kunstwerk“ „Werkindividualität“ in sich abgeschlossenen Charakters (Lukács 1963, II, S. 308). In diesem Gesichtspunkt wird auch kategorial gefasst, was Naumann mit Goethe den „Bezug auf den Menschen“ nennt (Naumann 1973, S. 45). Dieser Bezug ist für Lukács nicht primär eine Gegenstandsbestimmung ästhetischer Mimesis, sondern ist Konstitutionsbestimmung dieser Mimesis selbst.

Ästhetische Mimesis heißt weiter: die in sich selbständige, durch sich selbst wirkende Totalität der Kunst steht in einem Verhältnis zu „gattungsgeschichtlichen Wirklichkeitserfahrungen“, und zwar in einem je „gegebenen historischen Entwicklungsstadium der Menschheit“ (dazu Pasternack 1985, S. 120); der Gesichtspunkt historischer Differenzierung hat in der späten Ästhetik durchaus einen Ort. Durch den gattungsgeschichtlichen Reflexionshorizont erhält er freilich eine neue Qualität. Lukács fasst dieses gattungsgeschichtliche Verhältnis näher im Rahmen eines ontologisch erweiterten Realismusbegriffs. Die „geschlossene Totalität“, kommentiert Pasternack, wird „dem Wahrheitspostulat unterworfen [...], d. h., dass die Evokation eines Wirklichkeitseindrucks in seiner Totalität immer auf das Seins- und Selbstbewusstsein der Gattung in einem gegebenen historischen Entwicklungsstadium hin orientiert wird, oder, wie es Lukács formuliert, mit den ‚auf das Menschheitliche orientierten Momenten der Wirklichkeit‘ korrespondiert“ (ebd., S. 120 f.).<sup>185</sup> Das Wahrheitskriterium kann also „nicht die äußerliche *adaequatio intellectus ad rem* sein, sondern nur eine Orientierung des evozierten Wirklichkeitseindrucks des Rezipienten an dem Selbstbewusstsein der Gattung im Prozess der Konstituierung des ästhetischen Sinns“ (ebd., S. 121), ein Vorgang, der in der formalen Verfasstheit der Werke verankert ist. Damit aber verbleiben die Wahrheitsbestimmungen von Kunst unzweideutig innerhalb eines dialektischen (nicht mechanistisch oder positivistisch verkürzten) Widerspiegelungsbegriffs.

Kunst ist bezogen auf den realen Geschichtsprozess, nicht als Geschichte empirischer Partikularitäten, sondern als Geschichte in der Perspektive der Gattung. Dieser Geschichtsprozess hat seine materielle Existenz auch außerhalb der Kunst, wäre ohne Kunst aber um die Dimension menschlichen Selbstbewusstseins verkürzt. „Selbstbewusstsein der Gattung“ schließt ein, dass sich im Medium der Kunst die „anthropologische Substanz des Menschen“ (Kleinschmidt 1985a, S. 24), das menschliche Wesen als Konkretum enthüllt. Erst durch Kunst wird das historische Wesen des Menschen den historischen Menschen selbst bewusst. Es ist „des Menschen Kraft“, die sich „im Dichter offenbart“ (Goethe, *Faust*, Vorspiel auf dem Theater) – *menschliches Subjektvermögen*, das Kunst in ihren tiefsten Schichten an Wahrheit freilegt, kraft der künstlerischen Form dem menschlichen Selbst ins Bewusstsein tritt. Ausdrücklich spricht Lukács vom „universalistischen Humanismus“ der Kunst, dem „die schärfste klassenmäßige Entscheidung zugrunde liegen kann“. Kunst ist *vox humana*: Sie „spricht die Wahrheit des historischen Moments für das Leben der Menschen aus“ (Lukács 1963, I, S. 849).

Die Kunst (erweitert) den Kreis der Gedanken und Gefühle der Menschen, indem sie all das, was in einer historischen Lage objektiv enthalten ist, auf die Oberfläche der Erlebbarkeit bringt. Ob das ein Liebesgedicht oder ein Stilleben, eine Melodie oder eine Häuserfassade ist: Es bringt das auf den [346] Menschen Bezogene der Geschichte zum Ausdruck; das, was sonst vielleicht

<sup>184</sup> Vgl. insbes. Lukács 1963, II, S. 320 f. Dazu auch Pasternack 1985, S. 116 ff. In diesem Zusammenhang hat das (von Bürger kritisierte) Theorem des identischen Subjekt-Objekts (die Auffassung, dass in der Kunst kein Objekt ohne Subjekt ist) seinen systematischen Ort. Erst in diesen systematischen Zusammenhängen wäre dieses Theorem angemessen kritisierbar.

<sup>185</sup> Wenn ich hier von einem Korrespondenzverhältnis dritter Ordnung spreche, so doch nie in einem rein referenziellen Sinn. Entscheidend in der Konzeption der späten Ästhetik ist, dass dieses Korrespondenzverhältnis zugleich ein Konstitutionsverhältnis ist, insofern erst die Kunst das Selbstbewusstsein des geschichtlichen Menschen hervorbringt – ja erst die Kunst ist einer solchen Konstitution fähig; sie leistet damit, was keine Wissenschaft, im gleichen Umfang auch keine Philosophie zu leisten vermag.

stummes Geschehen, dumpf hingenommene Faktizität gewesen und geblieben wäre, enthält dadurch seine deutlich vernehmbare vox humana.

(ebd.)<sup>186</sup>

In der „Universalität des Ästhetischen“, dem „Pluralismus der Künste und Werke“ – in der gesamten Weltkunst – bildet sich das Selbstbewusstsein der Menschheit. Es konstituiert sich in diesem Prozess als historisches. In solchem Selbstbewusstsein kommen die Menschen zum Bewusstsein ihrer geschichtlichen Existenz, ihrer individuellen wie gesellschaftlichen Lebenserfahrung. Sie erlangen damit das Vermögen, ihre partikulare historische Lage mit der Geschichte der Gattung in Beziehung zu setzen. Sie gewinnen, über das durch die Kunst vermittelte Wissen,<sup>187</sup> Orientierung auch in Lagen der Orientierungslosigkeit – im zeitlichen Schema von Vergangenheit und Zukunft, deren Schnittpunkt die Gegenwart ist, in der eine Kunsterfahrung stattfindet.<sup>188</sup>

Was vorher stumm war, wird Wort. Menschliche Erfahrung erhält durch Kunst eine Stimme. „Die für den Menschen an sich stumme Welt, seine eigene Stummheit ihr und sich selbst gegenüber löst sich erst in diesem Selbstbewusstsein zu einer neuen Ausdrucksfähigkeit auf. Es umfasst alles, was der Mensch an Freuden und Leiden der Welt gegenüber erfahren und erleben kann, und erhält in den Werken jene Stimme, die diese spezifische Stummheit zur Sprache des Selbstbewusstseins erhebt und gliedert“ (Lukács 1963, I, S. 851).

[347] Im Gesichtspunkt eines solchen „Stimmewerdens“ (ebd., S. 849) ist der Kern des Theorems ästhetischer Wahrheit zu erblicken, wie es Lukács' späte Ästhetik entfaltet. Damit aber ist ein Gesichtspunkt angesprochen, der für marxistisches Denken heute, über die Kunsttheorie hinaus, von wesentlicher Bedeutung ist: die Frage der *sinnstiftenden Funktion* von Kunst, der Gedanke, dass Kunst, mehr als jede andere Gestalt geistigen Lebens, Organon der Sinnfrage ist oder sein kann – Kunst als Medium, durch das sich individueller und gesellschaftlicher Lebenssinn bildet, strukturiert und vermittelt. Er bildet sich dadurch, dass individuelles Leben zum Leben der Gattung in Beziehung tritt.<sup>189</sup>

Das Zentrum der Kunst, schreibt Lukács in der *Eigenart* (und diese Aussage bliebe ohne die Kategorie des Selbstbewusstseins der Gattung eine rhetorische Floskel), bildet „die Vindikation der Rechte des Menschen in der Gesellschaft wie in der Natur“ (ebd., S. 697). Kunst ist der immerwährende Kampf „für die Integrität des Menschen, gegen jeden Schein und jede Erscheinungsweise seiner Deformation“ (ebd., S. 698). Jener Tatbestand ist angesprochen, den Lukács mit dem Begriff der *Defetischisierung*, der Mitte seiner Theorie der Kunstfunktion, gefasst hat. Er bezeichnet „ein lebenslanges Motiv im Denken von Lukács“ (Kleinschmidt 1985a, S. 28). Das Konzept der Defetischisierung schließt die Auffassung ein, dass sich die Wahrheit der Kunst gegen die Macht der Ideologien wie gegen die Fetische des Alltagsbewusstseins behaupten und durchsetzen muss. Sie muss sich durchsetzen gegen alle Deformationen menschlichen Lebens, die stets auch Deformationen des Denkens

<sup>186</sup> Für eben diesen Zusammenhang sind die Kategorien „der ganze Mensch“, „der Mensch ganz“ (Lukács 1963, I, S. 640 ff.) und „der Mensch als Kern oder Schale“ (ebd., S. 778 ff.) von zentraler Bedeutung.

<sup>187</sup> Aus hier anschließenden Erwägungen heraus habe ich den Begriff der ästhetischen Episteme eingeführt (siehe: *Mimesis und Episteme*, in diesem Band, S. 153 ff.).

<sup>188</sup> Eine solche Auffassung von Kunst stellt fraglos höchste Ansprüche an die Kunstproduktion. Sie ist am klassischen Werk orientiert als der höchsten zu einem historischen Zeitpunkt möglichen Kunstgestalt und mit ihm am normativen Ideal universaler Kunstbedeutung. Dieser Anspruch nicht zuletzt ist einer der Gründe für den Mangel an Akzeptanz, den die späte Ästhetik erfuhr. Übersehen wurde und wird dabei, dass das Konzept einer solchen Norm nicht bedeutet, dass Werke, die diese Norm nicht optimal erfüllen, als Nicht-Kunst deklassiert werden. Es gibt freilich Kriterien der Wertung an die Hand und bildet die Basis für eine Hierarchie ästhetischer Werte (siehe dazu: *Kunst als ästhetischer Gegenstand, Anhang, die Frage ästhetischer Wertung*; in diesem Band, S. 95 ff.).

<sup>189</sup> Diese Auffassung spielt in der späten sowjetischen Literatur (so bei Aitmatow, Tendrjakow, Trifonow) eine ganz entscheidende Rolle (vgl. Metscher 1984, S. 144–158; 1989, S. 27–302). Bemerkenswert ist, dass die Kategorie des Sinns in der Psychologie A. N. Leontjews gleichfalls einen zentralen Ort hat. In den Zusammenhang dieses Problemkomplexes gehört auch die Ästhetik des Widerstands von Peter Weiss. Überhaupt dürfte es trotz gravierender Differenzen auf literaturtheoretischer und literaturpolitischer Ebene (so im Hinblick auf das Avantgarde Problem) auf der tiefergelegenen ästhetiktheoretischen Ebene starke Übereinstimmungen zwischen Weiss und Lukács geben (zur Ästhetik des Widerstands des Näheren Metscher 1984, S. 165–198; 2013).

und Fühlens sind. Künstlerische Wahrheit stellt sich allein im Durchbrechen falschen Bewusstseins her, im Widerstand gegen Verdinglichung und Ideologie. Das ästhetische Wahrheitstheorem grenzt damit an die Theorie der Entfremdung wie des Ideologischen an – ein Tatbestand, auf den an dieser Stelle nur verwiesen, der nicht mehr entfaltet werden kann.

[348] Dem Lukácsschen Marxismus, wie er sich in den Kerntheoremen der *Eigenart des Ästhetischen* herauschält, eignet fraglos eine starke ontologisch-anthropologische Dimension,<sup>190</sup> ja diese ist, wir sahen es, die Fundierungsebene dieses Denkens. Dass es ein geschichtsdiagnostisch zu fassendes ‚Wesen des Menschen‘ gibt, hat für Lukács so wenig infrage gestanden, wie es für Marx und Engels infrage stand. Die Substantialität des Humanen ist es ja gerade, was in der Welt der Künste zum Bewusstsein ihrer selbst gelangt. In der Kunst und mittels ihrer werden wir unseres geschichtlichen Wesens in seiner Totalität bewusst – die Wissenschaft vermag nur partielle Einblicke zu gewähren. Kunst ist so das Organon der Humanität *par excellence*. Von daher wächst der Kunst – den klassischen Werken – eine Normativität zu, die weit ins Ethisch-Politische hineinreicht.

Die Frage, ob die Vorstellung einer sich im Geschichtsprozess konstituierenden menschlichen Natur ein zu überwindender Restbestand metaphysisch-humanistischen Denkens ist oder ob gerade in ihr – in ihrer konsequent materialistischen Fassung – der Marxismus seine philosophische Integrität und weltanschauliche Identität besitzt, ist heute, auch innerhalb des Marxismus, in hohem Maße umstritten. Lukács hat auf diese Frage eine eindeutige Antwort gegeben. Sie ist uns als philosophische Grundfrage, vielleicht als weltanschauliche Schicksalsfrage, zur Antwort aufgegeben.

[349]

---

<sup>190</sup> Thorsten Themann hat für die Verbindung von Ontologie und Anthropologie bei Lukács den treffenden Begriff der Onto-Anthropologie eingeführt (Themann 1996) – der, soweit ich sehe, bislang nirgendwo aufgenommen wurde; ein weiterer Aspekt des Mangels in der Lukács-Rezeption.

## Marxistische Philosophie und ontologische Ästhetik. Zu Hans Heinz Holz' *Philosophische Theorie der bildenden Künste*<sup>191</sup>

### I.

Hans Heinz Holz nimmt, als philosophischer Autor, innerhalb der Gegenwartsphilosophie eine Sonderposition ein. Durch sein klares Bekenntnis zu einer – im klassischen Sinn – marxistischen Grundposition, philosophisch wie politisch, ist er Außenseiter innerhalb einer Zunft, in der Marxisten, wenn überhaupt, nur in der domestizierten Form kritischer Theoretiker (in welcher Variante auch immer) zugelassen sind. Ja, seitdem mit dem Kollaps des sogenannten sozialistischen Weltsystems auch die große Mehrzahl marxistischer Intellektueller kollabierte (und in vielen Fällen in kürzester Zeit die fantasievollsten Wendungen vollzog), stechen Eigenständigkeit und Integrität des Holz'schen Denkens noch prägnanter hervor. Wer sich, als einer der begabtesten Philosophen seiner Generation, nicht zu schade ist, Bücher über den Zusammenbruch des Sozialismus und die Aufgaben einer kommunistischen Partei zu schreiben, wie auch praktisch-philosophisch für eine solche Partei zu intervenieren, darf mit Sicherheit für sich in Anspruch nehmen, in [350] der Tradition von Marx zu denken und zu handeln. Denn zum Kernbestand dieser Tradition gehört es, theoretische Reflexion und praktisches Handeln zusammenzuführen – gehört nicht nur die Arbeit des Begriffs, sondern auch die an der Veränderung der Welt. Und zu diesem Kernbestand gehört die dialektische Radikalität, die gleichzeitig Traditionslinien fortführt und verändert – die Einsicht, dass für neue Wirklichkeiten und ihre Erfahrungen die *Transformation* überlieferten Denkens erforderlich ist. Holz' philosophisches Werk ist das Beispiel einer solchen Transformation des Marxismus. Es hat seinen Kern in dem, was man die Zurückholung der *ontologischen Dimension* in den Marxismus nennen kann, mit allen Folgen für diesen, nicht zuletzt auch als philosophische Disziplin. Es setzt damit eine Linie fort, die mit den Namen Lenins, Blochs und Lukács' markiert werden kann (ohne andere Beiträge dazu auszuschließen), die jedoch in den Begründungszusammenhängen eine große Eigenständigkeit besitzt. So entwickelt er ein, stark an Leibniz, Hegel und dem philosophischen Werk Lenins orientiertes, ontologisch fundiertes Konzept des Verhältnisses von Dialektik und Widerspiegelung (so auch der Titel seines grundlegenden, 1983 erschienenen Werks),<sup>192</sup> die als Basis für die Ausarbeitung einer Naturontologie wie einer Ontologie der menschlichen Welt tauglich ist, somit Anthropologie, Erkenntnistheorie und Geschichtsphilosophie wie die ästhetische Theorie zu begründen vermag. In den Zusammenhang dieser weit ausgreifenden Grundkonzeption gehört dann auch die 1996/97 erschienene dreibändige *Philosophische Theorie der bildenden Künste*.<sup>193</sup> Die Vielschichtigkeit des Begründungszusammenhangs, der historisch-theoretischen Konstellation insgesamt, in den materialistisches Denken hier gestellt wird, seine Verteidigung und Begründung als eigenständig *philosophische* Tätigkeit, sein Anspruch auf Systematizität (als Denken aus Prinzipien, dessen logische Bewegung seinen Gegenstand in seiner strukturellen Totalität zu erfassen sucht) unterscheiden Holz' Position markant von den vielköpfigen reduktionistischen Marxismusmodellen, wie sie in der Nachfolge von kritischer Theorie und strukturelem Marxismus heute international verbreitet [351] sind<sup>194</sup> (nicht zufällig, scheint uns, findet der Marxismus allein in solchen Modellen gesellschaftliche wie akademische Anerkennung). Holz' Philosophieren ist auch deshalb (mit Bloch zu reden) ein *Denken an der Front der Zeit*, weil es den philosophischen Materialismus nicht als abgeschlossenes

<sup>191</sup> Der Essay wurde in Kooperation mit Heewon Lee verfasst und erschien zuerst in der *Zeitschrift marxistische Erneuerung*, Nr. 45/März 2001, S. 121–133.

<sup>192</sup> Von Holz' zahlreichen Schriften zu diesem Thema sind besonders zu nennen: Holz 1983; 1997 ff.; 2005.

<sup>193</sup> Hans Heinz Holz: *Philosophische Theorie der bildenden Künste*. Drei Bände. I. Der ästhetische Gegenstand, II. Strukturen der Darstellung, III. Der Zerfall der Bedeutungen (Holz 1996/97).

<sup>194</sup> Charakteristisch für solchen Reduktionismus ist Haugs Schlüsselartikel *Marxismus und Philosophie* in Sandkühlers *Enzyklopädie für Philosophie und Wissenschaften* (Sandkühler 1999). So verdienstvoll es ist, wenn Haug hier – wie auch in seinem einführenden Werk in *marxistisches Philosophieren* (Haug 2006) – die Bedeutung von Brecht und Gramsci für die marxistische Philosophie hervorhebt, so problematisch ist es, wenn Lukács' großes Spätwerk nicht einmal dem Titel nach Erwähnung findet, Bloch gerade mit einem dünnen Satz bedacht wird, der Name Holz ungenannt bleibt. Eine Hauptlinie marxistischen Denkens wird damit sang- und klanglos in den Orkus geschickt. Eine sehr exakte Entsprechung findet dieser Reduktionismus in dem von Frigga Haug verfassten Artikel *Linie Luxemburg-Gramsci* in Band 8/1 des *Historisch-Kritischen Wörterbuchs des Marxismus* (Hamburg 2012) (siehe dazu die sehr zutreffende Kritik von Hannes A. Fellner und Stefan Klingsberger: *Imaginierte Linie*. In: *junge Welt* vom 7. Mai 2013).

Projekt, das allenfalls neu zu interpretieren wäre, sondern als zu bewerkstelligende, in großen Teilen noch ungelöste Aufgabe, als Arbeit an der Zukunft betrachtet.

Die *Philosophische Theorie der bildenden Künste* ist die Summe – opus maximum – einer lebenslangen Beschäftigung mit Fragen der bildenden Künste, doch auch mit Theater und Literatur (Holz war über lange Jahre Kunstkritiker, schrieb auch Theaterkritiken – vor allem zu Shakespeare! – von großer Sachkenntnis und Kompetenz). Eine große Zahl von Veröffentlichungen zu ästhetischen Fragen, auch Monografien zu Einzelproblemen, gingen ihr voraus<sup>195</sup>. Die *Philosophische Theorie der bildenden Künste* stellt dabei nicht den Anspruch, eine alle Künste umfassende Ästhetik zu sein. Eine solche sei, so Holz, nach der Kritik an den großen idealistischen Systemen, allein noch über die Ausarbeitung von „Regionalontologien für die einzelnen Künste“ (I, S. 10) möglich. Nur auf einem Weg, der beim „empirischen Material“, dem „Bestand an Kunstwerken aller Zeiten“ seinen Ausgang nimmt, lässt sich philosophisch ein „Zugang zum Gegenstandsbereich Kunst finden“ (ebd.). Trotz dieser Einschränkung besitzt Holz’ Werk, der erste Band zumal, die Ebene einer ästhetiktheoretischen Grundlegung, die in wesentlichen Bestimmungen für alle Künste Gültigkeit hat. Zudem gehört zur Perspektive des Werks die programmatisch bestimmende Auffassung der „Einheit von Ästhetik, Kunstgeschichte und Kunstkri-[352]tik“ (III, S. 20): Sie sollen als wechselseitig sich ergänzende Teildisziplinen der Kunstwissenschaft verstanden werden und aufeinander einwirken. Schon aus diesem Grund verbleibt die Holzsche Ästhetik nicht (wie die Ästhetik Lukács’, wie die meisten philosophischen Ästhetiken – die Hegelsche bildet eine große Ausnahme) auf der Ebene rein begrifflicher Abstraktion, sondern öffnet sich analytisch der Fülle der Phänomene. Notwendig sei, „von einem systematisch-organisierenden Zentrum aus die Mannigfaltigkeit künstlerischer Erscheinungen in den Blick zu nehmen und neben der Konzeptualisierung auch die sinnliche Erfahrung zu Wort kommen zu lassen“ – wie sich auch jede Theorie der Kunst „immer wieder vor dem einzelnen Kunstwerk bewähren“ müsse (I, S. 10). Nur aus einem solchen Zusammenhang ist eine dialektische Kunstkritik zu fundieren, die normative, historische und politische Aspekte zur Einheit bringt (I, S. 15). Diese Auffassung ist richtungsweisend für Aufbau und Methode aller drei Bände, in denen systematische Theoriebildung, analytische Durchdringung (Interpretation) künstlerischer Phänomene (bezogen auf Einzelwerke, Epochen und Kulturen) und kritische Tätigkeit sich abwechseln und wechselseitig aufklären. Ja, die Synthese dieser drei Dimensionen kunstwissenschaftlicher Reflexion verleiht dem Werk seinen ganz und gar eigenständigen Charakter. Seit der Hegelschen Ästhetik, vermuten wir, ist es das erste Mal, das eine solche Verbindung gelingt.

Der erste Band, *Der ästhetische Gegenstand. Die Präsenz des Wirklichen*, enthält die die drei Bände fundierende systematisch-kategoriale Grundlegung. Dabei geht es um die „ontologische und anthropologische Erhellung des Ästhetischen“ (I, S. 9): die Entwicklung eines Systems von Kategorien, „die es erlauben, die Konstitutionsprinzipien des Kunstwerks zu erkennen, also seine historische und logische Genesis und seine ontologische Verfassung [...] in ihrer konkreten Besonderheit zu beschreiben“. Das schließt notwendig ein, die Historizität des ästhetischen Gegenstands in den Begründungszusammenhang aufzunehmen (I, S. 16). In vier Hauptstücken entfaltet Holz das kategoriale Feld der konstitutiven Bestimmungen, die den ästhetischen Gegenstand ausmachen: I. Ästhetische Theorie und Ästhetik der bildenden Künste (mit der Exposition zentraler Kategorien: anschauliches Denken, Subjektvermittlung des Objekts, Bildrationalität, Kunstschönes, Reflexionsgehalt, Verfremdung, Mimesis, Historizität, Präsenz der Gattungsgeschichte), II. Die Besonderheit des ästheti-[353]schen Gegenstands (Form und Bedeutung, Seinsart des Kunstwerks, Einzelnes – Typisches – Allgemeines, ‚Prinzip Realismus‘ als zentrale Kategorien), III. Mimesis (inklusive der Kategorie des Vor-Scheins), IV. Zeichencharakter des ästhetischen Gegenstands (inklusive der Analyse der neuen Zeichen-Welten der gegenwärtigen warengeprägten Gesellschaft).

Der zweite Band, *Strukturen der Darstellung. Über Konstanten der ästhetischen Konfiguration*, enthält das Zentrum der Holzschen Theoriebildung, bezogen auf die bildenden Künste. Programmatisch

<sup>195</sup> Insbesondere zu nennen sind: Kritische Theorie des ästhetischen Gegenstands. In: Katalog zur Documenta 5. Kassel 1972; Vom Kunstwerk zur Ware. Neuwied 1972; die Artikel *Ästhetik*, *Metapher* und *Widerspiegelung* in: Sandkühler 1990.

geht es hier um die Bewährung der ontologischen Ästhetik am kunstgeschichtlichen Material: die „Überprüfung an den Kunstwerken selbst“ (II, S. 7), mit dem Ziel, die Hauptthese des ersten Bandes zu untermauern, „dass in den verschiedenen Strukturtypen (und Kulturen) Aspekte zur Darstellung kommen, unter denen sich die Wirklichkeit (das Sein) dem Menschen erschließt“ (II, S. 7). Der Nachweis dafür wird in drei Hauptstücken gebracht: I. Ontologische Hermeneutik (Sprachlichkeit des Kunstwerks, Formgeschichte und ontologische Interpretation, strukturelle Analyse), II. Basis-Strukturen des Kunstwerks (Körper, Raum, Zeit, Bewegung, Konfiguration des Lichts), III. Strukturanalyse am Beispiel nicht-europäischer Kunst (Kunst in magischen Kontexten, altägyptische Kunst, chinesische Kunst). Methodisch zentral dabei ist das Konzept der *strukturellen Analyse*, das nach „strukturellen Konstanten“ oder „Archetypen“ der Bildform fragt, d. h. im Formalen wie Inhaltlichen sich äußernde „Grundkategorien“ (Kaschnitz-Weinberg) (II, S. 76). Auf den Gesichtspunkt solcher Konstanten weist bereits der Titel *Struktur der Darstellung* hin. Ihre Universalität wird in dem Kapitel über nicht-europäische Kunst untermauert. Überzeugend gelingt der Nachweis, dass es konstante Muster gibt, die sich „unabhängig vom Wandel der Stile und Epochen und unabhängig von Künstlerindividualitäten durchhalten“ (II, S. 7). Mit diesen Konstanten sind „Schemata“ gemeint, die „in sehr verschiedener Weise angefüllt werden“ können (II, S. 11). Wölfflins Begriff der „historischen Universalien“, die in solchen Schemata sich ausdrücken, wird durch die Frage radikalisiert, ob ihnen nicht „noch fundamentalere Regeln“ zugrunde liegen, und zwar im Sinne von Bedingungen ihrer Möglichkeit. Gemeint sind anthropologische und ontologische Universalien, d. h. der menschlichen Sinnlichkeit entspringende Anschauungsformen bzw. in der Natur der Materialität begründete Seinsformen (II, S. 11).

Zielten die beiden ersten Bände der *Philosophischen Theorie der bildenden Künste* darauf ab, allgemeine Kategorien des Begreifens von Kunst zu erar-[354]beiten, die das ontologische Fundament der historischen Verwirklichung künstlerischer Tätigkeit bilden (d. h. „unabhängig von den Besonderungen der Stile und persönlichen Prägungen gelten“; III, S. 7), so behandelt der Dritte Band, *Der Zerfall der Bedeutungen. Zur Funktion des ästhetischen Gegenstandes im Spätkapitalismus*, die Kunst der Gegenwart. Dabei geht es Holz um die, für ihn prinzipiell unverzichtbare, Entfaltung der Historizität der Kunst am Beispiel der „Analyse von Phänomenen, die den Zustand der Kunst in der gegenwärtigen Epoche charakterisieren“ – Theorie als, mit Hegels Worten, „ihre Zeit in Gedanken gefasst“ (I, S. 10). ‚Kunst der Gegenwart‘ meint dabei: die „Tendenzen, die nach dem Zweiten Weltkrieg hervortraten“ und als „Indizien für den Funktionsverlust der Kunst im Spätkapitalismus“ verstanden werden. Holz’ Argumentation wird in vier Hauptstücken entwickelt: I. Wertkrise, II. Bruchlinien, III. Formverluste, IV. Gattungswandel. Holz’ Ausgangspunkt ist die theoretisch wie historisch umfassende Analyse der Krise der Kunst, als Signum der künstlerischen Moderne überhaupt, die in ihrer eigenen Verbindung mit der bürgerlichen Gesellschaft im Ganzen – also in tiefräumiger Historizität – aufgefasst wird. Holz’ epochengeschichtliche Diagnose lautet, dass „die Denaturierung des Kunstwerks zur Ware im Kapitalismus die Kunst als Kunst zerstört – und was sich dagegen erhält, ein Keim ist, aus dem in Zukunft etwas wachsen mag“ (III, S. 8). Als Grundtendenz wird „der Funktionsverlust der Kunst im Spätkapitalismus“ konstatiert, als dessen Charakteristika unter anderem „der international gleichermaßen herrschende Pluralismus der Ausdrucksformen, die rasche Abfolge modischer Innovationen, der Verlust der für eine Epoche repräsentativen Stileinheit und im Gefolge dieser marktbedingten Entwicklung die Preisgabe des Reflexionsgehalts der sinnlichen Gestalt“ (III, S. 7) zu nennen sind. Die Kunst behauptet sich im Gegenzug jedoch zu ihr ungünstigen gesellschaftlichen Verhältnissen, und so suchen Künstler nach Formen, in denen Anschauungen unserer weithin unanschaulich gewordenen Wirklichkeit evoziert werden können. In präzisen Analysen legt Holz die Reflexionsgehalte in Werken zeitgenössischer Kunst frei, eine Arbeit, die er als das „positive Gegenstück zur Analyse der Krise der Kunst“ versteht, womit er in letzter Konsequenz intendiert, „dem Zerfall der Bedeutungen die Konstitution neuer Bedeutungsfelder“ entgegensetzen [(III, S. 8).

[355] Die Kunst widersteht – dem Künstler manchmal, aber keineswegs immer bewusst – der Krise in einem subversiven Verhältnis zur gesellschaftlichen Realität. Kunst hat auch unter den Bedingungen ihrer Kommerzialisierung die in ihr liegende Möglichkeit des utopischen Entwurfs nicht verloren

– und man könnte den Rang von Kunstwerken vielleicht sogar am Bestand eines utopischen Kerns, am Maß des Vorscheins feststellen, der in ihnen präsent ist. (III, S. 8)

## II.

Angesichts des Reichtums der kategorialen Bestimmungen wie der Vielschichtigkeit der gedanklichen Bewegung, die die *Philosophische Theorie der bildenden Künste* in so hohem Maße auszeichnen, ist es kaum möglich, den philosophischen Gehalt des Holzschens Denkens in einem Rezensionartikel auch nur annäherungsweise auszuschöpfen. Im Versuch, diesen Gehalt zumindest in den Grundzügen sichtbar werden zu lassen, beschränken wir uns auf einige elementare Gesichtspunkte, die dem hier Schreibenden besonders wichtig erschienen.

1. Als Kern der Holzschens Theoriebildung ist festzuhalten, dass diese, bezogen auf die allgemeine kategoriale Grundlegung wie auf die Theorie der bildenden Künste im Besonderen, eine *Ontologie des Kunstprozesses* ist, also nicht des isolierten Werks, sondern des gesamten Vorgangs der Produktion und Rezeption von Kunstwerken mit der formalen Werkgestalt als der vermittelnden Mitte. Wie jede Ontologie fragt auch die Holzsche nach den stabilen Strukturen von Seienden (nach den Universalien eines bestimmten Gegenstandsbereichs), bezieht aber ausdrücklich die Geschichtlichkeit der Künste in die ontologische Fragestellung ein: nicht nur arbeite diese die Besonderheit von Kunstwerken gegenüber allen anderen Seienden heraus, sie fragt zugleich nach Funktion und Stellung von Kunst im Ganzen einer Kulturgemeinschaft (I, S. 12).

2. Das ontologische Feld, auf dem die mit ‚Ästhetik‘ bezeichneten Phänomene angesiedelt sind, ist die *sinnliche Wahrnehmung (aisthesis)*. Das Moment der interpretierbaren Gestalthaftigkeit – die Ebene allgemein nachvollziehbarer [356] Formen und Formbeziehungen – ist so auch die Bedingung der Möglichkeit ästhetischer Allgemeinheit. Aus diesem Grund besagt die Konstitution des Ästhetischen auf der Ebene der Bedeutung, dass die Eigenart des Ästhetischen nur in der *Beziehung des Gegenstandes an sich zu einem Subjekt, das mit ihm umgeht*, auftritt. Ein und derselbe Gegenstand kann einmal als ästhetischer, ein andermal als nützlicher und auch als beides zugleich aufgefasst werden. Ein *Kunstwerk* ist ein ästhetischer Gegenstand dann, wenn allein seine Anschaulichkeit sein einziger Gebrauchswert ist, d. h. wenn er *nur* als ästhetischer (und nicht auch noch als ‚nützlicher‘) aufgefasst wird.

3. Die ontologische Eigenart des Ästhetischen ist allein durch die *Form* zu bestimmen; die Form selbst ist das Medium, in dem sich die Bedeutungsinhalte konstituieren. Ist die Form überhaupt Ausdruck des produktiven Verhältnisses der Menschen zu den Seienden, d. h. Ausdruck der gegenständlichen Tätigkeit, durch die der Mensch sich mit der Welt vermittelt, so stellen die Formen von reinen Anschauungsgegenständen deren So-Sein im Modus der Reflexion durch ein Subjekt dar, machen also die Reflexion oder Widerspiegelung als Seinsverhältnis am Objekt selbst gegenständlich erfahrbar.

4. Anschauung, der Modus sinnlicher Gegebenheit, ist konstitutiver Begriff des Kunstästhetischen: Dies geht aus der Bindung des Kunstwerks an den stofflichen Gehalt des Gestalteten hervor. *Form* und *Stoff* sind untrennbar, weil Form Bestimmungsmoment des materiell Seienden ist. Die Leistung des Künstlers besteht darin, aus der Materie eine ihr mögliche bestimmte Form zu entbinden. Das in einem Stoff Angelegte wird künstlerisch zu Ende getrieben. Form also ist Daseinsweise der Materie, in ihr angelegte objektive Möglichkeit, die der Künstler in einer bestimmten *Perspektive* akzentuiert. Die Perspektive ist historisch, auch ideologisch gebunden. In jeder jeweils verwirklichten Darstellung aber aktualisiert sich nur eine perspektivische und begrenzte Ansicht. Stoffe werden in ihrer künstlerischen Verarbeitung so zu Manifestationen unserer geschichtlichen Teilhabe an Sinnfiguren. Permanenz und Historizität, Tradition und Traditionsbruch, Rückgriff und Innovation sind für den künstlerischen Prozess charakteristisch.

5. Ontologische und anthropologische Strukturen, wie sie jeder künstlerischen Darstellung zugrunde liegen, haben, zusammen mit überindividuellen historischen Prägungen, den Status von Universalien, deren logischer Allgemeinheit eine ontologische Realität entspricht; sie sind *universalia in re*. Zugleich [357] existiert das Kunstwerk als ein absolut Singuläres in einer letztthinnigen Unterschiedenheit

von jedem anderen. Im Modus der Singularität vermag es, in einer geordneten Konstellation das Wesen einer Sache, eines Sachverhalts, eines Verlaufs festzuhalten und zu einem abgeschlossenen Ganzen gerinnen zu lassen.

6. Die Einheit des Kunstwerks ist die einer *eidetischen Synthesis*: aus der Mannigfaltigkeit der kontingenten Elemente der Wirklichkeit werden wesentliche, notwendige Charakterzüge hervorgehoben. Diese in der Anschauung selbst sich vollziehende Synthesis ist mit Kant als „Synthesis der Apprehension“ zu bezeichnen. Ist nun die synthetische Einheit der Wahrnehmung im Alltag zufällig und transitorisch, so ist sie im Kunstwerk begrenzt und abgeschlossen. Das Kunstwerk vollbringt die Synthesis der Apprehension in paradigmatischer Weise. Dabei schließt die Ablesbarkeit der Sinngehalte, die es auf diese Weise vermittelt, ein, dass das Perzipierte verbal interpretiert werden kann. Kraft der differenzierten Regelmäßigkeit seines Aufbaus ist es möglich, im Fall der Kunst von einem *anschaulichen Denken* zu sprechen, in dem Sinn, dass die in der Kunst wirksamen Formen der Anschauung (die ästhetische Synthesis der Apprehension) eine Art Denken ist. Das bedeutet, dass das in der sinnlichen Anschauung Aufgefasste in seiner sinnlichen Gegebenheit ein *Singuläres* ist, das durch die eidetische Synthesis der künstlerischen Darstellung aus der Beliebigkeit der Einzelperzeption herausgehoben wird. Kraft der Darstellung erhält der Wahrnehmungsinhalt eine aufs *Allgemeine* gerichtete Bedeutung: Die Singularität des Erlebnisses wird in die Allgemeinheit mittelbarer Erfahrung überführt.

7. Das Medium dieser Transformation ist mit dem Kantschen Begriff des *Schemas der Einbildungskraft* zu bezeichnen, im Sinne einer „Regel der Bestimmung unserer Anschauung, gemäß einem allgemeinen Begriff“, durch die Einzelnes und Allgemeines aufeinander bezogen, „die Anschauung zum Begriff“ gebracht werden kann. Kraft solcher Schemata erreichen singuläre Bedeutungen den Grad von Allgemeinheiten. Jedes Kunstwerk stellt ein Schema oder eine ‚Idee‘ dar und kann so gegenüber der Wirklichkeit eine hermeneutische Funktion übernehmen. Von dieser Begründung her ist der Kunst eine prinzipiell unendliche Erkenntnisrelevanz zuzugestehen.

8. Die Ästhetik als philosophische Disziplin hat es mit Gestaltungsformen zu tun, durch welche der ästhetische Gegenstand sich als solcher auszeichnet. Ihr philosophischer Sachgehalt entfaltet sich auf drei ontologischen Ebenen: [358]

8.1. In den allgemeinen Strukturen des Ästhetischen erkennen wir ontologische Bestimmungen des Wirklichen, die sich als ‚materiales Apriori‘, und d. h. als oberste Universalien der Materialität, begreifen lassen. An den Kunstwerken werden jeweils bestimmte Aspekte der materiellen Verfassung der Welt anschaulich.

8.2. Die prinzipielle Singularität der ästhetischen Erfahrung und die prinzipielle Allgemeinheit des in der ästhetischen Erfahrung konstituierten Sinns sind Momente der Vermittlung, durch die die Singularität des erscheinenden Allgemeinen und die Allgemeinheit des sich manifestierenden Einzelnen ineinander übergehen und durch die das Wesen des Wirklichen abgebildet wird.

8.3. Die Konstitution der Form des Kunstwerks durch die Auffassungsperspektive des Künstlers und die Konstitution seiner Bedeutung durch die Auffassungsperspektive des Rezipienten geschieht in der Weise, dass die Subjektivitäten von Künstler und Rezipienten als Eigenschaften des Werks selbst wahrgenommen werden. Das Werk trägt seine Bedeutung in sich selbst und kann abgetrennt vom Künstler rezipiert werden. Der Rezipient seinerseits fasst seinen persönlichen Eindruck als Ausdruck des Werks selbst auf. Am Kunstwerk wird die Objektivität des Subjektiven ablesbar. Das Kunstwerk als Produkt eines schöpferischen Akts wird also zum gegenständlichen Träger der Einheit von Subjekt und Objekt und damit zu einem Dialecticum schlechthin.

9. Im Gegensatz zu anderen Gegenständen wirkt der ästhetische Gegenstand allein durch die *Eigenbedeutsamkeit seiner Erscheinung*. Das Wirkende ist dabei keine gegenständliche Eigenschaft, sondern der *Eindruck*, den er auf den Rezipienten macht. In diesem Gesichtspunkt hat die Theorie der ästhetischen Wirkung ihren Kern (vgl. ebd., S. 59–61). Zu vermuten sei, dass es *Universalien der ästhetischen Wirkung* gibt, die beim Einstellungswechsel von der interessierten zur interesselosen Zuwendung zur Außenwelt freigesetzt werden. Solche Universalien sind Kategorien des entlasteten Verhaltens (Gehlen).

10. Ästhetik als philosophische Disziplin, in der Spannweite von einer allgemeinen Theorie der Sinnlichkeit bis hin zur Theorie der Weltbedeutung der Künste, entfaltet sich in der ontologischen Region der Vermittlung zwischen Subjekt und Objekt, dergestalt, dass das Subjekt im Objekt seiner selbst ansichtig wird. Aus diesem Grund ist die *Theorie der ästhetischen Wirkung* das Zentrum der Ästhetik. Sie ist das vermittelnde Glied zwischen Produktions-, Rezeptions- und Werkästhetik. *Wirkung* heißt dabei der vom Objekt auf das [359] Subjekt ausgehende Einfluss und die im Subjekt aufscheinende Erscheinung des Objekts. Diese Wirkung äußert sich in der Universalität einer Befindlichkeit, in der das ‚In-der-Welt-Sein als Ganzes‘ erschlossen ist (Heidegger); die Erschlossenheit ist absoluter Begriff (*notio completa*), auf den Philosophie und Kunst gerichtet sind.

11. In diesem Sinn hat das Kunstwerk den Charakter einer Monade: Es ist, als gegenständlich gewordene ästhetische Wirkung, ein absolut Einzelnes, das in seiner besonderen Seinsweise die einmalige perspektivische Erscheinung einer Totalität ist, die in sich die ganze Welt der Bedeutungen enthält. Aus diesem Grund sind die Möglichkeiten der Auffassung des Kunstwerks nie abschließbar. Die ästhetische Theorie der Repräsentation des Absoluten in der monadischen Existenz des einzelnen Werks ist so die Grundlage der Rechtfertigung einer unendlichen Serie von Interpretationen.

12. Ästhetik als systematische Philosophie kann nach Kant nur mittels einer *reflexionstheoretischen Grundlegung* begründet werden. In diesem Zusammenhang bietet sich die Kategorie der *Aneignung* an: In ihr wird das Objekt geistig in Besitz genommen, seine Eigenschaften werden zu Momenten meines Begriffs von ihm, ich erfahre seinen Sinn im Modus meiner Produktivität. Das Werk ist damit Widerspiegelung des gegenständlichen Verhaltens des Subjekts als eines reflexiven Verhältnisses, es ist die äußerlich gegenständlich gewordene, also *anschauliche Reflexion*: Es ist *Widerspiegelung der Reflexion* oder *Reflexion der Reflexion*. Die ontologische Verfassung des Kunstwerks entspricht also im Bereich der Sinnlichkeit der Verfassung des Begriffs im Reich der Abstraktion. Zwischen Kunstwerk und Begriff besteht eine strenge Analogie.

13. Ist die Seinsweise des Kunstwerks die der anschaulichen Reflexion, dann sind Kunstwerke ein Mittel, durch das der Mensch sich seiner Stellung in der Welt vergewissert. Die Kunst ist damit das *Medium, in dem der Mensch sich über sich selbst verständigt*. Diese Funktion erfüllt die Kunst aber nur über Formerfindung: als formal konstruierte *Reflexionsgestalt*. Gegenstände und Inhalte der Kunst sind durch die Weltlichkeit des Menschen gegeben: Sie sind wirkliche und mögliche Seiende und Verhältnisse in der Welt. Auch die unrealsten Fantasieprodukte werden den Bedingungen der Vorstellbarkeit unterworfen. Dabei modifiziert die ästhetische Abbildung die determinierenden Prädikate der abgebildeten Eigenschaften durch formale Gestaltungsmittel, die den Effekt einer *Verfremdung* haben. Verfremdende Kunst fasst die Welt [360] als eine voller unverwirklichter Möglichkeiten und damit als mögliches Feld der Verwirklichung von Möglichkeiten durch unser Handeln. Im Verhältnis des Wirklichen zum Möglichen wird die Differenz zwischen Sein und Sollen, Wirklichkeit und Ideologie bewusst. Kunst ist damit immer auch *Kritik*, und sie ist zugleich *Utopie*, nicht allein in artikulierten Inhalten, sondern in der Werkform selbst, als präsenten Inbild einer gelungenen Totalität, im Glück des erreichten Optimum.

14. Indem Kunst einen Aspekt des Wirklichen festhält, ist sie Abbild von etwas, das nur im So-Wirken existiert, aber doch unabhängig von uns. Hier liegt der Kern ihres *mimetischen Charakters*. Der Mythos, der die Natur und die Lebensverhältnisse in ihrem So-Wirken erfasst und empfindet, hat eine ontologische Nähe zur Kunst. In Mythos und Kunst liegt das Phänomen der *unsinnlichen Ähnlichkeit* (Benjamin) – Übereinstimmung im So-Wirken – vor. Ähnlichkeit meint nicht allein die gestaltqualitative Beinahe-Gleichheit, sondern auch konstruierte Korrespondenzen. Das Produzieren von Ähnlichkeiten, als Fähigkeit des *mimetischen Vermögens*, unterliegt dem historischen Wandel kraft des Wandels seines Trägers. Im Lichte des Benjaminschen Konzepts lässt sich Ästhetik als Theorie der *zweckfreien Mimesis* auffassen. Mimesis aber ist zu eng verstanden, sollten man sie quasi-naturalistisch auf die Nachahmung von Sein und Geschehen in der dinglichen Erscheinungswelt einschränken. Kunst macht sichtbar, was ohne sie nicht zu sehen ist (Paul Klee).

15. Die Besonderheit der Kunst gegenüber der Arbeit ist erst aus der Verbindung des handwerklich-materiellen und des ideologisch-ideellen Moments in der Aktivität des Künstlers zu bestimmen. Was

die Kunst zur Kunst macht, ist nicht die Tatsache, dass ihre Produkte durch Arbeitsvorgänge geschaffene Artefakte sind, sondern dass sie Bilder von Weltgehalten entwerfen, die ihren Inhalt durch die Auslegung von Welt bekommen. Die Kunst wird zur Kunst durch den bedeutungskonstituierenden Akt der Form. Zur Macht der Mimesis gehört, dass es ihr gelingt, die individuelle Erfahrungsgeschichte des Künstlers oder Rezipienten in die menschliche Gattungsgeschichte zu transformieren (Lukács).

16. Mimesis, als Nachahmung von Wirklichkeit, heißt Produktion einer (gegebenenfalls auch unsinnlichen) Ähnlichkeit. Modi dieses Produktionsprozesses sind Akzentuierung, Selektion, Deformation, Konstruktion von Korrespondenzen und Analogien. Sie gehen, über das Subjekt, als Konstitutionsbedingungen in den ästhetischen Gegenstand ein. Erfahrbare im ästhetischen Gegenstand [361] wird die Subjektvermitteltheit des Objektiven. Dem ästhetischen Gegenstand kommt so in der subjektiven Auffassung, ihr inhärierend, Objektivität und Allgemeinheit zu. Das Einzelne erweist sich als Allgemeines. Die Bedeutung der Kunst hängt von der Allgemeinheit des Inhalts ab, weshalb die Wahl von Thema und Motiv für den Rang eines Werks von entscheidender Bedeutung ist. Form ist immer Form eines Inhalts, der sich allgemein bedeutsam und menschengeschichtlich perspektivierend erweisen muss, um einem Werk Bestand in einer Epoche und darüber hinaus im kulturellen Erbe zu sichern.

17. Einzig die Kunst schafft – mit Hilfe der Mimesis – ein objektiviertes Gegenbild zur wirklichen Welt, das sich selbst zu einer ‚Welt‘ abrundet (Lukács). D. h. die Kontingenz der bloß historischen Begebenheit wird in die Notwendigkeit eines geschlossenen Bild- oder Handlungssystems überführt, das jederzeit als Allegorie für andere Bedeutungskomplexe genommen werden kann, sofern nur die Korrespondenzen in sinnlicher oder unsinnlicher Ähnlichkeit nachvollziehbar konstruiert werden. Solche Korrespondenzen haben ihren gegenständlichen Grund darin, dass es *Universalien von Situationsstrukturen* gibt, die bildhaft gefasst werden können und zum tradierbaren Bestand von Kulturwissen gehören: die *Grundbilder der Fantasie* oder *Archetypen*. In ihnen werden Grundmuster allgemeinsten Daseinsformen manifest. Sie bilden eine „Kategorientafel der Fantasie“ (Bloch). Prinzipiell ist, im Reichtum der Möglichkeiten menschlicher Selbstverwirklichung, jedes vergangene Werk unter der einen oder anderen Perspektive aktualisierbar. Kunst schlechthin, als Inbegriff aller in der Geschichte verwirklichten Werkgestaltungen, ist die jederzeit zu vergegenwärtigende Erinnerung an das Gattungsschicksal der Menschheit, die in jedem Werk auf besondere Weise sich subjekthaft spiegelt. Auch die Aneignungs- und Interpretationsgeschichte der Werke gehört zum Bedeutungsraum, den ein Werk eröffnet. Beschäftigung mit Kunst ist daher immer eine Art Archäologie unserer Existenz. Sie kann zu einer Archäologie des Wissens in wissenschaftlich-historischer Betrachtung werden, als ästhetische Erfahrung ist sie primär die der jetzzeitlichen Betroffenheit. Hegels große Konzeption, die Künste als sinnliche Erscheinungen der Gattungsgeschichte aufzufassen und in der Kunst im Ganzen die Abkürzung der Geschichte zu sehen, ist materialistisch zu wenden.

18. Kunst ist Ort der Freiheit nicht im Sinne der Realität eines idealen Seins (Schiller), doch in dem der *Idealität einer realen Norm* (real, weil aus dem Wesen [362] des Menschen abgeleitet). Die Kunst erweist sich so als normative Reflexion der Wirklichkeit, dergestalt, dass die mimetische, aber verfremdende Transformation der wirklichen Welt in die andere Welt des Kunstwerks zugleich die Möglichkeit des Anders-sein-Könnens der wirklichen Welt in den Blick rückt und zum Eingreifen in die bestehenden Verhältnisse anregt.

### III.

Der Rang der Holzschens Ästhetik steht außer Frage. An Reichtum der theoretischen Bestimmungen, konzeptioneller und logischer Stringenz wie Souveränität des Zugriffs auf die in der Geschichte der Weltkunst überlieferten Materialien sucht die *Philosophische Theorie der bildenden Künste* ihresgleichen. Was es, der gängigen Meinung zufolge, in der gegenwärtigen Welt nicht mehr geben kann – hier liegt es vor, das große systematische Werk.

Es hat Vorzüge, die sich anderenorts schwerlich werden finden lassen. Zu diesen gehört die konsequent durchgeführte Verbindung von Theoriebildung, Kunstanalyse und Kunstkritik – nicht im Sinne

eines bloßen Addendum der verschiedenen Sparten der Kunstwissenschaft, sondern als synthetische Methode der Theoriebildung, in der sich der Begriff durch die analytische Durchdringung der ästhetischen Singularia konkretisiert, die Kritik in der Anwendung des begrifflich Erkannten ihre Begründung erfährt – wie sich der theoretische Begriff selbst in den Akten der Kritik bewähren muss: Kritik ist nicht nur Applikation, sondern auch Herausforderung der Theorie.

Man wird lange suchen müssen, um im modernen Schrifttum ein zweites Beispiel für eine solche methodische Synthesis zu finden. Eher fallen Werke der literarischen Moderne ein, die ein ähnliches (zumindest gleich gelagertes) Problem bewegt: so Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* und Thomas Manns *Doktor Faustus*. Auch hier liegt das Phänomen vor, dass die Grenzen der Theorie, Kunst und Kritik überschritten werden in Richtung auf eine neue Synthesis – doch geschieht dies in völlig anderer Form und auf einem gänzlich anderen Terrain – gewissermaßen aus der entgegengesetzten Richtung: Von der Position der Kunst selbst her – der Ebene der ästhetischen Fiktion – werden die Grenzen zwischen Ästhetik und Theorie niedergerissen und der Zugang [363] zur Ebene des Begriffs gesucht, im Versuch, eine Bewusstseinsform zu konstituieren, in der Kunst, Kritik und Begriff synthetisiert sind.<sup>196</sup> Wo aber gibt es Ähnliches im theoretischen Raum? Lukács' späte Ästhetik – *Die Eigenart des Ästhetischen* – ist der Holzschen an philosophischer Stringenz vergleichbar: Beide fragen nach den Universalien des Ästhetischen, beide geben eine ontologisch-anthropologische Grundlegung im Rahmen materialistisch-dialektischen Philosophierens. Doch Lukács' Ästhetik mangelt die Dimension der analytischen Durchdringung künstlerischer Phänomene wie auch der explizierten Kunstkritik. Bekanntlich gibt es beide, bezogen auf Literatur, höchst extensiv in Lukács' Werk – doch stehen in diesem die literarhistorischen und kritischen Arbeiten unvermittelt neben denen philosophischer Theorie. So verbleibt diese, im bestimmten Sinn, abstrakt. Die Konkretion des Begriffs, die Holz' Ästhetik gerade auszeichnet, fehlt ihr. Auch Blochs *Prinzip Hoffnung* bietet sich zum Vergleich an: Es besitzt eine anthropologische Fundierung, es verbindet kategoriale Arbeit mit der analytischen Durchdringung phänomenaler Gegebenheiten, auch mit der Arbeit der Kritik. Doch ist das *Prinzip Hoffnung* keine, im strengen Sinn, philosophische Ästhetik. Es ist ein weit gefasster, kaum streng systematischer, anthropologischer und kulturphilosophischer Entwurf, in den ästhetische Theorie (und auch Geschichtsphilosophie) anteilig eingeht. In diesem Sinn ist es zugleich mehr und weniger als die *Philosophische Theorie der bildenden Künste*. Auch Adornos Arbeiten zur Kunst verbinden die Analyse ästhetischer Gegenstände mit theoretischer Begriffsbildung – ja diese Verbindung ist ihnen programmatisch. Was ihnen jedoch mangelt, ist der Charakter von Systematizität – gilt diese doch der gesamten Frankfurter Schule als Indiz ideologischer Affirmation. In diesem Punkt trennen kritische Theorie und dialektischen Materialismus der Linie Lukács-Bloch-Holz Welten.<sup>197</sup> Man wird wohl zur Hegelschen *Ästhetik* zurückgehen müssen, um auf philosophischem Terrain der *Philosophischen Theorie der bildenden Künste* Vergleichbares zu finden. Denn auch in ihr durchdringen sich kategoriale Bildung, Kunstanalyse und Kritik in sich wechselseitig bedingender und erhellender Gestalt. Aber auch Hegels *Ästhetik*, das wissen wir, stand, in diesem Punkte zumindest, auf [364] einsamem Posten im Schrifttum seiner Epoche (die Verbindung zur Kunstanalyse war auch Kants ästhetischem Denken fremd).

Zu den Verdiensten des Buchs gehört weiter ein Gesichtspunkt, der, obwohl er die Theoriebildung methodisch nicht berührt, für seine systematische Struktur höchst bedeutend ist; der auch politisch Holz' Werk als Theorie an der Front der Zeit qualifiziert. Wir meinen die Überwindung des Eurozentrismus in der philosophischen Theorie. Hier wird, aus der Tradition europäischen Denkens heraus (und nicht von einer dezisionistisch gesetzten Außenperspektive her), der eurozentrische Charakter dieses Denkens unumkehrbar überschritten. Dies geschieht durch den für die Theoriebildung essenziellen Einbezug nichteuropäischer Kulturen. Denn in der Tat kann von anthropologischen und ästhetischen Universalien nicht reden, wer sich allein auf den europäischen Kulturraum beschränkt (ein großes Manko des Lukácsschen Denkens): Die Postulate einer ontologischen Ästhetik sind allein

<sup>196</sup> Siehe Metscher 1984, *Ästhetik des Widerstands*, S. 165–198; Lee 2001.

<sup>197</sup> Benjamins Werk stellt auch für diesen Zusammenhang ein Sonderproblem dar, doch auch bei ihm ist philosophische Systematizität im Holzschen oder Lukácsschen Sinn nirgendwo intendiert.

durch eine universalgeschichtliche Betrachtungsweise einzulösen. In diesem Sinn betrifft die universalgeschichtliche Position, die Holz kunsthistorisch bezieht, auch die systematische Struktur seiner Theoriebildung.

Sehr viel mehr wäre zu nennen. Nicht zuletzt die kritische Souveränität, mit der Holz dem Phänomen der modernen Kunst begegnet, weit jenseits der falschen Alternativen, die das Denken sowohl von Lukács wie von Adorno belastet haben, weit jenseits aber auch der heute modischen Beliebigkeit – ein Zugriff, den man sich auch auf den Gebieten der Literatur und Musik ausgearbeitet wünscht.

Holz' großes Werk steht – nahezu als erratischer Block – fremd und widerständig in einer Zeit, in der Ästhetisches zwar feuilletonistisch Konjunktur hat, ja ästhetische Theorie in postmodernen Narrenkleidern zur neuen ‚Leitwissenschaft‘ erkoren wird, die in der Sache aber unfähig erscheint, das Phänomen des Ästhetischen in seiner historischen wie aktuellen Verfasstheit – und das heißt: *in der Komplexität seiner Bestimmungen* – begrifflich zu fassen. Und ‚begrifflich fassen‘ meint immer auch: *systematisch* erfassen, als Arbeit des konkreten Begriffs. Vielleicht aber ist ein solches Denken – vielleicht ist eine Philosophie, die ‚ihre Zeit in Gedanken‘ fasst und diese Zeit im Zusammenhang mit der Geschichte der Welt – in der Tat allein noch von marxistischen Voraussetzungen her möglich; eines Marxismus freilich, der der großen philosophischen Tradition nicht enträt, der eben doch ontologisch, anthropologisch, geschichts-[365]philosophisch auszuarbeiten ist – ein Marxismus *mit* Aristoteles, Lukrez, Leibniz, Spinoza, Hegel, auch Goethe, würden wir sagen, nicht ohne oder gegen sie. Ein Marxismus, der sich als dialektischer Materialismus versteht.

Die Holz'sche *Philosophische Theorie der bildenden Künste* setzt eine Norm, an der sich jede heutige wie zukünftige Ästhetik wird messen lassen müssen.

[367]

## **Bibliografie**

- Adorno, Theodor W.: 1961. *Noten zur Literatur II*. Frankfurt a. M.
- Ders.: 1969. *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. 3. Aufl. Frankfurt a. M.
- Ders.: 1970. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M.
- Albrecht, Erhard: 1975. *Sprache und Sprachphilosophie*. Berlin.
- Albus, Anita: 1999. *Die Kunst der Künste. Erinnerungen an die Malerei*. München.
- Alpatov, Michail V.: 1974. *Studien zur Geschichte der westeuropäischen Kunst*. Köln.
- Aristoteles: 1953. *Hauptwerke*. Hrsg. von Wilhelm Nestle. Stuttgart.
- Ders.: 1982. *Poetik*. Stuttgart.
- Ästhetik der Kunst* 1987. Berlin.
- Auerbach, Erich: 1967. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Kultur*. 4. Aufl. Bern.
- Barck, Karlheinz u.a. (Hrsg.): 2000 ff. *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart.
- Batchen, Geoffrey: 2009. *Van Goghs Schuhe. Ein Streitgespräch*. Leipzig.
- Bauer, Wolfgang: 2001. *Geschichte der chinesischen Philosophie*. München.
- Bedin, Franca: 1995. *Chinesische Kunst*. Augsburg.
- Benjamin, Walter: 1969. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. 3. Aufl. Frankfurt a. M.
- Ders.: 1980. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a. M.
- Benn, Gottfried: 1975. *Lyrik. Auswahl letzter Hand*. Wiesbaden.
- Bense, Max: 1965. *Die Aktualität der Hegelschen Ästhetik*. In: *Aesthetica*. Baden-Baden.
- Beutin, Wolfgang: 1972. *Das Weiterleben alter Wortbedeutungen in der neueren deutschen Literatur bis gegen 1800*. Hamburg.
- Blin, Georges: 1953. *Stendhal et les problèmes du roman*. Paris.
- Bloch, Ernst: 1959. *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt a. M.
- Ders.: 1962. *Subjekt-Objekt*. Frankfurt a. M.
- Ders.: 1985. *Das Materialismusproblem, seine Geschichte und Substanz*. Frankfurt a. M.
- Bollenbeck, Georg: 1984. *Vom Nutzen eines weiten Kulturbegriffs zur Gegenstandsbestimmung der Literaturwissenschaft*. In: *Das Argument* 144. S. 24–259.
- Bourdieu, Pierre: 1992. *Die verborgenen Mechanismen der Macht*. Hamburg.
- Ders.: 1997. *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt a. M.
- Ders.: 1999. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a. M.
- Brecht, Bertolt: 1967. *Gesammelte Werke*. Frankfurt a.M. [368]
- Ders.: 1993. *Arbeitsjournal*. 2 Bde. Hrsg. von Werner Hecht. Frankfurt a. M.
- Ders.: 2002. *Gedichte in einem Band*. 11. Aufl. Frankfurt a. M.
- Bürger, Peter: 1983. *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*. Frankfurt a. M.

Ders.: 1988. Prosa der Moderne. Frankfurt a. M.

Burke, Kenneth: 1961. The Philosophy of Literary Form. New York.

Burckhardt, Jacob: 1981. Die Kultur der Renaissance in Italien. Herrsching.

Cassirer, Ernst: 1996. Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur. Hamburg.

Cooper, Arthur (Hrsg.): 1973. Li Po and Tu Fu. Harmondsworth.

Curtius, Ernst Robert: 1961. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 3. Aufl. Bern.

Dahlhaus, Carl: 1978. Die Idee der absoluten Musik. Kassel.

Dante Alighieri: 1988. Die Göttliche Komödie. Obers. von Hermann Gmelin. München.

Danto, Arthur C.: 1993. Die Verklärung des Gewöhnlichen. 2. Aufl. Frankfurt a.M.

Debon, Günther (Hrsg.): 1988. Mein Weg verliert sich fern in weißen Wolken. Chinesische Lyrik aus drei Jahrtausenden. Heidelberg.

Derbolav, Josef: 1965. Hegels Theorie der Handlung. Hegel-Studien 3.

Dickie, George: 2000. Art and Value. British Journal of Aesthetics 40.

Dirlinger, Helga: 2000. Bergbilder. Die Wahrnehmung alpiner Wildnis am Beispiel der englischen Gesellschaft 1700–1850. Frankfurt a. M.

Durant, Will: 1981. Der ferne Osten und der Aufstieg Griechenlands. Frankfurt a. M.

Eagleton, Terry: 1994. Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie. Stuttgart.

Eliot, T. S.: 1955. Selected Essays. Harmondsworth.

Ermacora, Beate (Hrsg.): 2000. Desert und Transit. Katalog zur Ausstellung. Kiel.

Fahr-Becker, Gabriele (Hrsg.): 1998. Ostasiatische Kunst. 2 Bde. Köln.

Feist, Peter H.: 2012. Kunstverhältnisse. In: Haug 1994. Bd. 8/I. S. 515–518.

Fergusson, Francis: 1949/77. The design of a Theatre. New York.

Findlay, John Niemeyer: 1964. Hegel der Realist. Hegel-Studien, Beiheft 1.

Fischer, Kuno: 1963. Hegels Leben, Werke und Lehre. Darmstadt.

Fontein, Jan/Hempel, Rose: 1985. China, Korea, Japan. Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 20. Berlin.

Frank, Hilmar: 1995. Joseph Anton Koch. Der Schmadribachfall. Natur und Freiheit. Frankfurt a. M.

Franz, Michael: 1984. Wahrheit in der Kunst. Berlin.

Frye, Northrop: 1964. Analyse der Literaturkritik. Stuttgart.

Gadol, Joan: 1989. Die Einheit der Renaissance. Humanismus, Naturwissenschaft und Kunst. In: Buck, August (Hrsg.): Zu Begriff und Problem der Renaissance. Darmstadt. S. 395–426.

Gal, Hans: 1992. Franz Schubert oder die Melodie. Frankfurt a. M.

Garber, Klaus/Klaus, H. Gustav (Hrsg.): 1999. Die Wunde der Geschichte. Aufsätze zur Literatur und Ästhetik. Festschrift für Thomas Metscher. Köln.

- Girnus, Wilhelm: 1965. Volksgeist und Kunst. In: Hegel-Jahrbuch, S. 70–83.
- Ders.: 1976. Wozu Literatur? Leipzig. [369]
- Ders.: 1981. Ästhetik; Kunsttheorie. In: Klaus, Georg/Buhr, Manfred (Hrsg.): 1971. Philosophisches Wörterbuch. 8. Aufl. Leipzig.
- Glaser, Helmuth von: 1957. Die nichtchristlichen Religionen. Frankfurt a. M.
- Grabes, Herbert: 1973. Speculum, Mirror und Looking-Glass. Kontinuität und Originalität der Spiegelmetapher in den Buchtiteln des Mittelalters und der englischen Literatur des 13–17. Jahrhunderts. Tübingen.
- Graham, A. C. (Hrsg.): 1965. Poems of the Late T'Ang. Harmondsworth.
- Greenblatt, Stephen: 2011. The Swerve. How the World Became Modern. New York.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: 2001. Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absenz. Ober Musik, Libretto und Inszenierung. In: Früchtel, Josef / Zimmermann, Jörg (Hrsg.): Ästhetik der Inszenierung. Frankfurt a. M.
- Gundert, Wilhelm u.a. (Hrsg.): 2004. Lyrik des Ostens. München.
- Haeckel, Ernst: 1899. Kunstformen der Natur. Leipzig.
- Harnoncourt, Nikolaus: 1986. Musik als Klangrede. 2. Aufl. München.
- Hartmann, Nicolai: 1929. Philosophie des deutschen Idealismus. 1. Teil: Hegel. Berlin.
- Haug, Wolfgang Fritz: 1993. Elemente einer Theorie des Ideologischen. Hamburg.
- Ders. u. a. (Hrsg.): 1994 ff. Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus (HKWM). Hamburg.
- Ders.: 2006. Philosophieren mit Brecht und Gramsci. 2. Aufl. Hamburg.
- Hauser, Arnold: 1953. Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. 2 Bde. München.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: 1955. Ästhetik. Berlin.
- Ders.: 1970. Werke. Frankfurt a. M.
- Heidegger, Martin: 1952. Holzwege. Frankfurt a. M.
- Ders.: 1953. Sein und Zeit. Tübingen.
- Heel, Wilhelm Heilermann von: 1932. Der Bergsteiger Dante. Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft XIV. S. 82–99.
- Heise, Wolfgang / Kuczynski, Jürgen: 1975. Bild und Begriff. Berlin.
- Heister, Hanns-Werner: 1990. Musik. In: Sandkühler 1990. Bd. 3. S. 481–488.
- Ders.: 2009. Wege zum Weltverständnis. Evolution des Menschen und Entstehung der Kunst. In: junge Welt Nr. 298.
- Held, Jutta / Schneider, Norbert: 2007. Grundzüge der Kunstwissenschaft. Köln.
- Henckmann, Wolfhart (Hrsg.): 1979. Ästhetik. Darmstadt.
- Ders./Lotter, Konrad: 2004. Lexikon der Ästhetik. München.
- Henrich, Dieter: 1966. Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart. In: Iser, Wolfgang (Hrsg.): Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. München.
- Ders.: 1982. Selbstverhältnisse. Gedanken und Auslegungen zu den Grundlagen der klassischen deutschen Philosophie. Stuttgart.

- Herrmann, Joachim: 1977. Die Spuren des Prometheus. Köln.
- Höffe, Otfried: 2005. Aristoteles-Lexikon. Stuttgart.
- Hoffmeister, Johannes u. a.: 1998. Wörterbuch der philosophischen Begriffe. Darmstadt.
- Hofmann, Werner: Die Grundlage der modernen Kunst. 3. Aufl. München.
- Holz, Hans Heinz: 1983. Dialektik und Widerspiegelung. Köln.
- Ders.: 1986. Die Wissenschaft des Gesamtzusammenhangs. Zu Friedrich Engels' Begründung der Dialektik der Natur. In: Dialektik 12, S. 50–65.
- Ders.: 1990. Ästhetik; Metapher; Philosophie; Widerspiegelung. In: Sandkühler 1990.
- Ders.: 1990a. Die Rolle der Mimesis in Lukács' Ästhetik. In: Pasternack 1990, S. 67–82. [370]
- Ders.: 1993. Geschichtsphilosophische Perspektiven der Ästhetik. Das kunsttheoretische Konzept von Thomas Metscher. In: Topos 1. S. 151–161/Holz 2013. S. 235–46.
- Ders.: 1994. China im Kulturvergleich. Köln.
- Ders.: 1996/97. Philosophische Theorie der bildenden Künste. 3 Bde. Bielefeld.
- Ders.: 1997 ff. Einheit und Widerspruch. Problemgeschichte der Dialektik. 5 Bde. Stuttgart.
- Ders. 2005. Weltentwurf und Reflexion. Stuttgart.
- Ders.: 2008. Revolutionäre Theorie für revolutionäre Praxis. In: Topos. Sonderheft 2.
- Ders.: 2013. Kunst-Theorien. Kleine Schriften zur Ästhetik. Bielefeld.
- Holzcamp, Klaus: 1978. Kunst und Arbeit. In: Ders.: Gesellschaftlichkeit des Individuums. Köln.
- Humboldt, Alexander von: 2004. Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbetrachtung. Frankfurt a. M.
- Humboldt, Wilhelm von: 1907. Werke. Berlin.
- Ders.: 2002. Schriften zur Sprachphilosophie. Darmstadt, 9. Aufl.
- Iser, Wolfgang: 1983. Möglichkeit und Illusion im historischen Raum. In: Jauß 1983, S. 135–156.
- Jauß, Hans Robert: 1979. Zur Fortsetzung des Dialogs zwischen ‚bürgerlicher‘ und ‚marxistischer‘ Rezeptionsästhetik. In: Warning, Rainer (Hrsg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. 2. Aufl. München.
- Ders.: 1983. Nachahmung und Illusion. 2. Aufl., München.
- Jonas, Wolfgang u. a.: 1969. Die Produktivkräfte in der Geschichte. Berlin.
- Kagan, Moissej: 1974. Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik. München.
- Kant, Immanuel: 1966. Werke. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Darmstadt.
- Kastner, Jens: 2009. Die ästhetische Disposition. Eine Einführung in die Kunsttheorie Pierre Bourdieus. Wien.
- Keiler, Peter: 1990. Aneignung. In: Sandkühler 1990, S. 118–128.
- Klaus, Georg/Buhr, Manfred: 1971. Philosophisches Wörterbuch. 12. Aufl. Leipzig.
- Kleinschmidt, Sebastian: 1985a. Vorwort zu Georg Lukács: Ober die Vernunft in der Kultur. Ausgewählte Schriften. Hrsg. von S. Kleinschmidt. Leipzig, S. 1909–1969.

- Ders.: 1985b. Georg Lukács und die Wertabstufungen in der Kunst. In: Sinn und Form 3. S. 638–654.
- Klenner, Hermann u. a. (Hrsg.): 1997. *Repraesentatio mundi*. Festschrift zum 70. Geburtstag von Hans Heinz Holz. Köln.
- Knepler, Georg: 1982. *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*. Leipzig.
- Ders.: 1988. *Ästhetik und Menschwerdung*. In: *Weimarer Beiträge* 3. S. 365–400.
- Ders.: 1991. *Wolfgang Amadé Mozart. Annäherungen*. Berlin.
- Kojève, Alexandre: 1958. *Hegel*. Stuttgart.
- Koller, Hermann: 1954. *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*. Bern.
- Ders.: 1980. *Mimesis*. In: *Ritter* 1972, Bd. 5, S. 1396–1399.
- Konersmann, Ralf: 1988. *Spiegel und Bild. Zur Metaphorik neuzeitlicher Subjektivität*. Würzburg.
- Ders.: 1991. *Lebendige Spiegel. Die Metapher des Subjekts*. Frankfurt a. M.
- Ders.: 1995. *Spiegel*. In: *Ritter* 1971. Bd. 9. S. 1379–1383.
- Krauss, Werner: 1983. *Zur französischen Romantheorie des 18. Jahrhunderts*. In: *Jauß* 1983. S. 60–71. [371]
- Kristeller, Paul O.: 1976. *Das moderne System der Künste*. In: *Humanismus und Renaissance*. 2 Bde. München, S. 164–206.
- Krueger, Joachim (Hrsg.): 1983. *Ästhetik der Antike*. Berlin.
- Kühne, Lothar: 1971. *Das Ästhetische als Faktor der Aneignung und des Eigentums*. Berlin.
- Kunstverhältnisse. Ein Paradigma kunstwissenschaftlicher Forschung*. Hrsg. von der Akademie der Künste der DDR. Berlin 1988.
- Kuhn, Helmut: 1931. *Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel*. Berlin.
- Langen, August: 1940. *Zur Geschichte des Spiegelsymbols in der deutschen Dichtung*. In: *Germanistisch-Romanische Monatsschrift*. S. 269–280.
- Lee, Heewon: 2001. *Kunst, Wissen und Befreiung. Zu Peter Weiss' Ästhetik des Widerstands*. Frankfurt a. M.
- Lehmann, Günther Kurt: 1981. *Ästhetik im Streben nach Vollendung*. In: *Lukács, Georg: Die Eigenart des Ästhetischen*. Berlin. Bd. 2. S. 839–880.
- Lenin, Wladimir Iljitsch: 1971 ff. *Werke*. Berlin.
- Liddell, Henry George/Scott, Robert: *A Greek-English Lexicon. New Edition*. Oxford.
- Lotz, Hans Joachim: *Die Genese des Realismus in der französischen Literaturästhetik*. Heidelberg.
- Löwith, Karl: 1953. *Weltgeschichte und Heilsgeschehen*. 3. Aufl. Stuttgart.
- Lucas, Frank Laurence: 1957. *Tragedy. Serious Drama in Relation to Aristotle's Poetics*. London.
- Lukács, Georg: 1948. *Der junge Hegel*. Zürich.
- Ders.: 1948a. *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturkritiker*. Berlin.
- Ders.: 1954. *Hegels Ästhetik*. In: *Ders.: Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*. Berlin.
- Ders.: 1955. *Hegels Ästhetik*. In: *Hegel, G.W. F.: Ästhetik*. Hrsg. von Friedrich Bassenge. Berlin.
- Ders.: 1963. *Die Eigenart des Ästhetischen*. Neuwied.

- Ders.: 1968. Geschichte und Klassenbewußtsein. Neuwied.
- Ders.: 1969. Probleme der Ästhetik. Neuwied.
- Ders.: 1971. Essays über Realismus. Neuwied.
- Ders.: 1979. Kunst und objektive Wahrheit. In: Henckmann, Wolfhart (Hrsg.): Ästhetik. Darmstadt.
- Ders.: 1984. Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins. Neuwied.
- Mahlstedt, Ins: 2004. Die religiöse Welt der Jungsteinzeit. Darmstadt, Stuttgart.
- Mann, Ulrich: 1988. Überall ist Sinai. Die heiligen Berge der Menschheit. Freiburg.
- Marx, Karl / Engels, Friedrich: 1970 ff. Werke. Berlin.
- Matt, Peter von: 1979. Die Opus-Phantasie. Das phantasierte Werk als Metaphantasie im kreativen Prozess. In: Psyche 33/3. S. 193 ff.
- Mayer, Günter: 1995. Basis-Ästhetik. In: Haug 1994 ff., Bd. 2, S. 50–65.
- Mayer, Hans: 1963. Meisterwerke deutscher Literaturkritik. Bd. 1.3. Aufl. Berlin.
- Messner, Reinhold: 2001. Der Gipfel des Selbstbetrugs. Kein Höhenrausch, kein Glücksgefühl – nur Müll: Der Mount Everest ist zum Konsumgut für jedermann verkommen. In: Süddeutsche Zeitung vom 28/29. April.
- Mies, Thomas: 2009. Das gesellschaftliche Unbewusste. Zur Kritik der cartesianischen Bewusstseinsauffassung. In: Mies/Tjaden 2009, S. 131–189. [372]
- Ders./Tjaden, Karl Hermann (Hrsg.): 2009. Gesellschaft, Herrschaft, Bewusstsein. Symbolische Gewalt und das Elend der Zivilisation. Kassel.
- Mittenzwei, Werner (Hrsg.): 1975. Dialog und Kontroverse mit Georg Lukács. Leipzig.
- Morawski, Stefan: 1964. Hegels Ästhetik und das ‚Ende der Kunstperiode‘. Hegel-Jahrbuch.
- Moritz, Ralf: 1990. Die Philosophie im alten China. Berlin.
- Ders.: 1977. Kulturgeschichte der Antike. Bd. 1: Griechenland. Berlin.
- Müller, Reimar: 1980. Menschenbild und Humanismus der Antike. Leipzig.
- Murphy, Gerard: 1970. Early Irish Lyrics. Oxford.
- Naumann, Manfred/Schlenstedt, Dieter u. a.: 1973. Gesellschaft – Literatur – Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht. Berlin.
- Naumann, Manfred: 1978. Divergenzen im Literaturbegriff: Krauss und Lukács. In: Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag. In memoriam Werner Krauss. Berlin, S. 31–40.
- O’Connor, Frank: 1962. Kings, Lords and Commons. London.
- Oelmüller, Willi: 1965. Hegels Satz vom Ende der Kunst und das Problem der Philosophie der Kunst nach Hegel. Philosophisches Jahrbuch 73. S. 75–94.
- O’Kelly, Michael J.: 1989. Early Ireland. Cambridge.
- Oldrini, Gyorgy (Hrsg.): 1983. Il Marxismo della Maturità de Lukács. Napoli.
- Ders.: 1990. Die ontologische Stütze der großen Ästhetik. In: Pasternack 1990. S. 55–66.
- Oppenheim, Roy: 1974. Die Entdeckung der Alpen. Frankfurt a. M.

- Pape, Wilhelm: 1954. Griechisch-deutsches Handwörterbuch. 3. Aufl. Graz.
- Pasternack, Gerhard: 1985. Georg Lukács. Späte Ästhetik und Literaturtheorie. Königstein.
- Ders. (Hrsg.): 1990. Zur Späten Ästhetik von Georg Lukács. Frankfurt s. M.
- Ders.: 1999. Von der Auslegungslehre zur Konstitutionstheorie. Diltheys Hermeneutik des gegenständlichen Auffassens. In: Garber/Klaus 1999, S. 175–197.
- Pöggeler, Otto: 1964. Hegel und die griechische Tragödie. Hegel-Studien. Beiheft 1.
- Praver, Siegbert Salomon: 1976. Karl Marx and World Literature. Oxford.
- Preisendanz, Wolfgang: 1967. Zur Poetik der deutschen Romantik I. Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung. In: Steffen, Hans (Hrsg.): 1967. Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive. Göttingen. S. 54–74.
- Read, Herbert: 1956. Art and Society. London.
- Redeker, Horst: 1978. Abbildung, Erkenntnis und Wahrheit in der Kunst. Weimarer Beiträge 1. S. 5–41.
- Rehmann, Jan: 2004. Ideologietheorie. In: Haug 2004. Bd. 6/I. S. 717–760.
- Ders.: 2008. Einführung in die Ideologietheorie. Hamburg.
- Ricœur, Paul: 1988/91. Zeit und Erzählung. 3 Bde. München.
- Ritter, Joachim: 1963. Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. Münster.
- Ders. (Hrsg.): 1971 ff. Historisches Wörterbuch der Philosophie. Darmstadt.
- Röllig, Wolfgang (Hrsg.): 1978. Altorientalische Literaturen. Wiesbaden.
- Rosenkranz, Karl: 1969. G. W. F. Hegels Leben. Darmstadt.
- Rossi, Mario: 1964. Realismus in Hegelscher Problematik. Hegel-Jahrbuch. [373]
- Rousseau, Jean-Jacques: 1981. Bekenntnisse. München.
- Rückriem, Georg; Messmann, Alfred: 1986. Marx' Mensch. Marxistische Studien 10. S. 42–68.
- Said, Edward W.: 1994. Culture and Imperialism. London.
- Ders.: 1995. Orientalism. Western Conceptions of the Orient. Harmondsworth.
- Sandkühler, Hans Jörg (Hrsg.): 1990. Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaft. 4 Bde. Hamburg.
- Ders.: (Hrsg.): 1999. Enzyklopädie der Philosophie. 2. Aufl. 2010. Hamburg.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: 1985. Ausgewählte Schriften. Frankfurt a. M.
- Schlenstedt, Dieter u. a.: 1981. Literarische Widerspiegelung. Geschichtliche und theoretische Dimension eines Problems. Berlin.
- Schlombs, Adele (Hrsg.): 2000. China und die Hoffnung auf Glück. Katalog zur Ausstellung. Köln.
- Schmidt, Alfred: 1984. Goethes herrlich leuchtende Natur. München.
- Schneider, Norbert: 1992. Adornos Theorie des Naturschönen. In: Berndt, Andreas u. a. (Hrsg.): Frankfurter Schule und Kunstgeschichte, Berlin.
- Ders.: 1995. Bildende Kunst. In: Haug 1994. Bd. 2. S. 240–244.

- Ders.: 1999. Geschichte der Landschaftsmalerei. Darmstadt.
- Ders.: 2011. Geschichte der Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert. Köln.
- Schober, Rita: 1973. Zum Problem der literarischen Wertung. In: Weimarer Beiträge 7. S. 26–37.
- Schreiter, Jörg: 1990. Hermeneutik. In: Sandkühler 1990. Bd. 2. S. 538–548.
- Schroeder, Severin: 2012. Ober Wert und Zweck von Kunstwerken. In: Zeitschrift für philosophische Forschung 66. S. 27–48.
- Schwarz, Ernst: 1994. Die Weisheit des alten China. Mythos – Religion – Philosophie – Politik. München.
- Seppmann, Werner (Hrsg.): 2013. Ästhetik der Unterwerfung. Das Beispiel Documenta. Hamburg.
- Ders.: 2013a. Mechanismen ideologischer Formierung. Anmerkungen zur Documenta 13 in Kassel. In: Seppmann 2013, S. 23–113.
- Shipley, Joseph T. (Hrsg.): 1962. Dictionary of World Literature. Paterson, N. J.
- Snell, Bruno: 1948. Die Entdeckung des Geistes. 4. Aufl. Hamburg.
- Ders.: 1966. Gesammelte Schriften. Göttingen.
- Steingraber, Erich: 1985. Zweitausend Jahre europäische Landschaftsmalerei. München
- Störig, Hans Joachim: 1987. Kleine Weltgeschichte der Philosophie. 13. Aufl. Frankfurt a. M.
- Suerbaum, Ulrich: 1989. Das elisabethanische Zeitalter. Stuttgart.
- Suppan, Wolfgang: 1984. Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik. Mainz.
- Szondi, Peter: 1964. Satz und Gegensatz. Frankfurt a. M.
- Tertulian, Nicholas: 1986. Ontologie des gesellschaftlichen Seins. In: Labica, Georges/Haug, Wolfgang Fritz (Hrsg.): Kritisches Wörterbuch des Marxismus. Bd. 5. Berlin.
- Themann, Thorsten: 1996. Onto-Anthropologie der Tätigkeit. Die Dialektik von Genesis und Geltung im Werk von Georg Lukács. Bonn.
- Tregear, Mary: 1997. Chinese Art. Rev. Ed. London.
- Treptow, Elmar: 2001. Die erhabene Natur. Entwurf einer ökologischen Ästhetik. Würzburg. [374]
- Ullrich, Wolfgang: 2001/2010. Kunst/Künste/System der Künste. In: Barck 2000 ff. Bd. 3. S. 556–616.
- Wagner, Friedrich A.: 1959. Lob der Berge. Heidelberg.
- Weiss, Peter: 1976/81. Ästhetik des Widerstands. 3 Bde. Frankfurt a. M.
- Wellek, René/Warren, Austin: 1955. Theory of Literature. London.
- Wellek, René 1959. Geschichte der Literaturkritik 1750–1830. Darmstadt.
- Ders.: 1966. A History of Modern Criticism 1750–1950. London.
- Zimmermann, Jörg: 1991. Mimesis im Spiegel. Spekulative Selbstportraits. In: Kunstforum, Bd. 114: Imitation und Mimesis. S. 106–115.
- Zimmer, Jörg: 2010. Kunst. In: Sandkühler 2010.

[375]

## Eigene Arbeiten

1975. Ästhetische Erkenntnis und realistische Kunst. In: Das Argument 90. S. 229–258.
1977. Kunst und sozialer Prozess. Studien zu einer Theorie der ästhetischen Erkenntnis. Köln.
1978. Materielle und ideelle Determinanten ästhetischer Erkenntnis. In: Sandkühler, Hans Jörg (Hrsg.): Die Wissenschaft der Erkenntnis und die Erkenntnis der Wissenschaft. Stuttgart. S. 160–178.
1979. Literature and Art as Ideological Form. In: New Literary History. A Journal of Theory and Interpretation XI/1. S. 21–39.
1980. Literatur und Kunst als ideologische Form. In: Bloch, Ernst u. a. (Hrsg.): Marxismus und Anthropologie. Bochum. S. 233–284.
1982. Kunst, Kultur, Humanität I. Studien zur Kulturtheorie, Ideologietheorie und Ästhetik. Fischerhude.
1984. Kunst, Kultur, Humanität II. Der Friedensgedanke in der europäischen Literatur. Fischerhude.
1985. Grundlagen und Probleme einer materialistischen Hermeneutik der Literatur. In: Pasternack, Gerhard (Hrsg.): Erklären, Verstehen, Begründen. Schriftenreihe Zentrum Philosophische Grundlagen der Wissenschaften. Bd. 1. Bremen. S. 196–222.
1989. Herausforderung dieser Zeit. Zu Philosophie und Literatur der Gegenwart. Düsseldorf.
- 1989a. Ästhetische Tätigkeit. In: Studien zur Tätigkeitstheorie. V. Persönlicher Sinn als gesellschaftliches Problem. Bielefeld. S. 58–92.
1990. Form/Inhalt, ästh.; Tätigkeit, ästh.; Widerspiegelung, ästh. In: Sandkühler 1990.
- 1990a. Mimesis und künstlerische Wahrheit. In: Pasternack 1990. S. 121–137.
- 1990b. Gesichtspunkte zur Begründung einer materialistischen Ontologie in ästhetiktheoretischer Absicht. In: Pasternack, Gerhard (Hrsg.): Philosophie und Wissenschaften. Frankfurt a. M. S. 245–251.
1991. Ästhetische Episteme. Wirklichkeit und Möglichkeit in den Künsten. In: Die Wirklichkeit des Möglichen? Geschichte und Utopie. Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität. Reihe Geistes- und Sozialwissenschaften. Bd. 40. S. 63–74.
1992. Pariser Meditationen. Zu einer Ästhetik der Befreiung. Wien.
1993. Kunst als epistemische Form. In: Heister, Hanns-Werner (Hrsg.): Zwischen Aufklärung und Kulturindustrie. Festschrift für Georg Knepler. Teil III. Musik/Gesellschaft. Hamburg. S. 235–257.
- 1993a. Modell und Deutung von Welt. Für eine Mimesistheorie der Künste. In: Hans Jörg Sandkühler (Hrsg.): Repräsentation und Modell. Formen der Welterkenntnis. Bremen.
1999. Ästhetik und Mimesis. In: Mimesis und Ausdruck. Köln. S. 9–109. [376]
1997. Materialistische Ästhetik und die Theorieform des Marxschen Denkens. In: Klenner 1997. S. 539–554.
2000. Ästhetik und Selbstrepräsentation. In: Sandkühler, Hans Jörg (Hrsg.): Selbstrepräsentation in Natur und Kultur. Frankfurt a. M. S. 189–221.
- 2000/5 (mit Hans Heinz Holz). Widerspiegelung/Spiegel/Abbild. In: Barck 2000. Bd. 6. S. 617–669.
2001. Mimesis. Bielefeld.
- 2001a. (mit Heewon Lee). Marxistische Philosophie und ontologische Ästhetik. Zu Hans Heinz Holz' Philosophische Theorie der *bildenden Künste*. In: Zeitschrift für Marxistische Erneuerung 45. S. 121–133.

2002. Welt im Spiegel. In: Sandkühler, Hans Jörg (Hrsg.): Welten in Zeichen – Sprache, Perspektivität, Interpretation. Frankfurt a. M. S. 77–118.
2003. Welttheater und Geschichtsprozess. Zu Goethes *Faust*. Frankfurt a. M.
2004. Mimesis und Realismus. Ein begriffsgeschichtlicher Beitrag. In: Drexler, Peter / Schnoor, Rainer (Hrsg.): Against the Grain / Gegen den Strich gelesen. Festschrift für Wolfgang Wicht Berlin. S. 283–336.
- 2004a. Mimesis. 2. Aufl. Bielefeld.
2009. Imperialismus und Moderne. Essen.
2010. Lagos und Wirklichkeit. Ein Beitrag zu einer Theorie des gesellschaftlichen Bewusstseins. Frankfurt a. M.
- 2010a. Mimesis. In: Sandkühler 2010.
2011. Kunst als ästhetischer Gegenstand. In: Topos. Internationale Beiträge zur dialektischen Theorie 36. S. 121–173.
- 2011a. Rezension zu Jens Kastner: Die ästhetische Disposition. Eine Einführung in die Kunsttheorie Pierre Bourdieus. In: Das Argument 291. S. 274–276.
2012. Kunst. Ein geschichtlicher Entwurf. Berlin.
- 2012a. Der Komplex Ideologie. In: Z. Zeitschrift Marxistische Erneuerung 90. S. 66–79.
- 2012b. ‚Denken des Gesamtzusammenhangs‘. Konkretionen einer dialektischen Kategorie. In: Marxismus kontrovers. Aktuelle Diskussionen über Marx und den Marxismus. Hrsg. von der Marx/Engels-Stiftung. Berlin.
- 2012c. (mit Jan Rehmann) Betr. Ideologietheorie – ein Briefwechsel. In: Z. Zeitschrift Marxistische Erneuerung. S. 93–109.
- 2012d. Kunst. In: Haug 1994. Bd. 8/1. S. 449–475.
2013. Kunst und Epochenkrise. Zu einer kritischen Theorie der ästhetischen Moderne. In: Seppmann 2013. S. 115–214.

[377]

## **Verzeichnis der Abkürzungen der zitierten Werke von Marx und Engels**

DI = Deutsche Ideologie

DN = Dialektik der Natur

EB = Ergänzungsband

Feuerbach = Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie

FTh = Feuerbach-Thesen

GR = Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie

Kap = Das Kapital

KM = Das Kommunistische Manifest

KRPh = Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung

MEW = Marx/Engels, Werke

MS 1844 = Ökonomisch-philosophische Manuskripte („Pariser Manuskripte“)

ThM – Theorien über den Mehrwert

Vorwort 1859 = Zur Kritik der Politischen Ökonomie (1859). Vorwort