

ralismus 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.

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.³⁷ Ein Blick auf diese ist notwendig, wollen wir uns der Grundzüge auch einer materialistischen Problemlösung vergewissern.³⁸

Bereits die grundlegende Bestimmung des Schönen, die Hegel gibt, »das Schöne bestimmt sich [...] als das sinnliche Scheinen der Idee«³⁹, konstituiert das Form-Inhalt-Verhältnis für den Seinscharakter der Kunst. Kunst ist die Idee im Modus der »konkreten Anschauung«⁴⁰, 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.

37 | Vgl. Georg Lukács, Hegels Ästhetik, in: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, hg. von Friedrich Bassenge, Berlin 1955, S. 21 f.

38 | Dazu des Näheren Thomas Metscher, *Kunst und sozialer Prozeß. Studien zu einer Theorie der ästhetischen Erkenntnis*, Köln 1977, S. 49–125

39 | Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, in: *Werke*, a. a. O., Band 13, S. 151

40 | Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830) III, in: *Werke*, a. a. O., Band 10, § 556; ders., *Vorlesungen über die Ästhetik I*, a. a. O., S. 140 und 243

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.⁴¹ Die Idee ist »objektiver oder realer Begriff«⁴², »die absolute Einheit des Begriffs und der Objektivität«⁴³: »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«.⁴⁴ Daraus folgt: Die in der Kunst sich artikulierende Idee repräsentiert die Identität des subjektiven 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.

Umschlagen von Form und Inhalt ineinander 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

41 | Vgl. auch Helmut Kuhn, Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel, Berlin 1931, S. 12 ff.

42 | Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Wissenschaft der Logik II, in: Werke, a.a.O., Band 6, S. 463

43 | Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830) I, a.a.O., § 213

44 | Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik I, a.a.O., S. 145

Medium⁴⁵ der künstlerischen Form ästhetische Anschauung. Die Form ist das Medium, das den Inhalt zur Anschauung bringt. Sie ist als »Schein« »dem Wesen wesentlich.«⁴⁶ Kraft ihrer erst 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.⁴⁷ In Wahrheit sei »der Inhalt nichts [...] als das Umschlagen der Form in Inhalt, und die Form nichts als Umschlagen des Inhalts in Form.«⁴⁸ 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 tretende sinnliche Synthesis der Form als das Medium ästhetisch-geistiger Weltaneignung mit dem Inhalt als substanzielles Wesen der objektiven 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.«⁴⁹ Die Darstellungsweise der Kunst leitet sich aus dem Inhalt her, denn »der Gehalt ist es, der,

45 | Zum Begriff »Medium« siehe auch bei Christoph Hubig, Mittel, in: Bibliothek dialektischer Grundbegriffe, Band 1, Bielefeld 2002.

46 | Ebd., S. 21

47 | Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830) I, a. a. O., § 133

48 | Ebd.

49 | Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik I, a. a. O., S. 132

wie in allem Menschenwerk, so auch in der Kunst entscheidet».⁵⁰ 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 ebensowohl die Form in ihm selbst hat, als sie ihm ein Äußerliches ist.«⁵¹ 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.«⁵² 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 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.

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:

50 | Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik II, in: Werke, a. a. O., Band 14, S. 242

51 | Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830) I, a. a. O., § 133

52 | Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik I, a. a. O., S. 132

Sie ist beides. Als sinnlicher Schein besitzt Kunst formale Autonomie. Die Fiktion selbstzweckhafter Selbstständigkeit 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«⁵³ – 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*, die Totalität, marxistisch gesprochen, der Zusammenhang von Basis, Überbau, Zivilgesellschaft und Lebensweise. Nicht, dass diese Totalität in einem einzelnen Werk *extensiv* Darstellung fände, dem einzelnen Werk ist die Darstellung von Totalität 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 die reale Basis, 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 Form⁵⁴, es ist an sich selbst formbestimmt und besitzt ästhetisch formbestimmende Qualitäten. Es ist, mit Bloch gesprochen, »aktive Materie [...],

53 | Ebd., S. 131

54 | Vgl. die Kategorie »Weltzustand« in Hegels Theorie der Handlung.

die [...] ihre eigene Potenz-Potentialität im Künstler [...] aktualisiert.⁵⁵ Es enthält entelechische Formen, die sich in der Formenwelt der Künste herausarbeiten.

Bertolt Brecht zu
Inhalt und Form

Die materialistische Kunsttheorie hat mit ihren besten Vertretern an die hegelsche Erörterung angeknüpft. So konstatiert Bertolt Brecht (1898–1956) die genetische Priorität des Inhalts vor der Form, wenn er schreibt: »Die Form eines Kunstwerks ist nichts als die vollkommene Organisierung seines Inhalts, ihr Wert daher völlig abhängig von diesem.«⁵⁶ Zugleich spricht er der Form, verstanden als Synthesis der ästhetischen Produktivkräfte, die entscheidende Rolle in der Konturierung und Kommunikation des Inhalts zu. Was ›Inhalt der Kunst‹ bei Brecht meint, erschließt sich seiner Aufgabenbeschreibung realistischer Schreibweise: »den gesellschaftlichen Kausalkomplex aufdeckend / die herrschenden Gesichtspunkte als die Gesichtspunkte der Herrschenden entlarvend / vom Standpunkt der Klasse aus schreibend, welche für die dringendsten Schwierigkeiten, in denen die menschliche Gesellschaft steckt, die breitesten Lösungen bereithält / das Moment der Entwicklung betonend / konkret und das Abstrahieren ermöglichend«.⁵⁷

Georg
Lukács

In der Bestimmung der inhaltlichen Seite des Kunstprozesses ist Lukács der Position Brechts näher, als es eine gängige Meinung über beide wahrgenommen hat. Denn mit dem Begriff ›gesellschaftlicher Kausalkomplex‹ meint Brecht im Prinzip das Gleiche wie Lukács mit dem Begriff ›künstlerischer Realismus‹: die Erfassung des »objektiven Wesens der Wirklichkeit, des Gesamtprozesses«⁵⁸, die »*künstlerische Einheit* von Wesen und Erscheinung«.⁵⁹ Auch Lukács postuliert im genetischen wie produktionsästhetischen Sinn eine Priorität des Inhalts vor der

55 | Ernst Bloch, Das Materialismusproblem, seine Geschichte und Substanz, a. a. O., S. 522

56 | Bertolt Brecht, Über Formalismus und neue Formen, in: ders., Gesammelte Werke, hg. vom Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main 1967, Band 19, S. 526–527, hier: S. 527

57 | Bertolt Brecht, Volkstümlichkeit und Realismus, in: ders., Gesammelte Werke, a. a. O., Band 19, S. 322–331; hier: S. 326

58 | Georg Lukács, Essays über Realismus, in: ders., Werke, hg. von Frank Benseler, Neuwied, Berlin 1971, Band 4, S. 325

59 | Ebd., S. 324; vgl. Thomas Metscher, Kunst und sozialer Prozeß, a. a. O., S. 192–199

Form. Zugleich besteht er nachdrücklich auf dem von Hegel herausgearbeiteten Prinzip der Identität von Inhalt und Form für den Kunstprozess im Ganzen, was die Historisierung gerade auch der Formkategorie notwendig zur Folge hat. Wenn Lukács den Begriff der *Besonderheit* zur Bezeichnung des Spezifischen des Kunstästhetischen als »sinnlich unmittelbare Einheit des Einzelnen und des Allgemeinen« einführt⁶⁰, durch die der ästhetisch notwendige »Schein des Lebens« allererst erzeugt wird, so findet der Begriff sein Konkretum in der künstlerischen Form. Diese ist »die höchste Abstraktion, die höchste Art der Kondensierung des Inhalts«. ⁶¹ D. h., die Kunst hat ihre Spezifik in der Form und wäre nicht ohne diese. Zugleich aber ist die Form nichts anderes als ästhetisch »geronnener«, »kristallisierter«, konzentrierter Inhalt.

Auch Moissej Kagan folgt dem Postulat der Priorität des Inhalts in produktionsästhetischer Hinsicht. »Die Ausprägung des Inhalts wird zum Ziel des schöpferischen Akts.« ⁶² Zugleich arbeitet er die Notwendigkeit der Form als *conditio sine qua non* des künstlerischen Prozesses durch Einführung des Begriffs der künstlerischen Idee heraus. In der Form erst artikuliert diese sich konkret, wie auch die Form erst Kunst als kommunikativen Vorgang ermöglicht. Wenn der Inhalt »ohne die Mithilfe der Form existieren und anderen Menschen übermittelt werden könnte, dann bräuchte die Kunst überhaupt keine Form. Die Einheit von Form und Inhalt in der Kunst ist deshalb notwendig, weil außerhalb oder neben der Form die Idee lebensunfähig, verschwommen, unbestimmt wäre und selbst dem Künstler in ihrer sozusagen absoluten Amorphie nicht faßbar bliebe.« ⁶³ Vom Begriff der Idee her begründet Kagan die »dienende Rolle der Form« und die »dominierende Rolle des Inhalts«: »dass die Form dem Inhalt unterworfen ist und nicht der Inhalt der Form«. ⁶⁴ Die Idee bestimmt er als »geistiges Gebilde«, das »in der Vorstellung des Künstlers entsteht und lebt«, die »Vorstellung vom künftigen Werk« im Bewusstsein des Schöpfers. ⁶⁵

Moissej
Kagan

60 | Georg Lukács, *Essays über Realismus*, a. a. O., S. 620

61 | Ebd., S. 632

62 | Moissej Kagan, *Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik*, München 1974, S. 450

63 | Ebd.

64 | Ebd.

65 | Ebd.

Eine dialektische Fassung des Verhältnisses von Inhalt und Form schließt ein, dass in der Geschichte der Künste beide in ein Spannungsverhältnis treten können, sei es, dass ein neuer Inhalt mit überlieferten Formen kollidiert, sei es, dass neue Formen auftreten, die dem behandelten Inhalt nicht kongruent sind. Für die Geschichte des modernen Dramas hat dies Peter Szondi (1929–1971) unter dem Stichwort des ›Problematisch-Werdens‹ überlieferter dramatischer Form in einer Modellanalyse herausgearbeitet.⁶⁶ Kagan behandelt das gleiche Problem, wenn er von ›ungleichen Entwicklungsmöglichkeiten‹ der Idee spricht sowie der Möglichkeit, dass »die Form hinter dem Inhalt ›zurückbleiben‹ kann.⁶⁷

Hanns Eisler (1898–1962) hat sich dieser Frage im Zusammenhang mit seinem am Materialbegriff orientierten kunstästhetischen Erörterungen angenommen. So beschreibt er den Übergang von der polyphonen zur homophonen Musizierweise als einen Akt, bei dem sich »Fortschritt und Zurücknahme in der Musik in *Einem* vollzieht«, und zwar in der Gestalt der »Zurücknahme« komplizierter Strukturen durch vergleichsweise simple Gebilde, in denen sich jedoch das historisch neue Selbstbewusstsein des bürgerlichen Individuums ausdrückt.⁶⁸ Den umgekehrten Vorgang inhaltlicher Zurücknahme bei großem technischen Fortschritt erläutert Eisler am Beispiel spätbürgerlicher Musik und Malerei.⁶⁹ In der Form sei ein »enormer Fortschritt« zu verzeichnen, während im Inhalt der Rückschritt »ungeheuerlich« sei.⁷⁰ Hier zeigt sich die analytische Bedeutung der Form-Inhalt-Kategorie, ihre Fähigkeit, kunstgeschichtliche Prozesse analytisch zu durchdringen. Zugleich gelingt Eisler auf dieser Grundlage eine weiterführende Fassung des Begriffs ›künstlerischer Fortschritt‹.

Das materielle Substrat 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*

66 | Vgl. Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt/Main 1956

67 | Moissej Kagan, *Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik*, a.a.O., S. 451

68 | Vgl. ebd.

69 | Ebd., S. 623

70 | Hanns Eisler, *Materialien zu einer Dialektik der Musik*, hg. von Manfred Grabs, Leipzig 1973, S. 315

künstlerischer Gestaltung anzuknüpfen – und zwar im Sinne entelechischen, d.h. hier 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 dann bilden die konkrete Basis der künstlerischen Werkform; eine Basis, die sich im Verlauf der künstlerischen Produktion in das Werk hinein transformiert – in einer Weise, die mit dem oben eingeführten Begriff der ontologischen Transformation⁷¹ zu bezeichnen ist, eine Transformation der Seinsweise, die eine Transformation von Bedeutungen einschließt.

In diesem Vorgang lässt sich in einem ersten theoretischen Zugriff folgende kategoriale Reihe festmachen: *materielles Substrat – allgemeiner Gegenstand/besonderer Gegenstand – Stoff – Thema – ästhetische Idee*. Meine These lautet, dass in dieser kategorialen Reihe der Vorgang der Kunstproduktion in seiner objektiven Seite, als Vorgang gegenständlicher Werkschöpfung, ausgedrückt werden kann; wobei an dieser Stelle die formende Rolle des Künstlers (imaginativer *logos* und Opus-Phantasie) aus methodischen Gründen ausgeblendet ist. Dieser Vorgang ist mit Bloch zugleich als Herausarbeiten der entelechischen Gestalt des Inhalts zu begreifen. Im Folgenden soll diesem Vorgang der Werkproduktion in einigen Schritten nachgegangen werden.

Die gegen-
ständliche
Werkschöpfung

Ausgangspunkt ist die Einsicht, dass ›Inhalt‹ sich zunächst auf den allgemeinen Gegenstand der Künste bzw. eines Kunstwerks bezieht. Aus dem ›totalen Inhalt‹ eines bestimmten historischen Moments sondert der Künstler einen besonderen Gegenstand heraus, aus dem sich eine besondere Inhaltlichkeit herausbildet. Einzelne Kunstwerke beziehen sich also stets auf bestimmte Aspekte der ganzen Gesellschaft eines historischen Moments. Die konkreten Gegenstände der individuellen Kunstproduktion besitzen dabei den Charakter gesellschaftlicher Materialien, die im Kunstproduzieren bearbeitet werden. Damit bildet der Inhalt als konkreter Gegenstand das *gesellschaftliche Substrat* der individuellen Werkproduktion. Dieses Gegenstands- und Stoffsubstrat enthält eine Werk-Potenzialität, die die künstlerische Bearbeitung erst ermöglicht. Es ist also eine Form prägende

71 | Siehe S. 25

Kraft, die als Konstitutivum in das gestaltete Werk eingeht. Formprägung hat eine objektive Seite, wie sie auch eine subjektive Seite, d.i. der imaginative *logos* und die Opus-Phantasie, hat. Im ontologischen Sinn sind die Werk-Potenzialität von Gegenstand/Inhalt/Stoff und die ästhetische Produktivkraft des imaginativen *logos* *primäre formbestimmende Faktoren*. Damit ist nicht gesagt, dass in der Kunst sich die Inhalte quasi selbsttätig die angemessenen Formen schaffen. Als weitere formbestimmende Faktoren treten hinzu: Autorenstandpunkt, Autorenintention und Zweckbestimmung des Werks, soziokulturelle Struktur des intendierten Publikums, die dem Autor zur Verfügung stehenden überlieferten Techniken (der Entwicklungsstand der ästhetischen Produktionsmittel), der allgemeine Bewusstseins-horizont der Zeit (der Stand des Wissens, der Weltanschauung und Ideologie). Alle diese Faktoren sind als formprägende Momente der Kunstproduktion einzubeziehen.

Im Hinblick auf das elementare Modell künstlerischer Produktion und Kommunikation *Künstler/Wirklichkeit – Werk – Rezipient/Wirklichkeit*⁷² ist der Inhalt auf die Seite ›Künstler/Wirklichkeit – Werk‹ zu beziehen. Ein Künstler bearbeitet einen bestimmten Inhalt bzw. einen Komplex von Inhalten in einem Werk. Dieser Bearbeitungsprozess ist der Produktionsprozess der ästhetischen Gestalt. Zusätzlich zur Unterscheidung zwischen allgemeinem und besonderem Inhalt ist als weiterer Begriff das *Thema* hinzuzuziehen. ›Thema‹ bezeichnet ein kategoriales Zwischenglied im Vorgang der Werkproduktion. Es bildet »die Grundlage für die Ausführung [...], ist das Abstrakte, die Ausführung dagegen erst das Konkrete«. ⁷³ Das Thema konzentriert die spezifische Inhaltlichkeit, fasst diese damit unter einem besonderen Aspekt. Der Begriff impliziert die konzeptive Behandlung des Inhalts durch den Künstler. ⁷⁴

Am Vorgang des Transformationsprozesses gesellschaftlicher Wirklichkeit, wie wir Kunstproduktion hier begreifen, sind folgende Stufen zu unterscheiden: 1. der allgemeine Gegenstand

72 | Vgl. Thomas Metscher, *Kunst, Kultur, Humanität*, a.a.O., S. 135–143

73 | Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, a.a.O., S. 132

74 | Vgl. dazu Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt/Main 1956

als Teil einer gegebenen soziokulturellen Lebenswelt; 2. die Aussonderung des besonderen Gegenstands/Inhalts aus dem Fluss der Erfahrung; 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, nicht zuletzt die private Weltanschauung des Kunstproduzenten, eine nicht zu unterschätzende Rolle spielen⁷⁵; 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 das, was ich die ›ästhetische‹ Idee nenne. 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.⁷⁶ Dieser Gedanke bedarf einer genaueren Erläuterung.

Für die weiteren Überlegungen möchte ich festhalten: Die Künste entstehen, auf ihren gegenständlichen Inhalt hin betrachtet, im Rahmen menschlicher Erfahrung und Tätigkeit. *Lebensweltliche Erfahrung* ist ihre Grundlage, die geschichtlich-ge-

75 | Ich verwende für diesen Zusammenhang den Begriff des *ideologischen Materials* als Teil des gesellschaftlichen Substrats der Kunstproduktion.

76 | Die schwierigsten Werke der Weltliteratur – ich erinnere allein an die *Göttliche Komödie*, *Hamlet* und *Faust* – sind aus einem Komplex ästhetischer Ideen organisiert.

sellschaftliche 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 experiencieller Wirklichkeit und vom experienciellen 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 werkhaften Vergegenständlichens vollzieht sich eine qualitative Veränderung von Bedeutungen des der Kunstproduktion voraus und zugrunde liegenden materiellen Substrats, unter Einschluss der psychischen Tatbestände, Bewusstseinstatsachen, 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 dem dem Werk zugrunde liegenden 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 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 zugrunde liegende Material – auch nicht die Intention des Kunstproduzenten – reduziert werden kann.

Semantische Transformation ist 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.

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.

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: Biographie und psychische Disposition des Kunstproduzenten; die Besonderheit der Situation und Erfahrung, aus der ein bestimmtes Werk hervorgeht; 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 psychosoziale wie kulturelle Verfasstheit der Adressaten; die gegebenen Institutionen der künstlerischen Produktion, Distribution und Konsumtion; der allgemeine Entwicklungsstand 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.

Den Kern der assimilierten Bedeutungen, die in einem Kunst-

Weltbildcharakter
der Künste

Ästhetische Idee werk 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 (1888–1965) den Vorgang einer solchen Werkformation mit einer Metapher aus der Chemie beschrieben.⁷⁷ 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«⁷⁸, die es besitzt. Polysemien und Ambiguitäten sind Resultat einer Nicht-Homogenität der in einem Werk assimilierten ästhetischen Ideen.⁷⁹

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 Historizität der Formen – wie diese selbst, als tradierte, sedimentierter geschichtlicher Inhalt sind –, sodass die Form *kristallisierte Geschichtserfahrung* ist.

Interne Historizität der Künste 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. 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 (1874–1945) gesagt,

77 | Vgl. Thomas S. Eliot, *Selected Prose*, Harmondsworth 1953, S. 26 f.

78 | Das Konzept solcher »Leerstellen« geht auf Wolfgang Iser zurück; vgl. von ihm insbesondere *Der Akt des Lesens*, München 1976.

79 | Shakespeares *Hamlet* ist ein klassisches Beispiel.

bereits der Mythos eine Gestalt des *logos*⁸⁰, 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 Bewusstseins. Zum ideellen Gehalt des ästhetischen Vorgangs gehören 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 lebensweltlichen Praxis von Menschen. Sie werden im Zusammenhang von Äußerungen, Wertungen und Entscheidungen artikuliert, und zwar implizit wie explizit. Ideen sind als Regulativa lebensweltlicher 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.⁸¹ In diesem Sinne sind Ideen ein Moment der kompositorischen Werkgestalt neben anderen Momenten, die zwar aufeinander und zusammen wirken, jedoch zugleich auch unterscheidbar sind. So nennt die *Poetik* des Aristoteles διάνοια (*dianoia*, Denkkraft) neben μῦθος (*mythos*, Fabel), ἦθος (*ethos*, Charakter), λῆξις (*lexis*, Sprache), μέλωποια (*melopoiia*, Melodik) und ὀπισ (*opsis*, Inszenierung) als Bestandteile des kompositorischen Aufbaus der dramatischen Form. Zwar werden auch

80 | Vgl. Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Darmstadt 1994, Band II

81 | Dies gilt für die große Literatur in allen Gattungen von Homer bis in die Gegenwart.

Ideen dieses Typs intertextuell konturiert⁸², 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.⁸³ Die Artikulation solcher Ideen erfolgt in der Literatur häufig dialogisch, im Drama auch monologisch, oft metaphorisch, seltener begrifflich⁸⁴, häufig auch in Relation von metaphorischem und begrifflichem Sprechen.

Nach Lionel Trilling (1905–1975) 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.⁸⁵ Trilling erläutert dies 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

82 | 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. Thomas Metscher, Shakespeare und die Tradition des Friedensgedankens, in: Shakespeares Spiegel, Band 1, Hamburg 1995

83 | 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«, Thomas S. Eliots »Time present and time past« und William B. Yeats' »Chestnut tree, great-rooted blossom«.

84 | Obwohl auch die begriffliche Form ideeller Artikulation in der Literatur zu finden ist und keineswegs so selten ist wie oft behauptet wird.

85 | Vgl. Lionel Trilling, *The Liberal Imagination*, London 1961, S. 282

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 Fall ist, Ideen im transzendentalen Verstand 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 den emotionale und rationale Elemente zusammenschießen.

Diese dem ästhetischen Vorgang selbst entspringende Idee, die Idee als Resultat formaler Gestaltung – ich spreche von Idee² – steht in korrelativer Beziehung zu den expliziten oder transzendentalen Ideen – das ist Idee¹ –, 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«.⁸⁶ In diesem Sinn gibt es in den Künsten keine Form ohne Idee. Ja, »Form« in den Künsten ist 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.

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*.⁸⁷ 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 schreibt, im »Modus der Besonderheit«⁸⁸ (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 äs-

Charakteristika
der ästhetischen
Bedeutung

86 | Ebd., S. 284

87 | Aristoteles, *Poetik*, C.9

88 | Georg Lukács, *Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik*, Neuwied 1967

thetischen Bedeutung sind *Luzidität* (Klarheit der ästhetischen Werkgestalt), *Plastizität* und *Prägnanz* (der geformten Schärfe des ästhetisch Gestalteten), *Komplexität* (Multi-Dimensionalität, 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.⁸⁹

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.⁹⁰ 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.⁹¹ 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 Hermeneutikum eine weitere Ursache in der Instanz des Rezi-

89 | Richtung gebend dafür ist William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, Harmondsworth 1961

90 | Man denke an Shakespeare, Mozart, Goethe und Thomas Mann.

91 | Siehe S. 37 und 42

pienten, in der Rolle nämlich, die der *rezeptive Akt* bei der Konstitution ästhetischer Bedeutungen spielt.

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 nachzugehen.

Der mimetische Weltbezug besitzt zwei Relationen: 1. als Bezug von Kunst zur Lebenswirklichkeit der Zeit ihrer Entstehung – zu dem ihr zugrunde liegenden 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.

Pluralität des
Kunstverstehens
und Unabschließ-
barkeit der
Interpretation

Kunst als Mimesis soll als Vorgang gedacht werden, der aus drei Gliedern besteht: 1. 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 Werkbe-
deutung, resultierend aus dem mimetischen Bezug zu einer be-
sonderen erfahrenen Lebenswelt, ist ein Allgemeines, das im re-
zeptiven 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.⁹² Das, für sich selbst genommen, *abstrakte* Werk-Potenzial wird also erst im rezeptiven Akt konkret. Dieser ist für ästhetische Bedeutung und damit auch für den Gehalt von Kunstwerken konstitutiv.

Aus dem *Angebot* eines Kunstwerks wird durch Bedeutungs-zuordnung 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.

Pluralität und Unabschließbarkeit der Interpretationen 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 von Hermeneutik⁹³ vermag die Antinomien aufzulösen, die die Kunstwissenschaften gegenwärtig heimsuchen. Es vermeidet den Interpretationsdogmatismus ebenso wie postmoderne Beliebigkeit. 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.

Weiterführende Literatur

Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie, Frankfurt/Main 1970

Auerbach, Erich: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Bern ⁴1967

Barck, Karlheinz et al. (Hg.): Historisches Wörterbuch ästhetischer Grundbegriffe, Stuttgart 1998 ff.

92 | Vgl. Thomas Metscher, Pariser Meditationen. Zu einer Ästhetik der Befreiung, Wien 1992, S. 326–328

93 | Vgl. des Näheren Thomas Metscher, Grundlagen und Probleme einer materialistischen Heremeneutik, in: Gerhard Pasternack (Hg.), Erklären, Verstehen, Begründen, Bremen 1985, S. 196–222.