

Mimesis historisch soziale Macht konstituiert hat und konstituieren kann, dass sie als Mittel ihrer Inszenierung dienlich war und ist – also als ideologische Form fungiert –, so einseitig bleibt eine Theorie, die das Phänomen auf diesen einen Aspekt beschränkt. Es zeigt sich, dass allein eine dialektische Theorie die Wirklichkeit als ein Widerspruchsfeld – hier die Mimesis in ihrer Zwienatur – beschreiben und in der Beschreibung auf den Begriff zu bringen vermag.

Die kategoriale Grundlegung der Mimesis in den Künsten |

Organisierende
Thesen,
terminologische
Klärungen

Die folgenden sieben Thesen formulieren einige für die Mimesis-Theorie grundlegende Gesichtspunkte. Sie haben den Zweck der Überleitung und Orientierung. Sie greifen auf den begriffsgeschichtlichen Teil zurück und wollen zugleich einen Rahmen für die folgenden Ausführungen abstecken. Sie schließen eine Reihe terminologischer Klärungen ein.

1. Der kunstästhetische Begriff der Mimesis bezieht sich in allgemeinster Bestimmung auf die konkrete Welthaftigkeit der Künste im Sinne eines fundamentalen Verhältnisses zur Praxis und lebensweltlichen Erfahrung von Menschen.

2. 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 Praxissegment, auf das sich das besondere Werk reflektierend bezieht, *mimetische Funktion* die Wirkung des Werks im Hinblick auf Rezipienten.

3. Mimesis gilt mir, im Verbund mit Poiesis, als Erstes ästhetisches Prinzip. Denn Mimesis betrifft alle überlieferten künstlerischen Arten, Gattungen und Formen. Sie liegt allen Symbolsystemen menschlicher Kommunikation zugrunde – den 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.

4. Nur als mimetische Form vermag Kunst den Charakter eines Weltbilds zu besitzen. Mimesis ist die Voraussetzung für die Konstitution ästhetischer Weltbilder und Weltanschauungsformen – und nur als Weltbild und als Weltanschauungsform kann von *ästhetischer Episteme* – ›Erkennen‹, ›Wissen‹ und ›Wahrheit‹ in den Künsten – gesprochen werden.

5. Ästhetische Mimesis meint, wie der Blick auf älteste Gebrauchsformen lehrt, die *Vergegenwärtigung eines Abwesenden*. Im ursprünglichen Sinn als Wiedervergegenwärtigung eines abwesenden Gottes¹⁹ der rituellen Mimesis entstammend, tritt das Moment der Vergegenwärtigung in unterschiedlichen Formen und mit unterschiedlichem Gegenstandsbezug in die ästhetische Mimesis ein. Auf der Ebene der aristotelischen Poetik bezieht sich die im mimetischen Akt vollzogene Vergegenwärtigung auf Möglichkeiten menschlichen Handelns in einem vorrangig ethischen Sinn.

6. Vergegenwärtigung von Abwesendem bedeutet: Dieses wird als Akt der αἴσθησις (*aisthesis*, Wahrnehmen) durch das ästhetische Werk in die sinnliche Erfahrung gehoben.²⁰ 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. Denn auch der ästhetische *logos* ist Begriff, und zwar ein Begriff, der in der Geschichte der Weltkulturen mit dem (später entstehenden) theoretischen Begriff zusammentritt.

7. Ästhetische Mimesis also meint welthafte (weltartige und weltgestaltende) Kunst: Kunst als *Weltentdeckung* 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 doppelter Weise, in der Affirmation wie der Negation von Sinn. Am Ende dieser Erfahrung, als Resultat des Zusammenstoßes von Werk und Ich, steht die Sinnstiftung, die Sinnskepsis oder auch die Sinnverneinung.

Grundbedeutung der Mimesis: Darstellung, Ausdruck, Nachahmung	Der kunstästhetische Begriff der Mimesis bezeichnet ein im ontologischen Sinn fundamentales Wirklichkeitsverhältnis, das den Künsten strukturell inhäriert und auf dem sie aufbauen. Die Grundbedeutungen der Mimesis, <i>Darstellung</i> , <i>Ausdruck</i> und <i>Nachahmung</i> , verweisen auf ihre primären Modi und bringen solche Unterschiede auf den Begriff. Es sind Unterschiede der
---	--

19 | Vgl. Arthur C. Danto, Die Verklärung des Gewöhnlichen, Frankfurt/Main ²1993

20 | Siehe zum Wahrnehmens-Begriff Michael Weingarten, Wahrnehmen, in: Bibliothek dialektischer Grundbegriffe, Band 9, Bielefeld ²2003

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 Hervorbringen der ›inneren Welt‹ eines individuellen oder kollektiven Subjekts, die sich in den Künsten artikulierende und mitteilende Psyche. *Nachahmung* (*imitatio*) kann zweierlei bedeuten: zum einen, im Sinne des Prinzips *ontischer* Mimesis, die Reproduktion externer Realität in Spielarten, die von Leonardo da Vinci (1452–1519) 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 mit 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. Der Weltbegriff zielt auf den strukturierten Zusammenhang sinnlich realer, agierender, reagierender und interagierender Individuen in einem gegenständlichen Raum-Zeit-Gefüge. Darstellung ist Grundprinzip des künstlerischen Realismus im Sinne eines kunsttypologischen Begriffs. Zu unterscheiden ist dabei zwischen *extensiver* und *intensiver* Darstellung.²¹ Die extensive Darstellung leistet vor allem die Literatur²², die intensive die bildende Kunst und im bestimmten Umfang auch die Musik.

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 und Gestaltung als es Nachahmung und Darstellung tun. So sind Musik, Tanz, Lyrik primär Modi des mimetischen Ausdrucks, die bildenden Künste,

21 | Für Beispiele siehe Thomas Metscher, *Ästhetik und Mimesis*, in: ders. et al., *Mimesis und Ausdruck*, Köln 1999, S. 9–109; hier S. 68 f.

22 | Hier in erster Linie die Epik. Man denke allein an die *Odysee*, die *Göttliche Komödie*, an *Tom Jones*, die *Comédie Humaine*, an *Krieg und Frieden*, an *Ulysses*, den *Doktor Faustus* und an die *Ästhetik des Widerstands*.

Theater und Epik primär Modi mimetischer Darstellung. In der Musik ist die externe *imitatio* nur begrenzt möglich, während sie in bildender Kunst und Literatur eine zentrale, freilich historisch begrenzte Funktion besitzt. Die interne *imitatio* ist, jedenfalls in begriffsgeschichtlicher Hinsicht, im Prinzip in allen Künsten möglich.

Mimetische 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. Ein weiterer Begriff bietet sich an, mit dessen Hilfe ein den drei Grundmodi des Mimetischen noch vorausliegendes, in ihnen wirkendes Prinzip beschrieben werden kann: *Aneignung*. Der Begriff orientiert sich an Marx' Unterscheidung zwischen *begrifflicher* (»Verarbeitung von Anschauung und Vorstellung in Begriffe«), *künstlerischer*, *religiöser* und *praktisch-geistiger* Aneignung der Welt. »Das Ganze, wie es im Kopf als Gedankenganzes erscheint«, heißt es in seinen *Grundrissen zur Kritik der politischen Ökonomie*, »ist ein Produkt des denkenden Kopfes, der sich die Welt in der ihm einzig möglichen Weise aneignet, einer Weise, die verschieden ist von der künstlerischen, religiösen, praktisch-geistigen Aneignung der Welt.«²³ Marx' Aneignungsbegriff geht auf Hegels Begriff der Assimilation zurück, wie er im zweiten Teil der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* entwickelt wird.²⁴ Unter »Assimilation« versteht Hegel alle Prozesse, in denen ein Organismus das ihm Äußerliche, Unorganische (nicht Anorganische) »als subjektiv setzt«, es »sich zu eigen macht«, »mit sich identifiziert«²⁵, wobei drei Formen der Assimilation unterschieden werden: »erstens der theoretische Prozeß; zweitens der reale praktische Prozeß; drittens die Einheit beider, der ideell-reelle

23 | Karl Marx, *Grundrisse zur Kritik der politischen Ökonomie*, in: Marx-Engels-Werke, Band 42, S. 35 f.

24 | Siehe Peter Keiler, Stichwort »Aneignung«, in: Hans Jörg Sandkühler (Hg.), *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*, Band 1, Hamburg 1990, S. 118–128

25 | Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830) II, in: ders., *Werke*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt/Main 1970, Band 9, § 357, 1. Zusatz

Prozeß, die Umbildung des Unorganischen zum Zweck des Lebendigen«. ²⁶

Der marxische Aneignungsbegriff bezieht sich nach Keiler auf alle drei Formen der Assimilation. Aneignung meint dann, dass ein Äußeres in die Verfügungskraft eines Subjekts tritt, von diesem als sein Eigenes theoretisch erfasst und praktisch besessen wird, wodurch es als ›Eigentum‹ diesem Subjekt zugehört. Aneignung, so verstanden, ist ein Vorgang von zentraler anthropologischer Bedeutung, und zwar in dem Sinn, dass erst im Prozess der Aneignung der ›äußeren Welt‹ menschliche Subjektivität zu sich selbst kommt, dass sich der Mensch phylo- wie ontogenetisch in seinem Selbstsein als Gattung und als Individualität konstituiert. *Aneignung äußerer Welt* und *Bildung einer menschlichen Welt* sind zwei Seiten des gleichen Prozesses. *Kulturelle Bildung*, so lässt sich nun sagen, vollzieht sich in keiner anderen Weise als in einer fundamentalen Aneignung äußerer Welt. Kulturelle Bildung ist die in Form dieser Aneignungen sich vollziehende Konstitution menschlicher Welt im Sinn einer Formierung von Subjekt und Objekt. Aneignung wird so als vielgliedriger, vermittelter, intern strukturierter Prozess aufgefasst. Zu diesem gehört, dass der sich kraft der Aneignung vollziehende Bildungsprozess stets Subjekt und Objekt in gleichem Maß betrifft: Der Bildung des Subjekts entspricht die des Objekts (des Ich die seiner Welt) und umgekehrt, dergestalt, dass die Bildung des Einen Bedingung des Anderen ist. Was auf der einen Seite als ›Humanisierung der Natur‹ erscheint, erscheint auf der anderen als die ›Naturalisierung des Menschen‹. Ergo: Es gibt keine Bildung des Ich ohne Bildung von Welt, und es gibt keine Bildung von Welt ohne Bildung des Ich. Der Mensch *ist* die konkrete Einheit von Ich und Welt – nie das Ich allein. Nur in der Form menschlicher Weltaneignung vollzieht sich das Werden menschlicher Subjektivität. ²⁷

Dieser Aneignungsvorgang von der materiellen Praxis zum theoretischen Weltbegreifen umfasst alle Seiten des kulturellen Bildungsprozesses. Er unterliegt damit auch von tierischer Mimikry bis zur ästhetischen Mimesis allen mimetischen Ebenen und

26 | Peter Keiler, Stichwort ›Aneignung‹, a. a. O., S. 119

27 | Zum Verhältnis von Individuum und Gesellschaft siehe Michael Weingarten, *Leben (bio-ethisch)*, in: *Bibliothek dialektischer Grundbegriffe*, Band 4, Bielefeld 2003.

Formen. Ästhetische Mimesis steht mit allen ihren Modi in den Zusammenhängen der Prozesse kultureller Aneignung. Auch und gerade in den Künsten – dies ist ihre fundamentale ontologische Funktion – wird ›Welt‹, äußeres und inneres Sein, dem *Subjekt* zu eigen gemacht, tritt diese in seine geistige Verfügung und macht sich der Mensch Wirklichkeit zu seinem Eigentum.

Dieser Aneignungsprozess im Bereich der Künste hat psychische und epistemische Dimensionen. Auf die Seite des Psychischen, auf Identifikation und Erlebbarkeit nämlich, verweist bereits der aristotelische Begriff der *κάθαρσις* (*katharsis*, Reinigung). 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 meint, dass ein Wirklichkeitsbereich durchdrungen, erklärt und verstehbar gemacht wird. Bekannte Welt tritt in ein neues Licht, unbekannte Welt wird erkannt. Aneignung heißt hier: Im 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.

In der Kunst ist Phantasie mit der Mimesis im Bunde. *Welt* – Subjekt und Objekt, innere und äußere Welt – bricht sich in der Kunst im Fokus der Phantasie. Diese kann als *Kraft ästhetischer Einbildung* nicht unbegrenzt genug gedacht werden. Als Opus-Phantasie ist sie Vermögen der Poiesis und konstituiert die ästhetische Welt als autochthone Sphäre des Kunstwerks. In dieser Dialektik hat ästhetische Phantasie ihr Dasein.

Mimesis und
Phantasie

Das *Phantastische* verstehen wir als Verselbstständigung der Phantasie, ihre Loslösung von den Strukturen objektiv gegebener Gegenständlichkeit, die sich die Phantasie gleichwohl in deren Abwesenheit vorstellt. Das Phantastische 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 Phantasie in den Künsten ist somit eine genuin und ursprünglich *mimetische* Kraft. Sie bezieht sich mimetisch auf die innere Welt der Psyche, insofern gerade die Phantasie es ist, die das sprach- und bilderlose Unbewusste artikuliert und ins Bewusstsein rückt. In diesem Sinn fungiert die Phantasie mimetisch als Ausdruck des Vor- und Unbewussten, Vorsprachlichen und Sprachlosen, der *vorlogischen* Dimensionen der Psyche. Phantasie fungiert aber auch bezogen auf »äußere Welt«: Kraft der Phantasie wird Wirklichkeit entdeckt, Möglichkeiten menschlicher Handlung werden durchgespielt, Wirklichkeitsmodelle bis hin zur Konstruktion utopischer Welten erkundet. Phantasie 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 Phantasie. Ja wenn Mimesis sich primär auf die Möglichkeitsformen des Wirklichen bezieht und erst sekundär auf ihre Faktizitätsformen, dann ist Phantasie die Kraft, die ästhetische Welterkundung ermöglicht.

Als mimetische Formen sind die Künste auf sinnlich-gegenständliche Praxis bezogen, 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«, mit Goethe gesprochen, Wirklichkeit also historisch gedacht. Der Begriff der *Totalität* menschlicher Welt und Erfahrung

Totalität der
mimetische
angeeigneten
Welt

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 Erfahrung²⁸, 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 -werke beziehen. Sicher mag es einzelnen Werken gelingen, sich einer solchen Totalität kraft einer Synthesis ästhetischer Modi anzunähern.²⁹ 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 sprachliche³⁰ in der Literatur.

28 | Der Praxis-Begriff, wie er hier verstanden wird, umschließt die Einheit von Handlung und Erfahrung.

29 | Dem Musiktheater Richard Wagners liegt mit dem Konzept des Gesamtkunstwerks ein solches totalisierendes Programm zugrunde; im Begriff progressiver Universalpoesie, wie ihn der junge Friedrich Schlegel entwarf, ist es ausgebildet.

30 | Sprache ist eine Synthesis von Sinnlichkeit und Bewusstsein (*logos*). Im ästhetischen Sinn gehört sie zum Material menschlicher Sinnlichkeit und fungiert als ein solches.

Desgleichen spezialisieren sich die Künste auf bestimmte ›Seiten‹, das sind Vermögen, Fähigkeiten, Anlagen, des ›Menschen ganz‹: 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 im bestimmten Sinn eine ›Sonderrolle‹ zu: Als bildhaftes Sprechen evoziert sie die visuelle Welt, als begriffliches Sprechen integriert sie die logische Welt (Wissenschaft und Philosophie)³¹, 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 Theoretiker höchsten Rangs, so auch Hegel, veranlasst hat, die Vorrangstellung der Dichtung vor den anderen Künsten zu behaupten.

Zur Besonderheit der Künste gehört es freilich, dass in ihnen keine dieser sinnlichen Qualitäten, auf denen sie aufbauen, in unmittelbarer Form reproduziert und kommuniziert werden. 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 zugrunde liegender 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

Ontologische
Transformation
und ästhetisches
Bewusstsein

31 | Siehe zu bildhaftem und begrifflichem Sprechen auch Jörg Zimmer, Metapher, in: Bibliothek dialektischer Grundbegriffe, Band 5, Bielefeld 2003.

(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 also 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.

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:³² *mimetische Affirmation*, *Negation*, *Antizipation*, *Didaktik/Propaganda/Agitation* und *Elegik*. 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/Pro-*

32 | Vgl. Thomas Metscher, Kunst, Kultur, Humanität, Fischerhude 1982, S. 209–214

paganda/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.³³ 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 Mittelmäß.

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 man auch bei Begriffen wie ›Widerstand‹³⁴, ›Angst und Erschrecken‹, ›Prophezie und Verheißung‹ von grundlegenden Einstellungen sprechen kann, die Kunst gegenüber Wirklichkeit einnimmt bzw. im Umgang mit ihr als Haltung vermittelt.

Kunst ist welthaft und Welt erschließend nie in der Weise, dass ›Welt‹, in der Gestalt eines direkten Abdrucks, unvermittelt in ihr Eingang fände, nie auch in der objektiven Form, wie sie den Wissenschaften zumindest als Ideal voransteht³⁵, sondern immer in der Brechung durch ein individuelles oder kollektives menschliches Subjekt. Kunst ist also mit Notwendigkeit auf Menschen bezogen, 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 Welt erschließend in der Einheit von *Welt-Wertung und Welt-Deutung*. Das meint, dass Welt in der Kunst stets in perspektivischer Bre-

Einheit von
Welt-Wertung
und Welt-
Deutung

33 | Vgl. zuletzt Jost Hermand, *Angewendete Literatur. Politische Strategien in den Massenmedien*, Berlin 1996

34 | Ich denke an Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands*.

35 | Lukács spricht von der ›anthropomorphisierenden‹ Widerspiegelung der Kunst, die er der ›desanthropomorphisierenden‹ Widerspiegelung der Wissenschaft entgegenstellt; vgl. Georg Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, Neuwied, Berlin 1963, 1. Halbband, 2. Kapitel.

Perspektivische Brechung als <i>ontologicum</i>	chung Eingang findet, in einer <i>perspektivischen Sicht</i>, die Welt-Wertungen und Welt-Deutungen impliziert, d.h. Akte der Affirmation und Negation der gestalteten Welt – in letzter Instanz ihrer Sinnbestätigung und Sinnverneinung beinhaltet. So verstanden, besitzt alle Kunst normative Implikate, grenzt häufig an explizite (begrifflich formulierte) Normensysteme an, ja vermag, zumindest in der Literatur, die zugrunde liegenden 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 (Dokumentaristik, Photorealismus, <i>pop art</i>, Sachlichkeit), doch können auch solche Formen sich dem Erfordernis perspektivischer Gestaltung und der damit verbundenen impliziten Wertakten nicht völlig entziehen. Allein die nicht zu umgehende Anforderung, aus der schieren Unendlichkeit der Sachverhalte auswählen zu müssen, verweist darauf. Die Perspektivität ästhetischer Formierung gilt mir daher als <i>ontologicum</i> der welthaften Künste.
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 <i>imitatio</i>, 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 <i>Modus</i> welthafter Kunst verstanden wird.³⁶ 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, Phantastik und Groteske, Abstraktion und formale Dekomposition einschließen. Realismus ist also nicht mit Natu-

36 | Vgl. Thomas Metscher, Kunst, Kultur, Humanität, a. a. O., S. 177–214

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