

T H O M A S M E T S C H E R

M i m e s i s

Bibliothek dialektischer Grundbegriffe

Bisher erschienene Bände

- Christoph Hubig | Mittel
- Renate Wahsner | Naturwissenschaft
- Werner Rügemer | arm und reich
- Michael Weingarten | Leben (bio-ethisch)
- Jörg Zimmer | Metapher
- Hans Heinz Holz | Widerspiegelung
- Volker Schürmann | Muße
- Angelica Nuzzo | System
- Michael Weingarten | Wahrnehmen
- Jörg Zimmer | Reflexion

In Vorbereitung

- Hermann Klenner | Recht und Unrecht
- Michael Weingarten | Sterben (bio-ethisch)
- Gerhard Pasternack | Dekonstruktion
- Gerhard Stuby/Norman Paech | Völkerrecht
- Andreas Arndt | Unmittelbarkeit
- Werner Rügemer | Ethik
- Michael Weingarten | Tod (bio-ethisch)
- Thomas Metscher | Literatur

Edition panta rei | *πάντα ῥεῖ*

Bibliothek dialektischer Grundbegriffe
herausgegeben von Andreas Hüllinghorst

Band 10 | Thomas Metscher | Mimesis

2., durchgesehene Auflage

[transcript]

Die **Bibliothek dialektischer Grundbegriffe** ist eine Einführungsreihe in verschiedene Ansätze dialektischen Philosophierens. Weitere Informationen zur Reihe insgesamt als auch zu Autoren und einzelnen Bänden erhalten Sie auf der Internetseite **www.transcript-verlag.de/prg_pan_edi.htm**. Dort haben Sie auch die Möglichkeit, Fragen, die Ihnen bei der Lektüre kommen, an den Herausgeber bzw. an den jeweiligen Autor zu stellen.

Die **Bibliothek dialektischer Grundbegriffe** kann auch **abonniert** werden. Bitte wenden Sie sich an den Verlag oder Ihre Buchhandlung. Jeder Band (mit Ausnahme des Bandes von Hans Heinz Holz) kostet dann nur noch 5,50 € plus Porto.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2004 transcript Verlag, Bielefeld
1. Auflage 2001 Aisthesis Verlag, Bielefeld
Satz: Digitron GmbH, Bielefeld
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 3-89942-165-5

Inhalt

- 6** | Naturontologie und Anthropologie als Grundlage einer Ästhetik
- 7** | Mimesis und Ontologie
- 8** | Mimesis und Anthropologie
- 9** | Zur Geschichte des Mimesis-Begriffs
- 13** | Resümee
- 17** | Die kategoriale Grundlegung der Mimesis in den Künsten
- 29** | Bedeutungskonstitution:
Der Weltbildcharakter der Künste
- 48** | Weiterführende Literatur

Naturontologie und Anthropologie als Grundlage einer Ästhetik | Worin ich einführen möchte, ist Teil eines Vorhabens, das sich zweierlei zum Ziel gesetzt hat: 1. die ontologische Rehabilitierung der Begriffe ›Widerspiegelung‹ und ›Mimesis‹ als Grundbegriffe dialektischer Theorie und 2. die Ausarbeitung einer dialektischen Ästhetik am Leitfaden dieser Begriffe. Die Begründung für den Rückgriff auf beide Begriffe liegt in der Einsicht beschlossen, dass das Widerspiegelungstheorem wie das ihm zugeordnete Mimesis-Konzept¹ trotz großer theoriegeschichtlicher und politischer Belastung eine noch unausgelotete Leistungsfähigkeit besitzt.

Hat der Mimesis-Begriff im zeitgenössischen Denken, vorbereitet durch Theodor W. Adorno (1903–1969), eine gewisse Aufwertung erfahren, so lässt sich dies vom Widerspiegelungsbegriff nicht behaupten. Auch innerhalb der marxistischen Theoriebildung war sein Status zuletzt nicht unbestritten. Sofern er überhaupt Verwendung findet, lassen sich drei Gebrauchsformen von Widerspiegelung unterscheiden: 1. die restriktive Verwendung des Begriffs im Rahmen einer sozialfunktional-kommunikativen ästhetischen Theorie, wie sie am luzidesten von Dieter Schlenstedt vorgetragen wird, 2. der traditionell dominante erkenntnistheoretische Gebrauch des Begriffs und 3. sein ontologischer Gebrauch. Dieser wird heute am überzeugendsten von Hans Heinz Holz vertreten.²

Meine eigenen Überlegungen ordnen sich der Position von Holz zu, wobei ein Weg über eigenständige Begründungen und Argumentationen gesucht wird. ›Widerspiegelung‹ und ›Mimesis‹ gelten mir als Begriffe von ontologisch-anthropologischem Status, sodass von einem einander zugeordneten Begriffspaar gesprochen werden kann. Mimesis hat nach diesem Verständnis ihren genetischen Ort in Seinsverhältnissen. Sie ist Modus materieller Reflexivität (= Widerspiegelung), damit letztinstanzlich Qualität der Materie (= Natur) selbst. *Materie – Widerspiegelung – Mimesis* bilden einen materiellen Zusammenhang, der im ontologischen Sinn als eine kategoriale Reihe begriffen werden muss. Das bedeutet aber, dass die Begriffe ›Widerspiegelung‹ und ›Mi-

1 | Das Verhältnis beider ist bis *dato* wenig geklärt. Seine Aufklärung gehört mit zu den Zielen dieses Unternehmens.

2 | Vgl. dazu Hans Heinz Holz, *Widerspiegelung*, in: *Bibliothek dialektischer Grundbegriffe*, Band 6, Bielefeld 2003

mesis« adäquat nur im Rahmen einer differenzierten ontologisch-anthropologischen Ausarbeitung verstanden werden können, die hier nur angedeutet wird. Aus diesem Grund kann die intendierte ästhetische Theorie ohne das Fundament einer Ontologie und Anthropologie nicht auskommen. Die Ausarbeitung einer *Ontologie des gesellschaftlichen Seins* (= *Anthropologie*) kann materialistisch nur als *Teildisziplin einer Ontologie des Seins* (= *Naturontologie*) verstanden werden. Darum grenzt Anthropologie an eine Naturontologie und baut auf ihr auf. Von der Sache her ist es deshalb unumgänglich, den Überlegungen zur Ästhetik die Skizze einer Ontologie und Anthropologie vorzuschicken, was auch zur Aufgabe des Gesamtprojekts gehört.

Mimesis und Ontologie | »Widerspiegelung« fungiert im Rahmen des anvisierten Projekts als fundamentalster und umfassendster Begriff, als Kategorie von grundlegend ontologischem, anthropologischem und erkenntnistheoretischem Status, als Grundbegriff des dialektischen Materialismus selbst. Des Weiteren hat »Widerspiegelung« eine kultur- und ästhetiktheoretische Bedeutung. In diesem modifizierten Sinn ist »Widerspiegelung« Grundbegriff eines Teilbereichs materialistischer Theorie. Die fundamentale Bedeutung der Widerspiegelungskategorie gründet in der Reflexivität als *Struktureigenschaft dialektisch aufgefasster Materie*, in der objektiven Verfasstheit des materiellen Seins selbst. Diese Struktur von Reflexivität tritt im kognitiven Akt – in menschlicher Erkenntnistätigkeit wie in psychischen Prozessen überhaupt – prägnant hervor, ist aber nicht auf Erkenntnistätigkeit und das Verhältnis *Sein – Psyche – Bewusstsein* beschränkt. Vielmehr erscheinen aus dialektisch-materialistischer Sicht Psyche und Bewusstsein als organisch verbundene Qualitäten des Seins selbst: Sie partizipieren an der reflexiven Verfasstheit von Materie. Reflexivität und Widerspiegelung werden von mir in der Sache synonym verwendet – mit der einen Differenz: Ausdrücklich artikuliert der Widerspiegelungsbegriff die materialistische Wendung der ursprünglich idealistisch gefassten Reflexivitätskategorie.³

Mimesis ist so ein Modus dieses grundlegenden materiellen Reflexionsverhältnisses bzw. *Modus von Widerspiegelung*, bezo-

3 | Zum Reflexionsbegriff siehe Jörg Zimmer, Reflexion, in: Bibliothek dialektischer Grundbegriffe, Band 11, Bielefeld²2003.

gen auf höhere Formen materiellen Seins, nämlich als Qualität entwickelten organischen Lebens, das sich im biotischen Verhalten natürlicher Organismen universal äußert und im »mimetischen Vermögen«⁴ des Menschen seine entwickeltste und komplexeste Gestalt erhält. Empirische Begriffe wie »Mimikry«, »Anpassung«, »Assimilation«, »Identifikation« usw. haben ihren Ort in diesem ontologisch-biologisch-anthropologischen Zusammenhang. »Imitation/Nachahmung« und »Darstellung/Ausdruck« sind Zuordnungen oder Modi des Mimesis-Begriffs.

Mimesis und Anthropologie | Mimetisches Verhalten – sagen wir zunächst Nachahmung, Assimilation – ist ein Grundcharakteristikum menschlicher Lebenstätigkeit, ja, des organischen Lebens überhaupt: Angleichung an eine Umwelt zum Zweck der Lebenssicherung. Organismen assimilieren sich. Sie machen sich ähnlich, um sich ihrer Umwelt anzugleichen. Wir begegnen ihm gleichfalls in bio-chemischen Prozessen (z.B. in der Umwandlung von Nährstoffen in Assimilate). Auch als sprachliches Phänomen ist Assimilation bekannt: die Angleichung eines Mitlauts an den anderen.⁵ Psychologisch meint Assimilation die Verschmelzung einer neuen Vorstellung mit einer bereits vorhandenen. Allen Beispielen ist gemeinsam, dass ein in einem Umweltbereich neu Hinzukommendes sich diesem Umweltbereich gleich macht, mit ihm verschmilzt oder durch Angleichung einem Muster sich einfügt. Ein solches Sich-Einfügen ist in einem fundamentalen ontologischen Sinn Bedingung des Überlebens, Voraussetzung von Reproduktion, organischer Bestandteil der Selbstreproduktion des Lebensprozesses. Es gehorcht den Zwängen der Selbsterhaltung. So scheint es berechtigt, hier verallgemeinernd – bezogen auf organisches, insbesondere animalisches und menschliches Leben – von einem mimetischen Verhalten zu sprechen, dem ein Vermögen, eine ursprüngliche biotische Kraft zugrunde liegt.

Für den Menschen ist dieses Verhalten das Grundcharakteristikum seiner Lebenstätigkeit, *ontologicum par excellence*, ist es die Form der Adaption an gegebene Seinsverhältnisse, die allererst das Überleben sichert, ist es Bedingung menschlicher Repro-

4 | Walter Benjamin, Über das mimetische Vermögen, in: Gesammelte Schriften, Band 1, Frankfurt/Main 1980, S. 507 ff.

5 | So wird »Lamm« aus mittelhochdeutsch »lambc.

duktion auf allen Stufen gesellschaftlicher Entwicklung, ist es als biotisches Vermögen auch die elementare Bedingung kultureller Bildung, nämlich der Kraftentfaltung des menschlichen Subjekts.

Zur Geschichte des Mimesis-Begriffs | Die besondere Rolle der Mimesis ist sehr früh in der Philosophie erkannt worden. Aristoteles (384–322 v. u. Z.) sah das mimetische Vermögen als Fundament der Künste. Er betrachtete es als in der menschlichen Natur verankert; wie er »die Freude, die jedermann an Nachahmungen hat«, als das zweite Fundament der Künste verstand.⁶ Dem mimetischen Vermögen kommt nach Aristoteles nicht allein die zentrale Rolle bei der Genesis der Künste zu, es besitzt darüber hinaus eine grundlegende Rolle im Bau der menschlichen Kultur. So verstehen wir die Stelle in der *Physik*, an der es heißt, dass »menschliches Herstellen [...] die Gebilde der Natur teils zum Abschluß [bringt], nämlich dort, wo sie die Natur selbst nicht zum Abschluß zu bringen vermag; teils [...] die Gebilde der Natur nach[bildet]«. ⁷ Aristoteles hat also alles menschliche Herstellen, das gesamte Werk der Zivilisation im Blick, sofern es Produktion des Menschen ist. Alles zivilisatorische Tun ist ein Herstellen, das auf zwei Weisen erfolgen kann: auf der eines Zude-Bringens von etwas, das die Natur selbst nicht zum Abschluss gebracht hat, und auf der eines mimetischen Handelns, das nach Maßgabe des in der Natur vorhandenen, doch verborgenen τέλος (*telos*, Ziel) schafft, ein Handeln also, das mentale Koinzidenz mit Erscheinungen und Strukturgesetzen der Natur einschließt und damit die in der Natur enthaltenen Potenzen, ihre entelechischen⁸ Formen, erst entbindet.⁹ An diese, modern gesprochen, zugleich anthropologische und kulturtheoretische Auffassung von Mimesis haben im Denken des 20. Jahrhunderts eine Reihe von Theoretikern angeknüpft.

So versteht Walter Benjamin (1892–1940) das mimetische Vermögen als *Produktivkraft*, die ihren genetischen Ort in der Ähnlichkeiten erzeugenden Natur hat. Ja, die Struktur »natürlicher Korrespondenzen« durchwaltet die gesamte Natur in einem

6 | Vgl. Aristoteles, *Poetik*, Kap. 4

7 | Aristoteles, *Physik*, II,8,199a

8 | ἐντελέχεια, *entelecheia*, Zur-Wirklichkeit-Kommen, Wirksamkeit

9 | Vgl. Ernst Bloch, *Das Materialismusproblem, seine Geschichte und Substanz*, in: ders. *Gesamtausgabe*, Band 7, Frankfurt/Main 1972, S. 479 ff.

Maß, dass hier von einem naturontologischen Prinzip geredet werden kann. Im Menschen erreicht die natürliche Fähigkeit, Ähnlichkeiten zu erzeugen, ihre komplexeste Form: Mimesis ist für Benjamin, wie außer ihm vielleicht nur noch für Lukács, so zentral in der Geschichte menschlicher Kultur, dass diese geradezu als ›Geschichte des mimetischen Vermögens‹ gelesen werden kann. Alle Kultur, vor allem Schrift und Sprache, ist ein Archiv historischer Erfahrung. Benjamin gewinnt diesen äußerst folgenreichen Gedanken kraft des Begriffs der unsinnlichen Ähnlichkeit. Unsinnliche Ähnlichkeit verweist auf die, der sinnlichen Erscheinungsform nicht ablesbaren strukturellen Korrespondenzen (Homologien und Isomorphien), die Dingen und Zeichen eingeschrieben sind (die Reflexionsstruktur solcher Dinge und Zeichen). Sprache und Schrift nun sind ein Archiv geschichtlicher Erfahrung, weil sie »ein Archiv unsinnlicher Ähnlichkeiten, unsinnlicher Korrespondenzen« sind. In der Sprache sind ganze Geschichtsstufen sedimentiert – sie ist das »vollkommenste Archiv der unsinnlichen Ähnlichkeit«. ¹⁰

Theodor W. Adorno, dem Ansatz Benjamins folgend, fügt der mimesis-theoretischen Argumentation eine neue Komponente hinzu: den Gedanken einer antizipatorischen Kraft, die aus der mimetischen Praxis hervorgeht. Sie muss als Teil des mimetischen Vermögens gedacht werden. Sie korrespondiert mit einem materialistischen Utopiebegriff, wie er für das Denken Ernst Blochs (1885–1977) zentral ist, in einer Weise, die es gestattet, von einer auf mimetischen Vermögen fußenden utopischen *Rationalität* zu sprechen.

Georg Lukács Auch im Denken des späten Georg Lukács (1885–1971) ¹¹ erhält Mimesis den Charakter eines ontologischen und anthropologischen Grundbegriffs. Mimesis ist eine allgemeine Fähigkeit menschlichen Seins. Motor der zivilisatorischen Entwicklung und der Herausbildung der Formen der Mimesis ist die im Prozess materieller Reproduktion verankerte, auf dem Fundament menschlicher Arbeit fußende Entwicklung der Sinne, in deren arbeitsteiligen Vollzug sich die Grundformen menschlicher Zivilisation herausbilden und mit ihnen die Formen der Mimesis. Bereits im Arbeitsprozess ist Mimesis als Elementartatsache menschlichen Le-

10 | Alle Zitate dieses Absatzes: Walter Benjamin, Über das mimetische Vermögen, a. a. O., S. 509 f.

11 | Hier ist an seine Schriften *Die Eigenart des Ästhetischen* und *Ontologie des gesellschaftlichen Seins* zu denken.

bens gegeben, und zwar im Sinne eines ontologischen Verhältnisses, in dem Bewusstsein als Seinsverhältnis aufgefasst wird. Vom Prozess materieller Reproduktion ausgehend, konzipiert Lukács die Entwicklung der menschlichen Sinne als Arbeit der ganzen bisherigen Weltgeschichte. In diesem Zusammenhang kommt der Mimesis als allgemeiner Fähigkeit des menschlichen Bewusstseins eine Schlüsselrolle zu: als *elementare Mimesis* in Alltag und Arbeit, als *theoretische Mimesis* in der Wissenschaft und als *ästhetische Mimesis* in der Kunst. Magie, Mythos und Religion bilden Zwischenstufen in der Herausbildung dieser fundamentalen Mimesisformen.

Ästhetische Mimesis ist für Lukács *weltschaffende Mimesis*: Produktion von Wirklichkeitsmodellen in der ästhetischen Form je individueller Werkwelten; Form, in der historische Welt, d.i. menschliches Leben, seiner selbst ansichtig wird, der Mensch sich als »Mensch ganz« erfährt, erfühlt und erkennt. Gegenstand der Kunst ist das gesellschaftliche Subjekt im Verhältnis zu sich selbst, zur Geschichte, zur Natur und zur Kunst selbst. Es ist das Medium, in dem sich in einem paradigmatischen Sinn das Selbstbewusstsein der menschlichen Gattung ausbildet. Die in sich selbstständige, durch sich selbst wirkende Totalität der Kunst steht in einem Korrespondenzverhältnis zur »gattungsgeschichtlichen Wirklichkeitserfahrung«, und zwar in einem je »gegebenen historischen Entwicklungsstadium der Menschheit«. ¹² Kunst bezieht sich auf den realen Geschichtsprozess, der außerhalb der Kunst seine materielle Existenz hat, der ohne Kunst freilich um die Dimension des humanen Selbstbewusstseins verkürzt wäre.

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«. ¹³ In der »Universalität des Ästhetischen«, dem weltgeschichtlichen »Pluralismus der Künste und Werke« bildet sich das Selbstbewusstsein der Menschheit allererst heraus.

In der ontologisch fundierten ästhetischen Theorie von Hans Heinz Holz ist »Mimesis«, in einer dem Denken Lukács analogen

Hans Heinz Holz

12 | Gerhard Pasternack, Georg Lukács. Späte Ästhetik und Literaturtheorie, Königstein 1985, S. 120

13 | Georg Lukács, Die Eigenart des Ästhetischen, Neuwied, Berlin 1963, 1. Halbband, S. 849

Weise, eine anthropologisch verzahnte Grundkategorie.¹⁴ Mimesis als Nachahmung von Wirklichkeit heißt Produktion einer, gegebenenfalls auch unsinnlichen Ähnlichkeit. Die Subjektvermitteltheit des Objektiven wird im ästhetischen Gegenstand erfassbar. Ihm kommt, die subjektive Auffassung inhärierend, Objektivität und Allgemeinheit zu. Das Einzelne erweist sich in der Kunst als Allgemeines. So schafft die Kunst mit Hilfe der Mimesis ein objektives Gegenbild zur wirklichen Welt, das sich selbst zu einer Welt abrundet. In ihm werden *Universalien von Situationsstrukturen* erfahrbar, die selbst zum tradierbaren Bestand von Kulturwissen gehören, in denen Grundmuster allgemeinsten Daseinsformen manifest werden.

Paul Ricœur Im Grenzbereich von Anthropologie und ästhetischer Theorie, hier speziell der Texttheorie, ist auch die Mimesis-Theorie von Paul Ricœur angesiedelt.¹⁵ Kern von Ricœurs anthropologischer Grundauffassung ist die Einsicht, dass der Mensch nur über den deutenden Umweg durch Symbol, Mythos, Traum, Sprache und Kunst sich selbst verstehen kann. Diese sind Medien im Kontext menschlicher Handlungsvollzüge, durch die der Mensch einen Zugang zur Welt und zu sich selbst gewinnt.

In diesem Zusammenhang rückt die Kategorie ›Mimesis‹ in eine zentrale Position. Sie erscheint dreifach: Mimesis als sprachlich vermittelte Lebenswelt menschlichen Handelns, Mimesis als Text, d. h. als Welt einer Erzählung, und Mimesis als Instanz des Lesers, durch den die geschlossene Welt des Textes auf die Welt jenseits des Textes hin, d. i. die Lebenswelt menschlichen Handelns, überschritten wird. In dieser Kreisbewegung vollzieht sich der Gewinn einer Konsonanz aus der Dissonanz der Zeiterfahrung, »ein Hervortreten des Intelligiblen aus dem Akzidentiellen, des Universellen aus dem Vereinzelten. [Mimesis] läßt das Allgemeine hervortreten.«¹⁶

14 | Vgl. Hans Heinz Holz, *Philosophische Theorie der bildenden Künste*, 3 Bände, Bielefeld 1996/1997; siehe dazu auch: Thomas Metscher, Heewon Lee, *Marxistische Philosophie und ontologische Ästhetik*, in: *Z. Zeitschrift für marxistische Erneuerung* 1 (2001)

15 | Vgl. Paul Ricœur, *Zeit und Erfahrung*, 3 Bände, München 1988–1991; dazu auch: Jörg Villwock, *Zerstreute Einheit, Eine humanistische Konzeption des Mimesis-Begriffs*, in: *Philosophische Rundschau* 1/2 (1992), S. 111–125

16 | Paul Ricœur, *Zeit und Erfahrung*, a. a. O., Band I, S. 71

Den anthropologisch-genetischen Zugriff auf den Mimesis-Begriff teilt René Girard mit Benjamin, Adorno und Lukács. An die Stelle komplexer kultureller Vermittlungen, in die eine Vielzahl psychisch-kultureller und historisch-sozialer Komponenten eingehen, tritt in die Mitte der girardschen Mimesis-Theorie, wie im Poststrukturalismus foucaultscher Prägung insgesamt, ein einziges Phänomen: Gewalt. In höchst gewalttätiger Reduktion wird das komplexe historische Menschenbild materialistischen Denkens in ein unhistorisch-essenzialistisches eingeschmolzen, das den Menschen, alle seine kulturellen Handlungen und Formen, auf die einfache Konstellation von ›désire‹ und ›appropriation‹ reduziert. In dieser erhält die mimetische Rivalität den Status eines Motors sozialer Organisation. Die Vielfalt mimetischer Formen wird durch eine Form antagonistischer Mimesis ersetzt. Eine solche Theorie verdeckt nur mühsam ihre Herkunft aus einer Gesellschaft, in der der Kampf aller gegen alle (Thomas Hobbes' [1588–1679] *bellum omnium contra omnes*) das Grundprinzip gesellschaftlichen Handelns ist: der bürgerlich-kapitalistischen. Deren historisches Weltprinzip wird im girardschen Denken *ontologisiert*, d. h. als zeitlos geltendes genommen, und *anthropologisiert*, d. h., das Weltprinzip wird zum Prinzip der *conditio humana* gemacht. Dies ist eine ideologische Gestalt von Ontologie und Anthropologie, die der materialistischen Denkens oppositionell entgegensteht. Doch liegt in der Sensibilisierung der Erkenntnis gegenüber dem Verhältnis von *Mimesis* und *Macht* ein Verdienst des girardschen Ansatzes wie des foucaultschen Denkens insgesamt, auf dem das girardsche beruht. In eine historische Kategorialität transformiert und als ein Moment innerhalb eines Ensembles von Momenten begriffen, ist die Dimension der Macht in den dialektischen Begriff von Mimesis einzuarbeiten.

Resümee | Diesen skizzierten Ansätzen ist bei allen Unterschieden in der anthropologisch-kulturtheoretischen wie geschichtsphilosophischen Grundauffassung gemein, dass sie Mimesis – mimetisches Verhalten, mimetische Praxis – als anthropologischen Begriff verwenden: Mimesis gehört wesensmäßig dem ἄνθρωπος (*anthropos*, Mensch) als Bedingung seines Überlebens, als Faktor sozialer Organisation und als Motor kultureller Bildung zu.

1. Mimesis ist *grundlegende Bedingung* menschlichen Da- Ontologie

seins, der Reproduktion und der Produktion menschlichen Lebens. In diesem Sinn hat Mimesis den Charakter eines Existenzials. Ontologisch ist sie an die Reflexivitätsstruktur materiellen Seins (= Widerspiegelung) im eingangs angezeigten Sinn zu binden. Mimesis ist ein Modus von Reflexivität (als der Struktur von Analogien, Ähnlichkeiten, Korrespondenzen). Auf der Ebene menschlichen Seins ist Mimesis zugleich die Bedingung von Bewusstsein, genauer, Bedingung bewusster Reflexivität (Selbstreflexivität), die menschliches Sein auszeichnet. Sie ist Bedingung für die Bildung von Selbstbewusstsein im phylogenetischen wie im ontogenetischen Sinn – des Individuums wie der Gattung. Mimesis bezieht sich ontologisch also auf sekundäre Bildungen, die auf der Grundlage primärer Reflexionsbildungen aufbauen. Die *ontologische* Bestimmung der Mimesis ist somit auf die ontologische Bestimmung von Reflexivität bezogen, insofern der *anthropos* einer umfassenden materiellen Seinsordnung (= ›Natur‹) zugehört, in der er eine ›zweite Seinsordnung‹, die menschliche Welt, herausbildet. Mimesis ist einer der Motoren im Prozess der Herausbildung dieser zweiten Wirklichkeit innerhalb der ersten, grundlegenden. In diesem Sinn ist Mimesis primäre Kraft kultureller Bildung, sie ist menschliche Produktivkraft *par excellence*.

Anthropologie 2. Mimesis ist Produktivkraft in Konjunktion mit ποιησις (*poiesis*), dem Vermögen des Herstellens, Machens und Erfindens. Diese Konjunktion spielt in jede kulturelle Bildung hinein. Sie ist in unmittelbarer Weise im Prozess materieller Arbeit präsent. Sie konstituiert alle Ebenen menschlichen Seins: die körperliche, die psychische, die kognitive und die ökonomische. Ohne die Fähigkeit des Ein- und Nachbildens sind psychische Prozesse so wenig denkbar wie körperliche Bildung (Körperkultur, Sport), wie die Fähigkeit des Neubildens und der Konstruktion überhaupt. In den Begriffen ›Abbild‹ und ›Konstruktion‹ kehrt diese Konjunktion auf erkenntnistheoretischer Ebene wieder. Im Ästhetischen tritt diese allgemeine Struktur kultureller Bildung prägnant hervor. Sie kommt zu sich selbst. Ja, Poiesis und Mimesis spielen im ästhetischen Bereich eine solch entscheidende Rolle, dass hier von ersten ästhetischen Prinzipien gesprochen werden muss.

Bewusstseins-
theorie 3. Mimesis ist Vermögen der Psyche, und sie ist eine dem λόγος (*logos*, Vernunft) eignende Kraft – hier wie anderenorts erweist es sich als sinnvoll, mit Aristoteles Psyche und *logos* als

Einheit (als Einheit in der Differenz) zu denken.¹⁷ Mimesis kommt dem imaginativen wie dem theoretischen *logos* zu. Wenn dem nicht so wäre, könnte von einer antizipatorischen Mimesis – der Bindung der Mimesis an utopische Phantasie und utopische Vernunft – gar nicht gesprochen werden.

4. Das mimetische Vermögen gewinnt seine Komplexität im Prozess menscheitsgeschichtlicher Entwicklungen. Es bildet sich zu einer Vielschichtigkeit und Differenz von Formen heraus, 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 vorgeschlagenen Unterscheidungen von elementarer, wissenschaftlicher und ästhetischer Mimesis sind für jede weitere Ausarbeitung der Mimesis-Theorie grundlegend. Komplexität

5. Auf der Ebene ästhetischer Praxis besitzt Mimesis die Kernbedeutung sinnlicher Vergegenwärtigung, d.i. ein Anwesend-Machen von Abwesendem oder Verborgenen, das sich der Alltagserfahrung entzieht. In diesem Sinn gilt Hegels (1770–1831) Definition der Kunst auch für Mimesis: Kunst ist *das sinnliche Scheinen der Idee*. Der sinnliche Schein, d.i. die fiktive Welt der Kunst, macht gegenwärtig, bringt zur gegenwärtigen Anschauung, was sich der gewöhnlichen Anschauung entzieht, was die sinnliche Erscheinung verbirgt und in dieser aber verborgen anwesend ist: ihr verborgenes Wesen, ihr ›Begriff‹, ihre ›Ideen‹. ›Sinnlicher Schein‹ meint gerade die gestalthafte (= ästhetische) Vergegenwärtigung dessen, was als Kern (εἶδος [eidos], forma, Idee) der unmittelbaren Erfahrung unzugänglich ist, was abwesend in den Dingen haust; aristotelisch gesprochen: die entelechische Form in der bewegten Materie. Anwesend-Machen von Abwesendem

6. Ein Grundmotiv kultureller Bildung ist Mimesis als *imitatio* Tradition von Überliefertem, nicht nur als intertextuelles Verhältnis, sondern auch als Verhältnis zu Überliefertem überhaupt: bereits 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 – als Verhältnis zum ästhetischen Material insgesamt. Mimesis kann in die-

17 | Vgl. Aristoteles, *Psychologie*, in: ders., *Hauptwerke*, hg. von Wilhelm Nestle, Stuttgart ⁴1953, S. 150–208

sem Sinn als kulturinterne Relation angemessen in der Kategorialität mimetischer Aneignung beschrieben werden, auf deren Grundlage sich jede kulturelle Bildung vollzieht.¹⁸ In diesem Sinn ist die Mimesis von Überliefertem Bedingung kultureller Entwicklung und 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.

Herrschafts-
funktion 7. An dieser Stelle zeigt sich in scharfen Konturen, was die *Doppelnatur der Mimesis* genannt werden kann. Ihr eignet immer, als Erbe genetischer Mimikry, die Anpassung an ein Gegebenes. Diese ist Bedingung der Reproduktion und des Überlebens, doch zugleich ist sie auch Bedingung der Unterwerfung unter eine herrschende Macht, sei sie natürlich oder sozial, der Unterwerfung auch unter Konvention, Überlieferung und Sitte. In diesen Zusammenhang gehören Akzeptanz von Herrschaft, Eingliederung in existente Machtformationen, gehören Phänomene wie Gleichmacherei, Herdenmentalität, Opportunismus. Ich spreche hier, bezogen auf soziale Herrschaft, von der *ideologischen Funktion der Mimesis*. Teil dieser Funktion ist ihr Einsatz in Formen sozialer und politischer Repräsentation. Die *Dialektik der Mimesis* besteht nun präzise darin, dass in dem Gleichen, was Bedingung des Überlebens, der Bildung und Selbstwerdung, Bedingung schließlich der Befreiung ist, auch das Potenzial der Unterwerfung und Selbstentfremdung steckt – Mimesis ist Bedingung der Freiheit wie der Unfreiheit. Nur eine Theorie, die sich dieses Doppelcharakters der Mimesis bewusst ist, kann ihre historische Komplexität und Funktion angemessen begreifen.

Anforderung an
eine dialektische
Mimesis-Theorie 8. Diese Dialektik nicht begriffen zu haben, ist Mangel eines großen Teils der bis heute entwickelten Theorien. Haben humanistisch inspirierte Konzeptionen (bis in den Marxismus hinein) den Aspekt produktiver Bildung im mimetischen Vorgang einseitig hervorgehoben, so haben im Zuge der antihumanistischen Wende der Kulturtheorie poststrukturalistisch orientierte Theorien einseitig den Zusammenhang von Mimesis und Macht in den Mittelpunkt gestellt. Mimesis erscheint hier ausschließlich als Ausdruck oder Medium im Konstitutionsprozess von Herrschaft und Autorität oder auch als Form und Agens von Gewalt im Kampf der Individuen und Geschlechter. So unstrittig es ist, dass

18 | Siehe dazu meine Überlegungen weiter unten auf S. 19 ff.

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 Zwiennatur – 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 allgemeinsten 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, *Darstellung*, *Ausdruck* und *Nachahmung*, 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/Main²1993

20 | Siehe zum Wahrnehmens-Begriff Michael Weingarten, Wahrnehmen, in: Bibliothek dialektischer Grundbegriffe, Band 9, Bielefeld²2003

strukturellen Beziehungen von mimetischem Gegenstand, mimesischer 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 *Odyssee*, 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
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. 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 Mimi- kry 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 *Poesis* 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 vorgebildet.

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 ²2003.

(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 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 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, *Angewandete 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 *ontologicum* chung Eingang findet, in einer *perspektivischen Sicht*, 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, *pop art*, 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 *ontologicum* 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 *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.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 abstrakter Kompositionsformen zu integrieren, die Verfremdung und Verzerrung, Phantastik und Grotteske, 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

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.

Kunstabgriff 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 Kenntniss 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 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 werkhafte Vergegenständlichung 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.

Weltbildcharakter
der Künste

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-

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), *μέλωποιία* (*melopoiia*, Melodik) und *ὄψις* (*opsis*, Inszenierung) als Bestandteile des kompositorischen Aufbaus der dramatischen Form. Zwar werden auch

80 | Vgl. Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Darmstadt 91994, 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 transzendenten 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' »Chestnuttree, great-rooted blossomer.«*

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 transzendenten 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 transzendenten 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

ipienten, 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 Werkbeutung, 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.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.

- Benjamin, Walter:** »Über das mimetische Vermögen«, in: ders., Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Band I, Frankfurt/Main 1980, S. 507–510
- Derrida, Jacques:** *Mimésis des Articulations*, Paris 1975
- Girnus, Wilhelm:** *Wozu Literatur?*, Leipzig 1976
- Heise, Wolfgang:** *Bild und Begriff. Studien über die Beziehungen zwischen Kunst und Wissenschaft*, mit Jürgen Kuczynski, Berlin, Weimar 1975
- »Zur Grundlage der Realismustheorie durch Karl Marx und Friedrich Engels«, in: *Ästhetik der Kunst*, Berlin 1987, S. 500–522
- Holz, Hans Heinz:** *Philosophische Theorie der bildenden Künste*, 3 Bände, Bielefeld 1996 f.
- Artikel »Widerspiegelung« und »Spiegel« (mit Thomas Metscher), in: Karlheinz Barck et al., *Historisches Wörterbuch ästhetischer Grundbegriffe*, a. a. O.
- Jauß, Hans Robert, (Hg.):** *Nachahmung und Illusion*, München²1983
- Kohl, Stephan:** *Realismus. Theorie und Geschichte*, München 1977
- Koller, Hermann:** *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern 1954
- Stichwort »Mimesis«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Band 5, Basel 1980, Spalte 1396–1399
- Krueger, Joachim (Hg.):** *Ästhetik der Antike*, Berlin, Weimar 1983
- Lukács, Georg:** »Hegels Ästhetik«, in: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, hg. von Friedrich Basenge, Berlin 1955
- *Die Eigenart des Ästhetischen*, 2 Halbbände, Neuwied, Berlin 1963
- Metscher, Thomas:** *Pariser Meditationen. Zu einer Ästhetik der Befreiung*, Wien 1992
- »Ästhetik und Mimesis«, in: ders. et al., *Mimesis und Ausdruck*, Köln 1999, S. 9–104
- Recki, Birgit:** »Mimesis: Nachahmung der Natur. Kleine Apologie eines mißverstandenen Leitbegriffs«, in: *Kunstforum* 114, S. 116–126
- Schlenstedt, Dieter et al.:** *Literarische Widerspiegelung. Geschichtliche und theoretische Dimension eines Problems*, Berlin 1981

Einsichten. Themen der Soziologie

Bereits erschienen:

Uwe Schimank, Ute Volkmann

Gesellschaftliche Differenzierung

1999, 60 Seiten,
kart., 9,00 €,
ISBN: 3-933127-06-8

Urs Stäheli

Poststrukturalistische Soziologien

2000, 88 Seiten,
kart., 10,50 €,
ISBN: 3-933127-11-4

Sabine Maasen

Wissenssoziologie

1999, 94 Seiten,
kart., 10,50 €,
ISBN: 3-933127-08-4

Klaus Peter Japp

Risiko

2000, 128 Seiten,
kart., 12,00 €,
ISBN: 3-933127-12-2

Volkhard Krech

Religionssoziologie

1999, 100 Seiten,
kart., 10,50 €,
ISBN: 3-933127-07-6

Ludger Pries

Internationale Migration

2001, 84 Seiten,
kart., 9,50 €,
ISBN: 3-933127-27-0

Raimund Hasse, Georg Krücken

Neo-Institutionalismus

2000, 86 Seiten,
kart., 10,50 €,
ISBN: 3-933127-28-9

Gunnar Stollberg

Medizinsoziologie

2001, 100 Seiten,
kart., 10,50 €,
ISBN: 3-933127-26-2

Theresa Wobbe

Weltgesellschaft

2000, 100 Seiten,
kart., 10,50 €,
ISBN: 3-933127-13-0

Paul B. Hill

Rational-Choice-Theorie

2002, 92 Seiten,
kart., 9,50 €,
ISBN: 3-933127-30-0

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:

www.transcript-verlag.de

Einsichten. Themen der Soziologie

Bereits erschienen:

Martin Endreß

Vertrauen

2002, 110 Seiten,
kart., 10,50 €,
ISBN: 3-933127-78-5

Jörg Dürrschmidt

Globalisierung

2002, 132 Seiten,
kart., 12,00 €,
ISBN: 3-933127-10-6

Stefanie Eifler

Kriminalsoziologie

2002, 108 Seiten,
kart., 10,50 €,
ISBN: 3-933127-62-9

Thomas Kurtz

Berufssoziologie

2002, 92 Seiten,
kart., 10,50 €,
ISBN: 3-933127-50-5

Beate Kraus, Gunter Gebauer

Habitus

2002, 94 Seiten,
kart., 10,50 €,
ISBN: 3-933127-17-3

Peter Weingart

Wissenschaftssoziologie

März 2003, 172 Seiten,
kart., 13,80 €,
ISBN: 3-933127-37-8

Veronika Tacke

Soziologie der Organisation

Oktober 2003, ca. 100 Seiten,
kart., ca. 10,50 €,
ISBN: 3-933127-29-7

Ansgar Thiel

Soziale Konflikte

März 2003, 102 Seiten,
kart., 10,50 €,
ISBN: 3-933127-21-1

Hannelore Bublitz

Diskurs

Mai 2003, 122 Seiten,
kart., 11,50 €,
ISBN: 3-89942-128-0

transcript Verlag (Hg.)

CD-ROM Einsichten -

Vielsichten

Lesewege und Interviews zu
Themen der Soziologie

2001, 150 Seiten,
CD, 2,50 €,
ISBN: 3-933127-79-3

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:

www.transcript-verlag.de

Bibliothek dialektischer Grundbegriffe

Christoph Hubig

Mittel

2002, 48 Seiten,
kart., 7,60 €,
ISBN: 3-933127-91-2

Renate Wahsner

Naturwissenschaft

2002, 48 Seiten,
kart., 7,60 €,
ISBN: 3-933127-95-5

Werner Rügemer

arm und reich

2002, 48 Seiten,
kart., 7,60 €,
ISBN: 3-933127-92-0

Michael Weingarten

Wahrnehmen

Juli 2003, 48 Seiten,
kart., 7,60 €,
ISBN: 3-89942-125-6

Hans Heinz Holz

Widerspiegelung

März 2003, 82 Seiten,
kart., 10,80 €,
ISBN: 3-89942-122-1

Jörg Zimmer

Metapher

März 2003, 52 Seiten,
kart., 7,60 €,
ISBN: 3-89942-123-X

Angelica Nuzzo

System

April 2003, 48 Seiten,
kart., 7,60 €,
ISBN: 3-89942-121-3

Volker Schürmann

Muße

April 2003, 48 Seiten,
kart., 7,60 €,
ISBN: 3-89942-124-8

Michael Weingarten

Leben (bio-ethisch)

April 2003, 48 Seiten,
kart., 7,60 €,
ISBN: 3-933127-96-3

Die **Bibliothek dialektischer Grundbegriffe** kann auch abonniert werden. Der Preis pro Band reduziert sich dann auf 5,50 € (mit Ausnahme des Bandes von Hans Heinz Holz).

**Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de**



Thomas Metscher

Welttheater und Geschichtsprozeß

Zu Goethes *Faust*

Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York,
Oxford, Wien, 2003. 394 S.

Bremer Beiträge zur Literatur- und Ideengeschichte
Bd. 40. Herausgegeben von Thomas Metscher und
Wolfgang Beutin

ISBN 3-631-39659-7 · br. € 39.80



Im Mittelpunkt der in diesem Band gesammelten Arbeiten stehen zwei verbundene Fragen: die nach der Darstellung geschichtlicher Prozesse in Goethes *Faust* und die nach der besonderen Theaterform, in der diese Darstellung erfolgt. *Faust* wird verstanden als tragikomisches Welttheater, dessen zentraler Gegenstand die bürgerliche Gesellschaft in ihrer

geschichtlichen Bildung ist, in einer zweiten Dimension der Prozeß der europäischen Zivilisation von seinen archaischen Ursprüngen bis in die historische Konstellation der Moderne. Die Hauptstudien werden von einer Reihe ergänzender Texte begleitet. Sie betreffen Goethes Weltanschauung, das Zeitalter Goethes als Epochenprofil, Tragödie, Komödie und Tragikomödie als Gattungsbegriffe, Positionen der Forschung, den Streit um *Faust*. Methodisch versuchen diese Arbeiten, das Instrumentarium philologischer Analyse mit dem geschichtlicher Deutung zu verbinden. Zugleich folgen sie einem theoretischen Interesse: der Frage nach der besonderen Erkenntnisart von Literatur.

Aus dem Inhalt: Faust und die bürgerliche Gesellschaft · Natur und Geschichte in Goethes klassischer Walpurgisnacht · Die Revolution in der Form der Kunst. Zur ästhetischen Kultur in Europa, 1760–1830 · Klassik, Revolution und utopisches Bewußtsein · Der Begriff der Geschichte in Goethes *Faust* · Dialektik und Welttheater

Peter Lang GmbH

Postfach 94 02 25 · D-60460 Frankfurt am Main

Am schnellsten bestellen Sie über unseren Internetbookshop:
<http://www.peterlang.de>

Edition panta rei

Neuerscheinung Herbst 2003

Hans Heinz Holz

Mensch – Natur

Helmuth Plessner und das Konzept
einer dialektischen Anthropologie

Oktober 2003, 191 Seiten,

kart., 24,80 €,

ISBN: 3-89942-126-4

Die moderne Philosophie hat seit Descartes und Kant und vollends seit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts ihre Grundlegung in der Subjekttheorie gesucht. Unter Verdrängung von Metaphysik und Ontologie hat bevorzugt die Anthropologie den Platz der »ersten Philosophie« eingenommen. Hans Heinz Holz möchte demgegenüber die Anthropologie in den Rahmen einer allgemeinen Ontologie und Naturphilosophie zurückführen. Er greift dabei Ansätze auf, die sich aus dem Werk Helmuth Plessners ergeben, und die er im Sinne einer Dialektik der Natur weiterentwickelt.

Hans Heinz Holz promovierte bei Ernst Bloch. Er war Professor für Philosophie an der Universität Marburg und an der Rijksuniversiteit Groningen/NL. Von 1981–1988 stand er als Präsident der »Internationalen Gesellschaft für dialektische Philosophie« vor, deren Ehrenpräsident er heute ist.



Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:

www.transcript-verlag.de