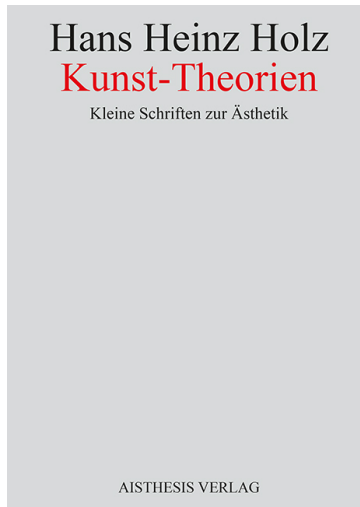


Leseprobe

Hans Heinz Holz

Kunst-Theorien

Kleine Schriften zur Ästhetik



AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2013

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische
Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag GmbH & Co. KG Bielefeld 2013

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Frank Hermenau, Kassel

Druck: Hubert & Co., Göttingen

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-981-1

www.aisthesis.de

Inhalt

I. Grundfragen der Ästhetik

Ästhetik	9
Thesen zur gesellschaftlichen Funktion der Kunst	42
Zeitlosigkeit und Geschichtlichkeit des Kunstwerks	49
Die Rolle der Mimesis in Lukács' Ästhetik	59
Zur Wertform des Kunstwerks	77

II. Wie können wir über Kunst urteilen?

Kriterien kunstkritischer Werturteile	89
Wie können wir über Kunst urteilen?	106
Plädoyer für Aufmerksamkeit auf die Form	112

III. Die Kunst des technischen Zeitalters

Die Kunst des technischen Zeitalters	119
Anmerkungen zur experimentellen Kunst	125
Die Chance der grafischen Künste	132
Exakte Metaphern	136
Dialektik anschaulich geworden	140
Dialektisch-logische Aspekte der Bildung von Serie	151
Zum Problem der Formalisierbarkeit von Bildgestalten	160
Ist Kunst überflüssig?	172

IV. Architektur und Urbanistik

Wissenschaftstheoretische Aspekte der urbanistischen Planung	179
Realismus – ein architektonischer Begriff?	195
Die Persistenz des Tektonischen	208

V. Rezensionen

Von der Syntax des modernen Bildes	217
Paraphrasen um den Verlust der Mitte	224
Die Entdeckung eines marxistischen Theoretikers	231
Geschichtsphilosophische Perspektiven der Ästhetik: Das kunsttheoretische Konzept von Thomas Metscher	235
Hans Platscheks <i>Porträts mit Rahmen</i>	247
Hans Platscheks <i>Engel bringt das Gewünschte</i>	251
Piper, Monumentale Theologie	253
Plato auf der Lotusblüte. Zu Gandhara, Kultur ohne Kämpfe	257

Jörg Zimmer

Editorische Notiz	265
-------------------------	-----

Ästhetik

Die Ästhetik, als eine spezialisierte Subdisziplin der Philosophie, hat noch keine lange Geschichte. Als Zweig der philosophischen Wissenschaften wird sie unter diesem Namen zum ersten Mal 1735 von A. G. Baumgarten postuliert, von ihm seit 1742 in Vorlesungen vorgetragen und 1750 als (Fragment gebliebenes) Buch veröffentlicht. 1748–50 sekundierte ihm G. F. Meier mit den drei Bänden *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*. Allerdings liegt im Bereichsbegriff Ästhetik von vornherein eine Zweideutigkeit. Baumgarten definiert: „Die Wissenschaft der Regeln der Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis und der Bezeichnung derselben ist die Wissenschaft des Schönen, und sie handelt von der Verbesserung aller untern Erkenntniskräfte.“¹ Meier und seine unmittelbaren Nachfolger in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beziehen das Schöne als die sinnliche Vollkommenheit auf seine Erscheinung in den Künsten und bilden die Ästhetik in Richtung auf eine Metaphysik der Kunst fort.

Diese Ambiguität des Begriffs wird charakteristisch für seine weitere Verwendung. Der Historiker der Ästhetik, W. Tatarkiewicz, hält gleich zu Anfang seines monumentalen Werks fest: „Ästhetik wurde traditionell definiert als das Studium der Schönheit. Einige Ästhetiker jedoch, die davon überzeugt waren, daß der Begriff der Schönheit unbestimmt und vage und daher für die Forschung ungeeignet ist, wandten sich eher der Erforschung der Künste zu, indem sie Ästhetik als das Studium der Kunst definierten. Jedes dieser beiden Konzepte – das der Schönheit und das der Kunst – hat eine unterschiedliche Reichweite. Schönheit beschränkt sich nicht auf Kunst, während Kunst nicht ausschließlich das Streben nach Schönheit ist.“² Nur in diesem doppelsinnigen Wortgebrauch kann eine Rechtfertigung dafür gefunden werden, eine Geschichte der Ästhetik bis in die Antike zurückzuverfolgen. Denn die Lehre vom Schönen war bis ins 18. Jahrhundert ein Teil der Metaphysik, die Lehre von der Kunst konzentrierte sich auf die Poetik

¹ A. G. Baumgarten, *Metaphysik* (deutsch), Halle 1783 (lat. Halle 1739), § 395, 181 f.

² W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics*, den Haag/Paris/Warschau 1974, S. 1.

und war als solche ein Teil der Lehre vom sprachlichen Ausdruck, also der Rhetorik. Erst durch die Bestimmung eines Erkenntnisinhalts der Ästhetik, der zwischen Metaphysik und Rhetorik oszilliert, wird es möglich, jeweils den einen wie den anderen Aspekt aus seiner Einbettung in andere Theoriefelder herauszulösen und der Geschichte (oder Vorgeschichte) der Ästhetik zuzuschlagen.

Die Definition M. Kagans (der in seinem System der Ästhetik die Formbestimmtheiten der ästhetischen Aneignung der Welt, die Informationsgehalte des Kunstwerks und die Historizität der Kunst untersucht), Ästhetik sei „jene Wissenschaft, welche den ganzen Reichtum ästhetischer Werte erforscht, die der Mensch in seiner Umwelt vorfindet, die er in seiner praktischen Tätigkeit schafft und die in der die Realität widerspiegelnden Kunst fixiert werden“, also „die Wissenschaft von der ästhetischen Aneignung der Wirklichkeit durch den Menschen“,³ ist zirkulär, insofern sie die Besonderheit der *ästhetischen* Werte, der *ästhetischen* Aneignungsweise nicht bestimmt und also das Substantiv durch das gleichlautende Adjektiv erklärt – einen Mangel, den wir in ästhetischen Theorien häufig antreffen; und sie ist einseitig, weil sie nur den Wertcharakter und nicht die Seinsweise des ästhetischen Gegenstands berücksichtigt. Geht man indessen von der These aus, das Ästhetische sei das, „was im Menschen eine bestimmte Verfassung, die wir als ästhetischen Zustand bezeichnen“⁴ hervorrufe, so psychologisiert man das Phänomen, wie es schon Moses Mendelsohn in seinen Briefen *Über die Empfindung* getan hatte: „Die Schönheit beruhet, nach dem Ausspruch aller Weltweisen, in der undeutlichen Vorstellung einer Vollkommenheit: Lust und Freude, ja die stille Zufriedenheit selbst, werden in dem Körper von einer süßen Wallung des Geblüts, und von verschiedenen angenehmen Bewegungen in den Gliedmaßen begleitet, ohne welche sie uns fast gleichgültig sein würden. Diese holde Bewegung ist eine Tochter des Affekts, und der Affekt ist notwendig mit einer unentwickelten Vorstellung verknüpft.“⁵ H. W. Wirth versucht die Ästhetik in Entsprechung zur Struktur der Sprache zu fassen⁶, was zweifellos auf Gattungsallgemeinheiten der Konstitution von Objekthaftem im intersubjektiven Beziehungsfeld führt. Zu Recht fährt er dann aber fort: „Dennoch erfolgen künstlerische Artikulation und Kommunikation auf einer besonderen Ebene mit spezifischen Mitteln, die sich von dem

³ A. J. Burow, *Das ästhetische Wesen der Kunst*, Berlin 1958, S. 207.

⁴ Ebd.

⁵ M. Mendelsohn, *Philosophische Schriften*, Troppau 1784, S. 14 f.

⁶ H. W. Wirth, *Ästhetik*, Frankfurt a.M. 1978, S. 26.

System der verbal-begrifflichen Verständigungssprache abheben.“⁷ Sicher ist richtig, daß sich das Phänomen des Ästhetischen, wie das des Sprachlichen, in einer dreigliedrigen Beziehung realisiert; deren Glieder sind der Sender (der ästhetische Gegenstand), die Nachricht (die aufgefaßte Bedeutung) und der Empfänger (das auffassende Subjekt). Hier zeigen sich aber auch schon die Unterschiede:

1. Der Sender ist in der Regel nicht selbst ein Subjekt (wie in der Sprechbeziehung der Sprechende), sondern ein Naturseiendes oder ein Artefakt; als Artefakt verweist der Gegenstand zwar auf seinen Produzenten, aber der Verweis muß von dem Empfangenden nicht aufgenommen werden, dieser kann den ästhetischen Gegenstand an sich, gemäß seiner sich zeigenden gegenständlichen Beschaffenheit auffassen. Darum ist eine Produktionsästhetik, die primär von den produktiven Akten ausgeht, nur ein Seitenzweig der Ästhetik und die Konzentration auf sie eine Verschiebung des ästhetischen Problems auf das Gebiet der Psychologie oder Soziologie, also eine *metabasis eis allo genos*.⁸

2. Die Nachricht, die vom ästhetischen Gegenstand ausgeht, ist primär (in einer ersten und ursprünglichen Verständnisebene) nicht ein Zeichen (wie das Sprachzeichen, Wort der Satz), sondern die Wahrnehmung selbst, in der der Gegenstand sich zeigt, wie er – in einer bestimmten Perspektive und Selektion seiner Merkmale – ist, nicht wie er für einen bestehenden Zweck dienlich erachtet wird. Diesen Sinn hat Kants Bindung des Ästhetischen an das „interesselose Wohlgefallen“. R. Hamann schreibt treffend, die Wahrnehmung sei „gewöhnlich in der Praxis des Lebens fremdbedeutsam“ und stellt daneben die „Situationen, in denen uns die Wahrnehmung als solche fesselt, beschäftigt, befriedigt, in denen sie eigenbedeutsam ist. Diese Wahrnehmungen haben wir uns gewöhnt als ästhetisch zu bezeichnen, sie sind also der eigentliche Gegenstand der Ästhetik.“⁹ Darum ist, nach Hamann, auch die Kunst vom rein Ästhetischen zu unterscheiden, denn sie nimmt zusätzlich Fremdbedeutsamkeiten auf, in ihr wird die Wahrnehmungsnachricht (in einer zweiten Verständnisebene) zum Zeichen. Insofern ist die Bindung der Ästhetik an die philosophische Theorie der sinnlichen Wahrnehmung (griech. *aisthesis*) bei Baumgarten wohl begründet, denn diese ist das ontologische Feld, in dem primär die Erscheinung einer Sache als das, was sie ist, konstituiert wird. (Daß ihr konkreter Begriff gerade über das hinaus-

⁷ Ebd.

⁸ Zur Produktionsästhetik vgl. M. Curtius (Hg.), Seminar: Theorien der künstlerischen Produktivität, Frankfurt a.M. 1976.

⁹ R. Hamann, Ästhetik, Baden-Baden ²1919, S. 10 f.

geht, als was sie erscheint, macht die Bewegung der Hegelschen Logik aus und begründet bei Hegel den Vorrang der Philosophie vor der Kunst.)

3. Im Sprechakt konstituiert sich die Allgemeinheit der Nachricht als die von Sender und Empfänger gemeinsam gemeinte, verstandene Bedeutung. In der ästhetischen Auffassung kann die Nachricht ganz individuell die nur für den singulären Empfänger sich darstellende Bedeutung bleiben (weshalb der Satz „de gustibus non est disputandum“ einen ontologischen Sinn hat und nicht bloß erkenntnisrelativistisch verstanden werden darf). Erst das hinzukommende Moment der *interpretierbaren* Gestalthaftigkeit – die Ebene allgemein nachvollziehbarer Formen und Formbeziehungen – ist die Bedingung der Möglichkeit ästhetischer Allgemeinheit, und in diesem Sinne kann man auch von einer „Sprachlichkeit von Bildern“¹⁰ sprechen.

Die Klärung des Verhältnisses von sprachlicher und ästhetischer Beziehung führt ein Stück weiter in der Vermessung des Bereichs des Ästhetischen. Die Konstitution des Ästhetischen auf der Ebene der Bedeutung besagt, daß die Eigenart des Ästhetischen, ebenso wie z. B. die von ihr unterschiedene Eigenart des Nützlichen, nur in der Beziehung des Gegenstandes an sich zu einem Subjekt, das mit ihm umgeht, auftritt. Daraus folgt, daß ein und derselbe Gegenstand einmal als ästhetischer, ein andermal als nützlicher und auch als beides zugleich aufgefaßt werden kann – z. B. eine Blumenvase oder ein Eßbesteck oder ein Radioapparat im Hinblick auf seine Form („Design“) oder im Hinblick auf seine Gebrauchstüchtigkeit („Funktion“); der Funktionalismus hat daraus das Postulat der Einheit von Formgebung und Funktionsoptimierung abgeleitet, während andere ästhetische Theorien einen Formüberschuss über den nackten Gebrauchswert als Befriedigung von Phantasiebedürfnissen für legitim halten.¹¹

Jedenfalls ist Bedeutsamkeit eines Gegenstandes immer Bedeutsamkeit für ein Subjekt, und Eigenbedeutsamkeit heißt, daß das Subjekt am Gegenstand als solchen eine Bedeutung für sich ausmacht, die nicht aus dem Gebrauchswert des Gegenstandes abgeleitet wird. Ergo: Der Gegenstand ist als ästhetischer in reiner Anschauung gegeben; wenn seine Anschaulichkeit (und nichts als sie) sein einziger Gebrauchswert ist, dann hebt er sich von jedem anderem Gegenstand, der auch als ästhetischer betrachtet werden kann, jedoch z. B. auch noch die Bedeutung des Nützlichen hat, dadurch ab, daß er *nur* als ästhetischer aufgefaßt wird, und ist ein Kunstwerk. Marcel Duchamps' provokatives Dictum, man könne die „Mona Lisa“ auch als Bügel-

¹⁰ R. Wedewer, Zur Sprachlichkeit von Bildern, Köln 1985.

¹¹ Vgl. H. H. Holz, Der Künstler und der Wert des Nutzlosen, in: Aktuelle Gespräche, hg. von der Evangelischen Akademie Bad Boll, 29. Jg., Heft 3, 1981.

brett benutzen, macht in seiner Paradoxie auf diesen Sachverhalt aufmerksam. (Der Terminus Anschauung bezieht sich nicht nur auf visuelle Gegebenheiten, sondern soll hier – wie in Kants Entgegensetzung von Anschauung und Begriff – jeden Modus sinnlicher Gegebenheit bezeichnen.)

Das Moment, an dem die Eigenbedeutsamkeit eines Gegenstandes als solcher erfahren wird, ist seine Form. Es gibt keine andere Möglichkeit, die ontologische Eigenart des Ästhetischen zu bestimmen, als durch die Form, und die Form selbst ist das Medium, in dem sich die Bedeutungsinhalte (die „Botschaft“) konstituieren.¹² Die aristotelische Analyse der kategorialen Dialektik von Stoff und Form, die prinzipiell für jedes Seiende gilt (denn es gibt nichts Ungeformtes), bekommt für den vom Menschen gestalteten Gegenstand einen besonderen Aspekt: Die Form ist dann nämlich Ausdruck des produktiven Verhältnisses der Menschen zu den Seienden – Ausdruck der „gegenständlichen Tätigkeit“¹³, durch die der Mensch sich mit der Welt vermittelt. Die Form der von den Menschen geschaffenen Dinge und Verhältnisse und der von ihnen veränderten Natur ist das Indiz des objektiven doppelten Reflexionsverhältnisses zwischen Welt und Mensch, Subjekt und Objekt; sind die Formen von Gebrauchsgütern durch die Lebenszwecke der Menschen im „Stoffwechsel mit der Natur“ (Marx) determiniert, so stellen die Formen von reinen Anschauungsgegenständen deren So-Sein im Modus der Reflexion durch ein Subjekt dar, machen also die Reflexion oder Widerspiegelung als Seinsverhältnis am Objekt selbst gegenständlich erfahrbar. Im Kunstwerk erscheint also die objektive Transzendentalität der Welterfahrung, d. h. ihre Konstituierung im Reflexionsverhältnis der Gegenständlichkeit, welches das „gegenständliche Wesen“ des Menschen (Marx) und damit die Priorität der materiellen Wirklichkeit vor deren Bewußtseinsabbildung begründet, als Ansicht der Sache selbst. Darin liegt der ontologische Sinn des Ästhetischen und der Kunst im besonderen; auch der höhere Vermittlungsgrad des (im hegelschen Sinne) konkreten Begriffs hebt diese grundlegende Funktion des Ästhetischen auf der Ebene der Sinnlichkeit, der „unteren Erkenntniskräfte“ (facultates cognoscitivae inferiores), wie es bei Baumgarten heißt, nicht auf. Vielmehr ist Kunst, weil sie Verhältnisse sinnlich-materiell zeigt, ihrem Wesen nach materialistisch.

Die Bindung des Kunstwerks an den stofflichen Gehalt des Gestalteten hat zur Folge, daß es in der Anschauung einem Regulativ und Korrektiv un-

¹² Vgl. H. H. Holz, Danae oder die Sprache der Sinne, in: Institut für Geschichte und Theorie der Architektur an der ETH (Hg.), Das architektonische Urteil, Basel 1989; wiederabgedruckt in: H. H. Holz, Bild-Sprachen, Bielefeld 2009, S. 32-47.

¹³ H. H. Holz, Dialektik und Widerspiegelung, Köln 1983, S. 127 ff.

terworfen ist. Unanschauliche Kunst gibt es nicht. Auch eine jeder Anspielung auf dingliche Erfahrungsgegenstände sich enthaltende Kunst reiner Formen bewahrt in dem, was sie als ‚Werk‘ hinstellt, noch ihre Fundierung in der reinen Sinnlichkeit. Hierin liegt eine Gewähr für die Sachbezogenheit und Objektivität des Kunstwerks, die vorzüglich der bildenden Kunst (aber nicht ihr allein) eignet, weil ihr Material die substantielle Materie ist.

An keinem Seienden lassen sich Form und Stoff trennen. Die Form ist das Bestimmungsmoment des materiell Seienden. Sie ist demgemäß selbst immer eine bestimmte Form. Die Leistung des Künstlers besteht darin, aus der Materie eine ihr mögliche bestimmte Form zu entbinden. „Kunst, die Stoff-Form entbindet“, heißt es bei Ernst Bloch, ist „eine künstlerische Herausführung latenter Forminhalte ... Vorhandenes Dasein wird mithin nicht sklavisch abgemalt, noch aber auch mit aufgeprägter Form vergewaltigt, sondern das in seinem Stoff Angelegte, gegebenenfalls nicht zur vollen Deutlichkeit Ausgereifte wird künstlerisch zu Ende getrieben.“¹⁴ Die Form tritt nicht als ein „Geistiges“ zur Materie hinzu, sondern ist deren Daseinsweise, die in ihr angelegte objektive Möglichkeit, die der Künstler als eine unter mehreren in einer bestimmten Perspektive akzentuiert. (Darum konkurrieren auch nicht die verschiedenen Darstellungen eines und desselben Inhalts – z. B. ein Apfelstilleben von van Gogh und eines von Cezanne – miteinander hinsichtlich der ‚Richtigkeit‘.) Die Perspektive ist historisch, auch ideologisch gebunden, eine Kreuzigung von Cimabue sieht anders aus als eine von Grünewald, eine Verspottung Christi von Holbein anders als eine von Bosch. Gemeinsam ist ihnen aber das In-Möglichkeit-Sein ihres Stoffs zu der und jener Form und Deutung, sodaß sich in der jeweils verwirklichten Darstellung nur eine perspektivische und begrenzte Ansicht aktualisiert. Stoffe werden in ihrer künstlerischen Verarbeitung so zu Manifestationen unserer geschichtlichen Teilhabe an Sinnfiguren; die ikonologischen Arbeiten des Warburg-Instituts haben insbesondere diesen Aspekt in vielen Details herausgearbeitet und methodologisch untermauert.¹⁵ Obschon die Ikonologie für den Bereich der bildenden Künste entwickelt worden ist, läßt sich das Verfahren auch auf die anderen Kunstarten übertragen.

Die ikonologische Methode zeigt uns zwei Bestimmungsmomente der Kunst: eine relative Konstanz im Repertoire von Stoffen, Motiven, auch

¹⁴ E. Bloch, *Das Materialismusproblem*, Gesamtausgabe, Bd. 7, Frankfurt a.M. 1972, S. 522.

¹⁵ Vgl. E. H. Gombrich, *Aby Warburg*, Frankfurt a.M. 1981; W. Hofmann/G. Syamken/M. Warnke, *Das Menschenrecht der Augen*, Frankfurt a.M. 1980; E. Panofsky, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1975.

Formelementen und *gleichzeitig* den dauernden Prozeß von Formerfindungen und Bedeutungsverschiebungen, also Permanenz und Historizität, Tradition und Traditionsbruch¹⁶, Rückgriff und Innovation. Denselben Befund erbringt die formanalytische Methode, wie Wölfflin sie für die Kunstgeschichte entwickelt und Strich sie in die Literaturgeschichte übernommen hat: Es gibt Formtypen und formale Haltungen, die einander nach festen Gesetzen folgen und sich in den Großperioden der Kulturgeschichte auf analoge Weise wiederholen; in ihnen lassen sich Ausprägungen von Momenten der ontologischen und anthropologischen Verfassung der Sinnlichkeit erkennen – allerdings steht eine systematische Anthropologie des Ästhetischen noch aus, die die Einsichten z. B. Plessners und Merleau-Pontys, Gehlens und der Gestaltpsychologie auswerten müßte. In der Kunst erscheinen ontologische Weltverhältnisse als Strukturen, die „man am besten als das Prinzip der inneren Organisation der Form erklären“ kann. „Die Strukturwissenschaft dient daher nicht der stilistischen Bestimmung, ihre Aufgabe ist es vielmehr, die Grundlagen und die treibenden Kräfte jener Organisation allgemeiner Art festzustellen, auf denen sich der jeweilige Stil aufbaut.“¹⁷ Auch Strukturen erweisen sich als Ausdruck kategorialer Seinsbestimmtheiten („Daseinsformen“) allgemeinsten Art und besitzen eine ontologische Interpretation.¹⁸

Ontologische und anthropologische Strukturen, die jeder künstlerischen Darstellung zugrunde liegen, und überindividuelle historische Prägungen, wie sie sich in Zeit- und Kulturstilen zeigen und sich in den schöpferischen Persönlichkeiten wie auch im Rezeptionsmodus durchsetzen, haben offenbar den Status von Universalien, deren logischer Allgemeinheit eine ontologische Realität entspricht; sie sind *universalia in re*. Wie ist das denkbar, wenn doch das Kunstwerk als ein absolutes Singulare in einer letzthinnigen Unterschiedenheit (*telentaia diaphora*) von jedem anderen existiert? Andererseits ist es doch gerade die Leistung des Kunstwerks gegenüber den vorbeigleitenden wechselnden Situationsbildern des täglichen Lebens, deren Bedeutungen sich mannigfach überkreuzen und verunklären, in einer geordneten Konstellation das Wesen einer Sache, eines Sachverhalts, eines Verlaufs festzuhalten und zu einem abgeschlossenen Ganzen gerinnen zu lassen. Diese geschlossene Totalität hat Ernst Bloch als das *Gelungen-Sein* des Kunstwerks dem *Geworden-Sein* der Wirklichkeit gegenübergestellt.¹⁹

¹⁶ Vgl. H. H. Holz, Vom Kunstwerk zur Ware, Neuwied/Berlin West 1972, S. 66 ff.

¹⁷ G. Kaschnitz-Weinberg, Ausgewählte Schriften, Berlin 1965, S. 198 f.

¹⁸ H. H. Holz, Le strutture della visualità, Milano 1984

¹⁹ E. Bloch, Das Prinzip Hoffnung, Gesamtausgabe, Band 5, Frankfurt a.M. 1959, S. 242 ff.

Die Einheit des Kunstwerks ist die einer eidetischen Synthesis; aus der Mannigfaltigkeit der kontingenten Elemente der Wirklichkeit werden wesentliche, mithin notwendige Charakterzüge herausgehoben. Kant hat die in der Anschauung selbst sich vollziehende Synthesis allgemein als „Synthesis der Apprehension“ bezeichnet. „Jede Anschauung enthält ein Mannigfaltiges in sich, welches doch nicht als ein solches vorgestellt werden würde, wenn das Gemüt nicht die Zeit, in der Folge der Eindrücke aufeinander, unterschiede: denn, als in einem Augenblicke enthalten, kann jede Vorstellung niemals etwas anderes, als absolute Einheit sein. Damit nun aus diesem Mannigfaltigen Einheit der Anschauung werde (wie etwa in der Vorstellung des Raumes), so ist erstlich das Durchlaufen der Mannigfaltigkeit und dann die Zusammennehmung desselben notwendig, welche Handlung ich die Synthesis der Apprehension nenne.“²⁰ Die transzendente Synthesis bezieht sich auf jede mögliche Vorstellung, also auch auf alle kontingenten Vorstellungen des täglichen Lebens.

Nun liegt aber auf der Hand, daß die natürliche Wahrnehmung prinzipiell unbegrenzt ist und ihr Ende erst mit dem Tode des wahrnehmenden Lebewesens hat. Die synthetische Einheit der Wahrnehmungen ist darum jeweils nur eine zufällige und transitorische. Anders beim Kunstwerk: Es ist eine begrenzte, abgeschlossene Einheit; die Mannigfaltigkeit der von ihm ausgehenden Wahrnehmungseindrücke wird durch seine formale Gestalt immer wieder in ihre eigene Systematik zurückgeleitet. So vollbringt das Kunstwerk *in paradigmatischer Weise* die Synthesis der Apprehension; seine Anschauungsgehalte schließen sich zu einem Sinn zusammen, der an der Gesamtanschauung des Werks ablesbar wird wie an einem Schriftbild, jedoch in unmittelbarer Perzeption. Die Ablesbarkeit der Sinngehalte schließt ein, daß das Perzipierte verbal interpretiert werden kann. Die Kunst hat so ihre eigene Sprache, die sich wie jede Sprache aus der Kombination von Bedeutungsträgern (Anschauungsgehalten) und Formantien aufbaut. Indem so das, was das Kunstwerk zeigt und mitteilt, analog zur Sprache verstanden wird und allgemeinste, vielfältig differenzierbare Regeln des Aufbaus einer solchen Sprache (Syntax) angegeben werden können, läßt sich auch von ‚anschaulichem Denken‘ reden; präzise in dem Sinne, daß die in der Kunst wirksamen Formen der Anschauung (oder die ästhetische Synthesis der Apprehension) selber eine Art Denken sind.

Das bedeutet nun aber, daß das in der sinnlichen Anschauung Aufgefaßte in seiner sinnlichen Gegebenheit ein Singuläres ist, das eben durch diese eidetische Synthesis der künstlerischen Darstellung aus der Beliebigkeit der

²⁰ I. Kant, Kritik der reinen Vernunft, 1. Aufl., Riga 1781, S. 99.

Einzelperzeption herausgehoben wird. Kraft eben dieser Darstellung für den Betrachter (und zwar prinzipiell: für jeden möglichen Betrachter) bekommt der Wahrnehmungsinhalt eine über die Erlebnissituation hinausreichende Bedeutung. Bedeutungen sind es, in denen die Welt sich für uns im Hinblick auf unsere Stellung in ihr artikuliert und in denen die Singularität des Erlebnisses in die Allgemeinheit mitteilbarer Erfahrungen überführt wird. Das Kunstwerk selbst ist „anschauliches Denken.“²¹

Soll die Formel vom anschaulichen Denken über den stilistischen Schock des Oxymoron hinausführen, so muß es ein Medium geben, in dem die Singularität der Anschauung in die Allgemeinheit des Denkens (Begriffs) übergeht, ohne dabei verloren zu gehen. Denn Anschauung meint ja die Gegebenheit einer unendlich variierten Menge von individuellen Gegenständen, deren Einmaligkeit gerade durch die Subsumtion unter das Allgemeine nicht gefaßt werden kann: *individuum est ineffabile*. Die Individuenmenge bliebe jedoch ohne eine allgemeine Ordnung chaotisch, unerfahrbar und unmittelbar; es gäbe keine ‚Bedeutungen‘. So stellt sich auf der Ebene der Anschauung das gleiche Problem, das auf der Ebene des sprachlichen, begrifflichen Denkens den Kern des Universalienstreits ausmachte: Wie sind Einzelnes und Allgemeines aufeinander bezogen? Oder kantisch: Wie kann die Anschauung zum Begriff gebracht werden?

Für die reinen Verstandesbegriffe hat Kant diese Zone des Übergangs oder der Vermittlung durch die Lehre vom „Schematismus“ zu erfüllen gesucht. Es geht da um die Frage, wie die abstrakte Allgemeinheit der Kategorien auf die anschaulich erfüllten Erscheinungen anzuwenden seien, damit überhaupt das Allgemeine, das doch in der Erscheinung nicht anschaulich enthalten ist, erfaßt werden könne. „Wir wollen diese formale und reine Bedingung der Sinnlichkeit, auf welche der Verstandesbegriff in seinem Gebrauch restringiert ist, das Schema dieses Verstandesbegriffs, und das Verfahren des Verstandes mit diesen Schematen den Schematismus des reinen Verstandes nennen ... Das Schema des Triangels kann niemals anderswo als in Gedanken existieren und bedeutet eine Regel der Synthesis der Einbildungskraft, in Ansehung reiner Gestalten im Raume. Noch viel weniger erreicht ein Gegenstand der Erfahrung oder Bild desselben jemals den empirischen Begriff, sondern dieser bezieht sich jederzeit unmittelbar auf das Schema der Einbildungskraft, als eine Regel der Bestimmung unserer Anschauung, gemäß einem allgemeinen Begriff. Der Begriff vom Hund bedeutet eine Regel, nach welcher meine Einbildungskraft die Gestalt eines vier-

²¹ R. Arnheim, *Anschauliches Denken*, Köln 1973; J. Weber, *Gestalt, Bewegung, Farbe. Kunst und anschauliches Denken*, Braunschweig 1975.

füßigen Tieres allgemein verzeichnen kann, ohne auf irgendeine einzige besondere Gestalt, die mir die Erfahrung darbietet, oder auch ein jedes mögliche Bild, was ich in concreto darstellen kann, eingeschränkt zu sein.“²²

Das letzte Beispiel zeigt, daß der „Schematismus“ nach Kant nicht nur bei der Anwendung reiner Verstandesbegriffe auf Gegenstände der Erfahrung, sondern auch bei der Beziehung des Individuellen auf den empirischen Begriff statthaben soll. Martin Heidegger hat dieses kantische Problem der Vermittlung von Begriff und Einzelgegenstand weiter zugespitzt. Es gibt, sagt er, „keinen unmittelbaren anschaulichen Anblick des Begriffs.“²³ Wohl aber kann ich anschaulich die Regel, nach der eine Anschauung als gedeckt durch einen Begriff aufgefaßt wird (also Bello als Hund und nicht als Löwe), durch einen bildhaften Schematismus ansichtig machen. Noch einmal mit den Worten der Analyse Heideggers: „Hieraus wird erst das Wesentliche des Schema-Bildes deutlich: es hat seinen Anblickcharakter nicht nur und zuerst aus seinem gerade erblickbaren Bildgehalt, sondern daraus, daß es und wie es aus der in ihrer Regelung vorgestellten möglichen Darstellung herausspringt und so gleichsam die Regel in die Sphäre der möglichen Anschaulichkeit hineinhält ... Die Versinnlichung von Begriffen ist ein ganz eigenes Beschaffen eigentümlicher Bilder.“²⁴

So sind die Schemata der Abstraktionsgrad, in dem Bedeutungen losgelöst von ihrem natürlichen und singulären Auftreten als Allgemeinheiten gefaßt (vorgestellt) werden. Daß hier bei Kant wie auch in Heideggers Konzeption des „Schema-Bildes“ das Problem präsent ist, das Husserl durch die Theorie der Wesensschau zu lösen versuchte, müßte bei einer genaueren Untersuchung zutage treten. Wenn nun Weber zeigt, daß der Übergang von allgemeinen Schemata zu immer erfüllteren, differenzierten Vorstellungen gleitend und also das Repertoire an Schemata beliebig erweiterbar ist, ja letztlich jedes Kunstwerk selbst ein Schema (oder eine ‚Idee‘) darstellt, insofern es gegenüber der Wirklichkeit eine hermeneutische Funktion übernimmt²⁵, dann wird der Kunst als der Region der ästhetischen Paradigmata des Wahrnehmbaren und Sinnhaften eine prinzipiell unendliche Erkenntnisrelevanz zugestanden werden müssen.

Als „Schema“, das den singulären, erlebten Anschauungsgehalt in die Allgemeinheit des mitteilbaren Bedeutungsgehalts transponiert, ist jedes Kunstwerk eine Regel zur Konstruktion der intersubjektiven Bedeutung von

²² I. Kant, Kritik der reinen Vernunft, 2. Auflage, Riga 1784, S. 176 ff.

²³ M. Heidegger, Kant und das Problem der Metaphysik, Frankfurt a.M. 1951, S. 90

²⁴ Ebd., S. 94 f.

²⁵ J. Weber, Gestalt, Bewegung, Farbe, a. a. O.

Weltgehalten dann und nur dann, wenn der physiognomisch-gestische Anschauungsgehalt der *aisthesis* oder die ‚Wirkung‘ des Gegenstands (s. u.) aufgrund der formalen, d. h. in der Werkanalyse objektiviert erschließbaren Mittel seiner Gestaltung in einen sprachlich verallgemeinerbaren Bedeutungsgehalt transformierbar ist. Diese Objektivierbarkeit, die aus der Weltgeltigkeit der im Kunstwerk geronnenen Erfahrung entspringt, ist Voraussetzung seiner Gegebenheit *als Kunstwerk*. Reine Selbstbekundung oder bloß subjektive ‚Kreativität‘ reichen dazu nicht aus. Der keiner Regel der Konstruktion von intersubjektiven Bedeutungen subsumierbare „angestrengte Versuch, die eigene Innerlichkeit zu produzieren“, bringt den „Grenzfall“ hervor, „daß die Werke unbestimmt eindrucksvoll, aber unverständlich sind“. Denn „Selbstdefinition, Selbstentlastung und Selbstprogrammierung“²⁶ sind Modi psychologisch, nicht ästhetisch zu interpretierenden Tuns, weshalb eine ästhetische Theorie auch nicht von der Produktion (wie auch nicht von der Rezeption), sondern nur von der eigentümlichen Seinsweise des ästhetischen Gegenstands her begründet werden kann.

Nach dem Gesagten wird deutlich: Die Ästhetik als philosophische Disziplin hat es mit den Gestaltungsformen zu tun, durch welche der ästhetische Gegenstand sich als solcher auszeichnet. Sie ist aber nicht einfach eine Metatheorie der allgemeinen Kunst- und Literaturwissenschaften; vielmehr hat sie einen eigenen *philosophischen* Sachgehalt, der sich auf drei ontologischen Ebenen entfaltet:

1. In den allgemeinen Strukturen der Ästhetischen erkennen wir ontologische Bestimmungen des Wirklichen, die sich – in Übertragung eines naturphilosophischen Konzepts von Helmuth Plessner²⁷ – als „materiales Apriori“ und das heißt als oberste Universalien der Materialität begreifen lassen. Demgemäß werden an Kunstwerken jeweils bestimmte Aspekte der materiellen Verfassung der Welt anschaulich.

2. Die prinzipielle Singularität der ästhetischen Erfahrung – ein bestimmter ästhetischer Gegenstand wird in einer bestimmten Situation von einem bestimmten Rezipienten aufgefaßt – und die prinzipielle Allgemeinheit des in der ästhetischen Erfahrung konstituierten Sinns – jeder ästhetische Gegenstand ist von einem Rezipienten für jeden beliebigen anderen Rezipienten interpretierbar – sind die Momente der Vermittlung, durch die die Singularität des erscheinenden Allgemeinen und die Allgemeinheit des sich manifestierenden Einzelnen ineinander übergehen und durch die das nur begrifflich konstruierbare Wesen des Wirklichen abgebildet wird. In die-

²⁶ A. Gehlen, *Zeit-Bilder*, Frankfurt a.M./Bonn 1960, S. 114.

²⁷ H. Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, Berlin/Leipzig 1928.

sem Sinne ist jedes Kunstwerk nicht nur eine Allegorie des von ihm dargestellten Sinns, sondern immer auch ein Symbol des Wirklich-seins, d. h. der Seinsverfassung des Wirklichen.

3. Die Konstitution der Form des Kunstwerks durch die Auffassungsperspektive des Künstlers und seiner Bedeutung durch die Auffassungsperspektive des Rezipienten geschieht in der Weise, daß die Subjektivitäten von Künstler und Rezipienten jeweils als Eigenschaften des Werks selbst wahrgenommen werden. In der Tat ist ja auch die Subjektivität des Künstlers in der Formgestalt des Werks ganz und gar in der Seinsweise des Werks und der von ihm repräsentierten Wirklichkeit aufgegangen, sodaß dann das Werk auch durchaus abgetrennt vom Künstler und ohne Kenntnis von dessen Umständen rezipiert werden kann; es trägt seine Bedeutung an sich selbst und die Perspektivität des Künstlers ist in ihm aufgehoben. Darin liegt der Rechtsgrund für den Anspruch des Hermeneutikers, das Werk besser verstehen zu können als der Künstler selbst. – Die Subjektivität des Rezipienten andererseits verschmilzt mit der Objektivität des Werks, insofern dieser seinen ganz persönlichen Eindruck nicht als seine Reaktion, sondern als Ausdruck des Werks auffaßt und seinen Eindruck durch Beschreibung und Interpretation auch in anderen Rezipienten als vom Werk ausgehende Wirkung wecken kann. „Im Eindruck, den man von etwas hat, liegt etwas. Was darin liegt, muß ich erst finden. Die Verdeutlichung des Eindrucks geschieht dadurch, daß er ... als Gedanke aufgenommen, d. i. artikuliert wird. Sie geschieht *aus mir* heraus. Denn das, *was* der Eindruck ist, ist wesentlich doppeldeutig: sowohl das, wovon als etwas auf mich Wirkendem ich in meinen Gedanken bewegt werde, als auch der Gedanke selbst, der sich in mir regt. Was ungebrochen erfaßt wird im Eindruck, ist nicht mitteilbar.“²⁸ Das Unmittelbare ist ganz ausschließlich mein Subjektives. Der Gedanke, auf den es mich bringt, gehört dem Werk an, von dem der Eindruck auf mich ausgeht. Am Kunstwerk wird demgemäß die Objektivität des Subjektiven ablesbar. Ich erfahre mich in dem, was ich bin, nicht an mir selbst, sondern an etwas anderem, dem Werk.

Das Kunstwerk als Produkt eines schöpferischen Akts wird also zum gegenständlichen Träger der Einheit von Subjekt und Objekt und damit zu einem Dialekticum schlechthin; in jedem einzelnen Fall gibt es die Anschauung des philosophischen Urverhältnisses der Verschränkung von Subjekt und Objekt. Gehen wir nun in der dreigliedrigen Relation ästhetischer Gegenstand – Bedeutung – Rezipient von dem anderen Extrem, dem Rezipienten, aus, so ergibt sich ein analoger Zusammenschluss von Subjektivität

²⁸ H. Lipps, *Die menschliche Natur*, Frankfurt a.M. 1941, S. 90.

und Objektivität in der Anmutungsqualität des Gegenstands. In seiner Erhellung der „Natur der ästhetischen Wirkung“ hat Josef König die Grundlagen zu einer Theorie dieser Seite des ästhetischen Verhältnisses gelegt, die zugleich auch die Entsprechung und den Unterschied von rezeptivem und produktiven Verhalten ins Licht rückt.²⁹

Es ist der Sinn der Rede vom *ästhetischen* Gegenstand, daß dieser im Unterschied zu Gegenständen anderer Art, z. B. Gebrauchsgegenständen oder natürlichen Hindernissen oder Himmelskörpern, rein durch die Eigenbedeutsamkeit seiner Erscheinung, d. h. seines Wahrgenommenseins, auf den Rezipienten wirkt. Was da wirkt, ist nicht eine definierbare Eigenschaft, die dem Gegenstand zukommt, sondern der Eindruck, den er auf den Rezipienten macht. So ist z. B. ein Lebewesen tot, wenn seine Stoffwechselfunktionen erloschen sind. Wir können aber auch sagen, ein Mensch oder eine Landschaft oder eine Stadt wirken tot, und damit geben wir einen Eindruck wieder, der nicht als Eigenschaft dem Gegenstand zukommt, sondern die Weise meiner Auffassung vom Gegenstand benennt. Dieser Unterschied läßt sich fassen als der Unterschied von determinierenden und modifizierenden Prädikaten.³⁰ Man könnte vereinfachend sagen, daß determinierende Prädikate sich auf etwas beziehen, das der Möglichkeit nach *vorhanden ist*; modifizierende Prädikate hingegen beziehen sich auf das So-Wirken von etwas und vergegenwärtigen ein Sein, wie es ist, in seiner Rückbezogenheit auf das Subjekt, das es auffaßt. Sage ich z. B. das Auftreten eines Menschen sei majestätisch, so gebe ich damit die Wirkung eines Habitus auf mich wieder (und ein anderer mag denselben Habitus als theatralisch empfinden). Insofern das Sein eines Seienden „in sich selber qualifiziert“ ist und damit die Möglichkeit hat, in bestimmter Weise zu wirken, ist das So-Sein in seinem notwendigen Modus des So-Wirkens „selber relativ auf ein Subjekt“³¹ – gemeint ist das rezipierende Subjekt. In diesem Subjekt entsteht ein Eindruck, der von einem Gegenstand geweckt wird – z. B. der Eindruck von der Bedrohlichkeit einer Bergszenerie oder von einer gespenstischen Ruinenlandschaft; das Was dieses Eindrucks kommt erst dadurch in die Welt, daß ein Subjekt ihn hat (und dann evtl. auch in anderen appellativ wecken kann). Das Verbum ‚wecken‘ weist darauf hin, daß ein Eindruck jedenfalls intersubjektiv nicht durch Argumentation hervorzubringen ist.

Diese allgemeine ontologische Interpretation modifizierender Prädikate – „von dem, was sie bedeuten, gilt ..., daß, was sie bedeuten, nichts ist als das

²⁹ J. König, Vorträge und Aufsätze, Freiburg i.Br./München 1978, S. 256 ff.

³⁰ J. König, Sein und Denken, Halle 1937, S. 1 ff.

³¹ Ebd., S. 33.

durch sie Bedeutete³² – deckt nun insbesondere den Typus von Aussagen über ästhetische Erlebnisse. Der ästhetische Eindruck entsteht vor jeder analytischen Entzifferung der Merkmale des ästhetischen Gegenstands. Ein Garten oder ein Kirchenschiff, eine Skulptur oder ein Lied wirken auf uns als ein Ganzes, ehe wir uns, seine Gliederung nachvollziehend, der Konstruktionsbedingungen dieser Wirkung bewußt werden. Aber wir können den Eindruck, den wir da empfangen, auch für uns selbst nicht anders vergegenständlichen, als daß wir ihn benennen oder, genauer und seiner inneren Mannigfaltigkeit angemessener, ihn ‚beschreiben‘. Das meint Lipps, wenn er sagt (siehe oben), daß der Eindruck artikuliert wird, indem er sich zum Gedanken ausbildet – Gedanke im weitesten Sinne eines aussagbaren Bewußtseinsinhalts (cogitatio) genommen. Der Eindruck ist nichts als das, was seine Beschreibung ist, diese *ist* seine quidditas; und gelingt die Beschreibung so, daß sie in anderen Subjekten denselben bzw. eine analogen Eindruck weckt, so ist die Beschreibung selbst eine ästhetische Wirkung und als solche ein Kunstwerk. So läßt sich sagen, „daß die Beschreibung einer ästhetischen Wirkung diese Wirkung selber als Beschreibung ist.“³³ Und damit ist die Erlebniseinheit von Künstler und Rezipient in einem entsprechenden Weltverhältnis begründet. Denn auch der Künstler erfährt den Eindruck, den er beschreibt, indem er ihn beschreibt, und er erfährt ihn dennoch nicht als Produkt seiner Beschreibung, sondern als eine Wirkung von außen; er ist also, indem er produziert, Rezipient der ästhetischen Wirkung des Gegenstands, und doch existiert diese Wirkung (das So-Wirken) nur, indem er sie beschreibt und damit als allgemein rezipierbar hervorbringt (= aus der Latenz herausführt). Dieses Hervorbringen ist jedoch ein Akt, in dem er seiner selbst, als unter der bestimmten ästhetischen Wirkung stehend, inne wird. „Daß der Beschreibende allererst und nur in der Beschreibung das Beschriebene schaut und erkennt, ist in Koinzidenz eines damit, daß er in dieser selben Beschreibung auch allererst sich selbst begegne als dem, der diejenige Wirkung erkennt, die er mit seinen Worten beschreibt.“³⁴

Dieses Verhältnis ist nun aber – mit einem wesentlichen Unterschied – exakt analog dem Verhältnis des Rezipienten zum ästhetischen Gegenstand. Auch der Rezipient erfährt sich selbst, wenn und indem er die ästhetische Wirkung in sich zum Gedanken ihrer Qualität werden läßt – d. h., er erfährt die Objektivität seiner Subjektivität und die Subjektivität des objektiv Gegebenen. Jemand kann den Gesang einer Nachtigall hören, ohne daß er

³² J. König, Vorträge und Aufsätze, a. a. O., S. 319.

³³ Ebd., S. 267.

³⁴ Ebd., S. 266.

ihm etwas an sich bedeutet; erst wenn sich der Eindruck in ihm als Gedanke von der Süße dieses Gesangs ausdrückt, hat er auch den Eindruck. Wenn er dann schließlich diesen Eindruck appellativ weiterzuvermitteln vermag, wie etwa Theodor Storm in seinem Gedicht

Das macht, es hat die Nachtigall
 Die ganze Nacht gesungen;
 Da sind von ihrem süßen Schall,
 Da sind in Hall und Widerhall
 Die Rosen aufgesprungen.

– dann ist in der Beschreibung der ästhetischen Wirkung die ästhetische Wirkung selbst als allgemeine hervorgebracht – und die Formbestimmtheiten der Beschreibung sind es, in denen das ganz und gar Subjektive des ästhetischen Eindrucks in die Objektivität des ästhetischen Werks umschlägt. „Die Beschreibung einer ästhetischen Wirkung macht daher, was sie beschreibt – nämlich die ästhetische Wirkung –, allererst sichtbar, und zwar allererst sichtbar nicht etwa nur für uns, sondern dem sie Beschreibenden selber.“³⁵ Diese Charakterisierung der Existenzbedingungen der ästhetischen Wirkung ist richtig, aber auf nivellierende Weise. Sie ebnet nämlich den Unterschied zwischen „uns“ (den Rezipienten) und dem „Beschreibenden“ (dem Künstler) ein. Wie unvollkommen und durch andere unnachvollziehbar die Beschreibung des Eindrucks durch den, der kein Künstler ist, auch sein mag, für ihn selbst kann sie durchaus eine, obschon sehr undeutliche ästhetische Wirkung vorstellen; insofern ist er ein, wenn auch unvollkommen, Beschreibender. Der Künstler vermag indessen durch seine Beschreibung, in der er die ästhetische Wirkung in sich selbst differenziert hervorbringt = ausdrückt, eben diese Wirkung (bzw. ihr Analogon) auch in anderen hervorzubringen. Genau dies macht nun auch die Differenz zwischen den Erfahrungsmodi des Naturschönen und des Kunstschönen aus. Das Naturschöne kann als bestimmte Wirkung eines Naturgegenstands von jedermann, der sich von dieser Wirkung betreffen läßt (und dieses ‚lassen‘ ist in einem *zulassen* und *veranlassen*) als bestimmter Gedanke dieser Wirkung aufgenommen und ausgesagt werden; z. B. ‚wie zärtlich ist dieser Frühlingwind!‘, ‚wie heiter diese bunte Sommerwiese!‘ Aber diese vagen Formulierungen decken gewiß nicht den inneren Reichtum und die Spezifikation des bestimmten Eindrucks; insofern geht das erlebte Naturschöne, sobald es differenziert ausgedrückt wird, ins Kunstschöne über, welches die Beschreibung der ästheti-

³⁵ Ebd., S. 279.

schen Wirkung des Naturschönen ist. Und es bildet sich im Rezipienten dann die ästhetische Wirkung des Naturschönen gemäß den Kunstformen der Beschreibung, durch welche es in ihm geweckt wurde.

Andererseits bleibt jedoch zu beachten, daß auch die vage Jedermannsformulierung des ästhetischen Eindrucks schon die Grenzen der Unmittelbarkeit sprengt und offenbar genügend appellative Kraft besitzt, um, ungeachtet des Fehlens gestalt-aufschließender Hinweise, im Mitmenschen die Aufnahmebereitschaft für die ästhetische Wirkung zu programmieren. Daraus ließe sich die Vermutung ableiten, daß es Universalien der ästhetischen Wirkung gibt, die beim Einstellungswechsel von der interessierten zur interesselosen Zuwendung zur Außenwelt freigesetzt werden. Solche Universalien hat Gehlen als Kategorien des entlasteten Verhaltens gekennzeichnet.³⁶

Dies ist der wesentliche Unterschied im Verhältnis des Künstlers und des Rezipienten zum ästhetischen Gegenstand: Auch der Rezipient ist produktiv und bringt eine ästhetische Wirkung hervor; aber er bringt sie auf undeutliche Weise hervor, als ganzheitliche *perceptio confusa*, während der Künstler sie distinkt mit künstlerischer *techne* ‚bildet‘ oder ‚konstruiert‘ und damit in der Erzeugung der ästhetischen Wirkung für andere zugleich den hermeneutischen Schlüssel zur Deutung mitliefert. Kunstwerke sind darum nicht nur *per accidens* interpretierbar, sondern bedürfen essentialiter der Interpretation, weil sie in dem, was sie sind (= zeigen), ihre eigene Interpretationsanweisung *enthalten*. Mit anderen Worten: Das Werk als Wirkung ist, indem es wirkt, interpretierbar als Konstrukt.

Das hier angedeutete Verhältnis des Naturschönen zum Kunstschönen führt zurück auf die Anfänge der ästhetischen Theorie bei Baumgarten. Einmal bezieht er die Ästhetik auf die „unteren Erkenntniskräfte“ (*facultates cognoscitivae inferiores*), also die *perceptiones confusas* oder undeutlichen Vorstellungen; zum anderen aber versteht er sie als die Wissenschaft von den Regeln der Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis, also als die Wissenschaft von den Bedingungen der Klarheit der Sinne; und in letzterer Funktion wird sie dann zur philosophischen Disziplin von den Regeln der Konstruktion der Wirklichkeit als eines nicht-kontingenten Zusammenhangs in der Kunst.

Insofern gibt es aus systematischen Gründen eine Ästhetik als philosophische Disziplin erst seit der Ausarbeitung des fundamentalen Konzepts der Philosophie der Neuzeit, des Konzepts der Subjektivität. Wenn wir am Anfang deskriptiv feststellten, die Geschichte der Ästhetik beginne nicht vor dem 18. Jahrhundert, so sehen wir nun, daß diese Datierung in der Sache

³⁶ A. Gehlen, Studien zur Anthropologie und Soziologie, Neuwied/Berlin West 1963, S. 64 ff.

selbst einen guten Grund hat. Die Ästhetik, in der Spannweite von einer allgemeinen Theorie der Sinnlichkeit bis hin zu einer Theorie der Weltbedeutung der Künste, findet die ontologische Region, in der sie sich entfaltet, in der Vermittlung zwischen Subjekt und Objekt dergestalt, daß das Subjekt im Objekt seiner selbst ansichtig wird als dasjenige, das das Objekt in sein Was-Sein (quidditas) aufnimmt und im Modus des Selbstseins des Subjekts in sich „zur Welt bringt“³⁷, d. h. in die relationale Totalität aller Seienden perspektivisch einfügt. Darum ist die Theorie der ästhetischen Wirkung in der Tat das Zentrum der Ästhetik, in der Mitte zwischen Produktions-, Rezeptions- und Werkästhetik. Denn *Wirkung* heißt eben sowohl der vom Objekt auf das Subjekt ausgehende Einfluss als auch die im Subjekt aufscheinende, sich nur durch das Subjekt konstituierende Auffassung von der Erscheinung des Objekts. Was im Subjekt als So-Wirken erlebt wird, erfüllt immer das ganze Subjekt in der Besonderheit eines besonderen Modus. Das durch determinierende Prädikate ausgesagte Besondere des Gegenstands wird sozusagen gefärbt in der ästhetischen Wirkung, die durch modifizierende Prädikate und die von ihnen abkünftigen notwendigen Metaphern ausgedrückt wird, zur Universalität einer Befindlichkeit, in der „das In-der-Welt-sein als Ganzes erschlossen“³⁸ ist. Die distinkte Weise der Erschlossenheit von Welt ist (nach Leibniz und Hegel) der absolute Begriff (die *notio completa*), zu dem die Philosophie im Fortbestimmen des jeweils besonderen Begriffs hinstrebt. Die konfuse Weise der Erschlossenheit ist die der *aisthesis*, und was in ihr dem absoluten Begriff äquivalent sein müßte, ist das, was Aristoteles „*ta kath' auta aistheta*“, das Wahrnehmbare an sich genannt hat. Das Wahrnehmbare an sich, über jedes besondere Wahrzunehmende hinaus, ist die sinnliche Welt als Gesamtheit aller wahrnehmbaren Seienden.³⁹

Von daher – und wieder schließt sich der Bogen zurück zu Baumgarten, dem Leibnizianer – hat das Kunstwerk, in dem die flüchtige ästhetische Wirkung zum Seienden sich verfestigt, den Charakter einer Monade. Es ist ein absolut Einzelnes, nämlich die gegenständlich gewordene ästhetische Wirkung, das in dieser seiner besonderen Seinsweise die einmalige perspektivische Erscheinung einer Totalität ist, die in sich die ganze Welt der Bedeutungen enthält. Darum sind die Möglichkeiten der Auffassung des Kunstwerks nie abschließbar. Darum ist aber auch jedes Kunstwerk definiert durch die Abgeschlossenheit seiner besonderen Gestalt, durch die alle seine Momente in

³⁷ Vgl. J. König, Vorträge und Aufsätze, a. a. O., S. 310 ff.

³⁸ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Halle 1927, S. 137.

³⁹ Vgl. J. König, Vorträge und Aufsätze, a. a. O., S. 333 ff.

die Idee der Totalität der Welt, also ins Absolute, eingeholt und so zum Symbol der Einheit der mannigfaltigen Welt werden. Die ästhetische Theorie als Theorie der Repräsentation des Absoluten in der monadischen Existenz des einzelnen Werks ist so die Grundlage der Rechtfertigung einer unendlichen Serie von Interpretationen (entsprechend der Fortbestimmung des Begriffs in der Hegelschen *Wissenschaft der Logik*). Der metaphysische Ort der Lehre vom Schönen und von der Kunst wird auf dem transzendentalen Boden der neuzeitlichen Subjekttheorie in der Ästhetik wiedergewonnen.

Wer systematische Philosophie (und dazu gehört die Ästhetik) nach Kants Kritik neu aufbauen will, ohne die unhintergehbare Subjektproblematik einfach ignorieren zu wollen, ist auf eine reflexionstheoretische Grundlegung angewiesen.⁴⁰ Die Ästhetik ist, wie wir gesehen haben, von der Bestimmung des Gegenstandes her die Theorie eines besonderen Reflexionsverhältnisses. So bestätigt sich „die Vermutung, sie könne zu ihrem eigentlichen Gegenstand die *unvordenkliche* Vermittlung von Selbst und Sein haben ... Wird Vermittlung *unvordenklich* genannt, so bedeutet dies, daß sie vollzogen werden muß, ohne daß man sich ihrer versichern kann.“⁴¹ Das heißt, das Subjekt muß sich von dieser Vermittlung betreffen lassen, indem es sie zwar vollzieht, aber in diesem Vollzug „jenseits seiner selbst“⁴² ist. Dies genau ist die von König aufgewiesene Struktur der ästhetischen Wirkung. Ästhetische Wirkung gibt es natürlich, bevor es ästhetische Theorie gibt. Aber im Verständnis vom Wesen des Schönen und der Kunst bleibt deren Reflexionscharakter solange unausdrücklich, bis die Entdeckung der selbständigen und begründenden Funktion des Subjekts in einer Wirklichkeit, die als Verhältnis begriffen wird, die Aktivität des Subjekts als Produzent und Rezipient gegenüber den Objekten als unverzichtbare Konstitutionsbedingung des Ästhetischen erkennen ließ. Im Terminus ‚Aneignung‘ liegt dieser doppelte Sinn: Das Objekt wird – im Geiste – in Besitz genommen, seine Eigenschaften werden zu Momenten meines Begriffs von ihm; aber es wird auch in mein Eigenes, in mein Selbstsein umgesetzt, indem ich seinen Sinn im Modus meiner Produktivität erfahre. Die drei Momente, die Hegel am einheitlichen Reflexionsvorgang unterschieden hat⁴³, lassen sich hier wiedererkennen.

⁴⁰ H. H. Holz, *Dialektik und Widerspiegelung*, a. a. O., S. 17 ff.

⁴¹ D. Henrich, *Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart*, in: *Poetik und Hermeneutik*, Band 2, München 1966, S. 20.

⁴² Ebd.

⁴³ G. W. F. Hegel, *Werke*, Bd. 6, *Wissenschaft der Logik*, ed. Moldenhauer und Michel, Frankfurt a.M. 1970, S. 24 ff.

Ich setze den Gegenstand, er tritt mir darin als äußerer entgegen, ich bestimme mich durch ihn. Setzend ist die Reflexion, „insofern sie Unmittelbarkeit als ein Rückkehren ist; es ist nämlich nicht ein Anderes vorhanden, weder ein solches, aus dem sie, noch in das sie zurückkehrte; sie ist also nur als Rückkehren.“⁴⁴ So ist auch die ästhetische Wirkung im Subjekt, und es ist für sie nichts anderes außer ihr, obwohl ein Anderes doch als das, von dem die Wirkung ausgeht, vorausgesetzt ist. Aber „die Voraussetzung der Rückkehr in sich – das, woraus das Wesen *berkommt* und erst als dieses Zurückkommen ist –, ist nur in der Rückkehr selbst.“⁴⁵ Das bedeutet, daß das Subjekt, indem es die Wirkung in sich hervorbringend auf sich wirken läßt, sich selbst als dieses bestimmte Subjekt setzt, indem es die Wirkung gerade nicht als sein eigenes Tun erfährt, sondern als das, was in ihm durch ein So-Wirkendes entsteht. Sich selbst setzend, setzt das Subjekt die Beziehung zu einem Anderen schon voraus. Diese Voraussetzung besagt, daß die Reflexion-in-sich des Subjekts, damit sie als reflektierende Bewegung zustande komme, eines äußerlichen Bezugsglieds bedarf, von dem aus die Aktivität des Subjekts auf sich zurückgeworfen wird. Indem das Subjekt reflektierend sich setzt (d. h. sich zu sich verhält), nimmt es Bezug auf eine äußere Wirklichkeit, die setzende Reflexion erweist sich als äußere; das So-Wirken der ästhetischen Wirkung enthält in sich den Verweis auf ein So-Wirkendes. Die Einheit beider Momente (die nicht als ein Nacheinander, sondern als ein Ineinander verstanden werden müssen) ist die bestimmende Reflexion, in der nun der ästhetische Gegenstand, in dem die ästhetische Wirkung als ein bestimmtes So-Wirken zugleich ein Bestimmtes So-Wirkendes *ist*, sich konstituiert. Das reflektierend produzierende, bestimmende und sich bestimmende Subjekt entläßt sein Produziertes aus sich, es entäußert sich ins Werk. Das Werk ist mithin Widerspiegelung des gegenständlichen Verhaltens des Subjekts als eines reflexiven Verhältnisses, es ist die äußerlich gegenständlich gewordene, also anschauliche Reflexion; genauer: Widerspiegelung der Reflexion oder Reflexion der Reflexion. Die ontologische Verfassung des Kunstwerks entspricht also im Bereich der Sinnlichkeit der Verfassung des Begriffs im Reich der Abstraktion, und zwischen Kunstwerk und Begriff läßt sich in dieser Hinsicht eine strenge Analogie herstellen. (In Parenthese sei bemerkt, daß eine normative Ästhetik auf dieser Grundlage den Rang von Kunstwerken – ihren Vollkommenheitsgrad an sinnlicher Erkenntnis im Sinne Baumgartens – aus der Bestimmung der Dichte und Iterierbarkeit ihres Reflexionsgehalts herleiten könnte.)

⁴⁴ Ebd., S. 26,

⁴⁵ Ebd., S. 27.