

Mit einem Beitrag von Rita Schober (2. Auflage 1979)

(3., überarbeitete und um den Abschnitt VI erweiterte Auflage) Leipzig 2015

Meinem Vater Fritz Erpenbeck zum Gedächtnis

Korrekturen für die geplante 3. Auflage wurden eingearbeitet sowie der neue Abschnitt VI eingefügt.

Vorwort

Früher verfolgte mich geradezu eine absonderliche Idee, auf die wahrscheinlich nur ein schreibender Physiker kommen kann. Ich stellte mir vor, alle literarischen Werke wären auf ihren reinen Informationsgehalt reduziert: eine Anhäufung von wissenschaftlichen oder vorwissenschaftlichen Erkenntnissen, mehr oder weniger einzelnen Aussagen über Herrn X und Frau Y, über diesen und jenen Gegenstand und – unendlich viel Überflüssiges, Redundanz. Wozu dann noch Literatur und, erweitert, wozu überhaupt Kunst? Offensichtlich reichten die Wissenschaften zur Erkenntnis der Welt vollkommen aus?

Kunst und Wissenschaft, ihre Gemeinsamkeiten und ihre Unterschiede, das war ein Thema, über das ich oft und immer wieder neu nachzudenken gezwungen war. Nicht nur, weil ich als Physiker Romane und Gedichte schrieb. In jenen Romanen und Gedichten nahm die Physik, nahmen die Wissenschaften überhaupt einen wichtigen Platz ein. Wenn es mir gelang, Wissenschaft mit künstlerischen Mitteln zu fassen, warum sollte es mir nicht gelingen, Kunst mit meinen wissenschaftlichen Mitteln zu analysieren?

Als Schlüssel zu dieser Analyse erwiesen sich schließlich drei miteinander eng verwobene Einsichten: erstens, daß sich im Entwicklungsprozeß der Menschheit Erkenntnis und Wertung allmählich relativ voneinander lösten, um sich erst später, auf höherer Ebene, wieder zusammenzuschließen; zweitens, daß die theoretische Aneignung der Welt damit in zwei verschiedenen, allmählich auseinandertretenden Bereichen verlief, einem erkenntnisakzentuierten – der Wissenschaft – und einem wertungsakzentuierten – der Kunst; schließlich drittens, daß die Wahrheit einer Wertung, und damit auch die künstlerische Wahrheit, an dem gesellschaftlichen Verhalten überprüft werden kann, zu dem die verinnerlichte (interiorisierte) Wertung letztlich führt. Aus diesen eigentlich kaum bezweifelbaren Einsichten lassen sich eine Menge Schlußfolgerungen für die Kunst und auch für die Wissenschaft ziehen. Ich habe versucht, einige davon herauszufinden.

Natürlich sind zahlreiche Ergebnisse von Kunstästhetikern, Philosophen und Psychologen in meine Überlegungen eingeflossen. Ich habe mich bemüht, auf mir wesentlich erscheinende Arbeiten hinzuweisen, allerdings habe ich von der Möglichkeit, die Literaturquellen in einem Essay nicht alle zitieren zu müssen, ausgiebig Gebrauch gemacht. Aber ich muß an dieser Stelle auf einige persönliche Anstöße zu sprechen kommen.

Ich hätte das hier vorliegende Buch wohl nie geschrieben, wenn ich nicht in zahlreichen Gesprächen mit R. SCHOBER wesentliche Anregungen aufgenommen hätte und dabei zugleich gezwungen worden wäre, meine eigenen Standpunkte zu überprüfen und zu präzisieren. Ich wäre wohl kaum zu einer klareren Einsicht in das Verhältnis von Erkenntnis und Wertung gekommen, wenn mir nicht die psychologischen Arbeiten von F. KLIX und seiner Schule zur Verfügung gestanden hätten. Ich hätte viele erkenntnistheoretische und wissenschaftsphilosophische Ergebnisse nicht gewinnen können, wenn ich nicht durch persönliche Gespräche und durch das Studium seiner Arbeiten mit den Ansichten von H. HÖRZ vertraut gewesen wäre.

Ich will mit diesem Buch weder den professionellen Kunstästhetikern ins Handwerk pfeuschen, noch bilde ich mir ein, auf wenig mehr als hundert Seiten Probleme endgültig gelöst zu haben, über die ganze Bibliotheken existieren. Ich habe einfach einige meiner kunstästhetischen Einsichten dargelegt in der Hoffnung, sie könnten für Künstler, Wissenschaftler und Kunstästhetiker anregend wirken – und sei es, indem sie Widerspruch herausfordern.

I. Kunstkriminalistik und die Folgen

Wir alle haben in der Schule auch ein wenig Kriminalistik gelernt. In einem Fach allerdings, wo man das am wenigsten erwarten sollte: im Literaturunterricht. Die uralte Frage von Juristen und Kriminalisten „cui bono?“ lernten wir auf besondere Weise stellen und beantworten. „Was will uns der Künstler mit seinem Werk lehren, was bezweckt er?“ – so oder ähnlich fragten wir und fanden entsprechende Antworten. Selbstverständlich – es war ja im Lehrplan so vorgesehen.

Unsere kriminalistischen Fähigkeiten wurden dabei auf verschiedene Weise gefordert. Zuerst war aus dem Kunstwerk, dem Roman, dem Drama, der Novelle oder dem Gedicht – möglichst genau die darin abgebildete Realität herauszupräparieren. Aller Scharfsinn, alles Wissen, alle Wissenschaft wurden zusammengenommen, um zu entdecken, was dem Dichter wohl als Vor-Bild gedient haben mochte. Danach war seinen Lebensumständen nachzuspüren. Wann, warum, wie, wozu hat er dies und jenes dargestellt. Jedes biographische Detail wurde dankbar als Indiz verwertet. Schließlich war darzulegen, was sein Werk seinen Zeitgenossen und was es uns „zu sagen“ habe. Dies möglichst in Form faßbarer Nutzenwendungen „man soll“, „man kann“ oder auch „man lernt daraus“.

Damit waren der Tathergang des Dichtens und dessen Auswirkungen erschöpfend rekonstruiert. Der Lehrer und manchmal auch wir selbst waren stolz auf diese Leistung. Selbst wenn uns anschließend das so sezierte Kunstwerk oft jahrelang zuwider war. Alles war genauestens erkannt und ausgesprochen. Was denn noch?

Natürlich spürte man, daß das nicht alles sein konnte. Zum Glück gab es neben der Pflichtlektüre auch andere, die einfach Spaß machte. Wo wir weder auf die Idee kamen zu überprüfen, ob die Realität auch „richtig“ dargestellt sei, noch darauf verfielen, Nutzenwendungen zu ziehen. Trotzdem hatten wir nicht das Gefühl, Lügen zu lesen oder unsere Zeit mit Nutzlosigkeit vertan zu haben. Sicher hätte man auch diese Lektüre nach den im Literaturunterricht gelernten Regeln lesen können. Vielleicht hielt mancher es sogar für Oberflächlichkeit, daß er sich damit nicht in gleicher „Gründlichkeit“ auseinandersetzte? Wer von uns hätte wohl diese grundsätzlichen Fragen: „Welche Gegenstände werden im Kunstwerk widergespiegelt?“ und „Mit welchem Nutzen werden sie widergespiegelt?“ nicht für erschöpfend und letztlich bei jeder Kunstgattung für anwendbar gehalten?

Aber das Leben, in diesem Falle das Kunst-Leben, ist klüger, auch Kunst-Erlebnisse können belehren.

Ein Konzert: A. HONEGGERS „Symphonie Nr. 5 ‚Di tre re‘“, eine wunderbare Musik, große Kunst, zweifellos. Im Konzertführer liest man: „Der Untertitel Di tre re bringt in Erinnerung, daß am Ende jedes der drei Sätze die Pauken und Bässe mit den Schlägen D (re) erklingen. Über den tieferen Sinn dieser drei zarten, gewissermaßen resignierenden Schläge hat der Komponist keine Erklärung abgegeben ... Aus dieser seiner letzten Symphonie erklingt ein tragisches Lebensgefühl, mannhaft ausgedrückt, sowie eine tiefe Erkenntnis der letzten Dinge des Menschen ...“

Merkwürdig, man fragt nicht, welchen „Gegenstand“ diese Kunst widerspiegelt. Da sausen keine Spinnräder wie in HAYDNs „Jahreszeiten“, da klingeln keine Schlittenglocken wie in L. MOZARTs „Musikalischer Schlittenfahrt“, da stampft keine Lokomotive wie in HONEGGERS eigener Komposition „Pacific 231“. Welchen Nutzen hat diese Musik?

Eine Galerie: Bilder H. GLÖCKNERS, eines der wesentlichen Vertreter des deutschen Konstruktivismus. Im Katalog liest man: „Es ist eine der ursprünglichen Aufgaben des Künstlers – und GLÖCKNER erblickt darin den Sinn seiner Arbeit –, die Menschen ‚sehen‘ zu lehren, damit sie die Welt auch ästhetisch begreifen und ihrer Fähigkeit gerecht werden, nicht nur nach den Erfordernissen des Nutzens, sondern ‚stets auch nach den Gesetzen der Schönheit zu produ-

zieren‘, wie MARX formulierte ... GLÖCKNER gehört zu den Künstlern, die in dem scheinbar sinnlosen Wirrwarr von Formen das Wirken bestimmter Gesetzmäßigkeiten spüren ... Seine Bewertung wird zur Scheidegrenze ...“ Aber da sind keine Gegenstände widerspiegelt. Und wozu hat der Maler gerade diese Formen gewählt? Welchen unmittelbaren Nutzen hat das?

Ein Gedicht:

Vokale

A schwarz E weiß I rot U grün O blau – vokale

Einst werd ich euren dunklen Ursprung offenbaren:

A: schwarzer samtiger panzer dichter mückenscharen

Die über grausem stanke schwirren · schattentale.

E: helligkeit von dämpfen und gespannten leinen

Speer stolzer gletscher · blanker fürsten wehn · von dolden.

I: purpurn ausgespienes blut · gelach der Holden

Im zorn und in der trunkenheit der peinen.

U: räder · grünlicher gewässer göttlich kreisen ·

Ruh herdenübersäter weiden · ruh der Weisen

Auf deren stirne schwarzkunst drückt das mal.

O: seltsames gezisch erhabener posaunen ·

Einöden durch die erd- und himmelsgeister raunen.

Omega – ihrer augen veilchenblauer strahl.

Welche Gegenstände werden widerspiegelt? Farbige Vokale, Symbole, von dem ruhelosen Dichter A. RIMBAUD gefunden und zum Klingen gebracht. Nutzenanwendung: gibt es nicht; trotzdem gehört das Gedicht zur Weltliteratur.

Also gibt es Kunst, die keinen konkreten Gegenstand widerspiegelt, keinem direkt erkennbaren Zweck dient und trotzdem wirkliche Kunst ist? Was kann Kunst?

Halt. Ehe ich die Fragen präzisiere, will ich mich einem anderen Extrem zuwenden.

„Eisenhüttenkombinat Ost“: Ein typisches Beispiel programmatischer Musik. Der Aufbau des Kombinats wird naturgetreu geschildert. Eine genaue Nutzenanwendung läßt sich in Worte fassen. Trotzdem wird das Werk in der Musikgeschichte eher belächelt als für ein großes Kunstwerk gehalten.

Ein Bild: „Die Wohngemeinschaft diskutiert“. Eine Tageszeitung liegt auf dem Tisch. Man ist versucht, das Datum abzulesen. Alles ist klar und überschaubar. Die Botschaft des Bildes ist einfach: bildet Wohngemeinschaften, diskutiert die neuesten politischen Ereignisse. Trotzdem ist das Gemälde in irgendeinem Magazin irgendeines Museums verschwunden.

In der Literatur sind ähnliche Beispiele dutzendweise heranzuziehen. Der Begriff „Produktionsroman“ ist beinahe ein Schimpfwort geworden. Damit ist, orientiert man sich genau, keineswegs der in der Produktion spielende Roman gemeint. Niemanden würde es einfallen, NEUTSCHs „Spur der Steine“ oder NIKOLAJEWs „Schlacht unterwegs“ schlechterdings als „Produktionsromane“ zu bezeichnen, obgleich darin auch wesentliche Produktionsvorgänge dargestellt sind. Man meint damit vielmehr Werke, die Produktionsvorgänge und deren Probleme wiedergeben mit der Absicht, sie unmittelbar zu beeinflussen. Das hat leider nur selten geklappt. Literarisch haben solche Romane kaum die jeweilige Fünfjahrplanperiode überlebt.

Oft sind solche direkten und absichtsvollen Widerspiegelungen, wie ich sie eben schilderte, auch noch in einer fatalen Weise umdeutbar. Ich zitiere zur Illustration einen kurzen Ab-

schnitt aus einem Roman meines Vaters, der sich mit Kunsterscheinungen der frühen fünfziger Jahre beschäftigt. DOLF MEDIOK, die Hauptfigur, hat das Tanzspiel „Siegeszug“ gesehen und – ist begeistert. Er gerät mit einer bekannten Choreographin aneinander, die ihm zu bedenken gibt:

„Es handelt sich bei dem ‚Siegeszug‘ um sogenannten Ausdruckstanz, nicht wahr?“

„Ja“, antwortete er unsicher.

„Jeder Tanz soll einen Inhalt ausdrücken. Darin sind wir uns einig?“

„Ja.“

„Mit den Mitteln des Tanzes, nicht mit anderen ... Durch Körperausdruck, nicht durch Requisiten. Wenn ein Requisit notwendig wird, bedeutet das logischerweise, daß die Ausdrucksmittel des Tanzes nicht ausreichen. Es wird etwas von außerhalb, also der Kunstgattung Fremdes hineingetragen. Das stimmt doch?“

Worauf will sie nur hinaus? „Ja“, bestätigte Dolf vorsichtig. Er war mißtrauisch, und das ließ ihn das Außergewöhnliche der Situation nahezu vergessen.

„Wie war das nun in dem Tanzspiel? Ein langer Zug von Menschen strebt einem Ziel zu. Die Stärkeren reißen Schwache pantomimisch mit. Einige bleiben erschöpft oder tot liegen. Doch der Zug geht unaufhaltsam weiter. Sehr eindrucksvoll, hervorragend in der Choreographie. Aber ich frage mich: Was ist das Ziel des opferreichen Siegeszuges?“

Aha, wie berechtigt doch mein Mißtrauen war! Jetzt fühlte sich Dolf wieder sicher. „Da gibt es doch gar nichts zu fragen“, sagt er abweisend. „Das wird doch dem Dümmersten klar: der Sozialismus.“

Sie warf sich zu ihm herum, stützte sich auf ihre Ellbogen und fragte, seinen Blick suchend: „Wieso ist das klar?“

„Weil alle der vorangetragenen roten Fahne folgen. Einmal, als ihr Träger fiel, übernahm sie sofort der Nachfolgende. Die rote Fahne –“

„– ist nur ein beliebig auswechselbares Requisit! Da haben Sie’s. Nehmen Sie eine andere Fahne, etwa die ... nun, die eines Wüstenvolks beispielsweise, und nennen Sie das Spiel ‚Die rettende Oase‘ oder so ähnlich, und Sie brauchen keine einzige Tanzbewegung, nicht einen einzigen Körperausdruck der Mitwirkenden zu ändern. Dennoch hätte das Spiel plötzlich einen völlig anderen Inhalt: Rettung vorm Verdursten ... Ich glaube, man kann Ideologie weder unmittelbar malen noch tanzen, noch komponieren.“

Sie sagte das sehr lebhaft, sehr bestimmt. Erschrocken sah Dolf ein, daß die Frau neben ihm recht hatte. Ihm fiel sogar, was sie rücksichtsvoll beiseite gelassen hatte, eine andere, verhaßte Fahne ein ...

Ich will schon hier einige Schlußfolgerungen ziehen. Es zeigt sich *erstens*, daß – im Gegensatz etwa zu der Wissenschaft – der Wert von Kunstwerken nicht daran gemessen wird, wie genau und in welchem Umfang sie Gegenstände der objektiven Realität widerspiegeln.

Es zeigt sich damit *zweitens*, daß jeder Gegenstand der objektiven Realität auch zum Kunstgegenstand werden kann; es gibt in *diesem* Sinn keinen spezifischen Gegenstand der Kunst. Es gibt jedoch Kunstwerke, deren Widerspiegelungs-„Gegenstand“ kaum noch auszumachen ist.

Drittens ist der Wirkungsmechanismus von Kunst offensichtlich verschieden von dem der Agitation und Propaganda, aber auch der Wissenschaft, die direkt und unmittelbar Nutzen oder Schaden bewirken können – was natürlich nicht die Verwendung künstlerischer Mittel

in der Agitation und der Wissenschaft sowie agitatorischer und wissenschaftlicher Mittel in der Kunst ausschließt.

Diese Schlußfolgerungen sind zunächst rein negativ, sie formulieren, was Kunst nicht ist und nicht kann. Aber sie führen, direkt und indirekt, auf die Probleme, denen ich dieses Bändchen widmen will.

Zunächst: Wenn man akzeptiert, daß Kunst Widerspiegelungscharakter besitzt, und ferner, daß jeder Gegenstand der objektiven Realität sowohl zum Gegenstand der Wissenschaft als auch der Kunst werden kann, so muß man *erstens* fragen: wie ist die *spezifische Widerspiegelungsrelation* der Kunst beschaffen, vor allem, wie unterscheidet sie sich von der wissenschaftlichen Widerspiegelungsrelation. Daraus ergibt sich *zweitens* die Frage nach der *Wahrheit* der künstlerischen Widerspiegelung. Bei der wissenschaftlichen Widerspiegelung haben wir eine beinahe intuitive Vorstellung, was dort wahr und falsch heißt. Aber in der Kunst? Da fliegt auf einem Bild ein Mensch durch die Luft und spielt Geige, da hat auf einem anderen Bild ein Gesicht drei Augen und den Mund auf der Stirn, das gibt es doch in keiner Wirklichkeit, kann das trotzdem künstlerisch wahr sein?

Und schließlich *drittens*: wenn Kunst keine wissenschaftlich verbürgten Wahrheiten vermittelt, aber auch zumeist nicht direkt Nutzenwendungen abzuleiten gestattet oder gar zu gesellschaftlich notwendigen Aktionen aufruft: Welche *Funktion* hat sie? Warum spielen Gefühle und Emotionen eine so große Rolle? Wieso begleitet sie die Geschichte des Menschen von Anbeginn? Was kann Kunst eigentlich?

Die Lösungen, die ich zu den genannten Fragen hier vorschlagen werde, sind einfach, erscheinen manchem vielleicht sogar vereinfacht. Ich glaube, diese Einfachheit ist ein Vorzug guter Lösungen. Zumal – sie sind nicht allein meine eigenen Erfindungen. Sie beruhen auf den Einsichten vieler Ästhetiker, Erkenntnispsychologen, Philosophen. Neu ist möglicherweise nur die konsequente Zusammenschau.

Meine Lösungen also lauten: Kunst spiegelt nicht unmittelbar objektive Realität wider, sondern deren Bewertungen durch die Gesellschaft, durch Gruppen, durch einzelne. Es handelt sich dabei dominierend um ästhetische Bewertungen, aber viele andere Arten der Bewertung (politische, ethische, religiöse usw.) sind eingeschlossen.

Während Wissenschaft auf die Abbildung ihrer Objekte „wie sie wirklich sind“ gerichtet ist (Erkenntnisadäquatheit), ist Kunst auf adäquate Wertungen des Widergespiegelten gerichtet (Wertungsadäquatheit). Wie das im einzelnen zu verstehen ist, werde ich später ausführen. Da die Widerspiegelungsobjekte für Kunst und Wissenschaft selbstverständlich die gleichen sind – Künstler und Wissenschaftler stehen der gleichen Realität gegenüber –, muß die Art der Widerspiegelung unterschiedlich sein. Die wissenschaftliche muß sich zur Wertung anders als die künstlerische verhalten.

„Wahre“ Kunst erweist sich damit als wertungsadäquate Kunst. Realistische Kunst erweist sich schließlich als wahre Kunst, wobei der Wahrheitsgehalt als Wertungsadäquatheit an den fortgeschrittensten, zum Schöpfungszeitpunkt vorhandenen gesellschaftlichen Erkenntnissen und Wertungen gemessen wird.

Schließlich: Kunst spiegelt nicht nur Wertungen wider, sie vermittelt und produziert auch Wertungen im Rezeptions- und Kommunikationsprozeß. Gesellschaftliche Wertungen ebenso wie ganz persönliche, private. Darin liegt ihre eigentliche Funktion, ihre Notwendigkeit. Sie hilft dem einzelnen, gesellschaftliche Wertungen zu interiorisieren, zu Eigenem, Innerlichem zu machen. Sie hilft umgekehrt, Wertungen einzelner mit allgemeiner, gesellschaftlicher Bedeutung publik zu machen, und trägt damit zur Produktion neuer, erweiterter adäquater Wertungen bei.

Um schon hier möglichen Einwänden vorzubeugen: auch die Wissenschaft produziert und vermittelt natürlich Wertungen, wie auch die Kunst Erkenntnisse vermittelt und produziert. Jeder Tätigkeitsprozeß bringt Erkenntnisse *und* Wertungen hervor, auch der wissenschaftliche und der künstlerische. Hier kommt es auf die Akzentuierung, auf die Stoßrichtung an. Wieweit enthält die wissenschaftliche Theorie noch explizit Wertungen – ästhetische, ethische, politisch-ideologische usw., will man nicht die Notwendigkeit des Erkenntnisfortschritts oder etwa die Wahrheits-, „Werte“ auch als Wertungen fassen? Wieweit sind Erkenntnisse für ein Kunstwerk konstituierend? An den Antworten auf diese Fragen scheiden sich die Meinungen.

Zugegeben, das alles mutet ein wenig wie das Ei des Kolumbus an. Gerade deshalb bedarf es fundierterer Beweise und Ableitungen als vergleichsweise kompliziertere Lösungsansätze der Ästhetik. In einem Bändchen wie dem hier vorliegenden sind sie wohl kaum zu erbringen. Deshalb will ich zunächst einiges aus Erkenntnispsychologie, Erkenntnistheorie und Ästhetik zusammentragen, ehe ich versuche, diese Ergebnisse wenigstens plausibel zu machen.

II. Ein bißchen Psychologie

Eines ist schon jetzt offensichtlich: der Begriff der Wertung (oder Bewertung) und der davon abgeleitete der Wertungsadäquatheit wird hier eine wesentliche Rolle spielen. Warum ich nicht den Terminus „Wert“ – etwa als „ästhetischen Wert“ – verwende, wird sich später zeigen.

Natürlich werde ich im Weiteren keine neue Theorie der Wertungen entwerfen. Obgleich es unter den Philosophen unseres Landes auch gegenwärtig noch beträchtliche Differenzen gibt, was unter einer Wertung zu verstehen sei, glaube ich, daß etwa in der bekannten Arbeit von W. EICHHORN „Wie ist Ethik als Wissenschaft möglich?“ oder in vielen Bemerkungen von G. KLAUS zur „Sprache der Politik“ ein erweiterungsfähiges Fundament zum Verständnis der Wertungen gelegt wurde. Die Arbeit L. STOLOWITSCHs „Zur Natur des ästhetischen Wertes“ liefert überdies eine Fülle von Material zum Verständnis der ästhetischen Wertung und klärt zahlreiche speziellere ästhetische Fragen in vorbildlicher Weise. Ich selbst habe in meinem Buch „Motivation – ihre Psychologie und Philosophie“ versucht, eine auf Kant und Marx gegründete Wertphilosophie zu entwickeln.

In zuerst genannten Arbeiten – und in einer Vielzahl weiterer – werden jedoch meiner Ansicht nach zwei grundsätzliche Probleme wenig detailliert behandelt: die erkenntnistheoretisch-historische Herausbildung und ständige gesellschaftliche Neuproduktion von Wertungen, also der reale Wertungsprozeß und die Adäquatheit, die Wahrheit von Werten im erkenntnistheoretischen Sinne. Beide spielen aber gerade hinsichtlich der künstlerischen Widerspiegelung eine fundamentale Rolle!

Man kann nun auf zwei Weisen vorgehen. Entweder man analysiert eine Vielzahl von Kunstwerken und versucht, grundsätzliche Wertungsgemeinsamkeiten herauszufinden. Dieses Verfahren wäre nicht sehr originell, es würde außerdem, fürchte ich, kaum etwas liefern, was über STOLOWITSCHs Buch hinausführte. Oder aber man versucht, neueres erkenntnispsychologisches und philosophisches Material einzubeziehen, um damit den Stellenwert von Handeln, Wertung und Erkenntnis innerhalb des gesellschaftlichen Lebensprozesses näher zu bestimmen und so, im Sinn eines evolutionär-erkenntnistheoretischen Lösungsversuchs, einige neuartige Gedanken zum Problem beizusteuern. Ich halte das zuletzt genannte Verfahren für lohnender und interessanter, auch wenn die Klippen möglicher Mißdeutungen schon jetzt deutlich auszumachen sind.

Der Sündenfall

Beginnen wir mit einem einfachen Geißeltierchen. Ein solches Beispiel halte ich für ebenso legitim, als wenn man gleich den menschlichen Widerspiegelungsprozeß in seiner ganzen komplizierten Struktur verstehen wollte. Vom Geißeltierchen – das nur als beliebiges Beispiel – wissen wir nämlich zwei sehr einfache, aber sehr grundlegende Dinge: erstens, daß es Züge der objektiven Realität so widerspiegelt, daß die wichtigsten Lebensfunktionen des Individuums und Überlebensfunktionen der Art gesichert sind; zweitens, daß sich im Verlauf der Evolution aus solchen primitiven organismischen Leistungen, wie sie etwa beim Geißeltierchen gegeben sind, innerhalb eines dramatischen Entwicklungsvorgangs immer höhere, kompliziertere Leistungen herausbildeten, die schließlich, beim Menschen, mit der Entstehung der Arbeit und der Sprache ihre bislang höchste Qualität erreichten.

F. KLIX hat als grundlegendes Kategorienpaar, das für alle biologische Widerspiegelungen maßgeblich ist, die Dialektik von „Information und Verhalten“ bestimmt. Untersucht man auf dieser Basis die Evolution des Widerspiegelungsprozesses genauer, so stellt man fest, daß es gewisse Leistungen gibt, die auf *allen* Stufen organismischer Informationsverarbeitung anzu-treffen sind:

1. *Die Erkenntnis* (Erkennung) von Umgebungszuständen.
2. *Die Bewertung* dieser Umgebungszustände und der Wirkung möglicher Verhaltensentscheidungen.
3. *Die Verhaltensentscheidung* und Handlung gemäß Wahrnehmung und Bewertung.

Diese Stufen finden sich beim Geißeltierchen und in ungeheurer Vollendung – in qualitativ neuer Form – auch beim Menschen. Bevor ich aber den qualitativen Sprung untersuche, will ich diese drei Stufen noch etwas genauer betrachten.

Zunächst eine Bemerkung, ohne die alles Folgende ziemlich mystisch bliebe. In der Erkenntnistheorie wird der Begriff „Erkenntnis“ unterschiedlich gebraucht. So stellt D. WITTICH z. B. fest: „Wahre Aussagen, Gesamtheiten wahrer Aussagen, realistische künstlerische Darstellungen der Wirklichkeit – sie alle ermöglichen ein *Handeln*, das von dem Wissen um die Beschaffenheit der Wirklichkeit getragen ist. Sie alle sind deshalb Erkenntnisse.“ In diesem Sinne sind adäquate Wertungen natürlich auch Erkenntnisse – sie ermöglichen ebenfalls ein Handeln, das – cum grano salis – von dem Wissen um die Beschaffenheit der Wirklichkeit „getragen“ ist. Meint allerdings Erkenntnis nur „die aus dem Erkenntnisprozeß als Resultat der *theoretischen* Aneignung der objektiven Realität durch den Menschen hervorgehende relativ *adäquate Widerspiegelung* der Eigenschaften, Strukturen und Gesetzmäßigkeiten der objektiven Realität im menschlichen Bewußtsein in Form des empirischen und theoretischen Wissens, die eine zuverlässige Grundlage für die zweckmäßige Gestaltung der praktischen Tätigkeit des Menschen ist“ (Philosophisches Wörterbuch) – so ist der Begriffsumfang wesentlich enger.

Beides ist natürlich möglich und im abgesteckten Rahmen praktikabel.

Ich will schon hier etwas differenzieren. Berücksichtigt man, daß *jede* adäquate Widerspiegelung dazu beiträgt, ein Handeln, das von dem Wissen um die Beschaffenheit der Wirklichkeit getragen ist, zu ermöglichen, so ist jede adäquate Widerspiegelung – auch die Wertung – Erkenntnis. Ich will hinsichtlich dieses Verständnisses von *Erkenntnis im weiteren Sinne* sprechen. Wenn nur die Widerspiegelung in Form empirischen und theoretischen Wissens gemeint ist, so werde ich von *Erkenntnis im engeren Sinne* sprechen; sie umfaßt die Wertung nicht mit. Im Gegenteil: Erkenntnis im engeren Sinne, Wertung und Handlung bilden eine *dialektische Einheit*, eine Einheit des Verschiedenen, Gegensätzlichen, eben den Prozeß der Erkenntnis im weiteren Sinne! Der Philosoph ist zunächst daran interessiert, auf die *Einheitlichkeit*, die Zusammenhänge des Erkenntnisprozesses und seines Resultates, der Erkenntnis, zu verweisen, und schließt dabei die Wertungen mit ein. Erst danach kann er auch die *Struktur* des Erkenntnisprozesses untersuchen und muß dann natürlich auf die spezifische Funktion der Wertungen gesondert eingehen. (Im Abschnitt „Gänsediebstahl statt Dieberei“ werde ich darauf noch einmal zurückkommen.) Folglich ist in Pkt. 1 die genetische Vorform der Erkenntnis im engeren Sinne gemeint. In der wissenschaftlichen Modellierung solcher Vorgänge spricht man oft von Objekt- oder Zeichenerkennung.

Die Bewertung (Pkt. 2) nimmt offenbar eine Mittlerstellung ein: sie verbindet die wahrgenommenen Merkmale mit situationsgemäßen Verhaltensentscheidungen und Handlungen (Pkt. 3), indem sie die Merkmale einer (bedürfnisabhängigen) Bewertung unterwirft. *Derartige Bewertungen werden in der Psychologie Motivationen genannt*. „Unter Motivation verstehen wir einen inneren Zustand, der mit einem Bedürfnis verbunden ist und der sich in einer dynamischen Gerichtetheit des Verhaltens äußert, das auf die Befriedigung des Bedürfnisses hin orientiert ist“, schreibt F. KLIX in den „Psychologischen Beiträgen zur Analyse kognitiver Prozesse“ erläuternd.

Man könnte nun, zugegebenermaßen naiv, fragen: Wozu eigentlich ein so komplizierter dreistufiger Informationsverarbeitungsprozeß? Könnten die Wahrnehmungen nicht direkt in Verhaltensentscheidungen ohne den „Umweg“ über die Wertung umgesetzt werden?

Gegen eine solche Möglichkeit sprechen aber zumindest zwei Gründe. Einmal nehmen niedrige Organismen außerordentlich wenige und nur sehr allgemeine Charakteristika der Umwelt auf, da ihre Sinnesorgane noch sehr primitiv sind. Sie leben in einer Art Kompromiß – „so wenig Außenwelt wie möglich und nur soviel Außenwelt wie unbedingt notwendig“, wie H. v. DITFURTH die Situation charakterisiert. Damit ist aber unter der Fülle des Wahrnehmbaren eine entscheidende Auswahl eben gemäß dem Notwendigen zu treffen. Diese Auswahl wird zunächst erbbiologisch auf Grund langer evolutionärer Selektion verankert. Im Lauf der Höherentwicklung der Arten kommen neuartige Auswahlmechanismen hinzu, deren wichtigste die Formen des individuellen Lernens sind. Immer aber wird die auf das Individuum einströmende Informationsfülle aktiv und selektiv reduziert. Regulatoren dieser Informationsreduktion sind stets auch motivationale Prozesse.

Zum anderen spielt die Motivation innerhalb aller Gedächtnisprozesse eine wesentliche Rolle. Die meisten höherentwickelten Mehrzeller sind in der Lage, die Widerspiegelungen bestimmter Objektmerkmale zu speichern. Nun muß es wiederum ein Auswahlprinzip geben, welche Merkmale gespeichert werden und welche nicht. Es ist eine Sache simpler biologischer Logik, daß dies natürlich die verhaltenswesentlichen Merkmale sein werden.

Damit binden Motive Bedeutungen im Gedächtnis.

Motive sind also von kognitiven (erkenntnismäßigen) Leistungen nicht zu trennen, kognitive Leistungen ohne die sie tragenden Motive sind nicht erklärbar, kognitive Leistungen und Motive dienen den auf optimales Überleben gerichteten Verhaltensentscheidungen, den Handlungen.

Mit einem Satz: *Erkenntnis, Wertung und Handlung bilden eine in keinem Augenblick zu trennende Einheit.*

Erst beim Menschen erfolgt der Sündenfall einer relativen Trennung, und es ist erstaunlich, wie genau das biblische Bild die reale evolutionäre Situation trifft.

Überlegen wir uns, noch einmal F. KLIX folgend, was beim Menschen mit und durch die Entstehung der Sprache erfolgt.

Dazu muß man sich zunächst klarmachen, daß bei Tieren durchaus so etwas wie „Begriffe“ im Gehirn gespeichert sind. Es sind dies nichtsprachliche Klassifikate, die verhaltenswichtige – also durch Bewertungsprozesse ausgewählte – Merkmale und deren Verknüpfungen „irgendwie“ im Gehirn repräsentieren; über die zugrunde liegenden physiologischen Mechanismen weiß man allerdings noch recht wenig. Die *Bedeutung* dieser „Begriffe“ ist durch die ihnen zugehörige Verhaltensentscheidung bestimmt. Dabei kann es zur Verknüpfung solcher Klassifikate und damit zu höheren „Begriffen“ kommen, die im sich entwickelnden Langzeitgedächtnis gespeichert werden. Die höchste Form tierischer Leistungen ist die Ausbildung einfacher „Strategien“, etwa wenn ein Menschenaffe sich im voraus besinnt, ehe er einen Stock zum Herabschlagen einer Frucht verwendet. Veränderungen von Umgebungseigenschaften werden im Gehirn vorweggenommen. Aber alles, was sich so im Gehirn abspielt und zusammenfügt, ist außerordentlich flüchtig und nur schwer für wirklich lange Zeit im Gedächtnis zu bewahren.

Was geschieht nun auf der Stufe des Menschen mit Herausbildung der Sprache?

Veranschaulichen wir uns symbolisch den entscheidenden Moment. Irgendeiner unser behaarten Vorfahren begleitet – wie schon bei Menschenaffen zu beobachten – das Finden

schmackhafter Nahrung mit gurgelnden Lauten. Sein Hordenkamerad nimmt dieses Gurgeln als Zeichen für Nahrung. Unser Vorfahr begreift, daß er Nahrung auf diese Weise signalisieren kann. Das anfangs nebensächliche Gurgeln bekommt plötzlich Bedeutung, es „bezeichnet“ etwas, und diese Bezeichnung wird im Gehirn dem „Begriff“ Nahrung „angelagert“. Damit ist die Nahrung doppelt repräsentiert: als „Begriff“, wie wir die nichtsprachliche, verhaltenswichtige Repräsentation bezeichnet haben, und als völlig parallel aufgezeichnete Gedächtnisspur jenes Gurgelns. Durch die Beziehungen beider Repräsentationen untereinander wird das Gurgeln zur *Benennung*. Der entscheidende Schritt ist vollzogen. Nun kann unser Vorfahr unabhängig von wirklicher Nahrung einen Laut hervorbringen, der auf die Nahrung hinweist, der eine Bedeutung hat.

Nicht nur das. Er lernt, auch Bewertungen seiner Umgebung lautlich zu bezeichnen. Angstschreie bei Gefahr, Behagensgeräusche bei Wohlbefinden. So wurden also im Verlauf der menschlichen Evolution zunächst den wesentlichsten Merkmalen und den wesentlichsten Wertungen Lautfolgen zugeordnet. Worte entstanden. Das hatte zwei ungeheuer wichtige Konsequenzen.

Erstens war die Benennung vom benannten Objekt relativ unabhängig, der Mensch konnte mit Worten anstatt der Dinge umgehen und damit immer bessere Strategien finden, immer kompliziertere Probleme lösen. *Zweitens* wurden auch Zusammenfassungen von Begriffen, Merkmale von Merkmalen usw. benennbar. Beziehungen zwischen diesen und weitere Zusammenfassungen gingen wieder zu benennen. Also entstanden immer kompliziertere, immer höhere Begriffe und Begriffe von Begriffen (Metabegriffe). Erst damit wurde schließlich abstraktes und schöpferisches Denken möglich. Da nicht nur Merkmale, sondern auch Bewertungen bezeichnet wurden, kam es völlig parallel auch zur Ausbildung immer höherer, immer komplizierterer Bewertungen. Der unmittelbare Zusammenhang von Wertungen und Erkenntnissen lockerte sich.

Ich benutzte eingangs das Bild vom Sündenfall und will es jetzt aufgreifen. Verfolgt man aufmerksam die hier ganz grob gezeichnete Entwicklungsfolge, so stellt man zunächst fest, daß mit Einsetzen der Sprache ein relatives Auseinandertreten von Erkenntnis und Wertung auf der einen und Verhaltensentscheidung und Handlung auf der anderen Seite stattfindet, ein Vorgang, der mit der ersten gesellschaftlichen Arbeitsteilung erfolgt. Mit der Benennung der Gegenstände und immer komplizierterer und abstrakterer „Begriffe“ höherer Stufen kommt es zur Möglichkeit von Erkenntnissen und Wertungen, die nicht unmittelbar verhaltenswirksam werden müssen. Natürlich gibt es niemals eine vollständige Loslösung, da jeder Erkenntnis- und Wertungsprozeß in die Gesamtheit der Praxis, des gesellschaftlichen Lebens eingebettet ist. Aber schon das relative Auseinandertreten reicht, um z. B. Wissenschaft und Kunst in Form „allgemeiner Arbeit“ hervorzubringen.

Was in unserem Zusammenhang aber wesentlicher erscheint: es kommt auch zu einem relativen Auseinandertreten von Erkenntnis und Wertung, wobei „Erkenntnis“ hier und im folgenden stets im engeren, nicht erkenntnistheoretischen Sinne gebraucht wird (vergleiche den Abschnitt „Gänsediebstahl statt Dieberei“). Ich werde später ausführlicher darauf eingehen. Aber schon hier ist klar: Durch die Möglichkeit, Merkmale der objektiven Realität einerseits und die Wertungen andererseits sprachlich zu benennen sowie mit Metabegriffen jener ursprünglichen Benennungen zu operieren, kann es schließlich zu Wertungen kommen, die nur noch sehr mittelbar und entfernt mit der verhaltenswichtigen Umgebung der Wertenden zu tun haben. Andererseits verselbständigt sich auch die Erkenntnis der objektiven Realität. Oftmals wird mit den Begriffen operiert, als seien sie die Realität selbst. Damit wird es einerseits möglich, die objektive Realität immer tiefer, vollständiger und adäquater zu erkennen, andererseits diese objektive Realität immer umfangreicher und adäquater zu bewerten.

Tatsächlich: Mit der Erkenntnis der Welt, wie sie ist, wird auch die Einschätzung von Wert und Unwert möglich. Wer vom Baum der Erkenntnis gegessen hat, sieht nicht nur seine Nacktheit, er schämt sich ihrer, er wertet sie. Ihm bleibt nichts übrig, als – aus dem Paradies der Einheit von Erkenntnis, Wertung und Handlung verjagt – sein Menschsein im Arbeitsprozeß zu beweisen, um die erkannte und bewertete Blöße bedecken zu können.

In diesen Moment des „Sündenfalls“, des relativen Auseinandertretens von Handlung, Wertung und Erkenntnis fällt zugleich die Geburtsstunde des Künstlerisch-Religiösen. Mit der Herausbildung immer komplizierterer gesellschaftlicher Wertungen, die nur noch mittelbar auf lebensnotwendige Gegenstände bezogen waren, wurde es notwendig, Methoden herauszubilden, nach denen sich das einzelne Hordenmitglied diese Wertungen zu eigen machen konnte und sie zugleich für sich so umsetzte, daß der kollektive Lebensprozeß gesichert war. Die Untersetzung von Normen und Wertungen zu Motiven und die Verallgemeinerung von Motiven zu Normen und Wertungen wurde notwendig. Stapfte man rhythmisch um das Lagerfeuer und zeichnete Pfeile in Tierbilder, so wurde die religiöse Selbstwertung der Menschen, die in ihren Kultvorstellungen ja nur eine Bewertung ihrer eigenen Natur vornahmen, jedem einzelnen eingebleut und zur Motivation umgesetzt: furchtlos möglichst viel zu erjagen, weil es die Götter so guthießen, was nichts, anderes bedeutete als: weil es für die Horde gut war.

Die Wahrheit des Geißeltierchens

Kehren wir noch einmal zum offensichtlich lehrreichen Geißeltierchen zurück. Obgleich es nur außerordentlich wenige Informationen aus der Umwelt aufnimmt und verarbeitet, reicht dies doch aus, um zu überleben. Sicher kann man hier nicht von einer Widerspiegelung sprechen, die in irgendeinem Sinn der Umwelt „ähnlich“ ist, wie z. B. bei unserem Sehen. Trotzdem müssen die Dinge wenigstens so weit widergespiegelt werden, daß ein angepasstes Verhalten möglich ist. Eine derartige Widerspiegelung will ich *adäquat* nennen. Und will die kühn klingende Hypothese aufstellen: Widerspiegelungsadäquatheit ist die Wahrheit des Geißeltierchens.

In Wirklichkeit ist das natürlich keineswegs kühn, sondern nur eine Schlußfolgerung aus dem Evolutionsgeschehen. Tatsächlich wird im Verlauf der Evolution die Adäquatheit der Widerspiegelung immer vollkommener und auf immer feinere Unterschiede der Realität ausgedehnt. Auch der Mensch spiegelt die Realität verhaltensadäquat wider – natürlich in unendlich vollkommenerer Weise als das Geißeltierchen. Das wichtigste neue Instrument, das er anwendet, ist die Sprache.

Man muß sich jedoch hüten, die sprachlogische Übereinstimmung von Sachverhalt und Aussage einfach als *die* Wahrheit zu deklarieren, nur weil sie in der Wissenschaft, bei der Überprüfung wissenschaftlicher Aussagen, eine so wichtige Rolle spielt. Nein, auch beim Menschen ist *Wahrheit nichts anderes als* die *Adäquatheit* von Widergespiegeltem und Widerspiegelungsergebnis, letztlich gemessen am individuellen oder gesellschaftlichen Handeln, an der Praxis. Daß es zu anderen Ansichten kommen kann, hat wieder mit unserem „Sündenfall“ zu tun.

Für das Geißeltierchen gibt es nämlich keinerlei Unterschied zwischen Erkenntnisadäquatheit und Wertungsadäquatheit. Sein Verhalten resultiert aus einem einheitlichen Handlungs-, Erkennungs- und Wertungsprozeß. Bei höheren Tieren können wir zwar experimentell zwischen Erkenntnis- und Wertungsleistungen differenzieren, trotzdem handelt es sich auch hier um einen einheitlichen Prozeß. Erst der Mensch bringt es fertig, in beinahe unbeschränktem Maß falsch zu erkennen und dennoch richtig zu bewerten oder auch richtig zu erkennen und völlig falsch zu bewerten. Das V. Kapitel geht darauf näher ein. Beim Menschen sind also

Erkenntnisadäquatheit und Wertungsadäquatheit recht unterschiedliche Dinge. Im Alltagserkennen liegen sie auch heute oftmals dicht beieinander. Mit den wissenschaftlichen Methoden, die auf Erkenntnisadäquatheit, und den künstlerischen Methoden, die auf Wertungsadäquatheit gerichtet sind, erlangen sie immer größere Selbständigkeit. Ich glaube, daß die Kunst eine wichtige Rolle bei der Entwicklung der Wertungsadäquatheit jedes einzelnen Menschen spielt. Wieso, das will ich sogleich etwas näher erläutern.

Motivation – wozu?

Schon beim Geißeltierchen stand die Frage: Warum eigentlich drängt sich die Wertung in Form der Motivation zwischen Erkenntnis und Verhaltensentscheidung? Auf der Entwicklungsstufe des Menschen stellt sich dieselbe Frage in erweiterter und interessanterer Form: Wenn wir die objektiven Gesetzmäßigkeiten der anorganischen und der organischen Welt, des Menschen, der Gesellschaft und deren vielfältige Zusammenhänge immer besser und genauer erkennen, wozu brauchen wir dann Wertungen überhaupt noch? Gesetzt den Fall, alle diese Gesetzmäßigkeiten wären von uns erkannt, dann wären doch alle Verhaltensentscheidungen gewissermaßen berechenbar, wir bräuchten kein Gut und Böse, kein Schön und Häßlich. Daß in einer derart „erkannten“ Welt auch die Kunst keine Funktion mehr hätte und damit eigentlich überflüssig wäre, sei hier am Rande, jedoch keineswegs nebenbei vermerkt. Offenbar muß die Notwendigkeit von Kunst und die Notwendigkeit von Wertungen schon deshalb eine enge Beziehung haben.

Natürlich kann man eine solche Konstruktion mit verschiedensten Argumenten widerlegen. Das einfachste: Zum Berechnen benötigt man Zahlenwerte und Maßeinheiten, die das Produkt eines historisch zurückliegenden Wertungsprozesses sind und bleiben. Oder: Jedes Entwicklungsgesetz hat Entwicklungskriterien, die objektiven Gesetze gesellschaftlicher Entwicklung sind durch Kriterien bestimmt, die – schließt man göttliche Gebote aus – sich die Menschheit selbst setzt; es sind gesellschaftliche Wertungen, zumindest in Form von Zielvorstellungen. Aber das alles trifft nicht den erkenntnistheoretischen Kern der Sache.

Uns ist es geradezu selbstverständlich geworden, daß wir in einer außerordentlich kompliziert strukturierten Welt leben. Auch bezweifelt kaum jemand, daß diese Welt von Gesetzen regiert wird: physikalischen, biologischen, gesellschaftlichen. Probleme beginnen erst bei der Frage, wie die verschiedenen Gesetze zusammenhängen. Lassen sich alle biologischen Gesetze auf physikalische zurückführen? Lassen sich die gesellschaftlichen Gesetze auf Gesetze der Individuen reduzieren?

Seit ENGELS hat sich die Sprechweise von „materiellen Bewegungsformen“ oder, wie wir hier sagen wollen, von „materiellen Strukturniveaus“ eingebürgert. Die wesentlichsten Strukturniveaus sind folgerichtig das physikalische, das biologische und das gesellschaftliche, das man wiederum in das des Individuums, das der Gruppen usw. bis hin zur Gesellschaft unterteilen kann. Diese Einteilung ist nur grob, wahrscheinlich gibt es sowohl *zwischen* den genannten Strukturniveaus wie auch *innerhalb* jedes einzelnen jeweils unendlich viel weitere.

Unter Verwendung dieser Terminologie lautet die Frage so: Lassen sich die Gesetze eines „höheren“ Strukturniveaus (etwa der Gesellschaft) vollständig auf die eines „niedrigeren“ (etwa der Biologie) zurückführen? Es kann im Prinzip nur zwei Antworten geben: Ja und nein.

Ja – das bedeutet, konsequent zu Ende gedacht, daß sich alles letztlich auf mechanische Bewegung reduzieren läßt. Weniger konsequent würde behauptet werden, daß sich zumindest einige Strukturniveaus auf andere reduzieren lassen. Ein solcher Ansatz führte bisher stets zum *Reduktionismus*, einer Spielart des objektiven Idealismus. Der „mechanische Materialismus“ des 18. und 19. Jahrhunderts gibt dafür das anschaulichste Beispiel.

Nein – das bedeutet, daß zwischen allen Strukturniveaus *qualitative Unterschiede* existieren, die sich in der einzelwissenschaftlichen Forschung gerade darin äußern, daß es keine vollständige Ableitung der Gesetze des „höheren“ Strukturniveaus aus denen des „niedrigeren“ gibt, wieweit auch die Erkenntnis fortgeschritten sein mag.

Entscheidet man sich für das Nein – und das ist die einzig mögliche konsequente Haltung –, so muß man sofort zweierlei hinzufügen:

Erstens – Irreduzibilität der Strukturniveaus bedeutet nicht, daß der Mensch nicht die Gesetze jedes einzelnen Strukturniveaus immer genauer und tiefer versteht.

Zweitens – Irreduzibilität bedeutet nicht, daß es nicht zwischen den Strukturniveaus gesetzmäßige Zusammenhänge gibt, die der Mensch ebenfalls immer besser begreift. Man darf auf keinen Fall die Strukturniveaus metaphysisch auseinanderreißen, man muß sich ständig bewußt machen, daß alle Strukturniveaus Teile eines strukturierten, aber in der Materialität einheitlichen Weltganzen sind und daß sie außerdem historisch auseinander hervorgegangen sind, also evolutionäre Zusammenhänge aufweisen. Damit ist aber ein Schlüssel zum Verständnis der Motivation gegeben. Mehr noch, ich behaupte, daß damit auch einer der wesentlichsten Gründe für die Notwendigkeit der Kunst gegeben ist.

Weder das Geißeltierchen noch ein Menschenaffe haben irgendwelches Gesetzeswissen. Sie erleben, was ihnen unmittelbar in den Sinn kommt: Gerüche, Geschmäcke, Geräusche, Formen, Farben. Sie können Objekte erkennen und wiedererkennen. Aber sie können aus diesen Objekten und ihren Zusammenhängen mit der Umwelt keinerlei gedankliche Schlußfolgerungen ziehen, wie wir das tun.

Essen wir eine Frucht, die bitter schmeckt, so überlegen wir, daß sie giftig sein könnte; die biologische Wirkung von Gift ist uns als üble Gesetzmäßigkeit bekannt. Unter Umständen schauen wir noch einmal ins Lexikon, ehe wir uns für das Wegwerfen entscheiden. Der Affe ist biologisch motiviert: bitter – Vorsicht! Er wirft die Frucht fort – wie wir.

Auf Grund unserer Einsicht in gesellschaftspolitische Zusammenhänge und Gesetzmäßigkeiten wählen wir Führungsgremien auf den verschiedensten Ebenen. Unser Ziel ist dabei die optimale Gestaltung unserer Gesellschaft. Auch in Tiergesellschaften werden (z. B. als Folge von Paarungskämpfen) Führungsstrukturen etabliert. Die Tiere sind dabei auf komplizierte Weise biologisch motiviert. Das Ziel ist, optimal das Überleben der Art zu sichern.

Die Motivation ersetzt beim Tier also in gewisser Weise die Gesetzeserkenntnis. Gesetzmäßigkeiten „niedrigerer“ Strukturniveaus (z. B. die Biochemie der Vergiftung) oder „höherer“ Strukturniveaus (z. B. gesellschaftliche oder Gruppen-Gesetzmäßigkeiten), die auf dem Strukturniveau „Lebewesen“ von Bedeutung sind, werden in Form von Motivationen im einzelnen Tier verankert. So können schließlich Informationen verschiedenster Strukturniveaus verhaltensadäquat verarbeitet werden und komplizierte überindividuelle Zusammenhänge, z. B. evolutionsbiologische Gesetzmäßigkeiten, sich durchsetzen. Alle Motivationen sind auf künftige Zustände des Lebewesens als Ganzes gerichtet.

Wie ist das nun beim Menschen, der Gesetzeszusammenhänge erkennt? Er kann zunächst einmal eine Fülle von Verhaltensweisen, die auf Künftiges gerichtet sind, auf Grund wissenschaftlicher Erkenntnisse der verschiedensten Strukturniveaus ableiten. Dennoch braucht auch er Motivationen. Warum? Wozu?

Der einfachste Grund: Auch der Intelligenteste kann sein Verhalten nicht ständig aus erkannten Gesetzmäßigkeiten neu ableiten. Er würde verrückt werden. Folglich werden auch erkannte Gesetze zu Wertungen umgewandelt, die es dem Menschen gestatten, sich richtig zu verhalten, ohne sich jeweils neu zu bedenken. Aus den gesellschaftlichen Gesetzen solche

wissenschaftlich begründeten Verhaltensnormen und -werte abzuleiten ist z. B. eine der wichtigsten Aufgaben der Ethik. Wäre das aber der einzige Grund, so würden die menschlichen Motive nicht mehr als eine sicher äußerst praktische Lebenshilfe sein. Theoretisch wären sie eliminierbar.

Der entscheidendere Grund ist aber ein anderer. Er hängt mit der Irreduzibilität der Struktur-niveaus zusammen. Auch für den Menschen gibt es unerkannte Gesetze und Zusammenhänge „höherer“ und „niedrigerer“ Strukturniveaus, die für sein Verhalten, für seine Zukunft wesentlich sind. Hier sind nicht einmal in erster Linie die auch bei ihm evolutionsmäßig entstandenen Motivationen gemeint. Es sind Zusammenhänge gemeint, die er zwar noch nicht erkannt hat, deren Wirkung er aber auf Grund gesellschaftlicher, geschichtlicher Erfahrungen zu bewerten gezwungen war und ist. Er erarbeitet sich im historischen Prozeß also entsprechende Wertungen und Normen. (Unter Normen verstehen wir dabei „im Bewußtsein fixierte Anforderungen an gesellschaftliches Verhalten des Individuums ...“ [H. HÖRZ], auf Grund von bestimmten Handlungen, Wertungen und Erkenntnissen entstanden.) Sie traten früher oft in religiöser oder mythologischer Gestalt auf. Die entscheidende Aufgabe ist es nun, sowohl die wissenschaftlich begründbaren wie unbegründbaren Normen und Werte zu Motiven des einzelnen werden zu lassen.

Nur so können sie gesellschaftlich wirksam werden, nur so sind sie durch Entscheidungssituationen überprüfbar und veränderbar.

In diesem Prozeß spielt die Kunst eine wesentliche Rolle. Hat man herausgefunden, welche, so hat man eine grundlegende Antwort auf die Ausgangsfrage: Was kann Kunst?

Der Mensch kann tun, was er will, aber nicht wollen, was er will

Ich habe bisher kaum etwas über Kunst geschrieben. Dennoch bin ich überzeugt, daß jeder Abschnitt Fakten darlegte, deren Ergebnisse zum Verständnis der Funktionen von Kunst notwendig sind.

Den „Sündenfall“, das relative Auseinandertreten von Erkenntnis, Wertung und Handlung, hatte ich als *Geburtsstunde* der Kunst bezeichnet. Die Unterscheidung von Erkenntnis- und Wertungsadäquatheit hatte ich benutzt, um auf die große Rolle der Kunst bei der Entwicklung der Wertungsadäquatheit hinzuweisen. Die Feststellung, daß Normen und Wertungen zu individuellen Motiven – als speziellen Wertungen einzelner widerspiegelnder Organismen – untersetzt werden, veranlaßt mich, den Anteil der Kunst an dieser *Untersetzung* hervorzuheben. Jetzt will ich auf die *psychischen Mechanismen* der Umwandlung von Normen und Wertungen zu Motiven eingehen; denn solche Mechanismen sind auch für die künstlerische Widerspiegelung wesentlich.

Derartige Fragen untersucht die Motivationspsychologie, neben der Erkenntnispsychologie die zweite tragende Säule der sogenannten allgemeinen Psychologie. Sie erforscht unter anderem, wie Erkenntnisse, vor allem Gesetzeserkenntnisse und deren Vorformen, die im gesellschaftlichen Kommunikationsprozeß zu Normen und Wertungen verallgemeinert wurden, als *Motive* wirksam werden und damit Entscheidungen und Handlungen von Menschen beeinflussen.

Trotz aller unterschiedlichen Forschungsansätze, von S. FREUD an bis zu denen unserer Tage, hat die Motivationspsychologie einige allgemein akzeptierte Ergebnisse gebracht, die auch für die Kunst von großer Wichtigkeit sind.

Erstens: Alle Forschungen haben nachgewiesen, daß zwischen den *biotisch-genetisch* angelegten Motivationskomponenten (z. B. den Bedürfnissen und Trieben) und den *gesellschaftlichen* Motivationen (die in Form von Normen und Wertungen verinnerlicht sind) *unauflösli-*

che Beziehungen bestehen. Auch die elementarsten Bedürfnisse und Triebe werden von gesellschaftlichen Motiven überlagert und modifiziert. Alles, was man so „Liebe“ nennt, ist z. B. aus gesellschaftlichen Modifikationen ursprünglicher Sexualität hervorgegangen. Umgekehrt weisen auch die kompliziertesten Normen und Wertungen etwas „Menschliches“ auf, sie müssen nämlich über Gefühle und Emotionen zugänglich, zu verinnerlichen sein. Sie müssen sich im menschlichen Handeln bewähren, also adäquat sein. Nur das, was sich so bewährt, wird von der Mehrzahl der Menschen emotional positiv bewertet und damit aufgenommen.

Welche große Bedeutung das für die Kunst hat, ist offensichtlich. Will sie persönliche und gesellschaftliche Wertungen widerspiegeln und weitergeben, so muß sie damit zusammenhängende Emotionen und Gefühle aktivieren. Das ist sogar göltig, wenn sie sich vornimmt, Wissen in künstlerischer Form zu vermitteln. Deshalb ist eine Theorie „didaktischer Kunst“ (z. B. auch didaktischen Theaters, wie sie BRECHT zeitweise vertrat) unter Ausschaltung des Emotionellen so sinnlos. Regelmäßig schleichen sich bei derlei Versuchen Emotionen durch die Hintertür wieder ein, sei es durch bestimmte künstlerische Mittel (bei BRECHT z. B. durch Verwendung emotional wirksamer Lyrik, durch Ausstattung, Musik und Regie) oder sei es in Form eines Heroenkults um den Künstler.

Natürlich sollen Gefühle und Emotionen nicht zum Selbstzweck werden. Jeder Versuch, vielschichtige Motivationen, die aus der Wechselwirkung gesellschaftlicher und individueller Komponenten entstanden sind, auf angeblich „elementare“ Triebe – z. B. Geselligkeitstrieb, Selbstbehauptungstrieb, Gestaltungstrieb – zurückzuführen, muß deshalb zwangsläufig scheitern. Das Aufstellen einer entsprechenden „Triebliste“ (MCDUGALL) besitzt fast nur noch den Wert eines Kuriosums.

Zweitens: Motivationale Prozesse sind durch die *Gerichtetheit vorwiegend auf künftige Zustände des Subjekts hin* charakterisiert, während erkenntnisakzentuierte Prozesse vorwiegend auf künftige Zustände des Objekts orientiert sind. Die Psychologen sprechen von „vorausiegender Widerspiegelung“ und meinen damit, daß schon Tiere durch Wertung äußerer Signale, z. B. Feuer oder Kälte, mögliche künftige Zustände, etwa Verbrennen oder Erfrieren, „voraussehen“ und entsprechend reagieren. Beim Menschen gewinnt diese Voraussicht in Form von Gesetzeserkenntnis und Planung gesellschaftliche Dimensionen. Dabei wird neben der Wertung gegenwärtiger die Wertung künftiger Zustände des Menschengeschlechts mit entwickelt. Das geschieht, indem einzelne Menschen neue Wertungen entwickeln, die innerhalb gesellschaftlicher Kommunikation akzeptiert oder verworfen werden. Die *Kunst* besitzt in hohem Maße das *Vorschlagsrecht und die Vorschlagspflicht künftiger Wertungen*. Oft erscheinen sie zunächst als ganz persönliche Wertungen des Künstlers. Durch breite Rezeption dringen sie aber in das Bewußtsein vieler Menschen ein und führen dann, zumeist sehr vermittelt, zur Änderung überkommenen Wertungen und Normen. Mit anderen Worten: Die Kunst wirkt nicht nur bei der Reproduktion, sondern auch bei der Neuproduktion von Normen und Wertungen mit.

Drittens: Motivationale Prozesse, insbesondere elementare, die an biologisch-genetische Ursprünge gebunden sind, weisen oftmals *periodische Charakteristiken* auf, z. B. den Wechsel von Hunger und Sättigung, Sexualtrieb und Befriedigung, Bewegung und Ruhe – also Spannungs- und Entspannungsvorgänge. Auch in der Kunst spielen solche Periodizitäten – etwa in musikalischen, sprachlichen und optischen Rhythmen, in malerischen und musikalischen Symmetrien und Harmonien, im Aufbau und Lösen von „Spannungen“ im übertragenen Sinn – eine wichtige Rolle und machen damit die enge Beziehung zur Motivation sinnfällig.

Viertens: *Motivationale Prozesse* bestehen niemals für sich, auch wenn sie sich relativ selbstständigen können; sie sind stets auf die Umgebung im engeren und auf alles (erkannte)

Wissen im weiteren Sinne *orientiert*. Es gibt keine l'art pour l'art-Motivation, weil es keine Wertung ohne Wertungsgegenstand gibt. In genau dem gleichen und nur in diesem Sinn gibt es auch keine „Kunst um der Kunst willen“. Auch Kunst, die sich so verstanden wissen will, spiegelt Bewertungen objektiver und subjektiver Realität wider. Realitäten gehen selbstverständlich in jede Widerspiegelung mit ein. Man darf nur nicht erwarten, daß sie „an sich“, gewissermaßen fotografisch wiedergegeben werden. Sie werden oft nur so und insoweit wiedergegeben, wie dies für das Verständnis der künstlerischen Bewertung notwendig ist.

Fünftens: Die Gerichtetheit auf künftige Zustände des Subjekts bedeutet natürlich nichts ein für allemal Feststehendes; Richtung und Ziel können sich ändern. Das *Mittel*, das früher zum Erreichen des Ziels notwendig war, kann *selbst zu einem neuen Ziel* werden. So ist Ordnung notwendig, um ein Gerät mit hohem Gebrauchswert herzustellen. Das Gerät befriedigt wesentliche menschliche Bedürfnisse. Durch einen vielschichtigen Generalisierungsprozeß kann nun Ordnung selbst zu einem neuen Ziel werden und sie herzustellen ein Bedürfnis. Etwas Ähnliches beobachten wir in der Kunst. Ihre formalen Mittel – Töne, Farben, Worte, Kompositionsregeln, Bildstrukturen, Versformen usw. –, die ursprünglich Mittel der künstlerischen Widerspiegelung waren, können selbst zum Ziel künstlerischer Bewertung werden, ihre Weiterentwicklung zur künstlerischen Aufgabe.

Sechstens: Die für unsere Frage – was kann Kunst – wichtigsten Ergebnisse liefert aber die Untersuchung dessen, *wie gesellschaftliche Normen und Wertungen* zu Motiven umgewandelt, wie sie verinnerlicht oder, wie das neutralere Fachwort heißt, *interiorisiert werden*. Natürlich beschäftigt das nicht nur die Motivationspsychologie in engerem Sinn. Jede Persönlichkeitspsychologie und -philosophie ist an diesen Ergebnissen brennend interessiert. Schon deshalb gibt es ein unübersehbares Schrifttum zum Interiorisationsproblem. Ich beschränke mich auf das Notwendigste.

Angenommen, in einem langen gesellschaftlichen Prozeß hat sich auf Grund objektiver historischer Gesetze ein Gefüge von politischen, ökonomischen, juristischen, ethischen und anderen Normen und Wertungen herausgebildet. Dabei ist es zunächst völlig gleichgültig, ob die Normen und Wertungen aus gesetzmäßig bereits erfaßten Zusammenhängen hergeleitet wurden –gewissermaßen als verkürzte „Rezepte“ – oder ob die dahinterliegenden objektiven Gesetze noch gar nicht erkannt sind. Welche Möglichkeiten bestehen nun, diese Normen und Wertungen weiterzugeben? Offensichtlich nur zwei: entweder die Vermittlung als reines Wissen, notwendigenfalls bei Strafandrohung, wenn sie nicht beachtet werden, oder die Steuerung des Erziehungsprozesses derart, daß jene Normen und Wertungen zu eigenen, inneren werden. Wie ist das zu erreichen?

Betrachten wir ein einfaches Beispiel. „Man soll nichts Heißes anfassen!“ Das ist eine auf Kenntnis objektiver Zusammenhänge gegründete Norm. Entweder schreien die Eltern jedesmal, wenn sich das Kind dem Herd nähert: „Nein, zurück!“ Dann akzeptiert das Kind die Norm erst, wenn es aus *anderen* Erfahrungen begreift, daß Elternnormen gültig sind. Oder aber die Eltern lassen dem Kind die Möglichkeit eigener Entscheidung. Es faßt auf die Herdplatte, verbrennt sich. Erkennt: An Heißem verbrennt man sich. Verinnerlicht als bedingten Reflex die Norm: Du sollst nichts Heißes anfassen. Reagiert in einer neuen Entscheidungssituation richtig und behält die so aufgebaute Motivation lebenslang.

Natürlich ist das Beispiel sehr einfach. „Die Konditionierung dieser Art unterscheidet sich von dem gewöhnlichen Lernen in mehreren wesentlichen Punkten. Zunächst sind die Reaktionen, die konditioniert werden können, weitgehend *emotionaler* Art, während normales Lernen sich normalerweise auf *kognitives* Material bezieht ... Es gibt nämlich zwei getrennte Teile des Nervensystems, die emotionales Verhalten bzw. kognitives Verhalten vermitteln. Sie werden als das autonome bzw. das zentrale Nervensystem bezeichnet. Außerdem befas-

sen sich mit den emotionalen bzw. kognitiven Nachrichten zwei verschiedene Teile des Gehirns, nämlich das Viszeralhirn und der Neokortex. Diese Trennung ist natürlich nicht vollständig ...“ (H. J. EYSENCK) Sie macht aber den allmählichen Prozeß des evolutionären Auseinandertretens von Wertung und Erkenntnis („Sündenfall“) noch einmal ganz deutlich.

Die meisten Normen und Wertungen werden nicht über bedingte Reflexe, sondern auf viel komplexere Weise *interiorisiert*.

Die *wichtigsten Komponenten* des Interiorisationsvorgangs sind aber schon am einfachen Beispiel erkennbar. Es sind

1. *Vorhandene Normen und Wertungen* in einem gesellschaftlichen Prozeß (Praxis) aus objektiven Gesetzen, wirklichen und vermeintlichen theoretischen oder empirischen Zusammenhängen und Erfahrungen (also aus wirklichen oder vermeintlichen Erkenntnissen) abgeleitet.
2. Die *Entscheidungssituation*, die zur Prüfung der Normen und Wertungen in der entsprechenden Handlung tauglich ist.
3. Die *individuelle Entscheidung* gemäß den vorhandenen Erkenntnissen, dem Vorwissen und bereits vorhandenen Motivationen (u. a. gemäß genetisch angelegten) und die entscheidungsgemäße *Handlung*.
4. Die *individuelle Überprüfung der Adäquatheit* jener Normen und Wertungen am erreichten bzw. nicht erreichten Handlungsergebnis.
5. *Interiorisation* der Normen und Wertungen bzw. Ablehnung bei Mißerfolg.
6. Spätere *Weitergabe* der Normen und Wertungen (oder deren Ablehnung) einschließlich aller individueller Korrekturen im Rahmen der gesellschaftlichen Arbeit und Kommunikation.
7. Die Gruppe bzw. Gesellschaft kann die individuellen Normen und Wertungen innerhalb eines gesellschaftlichen Entscheidungsprozesses akzeptieren oder verwerfen. Bei ihrer Annahme kommt es so zu der *Neuproduktion*.

Wir haben also einen fundamentalen Vorgang: Gesellschaftliche Normen und Wertungen werden innerhalb eines individuellen Entscheidungs- und Handlungsprozesses reproduziert und in Form von Motiven interiorisiert, individuelle Motive als individuelle Normen und Wertungen werden innerhalb eines gesellschaftlichen Entscheidungs- und Handlungsprozesses (Praxis, Kommunikation) akzeptiert und führen so zur Erhaltung bzw. zur erweiterten Reproduktion der ursprünglichen Normen und Wertungen.

Die Entscheidungssituation und die individuelle Entscheidung stellen offensichtlich einen wichtigen *Angelpunkt* des Umsetzungsprozesses dar. Was sind das für *Entscheidungssituationen*?

Zunächst natürlich solche, die im alltäglichen Leben, in der *Praxis*, in der Arbeit vor uns stehen. Wichtige gesellschaftliche Normen und Wertungen werden so interiorisiert, z. B. die Achtung vor gesellschaftlichem Eigentum. Aber bei weitem nicht alle. Andere Entscheidungssituationen werden im *Spiel* aufgebaut. Vor allem Kinder interiorisieren auf diese Weise Normen und Wertungen, z. B. wird die Notwendigkeit des Kollektivs in „Gefahrenmomenten“ wie beim Geländespiel deutlich.

Eine weitere Art von Entscheidungssituation wird in der *Kunst* realisiert, wobei Praxis, Spiel und Kunst in engsten Wechselbeziehungen stehen. Dem Leser, Hörer oder Betrachter und Zuschauer werden persönliche und gesellschaftliche Wertungen persönlicher oder gesellschaftlicher Realitäten dargestellt. Er wird zur Entscheidung über die vorgeschlagenen Wertungen aufgefordert. (Das ist natürlich nur *ein* wesentlicher Aspekt der Kunst.) Da dies mit Emotionen gekoppelt ist, werden die Wertungen nicht nur im wissenschaftlichen Sinn „über-

prüft“, sondern akzeptiert und zu Eigenem gemacht, also interiorisiert – oder verworfen, was wieder oft mit der Entstehung eigener Wertungen verbunden ist. Die Kunst – wir hatten es schon angedeutet – trägt also wesentlich zur Reproduktion und Neuproduktion von Wertungen bei. Da ihre Mittel emotional oft stark wirken, gelingt ihr das zuweilen besser, als es die alltägliche Entscheidungssituation vermag. Kunst kann auch Entscheidungen provozieren, die sich anders dem einzelnen überhaupt nicht stellen: sie kann so historische Verhältnisse nachwertbar machen, durch sie werden aber auch z. B. die tödlichen Gefahren eines Atomkrieges vorwertbar. Sie kann die Bewertung der Dinge, die uns umgeben, deutlich werden lassen, indem sie diese Bewertung in der Gestaltung sichtbar werden läßt. So wird Umweltgestaltung auch zur Umweltbewertung. Sie kann schließlich herkömmliche Gestaltungen in Frage stellen, indem sie sie mit neu bewerteten Realitäten konfrontiert und zur Entscheidung auffordert.

Was der Mensch will, wird also entscheidend von interiorisierten Normen und Wertungen, die ihm zu Motiven geworden sind, beeinflußt. „Der Mensch kann tun, was er will, aber nicht wollen, was er will“ – so hat der Philosoph Th. HOBBS diesen eigenartigen Zustand beschrieben. Um Neues zu tun, braucht man nicht nur neue Erkenntnisse, sondern auch neue Normen und Wertungen.

Die Beziehungen zwischen den Strukturniveaus der Gesellschaft und denen des Individuums haben oft den Charakter statistischer Gesetze: „Objektive gesellschaftliche Gesetze enthalten ein Möglichkeitsfeld ... In die Entscheidungen gehen die bisherigen Erkenntnisse über die für sie wesentlichen Gesetze und die dafür gültigen Normen (und Wertungen; J. E.) mit ein. Die Entscheidung selbst ist ein wesentlicher subjektiver Akt einer Einzelpersonlichkeit oder eines Entscheidungsgremiums.“ Und: „Obwohl die Norm (und die Wertung; J. E.) Voraussetzung von Entscheidungen ist, kann sie selbst nur durch Entscheidungen gewonnen werden.“ (H. HÖRZ) So formulieren es heutige Philosophen.

Die Kunst jedenfalls trägt wesentlich dazu bei, daß der Mensch immer mehr wollen will und damit immer mehr tun kann.

III. Vom Wert der Wertung

Jeder Schriftsteller hat wohl Zitate dessen parat, was er für schlechthin vollkommene Prosa oder Poesie hält. Ich zitiere oft folgenden Zweizeiler von A. SILESIUS:

„Der Himmel senket sich, er kommt und wird zur Erden,
wann steigt die Erd empor und wird zum Himmel werden?“

Er steht im „Cherubinischen Wandersmann“ (1657), einer Sammlung ähnlicher, fast formelhaft pointierter, mystisch-religiöser Bekenntnisse. Über die sprachliche und gedankliche Schönheit will ich kein Wort verlieren, wer sie nicht spürt, dem ist sie auch nicht nahezubringen. Mich interessiert hier etwas anderes.

Ich glaube, in diesen zwei Zeilen ist eine Fülle von *Wertungen* enthalten. Man kann sie bei genügender literarischer und historischer Sachkenntnis herausfischen, ohne in den Fehler jener Kunstkriminalistik zu verfallen, der eingangs kritisiert wurde. Auch ohne direkte Nutzanwendungen zu erhoffen, eben weil es sich um Wertungen handelt und nicht primär um Normen oder um einzelwissenschaftliche Erkenntnisse.

Nehmen wir an, SILESIUS habe irgendwann tief ziehende Gewitterwolken beobachtet und sie zum Anlaß seines Gedichts genommen. Dann empfand er sie gewiß als schön, zumindest als beeindruckend, zweifellos eine persönliche Wertung objektiver Realität. Eine ästhetische Wertung zudem, die im Gedicht widergespiegelt ist. Gleichzeitig gewann das Gesehene für ihn religiösen Symbolwert; diese persönlich-religiöse Wertung spiegelt das Gedicht ebenfalls wider.

Aus der Literaturgeschichte ist bekannt, daß SILESIUS stark von den religiös-revolutionären Ideen J. BÖHMES und seiner Anhänger beeinflusst war. Er hatte deren Ideen interiorisiert. Folglich finden sich in dem Zweizeiler auch Wertungen widergespiegelt, die der religiös-ethischen Dialektik der Gruppe von BÖHME-Anhängern entstammen.

Allerdings waren BÖHMES Gedanken wiederum in den gesamtgesellschaftlichen Entwicklungsprozeß des 17. Jahrhunderts eingebettet. In ihnen, und so vermittelt auch im Werk von SILESIUS, werden allgemeine Hoffnungen auf eine Verbesserung der irdischen Zustände, also gesamtgesellschaftliche politisch-ideologische Wertungen widergespiegelt.

Schon aus dieser kurzen Betrachtung ergeben sich zwei interessante Feststellungen. Erstens: *Ein Kunstwerk kann Wertungen verschiedenster Strukturniveaus widerspiegeln*; persönliche Wertungen, Kollektiv- und Gruppenwertungen, Schichten- und Klassenwertungen, nationale Wertungen und gesamtgesellschaftliche Wertungen. Handelt es sich um das Werk eines einzelnen Künstlers, müssen alle gemeinschaftlichen Wertungen über Interiorisationsvorgänge gebunden sein. Bei Kollektivkunstwerken der religiösen Kunst oder der Volkskunst werden gemeinschaftliche Wertungen – als Folgen eines längeren Kommunikationsprozesses – direkt umgesetzt, während individuelle Wertungen weitgehend ausgeschaltet sind. Das trifft natürlich nicht für den Rezeptionsprozeß zu, der auch dabei individuell bleiben kann.

Zweitens: *Ein Kunstwerk enthält keineswegs nur ästhetische Wertungen*, es kann ebenso *religiöse, ethische, politisch-ideologische und andere* enthalten. Folglich läßt es sich von anderen Widerspiegelungen nicht anhand der enthaltenen Wertungsarten, sondern nur anhand der spezifischen gesellschaftlichen Funktion und der damit verbundenen Widerspiegelungsrelation abheben.

Nach kurzer terminologischer Klärung einiger bisher verwendeter Kernbegriffe will ich deshalb auf diese beiden Problemkreise eingehen: Wer kann eigentlich werten? Und – welche Arten Von Wertungen gibt es? Später werde ich dann auf die künstlerische Widerspiegelungsrelation näher eingehen.

Gänsediebstahl statt Dieberei

Begriffe sind das halbe Leben. Diskussionen um falsch verwendete Begriffe können diese Lebenshälfte verleiden. Deshalb will ich wenigstens zu zwei Termini, die in diesem Buch anders als üblich verwendet sind, etwas erklären.

Noch einmal zum Erkenntnisbegriff. Er wurde bisher in einem ziemlich engen Sinne benutzt. Unter Berücksichtigung des „Sündenfalls“ wurde er konsequent von der Wertung abgesetzt. Als Erkenntnis galt danach der Prozeß, der hinsichtlich tierischer Organismen zur Gewinnung von Objektmerkmalen, hinsichtlich des Menschen aber zum Wissen (Objekt- und Gesetzeswissen) von der Realität „so wie sie ist“ führt. Alles, was diese objektive Erkenntnis auf Grund subjektiver Interessen – also im Interesse eines Erkenntnissubjekts – einschätzt und abschätzt, wurde Wertung genannt. Oft wird auch die Entgegensetzung „beschreiben – bewerten“ oder „theoretischer Satz – Wertungssatz“ verwendet. (A. A. IWIN)

Um es vereinfacht zu wiederholen: Der Erkenntnisbegriff der Philosophie, vor allem in der Erkenntnistheorie, umfaßt sowohl jene Objekt- und Gesetzeserkenntnis als *Erkenntnis im engeren Sinne* als auch die Wertung. Jede adäquate menschliche Widerspiegelung ist in philosophischem Sinne Erkenntnis. Wertung ist nichts anderes als eine bestimmte Art der Widerspiegelung. Der philosophische Begriff meint also stets *Erkenntnis im weiteren Sinne*. Es gibt selbstverständlich keine Erkenntnis (im engeren Sinne), keine Wertung und Handlung für sich, isoliert von den anderen Komponenten der Erkenntnis (im weiteren Sinne), es handelt sich immer um ein *relatives* Auseinandertreten. Die Erkenntnis (im engeren Sinne), die Wertung und die Handlung bilden eine *dialektische Einheit* – eben den Prozeß der Erkenntnis (im weiteren Sinne).

Nun zum Begriff der Wertung. Es mag vielleicht verwundern, daß ich das schöne Wort „Wert“ überall durch das häßliche „ung“-Wort ersetzt habe. Ich will es begründen.

„Das Besondere statt des Allgemeinen, *propriae communia dicere*, Gänsediebstahl statt Dieberei, dieses ist das Element des Ausdrucks“, stellt der berühmte Physiker-Schriftsteller G. Ch. LICHTENBERG in seinen Aphorismen fest. Was ist im Wertungsprozeß das Besondere, was das Allgemeine?

Ein Löwe ist böse, die Schwiegermutter ist böse, der Blitz ist böse, Feinde sind böse. Das sind einige Wertungen. Sie lassen sich zu einer verallgemeinerten Wertung zusammenfassen: Es gibt Verschiedenes, das (unter bestimmten Umständen) für einen einzelnen oder auch für alle Menschen böse ist. Soweit ist der Verallgemeinerungsvorgang zwar primitiv, aber völlig in Ordnung. Es gibt aber eine weitere Form der Verallgemeinerung, vor dem schon K. MARX gewarnt hat: „Das gewöhnliche Denken hat immer abstrakte Prädikate fertig, die es trennt von dem Subjekt. Alle Philosophen haben die Prädikate selbst zu Subjekten gemacht.“ (Also z. B. aus „ist böse“ – „das Böse“.) Das gilt für die meisten wertenden Prädikate. Konkret: Aus der Wertung wird der Wert, aus dem Bösessein – das Böse. Solange das nur abkürzend, als *Ergebnis des Wertungsprozesses* benutzt wird – das ich hier durchgängig *Wertung* nenne! –, ist alles in Ordnung. Aber nur allzuleicht bekommt der Wert, z. B. das Böse, ein Eigenleben, tritt neben die Dinge, die bewertet wurden, verselbständigt sich. Im primitivsten Fall avanciert er, mit Bocksbeinen, Hörnern und Schwänzchen ausgestattet, zum „Teufel“. Im diffizilsten Fall wird er zum Teil einer sich selbst bewegenden „Idee“.

Bei allen „Werten“ ist deshalb Vorsicht geboten, vor allem in der Ästhetik: das Schöne, das Erhabene, das Tragische usw. Was für *wen*, *wie* und nach welchen *Kriterien*, also nach der *wirklichen Wertung* ist immer zu fragen. Gänsediebstahl statt Dieberei? Bleiben wir beim Gänsediebstahl.

Von Ewigkeit zu Ewigkeit

Wertungen sind spezifische Widerspiegelungen. Kunstwerke sind Widerspiegelungen von Wertungen.

Ist das nicht zuviel Spiegellei? Artet es gar in Spiegelfechtereier aus? Der vielgeschmähte Begriff der Widerspiegelung taucht hier gleich in doppelter Hinsicht auf. Grund genug, wenigstens zu klären, was er *nicht* meint! Alle Schmähungen benutzen nämlich, offen oder stillschweigend, die wortwörtliche Spiegelbildlichkeit, um der Widerspiegelungstheorie grobe Vereinfachungen und einer ihn benutzenden Ästhetik normativen Naturalismus vorzuwerfen. Nun gibt es schon Spiegelbilder, die keineswegs „ähnlich“ im fotografischen Sinne sind, wenn man etwa an Zerrspiegel denkt. Aber das ist nicht das Wesentliche.

Tatsächlich benutzt der Begriff „Widerspiegelung“ nur die *Analogie* zum Spiegel, um folgendes klarzulegen: In der universellen Wechselwirkung gibt es Asymmetrien, die es gestatten, schon im anorganischen Bereich zwischen Widergespiegeltem, Widerspiegelndem und Abbild zu unterscheiden, beispielsweise den Stein von der Pfütze, in der sein Bild erscheint. Diese Unterscheidung wäre allerdings müßig, wenn sich die Fähigkeit zur Widerspiegelung nicht mit dem Entstehen des Organischen in geradezu phantastischer Weise qualitativ entwickelt und in der menschlichen Widerspiegelung einen vorläufigen Höhepunkt erreicht hätte.

Es handelt sich also um einen sehr allgemeinen Begriff, eine philosophische Verallgemeinerung, präziser ausgedrückt. Er umfaßt für den Menschen das gesamte Bewußtsein und Unterbewußtsein, das Wissen und Werten, den klügsten Plan ebenso wie die feinste psychische Regung. Deshalb ist es geradezu absurd, aus dem Widerspiegelungscharakter der Kunst naturalistische Forderungen abzuleiten. Auch das abstrakteste Kunstwerk hat Widerspiegelungscharakter.

Nicht in der Tatsache, daß sie Widerspiegelungen darstellen, unterscheiden sich also Erkenntnis, Wertung, Wissenschaft und Kunst, sondern in der spezifischen Art der Widerspiegelung, in der *Widerspiegelungsrelation*, wie ich es fortan nennen will. Im Abschnitt „Zwei Kulturen – zwei Antworten“ wird dieser Begriff näher erläutert. Dabei muß ich hier nicht auf die spezifischen Unterschiede von Erkenntnis- und Wertungsrelation eingehen. Sie werden sich am Beispiel von wissenschaftlicher und künstlerischer Widerspiegelungsrelation konkreter verdeutlichen lassen.

Was für *wen*, *wie* und nach welchen *Kriterien* gewertet wird, so lautet die Frage nach der wirklichen Wertung. Mit A. A. IWIN umfaßt dies die Fragen

- nach dem Objekt der Wertung (Gegenstände, denen Wertungen zugeschrieben werden bzw. deren Wertungen verglichen werden)
- nach dem Subjekt der Wertung (Personen oder Gruppen, die einen Gegenstand bewerten)
- nach dem Charakter und der Methode der Wertung (z. B. absolut oder komparativ) und
- nach den Grundlagen der Wertung (Gründe, Positionen, Kriterien usw., die zur Wertung führen; z. B. innere [Gefühle, Empfindungen] und äußere [Standards, Ideale, Nützlichkeiten]).

Uns sollen diese Fragen nur im Hinblick auf die Kunst interessieren.

Zunächst ist offensichtlich, daß jede beliebige Analyse jedes beliebigen Kunstwerks, ist sie nur ausführlich und sachkundig genug, eine Fülle von *Grundlagen* der Wertungen in diesem Kunstwerk aufdeckt. Denn gerade in dem Vermögen, sowohl die inneren wie die äußeren Gründe und Kriterien dieser Wertungen herauszufinden oder herauszuspüren, besteht ein Talent jedes guten Literaturwissenschaftlers und Kritikers. Gerade daß er sie als Wertungsgründe und nicht als simple Objekte begreift, unterscheidet sein Vorgehen von dem des Kunstkriminalisten.

Auf den *Charakter* von Wertungen in der Kunst einzugehen ist kaum notwendig; interessant ist allein der Hinweis, daß hier, ähnlich wie in anderen wertungsnahen Disziplinen, z. B. der

Ethik, absolute Wertungen gehäuft vorkommen: gut und schlecht anstatt besser oder schlechter, schön und häßlich anstatt ästhetisch wertvoller oder weniger wertvoll. „Die Suche nach dem Absoluten“ hat A. SEGHERS eine ihrer wunderbaren Erzählungen genannt und darin ethisch-ästhetische Parallelitäten veranschaulicht.

Wer aber ist das *Subjekt*, was ist das *Objekt* künstlerischer Wertung?

Man kann sich die Antwort leichtmachen. Subjekt ist der Künstler, Objekt ist alles übrige, sogar er selbst, wenn er über sich schreibt. Das ist zweifellos ebenso einfach wie wahr. Aber es ist nur eine halbe Wahrheit.

Denken wir noch einmal an die Wertungsanalyse des SILESIUS-Verses zurück. Da wurde gezeigt, daß er auch Wertungen von Menschengruppen, ja sogar gesamtgesellschaftliche Wertungen mitenthält. SILESIUS tritt als Sprecher bestimmter Gruppen- und gesellschaftlicher Wertungen auf, diese wirken also bei seinen individuellen Werten ständig mit. Vermittelt über den Künstler, wertet also die Gruppe oder die Gesellschaft. Bildlich ausgedrückt: Die Gruppe oder die Gesellschaft wertet im Endergebnis, als wäre sie ein selbständiges Subjekt, das durch den Mund „ihres“ Künstlers spricht.

Nicht nur das. Das Beispiel früher religiöser Kunst oder der Volkskunst zeigt, daß kollektive Subjekte ganz direkt auftreten, daß die selbstverständlich notwendigen individuellen Wertungen und der zusammenfassende gesellschaftliche Kommunikationsprozeß überhaupt hinter dem fertigen Kunstwerk verschwinden. Die Volkslieder wurden vom Volk erdacht, wer der „erste“ war, ist völlig gleichgültig.

Schließlich ist da noch ein einfaches logisches Argument. Akzeptiert man, daß es Gruppen-, Schichten-, Klassen-, nationale und andere Wertungen gibt, so muß man diesen auch Wertungssubjekte zubilligen. Wie diese Subjekte untereinander zusammenhängen, ist Gegenstand anderer, sehr komplizierter Einzeluntersuchungen.

Wertungssubjekte können also *auf allen Strukturebenen*, beim Menschen beginnend, auftreten. Gruppen, Schichten, Klassen, Nationen usw. können Wertungssubjekte sein. Jedes dieser Wertungssubjekte kann Objekte des eigenen und aller anderen Strukturniveaus bewerten. Jedes kann sich selbst und seine Produkte bewerten. Dieses *doppelte Auftreten einiger Strukturniveaus* – einmal als Subjekt, einmal als Objekt – gilt für alle Wertungen, auch für künstlerische.

In einer Skizze habe ich die Zusammenhänge anzudeuten versucht (Abb.).

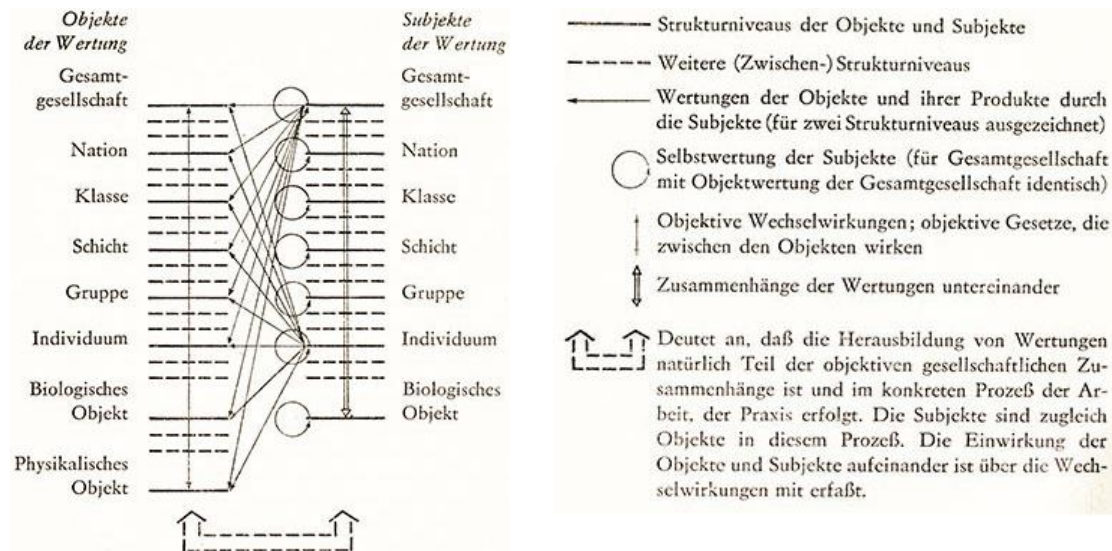


Abb. 1: Zum Zusammenhang von Objekten und Subjekten der Wertung

Im Künstlerischen gibt es allerdings eine entscheidende Besonderheit. Je entwickelter die Kunst ist, um so größer wird das Gewicht der *einzelnen* Künstlerpersönlichkeit, während sich zugleich an ethischen, ökonomischen, politischen und anderen Wertungen immer *mehr* Menschen beteiligen. Dieser scheinbare Widerspruch klärt sich aus der besonderen Funktion der Kunst im Wertungsprozeß ganz zwanglos. Die Kunst, so hatten wir festgestellt, trägt zur Reproduktion und Produktion von Wertungen bei, indem der Künstler Wertungen interiorisiert und neue vorschlägt, die im Rezeptionsprozeß kommunikativ verallgemeinert und schließlich akzeptiert oder verworfen werden. Solange die Menschen in kleinen Gruppen leben, etwa in Familienclans oder Horden, werden die lebensnotwendigen Wertungen zuerst bei der gemeinsamen Tätigkeit und in unmittelbarer Kommunikation etwa bei der Jagd oder beim Ackerbau, entwickelt. Nur da, wo es um gewisse sehr allgemeine Züge des gesamtgesellschaftlichen Subjekts, um das *Wesen* des Menschen geht, ist es anders. „Der Mensch verlegt sein Wesen zuerst *außer* sich, ehe er es *in* sich findet. Das eigene Wesen ist ihm zuerst als eines anderen Wesen Gegenstand.“ So L. FEUERBACH in „Das Wesen des Christentums“, Das ist, verallgemeinert, die Erfindung des Göttlichen, die mit der Erfindung der Kunst zusammenfällt. Zuerst entsteht also kollektive religiöse Kunst. Je größer aber die Gruppen, je komplizierter die gesellschaftlichen Strukturen werden, je umfangreicher die benötigten Wertungen sind und je mehr Menschen an den Wertungsprozessen teilnehmen, desto notwendiger wird es, individuelle Wertungen breit kommunizierbar zu machen. Dabei spielt die Kunst auf Grund der bereits beschriebenen „Untersetzungs“-Mechanismen eine entscheidende Rolle.

Eine weitere, damit zusammenhängende Besonderheit ist es, daß die künstlerische Kommunikation über mehrere Strukturniveaus hinweg wirksam wird. Das Kunstwerk spiegelt oft die Interiorisation allgemeiner gesellschaftlicher Wertungen, höchster Ziele und Ideale der Menschheit im einzelnen Künstler wider. Zugleich wirken die individuellen Wertungen großer Künstler, persönlichste Ansichten und Träume direkt in die Gesamtgesellschaft hinein. Das besitzt ein besonderes Gewicht bei der Beschleunigung der Produktion neuer gesellschaftlicher Werte, um es quasi ökonomisch auszudrücken. Erinnern wir uns an die große Bedeutung aller Künste in Revolutionsperioden, etwa an die ungeheure Opulenz der sowjetischen Kunst unmittelbar nach der Oktoberrevolution, so wird diese Besonderheit nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch ganz deutlich.

Allgemeinste gesellschaftliche Wertungen, höchste Ziele und Ideale der Menschheit – das klingt ein wenig nach „ewigen“ Werten, „ewigen“ Idealen und Zielen, die ich natürlich nicht meine, einfach weil sie nicht existieren. Doch gerade sie haben sowohl im religiösen wie im künstlerischen Denken der Vergangenheit eine hohe Bedeutsamkeit. „Von Ewigkeit zu Ewigkeit“ sollten die religiösen Wertungen des Christentums gelten. Humanität, Freiheit, Menschenwürde, Glück, Tugend, Schönheit usw. sollen ewige Werte sein, unabhängig von historischen Entwicklungen.

Auch hier begegnen wir einem scheinbaren Widerspruch: Einerseits zeigt eine genaue Analyse jener Wertungen, daß sie zwar über lange geschichtliche Zeiträume hinweg akzeptiert waren, daß sie aber erst auf relativ hohen Kulturstufen der Menschheit entstanden und daß sie in jeder neuen historischen Situation mit neuen Inhalten angefüllt wurden. Andererseits wirkten gerade die „ewigen Werte“ bei der Entstehung bedeutender Kunstwerke entscheidend mit. „... Sieh, das Gute liegt so nah. Lerne nur das Glück ergreifen, denn das Glück ist immer da“, versichert GOETHE in seiner „Erinnerung“. „Wer dann auch fällt für Tugend, Recht und Wahrheit, du trägst ihn sanft zu deiner ew'gen Klarheit“, schreibt KÖRNER an die Königin LUISE, und von A. HOFER behauptet er: „Treu wolltest du dein altes Gut erfechten, der Freiheit ihren ew'gen Bund zu flechten ...“ – „Wann steigt die Erd empor und wird zum Himmel werden?“ fragt SILESIUS, auf die himmlisch-ewige Glückseligkeit anspielend.

Trotzdem sind diese Kunstwerke und diese Künstler eng mit den aktuellen Konflikten ihrer Zeiten verbunden. Also enthalten die „ewigen Werte“ durchaus unewige, aktuelle und zum Teil lange aktuell bleibende adäquate Wertungen?

Um zu verstehen, wie das möglich ist, lohnt sich ein zweiter Blick auf unsere Skizze (Abb.). In jedes der eingezeichneten Strukturniveaus auf seiten des Subjekts fließen Wertungen *höherer* und *niedrigerer* Strukturniveaus ein. Gruppenwertungen etwa werden sowohl durch Klassen- und nationale Wertungen als auch durch Wertungen der einzelnen Gruppenmitglieder beeinflusst, obgleich sie mit keiner von ihnen identisch sind. Die einzige Ausnahme bilden die gesamtgesellschaftlichen Wertungen. Es gibt keine über der Menschheit stehenden göttlichen Wertungssetzer. Also gibt es auch kein „höheres“ Strukturniveau. Die Menschheit als höchstes Wertungs- und Erkenntnissubjekt produziert alle ihre Wertungen und Erkenntnisse selbst im Prozeß der gesamten menschlichen Lebenstätigkeit, in der menschlichen Praxis.

Die Überzeugung von der „Annäherung an die absolute Wahrheit“ erfordert die Selbst-Erkenntnis (im weiteren Sinne) des Menschen. Diese wiederum bedarf der Selbst-Erkenntnis (im engeren Sinne) und der Selbst-Wertung. „Ewige Werte“ stellen solche Selbst-Wertungen in idealistisch verklärter Form dar. Der Mensch verlegt sein Wesen nicht nur außer sich, indem er sich Götter schafft, sondern auch, indem er „ewige Werte“ postuliert. (Das spricht natürlich nicht dagegen, daß es Wertungen gibt, die über mehrere Gesellschaftsformationen hinweg gültig sind.)

Daß diese in der Kunst eine so wesentliche Rolle spielen, hängt wiederum mit der Wirkungsmöglichkeit über mehrere Strukturniveaus hinweg zusammen. Der Künstler vertieft gemäß seinen Ansichten und Einsichten auch die Selbst-Wertungen der Menschheit und trägt gerade damit zum gesellschaftlichen Fortschritt bei.

Zugleich ist mit dieser Feststellung ein weiterer Grund für die *absolute Notwendigkeit* der Kunst gegeben. Der Reproduktions- und Produktionsprozeß von gesamtgesellschaftlichen Wertungen läuft in letzter Instanz natürlich *immer* über das Individuum. Damit ist die kommunikativ durchgeführte Interiorisation von Normen und Wertungen ebenfalls eine absolute Notwendigkeit. Weder die in der Arbeitstätigkeit noch die im Spiel auftretenden Entscheidungen schöpfen, wie wir gesehen haben, die Möglichkeiten ganz aus, die für die Gewinnung gesellschaftlicher Norm- und Wertvorstellungen wesentlich sind. Viele geschichtliche, aber auch gegenwärtige Vorgänge werden dem einzelnen erst durch die künstlerische Darstellung miterlebbar und damit bewertbar.

Besonders augenfällig ist die Kunst-Notwendigkeit bei religiöser Kunst vergangener Zeiten, bei Mythen und Sagen. Da werden gesellschaftlich notwendige Normen und Wertungen in phantastischer Form durch ein kollektives Wertungssubjekt widergespiegelt, um ein gesellschaftlich adäquates Verhalten des einzelnen zu erreichen, das nicht auf äußeren Anordnungen, sondern auf entsprechenden Interiorisationen beruht. Gesellschafts-Erkenntnis (im weiteren Sinne) wird also nicht über eine Gesellschafts-Erkenntnis (im engeren Sinne, d. h. als Erkenntnis objektiver gesellschaftlicher Gesetze) gewonnen, sondern durch mehr oder weniger adäquate Wertungen, die außer in politisch-ideologischer Form auch in Form von Kunstwerken fixiert sind.

Wenn F. FÜHMANN von einem mythischen Element in der Kunst spricht, so kennzeichnet er gerade diese Funktion, die sich selbstverständlich in differenzierter, verfeinerter und Gesetzeswissen einbeziehender Form bis heute erhalten hat. Über lange historische Perioden hinweg, etwa im Mittelalter, war Gesellschafts- und zum Teil sogar Natur-Erkenntnis (im weiteren Sinne) mit der Weiterentwicklung christlicher Normen und Wertungen identisch. Ich halte es deshalb für schlichtweg falsch, wenn man pauschal behauptet, im christlichen

Mittelalter habe es keine Entwicklung der Erkenntnis gegeben. Im Gegenteil, moderne geschichtswissenschaftliche Methoden gestatten es sogar, aus den in Kunstwerken enthaltenen Normen und Wertungen, aus Mythen und Sagen exakte Gesetzesaussagen zu gesellschaftlichen Mechanismen, zu Beziehungen von Klassen und Schichten „herauszuholen“. Damit wird Kunst, als historisches Dokument, zur Erkenntnisquelle.

Eine genauere Untersuchung der Kunst als Widerspiegelung von Wertungen weist also nachdrücklich auf ihre *Notwendigkeit* hin. Zugleich werden damit *Besonderheiten* der künstlerischen Widerspiegelung deutlich. „Kunst und Literatur bauen keine Dingwelt, sondern eine Wertwelt“, so faßt R. SCHÖBER einen ihrer wesentlichen Gedanken „zum Problem der literarischen Wertung“ zusammen. Gerade darin, so können wir jetzt, ihrem Gedankengang folgend, hinzufügen, besteht ihre wesentliche Funktion, ihre Notwendigkeit beim Aufbau unserer „Dingwelt“. Die Gesellschaft bedarf der Kunst notwendig, auch wenn sie manchem überflüssig vorkommt. Selbst die überflüssige Kunst ist gesellschaftlich notwendig. Solange wir uns über Wertungen verständigen müssen, bleibt auch die Kunst bestehen, „von Ewigkeit zu Ewigkeit“, kürzestensfalls.

Alles läßt sich bewerten

Alles läßt sich bewerten. Dinge, Eigenschaften und Relationen. Natürliche und gesellschaftliche Zusammenhänge. Alles, was erkennbar ist, ist im Prinzip auch bewertbar. Alles, was bewertbar ist, ist im Prinzip auch erkennbar.

Dennoch gibt es mit dem Entstehen der Menschheit, mit der Entwicklung der Arbeit und der Sprache ein zunehmendes relatives Auseinandertreten von Erkennen und Werten, was allerdings andererseits immer kompliziertere, dialektische Beziehungen zwischen beiden zur Folge hat. Ich hatte jenes Auseinandertreten abkürzend – und die biblische Parallele nutzend – als „Sündenfall“ bezeichnet.

Bei der Analyse des SILESIUS-Verses war auch deutlich geworden, daß ein Kunstwerk nicht nur ästhetische, sondern auch religiöse, ethische, politisch-ideologische und andere Wertungen enthalten kann. Wieso bedarf es so unterschiedlicher Wertungsarten? Und weshalb bedient sich die Kunst *aller* dieser Wertungsarten? Hätte sie an der ästhetischen nicht genug? Wie sehen die spezifischen Formen aus, unter denen sie so viele verschiedene Wertungsarten so verarbeitet, daß das Ganze dennoch als Kunstwerk kenntlich bleibt?

Es gibt meines Wissens keine systematische, umfassende Untersuchung, wie die einzelnen Wertungsarten historisch entstanden sind. Und das ist nicht weiter verwunderlich. Solange die Existenz materieller gesellschaftlicher Gesetze geleugnet wird, solange irgendwelche „ewigen“ Werte oder „absoluten“ Normen postuliert werden, führt eine derartige Untersuchung nur zum garantierten Mißerfolg.

Auf eine generelle Analyse der Wertungs-Evolution kann ich also nicht zurückgreifen. Ich setze hier deshalb ein Phänomen an den Anfang, das man, ebenfalls abkürzend, vielleicht als „Sündenfall, Akt zwei“ bezeichnen könnte.

Erinnern wir uns noch einmal an die tierische Erkenntnis-Wertungs-Einheit. Wonach werden darin die Objekte bewertet? Doch offensichtlich nur nach der *Nützlichkeit*, a), für das Überleben des Individuums, b) für das Überleben der Art. Beides wird über genetisches und individuelles „Lernen“ im tierischen Organismus in Form von Bedürfnissen, Spannungen, Trieben usw. verankert. Es gibt keine tierische Ästhetik, ebensowenig wie es eine tierische Ethik oder Politik gibt.

Aber es gibt einen anderen Effekt. Die mit der Nützlichkeits-Wertung verbundenen Bedürfnisse und Triebe führen zu Lustgewinn bei Erfüllung. Sie vermitteln Genuß, der primär nur auf das Motivationsziel gerichtet war. Das Mittel kann aber zum Ziel werden. Der Genuß wird für sich angestrebt, die Objekte werden auf den Genußwert hin überprüft. Obgleich das

bei Tieren nicht gerade häufig ist, da die Motivationen mit den Primärzielen weitgehend übereinstimmen, kann man doch ein solches Verhalten im Tierexperiment leicht erreichen. Der verfettete Mops ist dafür das anschaulichste Beispiel.

Mit dem Entstehen der menschlichen Gesellschaft, mit der Arbeit und der Sprache kommt es nicht nur zum „Sündenfall“. Die Möglichkeit, Wertungen, insbesondere Motive zu benennen und „höhere“ Wertungen, Wertungen von Wertungen usw. zu entwickeln, führt auch zu einem relativen Auseintreten der verschiedenen *Wertungsarten*, eben zu einem zweiten Akt des „Sündenfalls“. Die wesentlichste Bedeutung haben dabei selbstverständlich die neuartigen Wertungen, die direkt und indirekt auf die gesellschaftliche Praxis bezogen sind, die das menschliche Zusammenleben und Miteinander-Handeln überhaupt erst ermöglichen.

Natürlich finden sich beim Menschen, die schon bei Tieren wirkenden Wertungen wieder, allerdings in qualitativ neuen, von den anderen Wertungsformen abhängigen Bezügen. Auch der Mensch untersucht die objektive Realität in bezug auf ihre Nützlichkeit. Diese ist aber ganz anders als beim Tier zu fassen. Sie ist immer auf die Gesellschaft bezogen – selbst wenn sie sich in Form von Egoismus oder Karrierismus gegen die Gesellschaft richtet. Sie berücksichtigt, daß Ziele nur mittelbar, oft nur über Generationen hinweg zu erreichen sind. Sie bezieht alle Gesetzeserkenntnis mit ein. Sie wird durch andere Wertungen beeinflusst. Nützlichkeit wird also zum gesellschaftlichen vermittelten Begriff. Wertungen, die auf solcherart Nützlichkeiten gerichtet sind, heißen *utilitaristische Wertungen*.

Der Genuß spielt beim Menschen natürlich eine nicht geringere Rolle als beim Tier. Aber auch er ist immer gesellschaftlicher Natur – selbst der individuellste. Nahrungsgenuß oder Sexualität sind von gesellschaftlichen Normen und Werten weitgehend abhängig. Der Genuß an Kunst ist eine gesellschaftliche Angelegenheit. Erkenntnis kann dem Menschen Genuß bereiten. Wertungen, die auf solcherart Genuß gerichtet sind, heißen *hedonistische Wertungen*.

Hedonistische Wertungen entstehen oftmals durch die erwähnte Ziel-Mittel-Vertauschung, die ich schon bei der Gerichtetheit der Motivation erwähnt habe. Eine spezifische Form solcher Vertauschung, auf die überzeugend G. MAYER im Zusammenhang mit Untersuchungen W. HEISEs und seines Bereichs hinweist, ist die von Gebrauchswert und Gestaltwert. Jeder nutzbare Gegenstand der objektiven Realität hat Form und Gestalt. Wird nun der Gegenstand oder die Kommunikationsart als nützlich bewertet, so wird sie das immer in der zugehörigen Gestalt. Allmählich kann die Gestalt selbst zum Wertungsziel werden. Beispielsweise: die brauchbarsten Krüge haben eine bestimmte Gestalt; die Heldensagen in Versgestalt sind am leichtesten zu behalten. Wertungen, die auf solcherart Gestalten gerichtet sind, heißen *ästhetische Wertungen*. Sie hängen, wie gezeigt, mit utilitaristischen und hedonistischen Wertungen untrennbar zusammen. Da diese beiden aber von allen sozialen Wertungen abhängig sind, gilt das gleiche auch für die ästhetischen.

Mit dieser wesentlichen Erkenntnis ist zugleich offensichtlich, daß natürlich jeder Mensch im alltäglichen Lebensprozeß auch ästhetisch wertet, daß dies nicht, und nicht einmal in erster Linie, dem Künstler vorbehalten bleibt. Andererseits darf sich der Künstler keinesfalls auf die ästhetische Wertung beschränken, die nur einen engen Bereich der Wertungsmöglichkeiten umfaßt.

Mit der Entstehung von Gesellschaft, Arbeit, Sprache werden Wertungen notwendig, die das Erreichen gesellschaftlicher Ziele auf neue Weise steuern. Ich halte es für nicht sehr glücklich, Wertungen nach deren Objekten zu klassifizieren (etwa physikalische, biologische, individuelle, soziale) oder materielle von geistigen „Werten“ zu unterscheiden, wie es z. B. bei TUGARINOV anklingt. Wertungen sind immer ideell, da sie ideelle Widerspiegelungen gesellschaftlicher, also materieller Subjekt-Objekt-Beziehungen darstellen. Aus dem gleichen Grunde treten sie aber niemals völlig losgelöst von jenen materiellen Beziehungen auf. Das

wesentliche Unterscheidungskriterium scheint mir die unterschiedliche Funktion im gesellschaftlichen Arbeits- und Kommunikationsprozeß zu sein.

Ich möchte nur grob zwei große Gruppen von sozial organisierenden Wertungen unterscheiden. Beide sind als Instrumente der aktiven Auseinandersetzung des Menschen mit seiner Umwelt, als Hebel der praktischen Weltveränderung zu kennzeichnen. Beide sind Bestandteile des gesellschaftlichen Bewußtseins, des geistigen Überbaus.

Die eine Gruppe stellt ideelle Modelle eines von den Menschen zu fordernden Verhaltens auf, sie wirkt bewußtseins- und willensbildend, richtunggebend und organisierend auf den einzelnen Menschen, um ein den Interessen der jeweiligen Gesellschaft entsprechendes Verhalten herbeizuführen. Sie zielt auf ein Handeln, das der eigenen, freien, verantwortlichen Entscheidung des einzelnen zugänglich ist (W. EICHHORN). Wertungen mit dieser Zielrichtung heißen *ethische Wertungen*, wobei ich mit EICHHORN unter Ethik die *Moraltheorie* verstehe.

Die andere Gruppe von Wertungen umfaßt solche, die auf Grund von Praxis und Kommunikation der Mitglieder der Gesellschaft entstanden, richtunggebend und organisierend auf Menschengruppen, Klassen oder – vermittelt über staatliche Führungsgremien – auch auf die Gesellschaft in ihrer Gesamtheit wirken, Wertungen dieser Art heißen *politisch-ideologische Wertungen*.

Ethische Wertungen führen primär zu Forderungen (Normen) an einzelne. Politisch-ideologische Wertungen führen primär zu Forderungen (Normen) an soziale Gebilde. Das bedeutet natürlich nicht, daß nicht politisch-ideologische Forderungen auch für den einzelnen normativ wirken oder daß ethische Forderungen keinen Einfluß auf Politik und Ideologie hätten. Vielmehr besteht zwischen beiden Wertungsgruppen ein genauso enger Zusammenhang wie zwischen Erkennen und Werten; es handelt sich auch hier zweifellos um ein *dialektisches* Verhältnis. Der Unterschied liegt in der *Wirkungsweise* begründet. Von der Skizze (Abb.) ausgehend: Ethische Wertungen wirken primär von „oben“ nach „unten“ auf der Subjektseite, politisch-ideologische Wertungen primär von „unten“ nach „oben“. Die Wirkungsweise darf nicht mit der Reproduktion und *Produktion* von Wertungen verwechselt werden, die bei beiden Wertungsarten ziemlich ähnlich, und zwar immer über Interiorisations- und Kommunikationsprozesse erfolgt.

Ich hatte schon auf die Rolle der Kunst bei der Reproduktion und Produktion von Wertungen hingewiesen. Mit der letzten Darstellung wird eine weitere Funktion der Kunst deutlich. Sie vermag, da sie gleichermaßen in beiden Richtungen der Strukturebenen wirkt, vorzüglich den *Zusammenhang* von ethischen und politisch-ideologischen Wertungen darzustellen und interiorisierbar zu machen. Nicht nur das. Sie kann darauf hinweisen, welche ethischen Konsequenzen sich aus bestimmten politischen Entwicklungen ergeben und dementsprechende neue Wertungen zur Interiorisation anbieten. Sie kann politisch-ideologische Entwicklungen an ethischen Forderungen messen und dementsprechend Wertungen vorschlagen. Das alles ist natürlich nicht nur, aber *auch* Aufgabe der Kunst.

Von den genannten Wertungsarten müssen deutlich die Wissenschaften abgehoben werden, die diese Wertungsarten untersuchen, deren *Gegenstand* sie sind. Man spricht da gewöhnlich von den *axiologischen* Wissenschaften (z. B. Ästhetik, Ethik, Rechtswissenschaften usw.). Auch wenn diese sich mit Wertungen beschäftigen, geht es ihnen um deren gesellschaftswissenschaftlich adäquate Erkenntnis – im *engeren* Sinne.

Es könnte nach meiner ziemlich vereinfachten Darstellung so scheinen, als habe ich eine Fülle von Wertungen einfach übersehen. Das mag auch sein, doch will ich wenigstens auf vier Arten eingehen, die ich absichtlich aus den grundsätzlichen Betrachtungen ausgeklammert habe.

Als ästhetische Wertungen hatte ich, MAYER folgend, solche bezeichnet, die auf Gestaltwert im weitesten Sinne gerichtet sind. Nun hat die Ästhetik einen umfangreichen Kategorienap-

parat entwickelt, der fraglos viele Wertungsaspekte beinhaltet. Ein Kunstwerk wird nicht nur als schön, sondern auch als tragisch, komisch, erhaben usw. bewertet. Zergliedert man derartige Kategorien (was man, falls man sich den Kunstgenuß erhalten will, möglichst unterlassen sollte), so stellt man fest, daß sie außerordentlich komplizierte Konglomerate, zusammengesetzt aus den sozusagen „reinen“ Wertungen, die ich zuvor nannte, darstellen. Aufgabe der Ästhetik ist es natürlich nicht, diese Kategorien als jeweilige Wertungen „für sich“ zu behandeln, sondern zu untersuchen, in welcher spezifischen Weise darin ethische, politisch-ideologische, utilitaristische und hedonistische Wertungen mit ästhetischen verkoppelt sind. Die Besinnung auf einige Grundwertungen stellt nicht etwa die verschiedenen in der Ästhetik auftauchenden Wertungskategorien in Frage, sondern ist die Voraussetzung für deren weitere wissenschaftliche Analyse.

Religiöse Wertungen halte ich für eine Sonderform ideologischer Wertungen, mit stark integrierten ethischen Akzenten.

Juristische Wertungen sind meiner Ansicht nach ganz überwiegend ethische und politisch-ideologische Wertungen, die aber in Form von Normensystemen gefaßt sind.

Ökonomische Wertungen sind – wie viele andere einzelwissenschaftliche – utilitaristische Wertungen, allerdings mit einem starken politisch-ideologischen Akzent. Jede Einzelwissenschaft bestimmt zunächst, nach Wichtigkeit oder Nebensächlichkeit wertend, ihre Gegenstände. Deren wesentliche Eigenschaften werden komparativ wertend verglichen, wobei auch das, was wesentlich oder unwesentlich ist, aus einem Wertungsvorgang hervorgeht. Zur Durchführung von Vergleichen werden Meßstandards und Maßeinheiten eingeführt. Diese nennt man oft Meß-„Werte“. Sie sind keine Wertungen, sondern werden zum Werten als *Hilfsmittel* benötigt. Wenn man sich darauf einigt, das *Produkt* eines Wertungsprozesses als „Wert“ zu bezeichnen (und nicht als Wertung, wie ich es durchgängig getan habe), so führen Meßwerte diese Bezeichnung ebenfalls zu Recht. Manche Autoren bezeichnen aber als Wert auch das, „was wir bewerten“ (TUGARINOV). Das halte ich nicht nur für überflüssig – der Begriff des Wertungsobjektes ist da viel präziser –, sondern auch für falsch, weil subjektive und objektive Kategorien durcheinanderlaufen. Akzeptiert man meine Argumentation, so sind ökonomische Werte nichts anderes als Meßwerte für ökonomische Kategorien. Welche fundamentale Bedeutung diese Werte im gesellschaftlichen Leben haben, hat K. MARX im „Kapital“ analysiert, darauf muß ich nicht eingehen. In unserem Zusammenhang spielen ökonomische Wertungen jedenfalls keine Sonderrolle.

Im Gegenteil. Jeder Gegenstand der objektiven Realität, *jedes Wertungsobjekt* ist im Prinzip *allen Wertungsarten zugänglich!* Die Kernspaltung beispielsweise läßt sich utilitaristisch (wie läßt sie sich technisch ausnutzen), hedonistisch (wie wird der Lebenskomfort durch ihre Ausnutzung erhöht), ästhetisch (OPPENHEIMER fielen bei der ersten Atomexplosion Verse aus dem indischen Bhagavadgita-EPOS ein), ethisch (welche Folgen würde ein Atomkrieg ihr jeden von uns haben) oder politisch-ideologisch (einen Atomkrieg muß man mit allen Mitteln verhindern) werten. Man kann sich leicht weitere Beispiele überlegen.

Hier ist mir nur eines wichtig. Die *Kunst kann die Wertung jedes Gegenstandes der objektiven Realität mit allen Wertungsarten widerspiegeln*. Wie sie das tut, soll im nächsten Kapitel untersucht werden.

IV. Kunst und Wissenschaft – Schwestern oder Stiefschwestern?

Bisher habe ich einiges aufgeschrieben, was meiner Überzeugung nach für eine Betrachtung der künstlerischen Widerspiegelung Vorausgesetzt werden muß. Wäre ich anders verfahren und hätte an den Anfang gestellt, was den *Ausgangspunkt* meiner Überlegungen bildete, so hätte ich mit diesem Kapitel hier beginnen müssen.

Am Anfang standen für mich nämlich sehr elementare, aber nichtsdestoweniger sehr unangenehme Erfahrungen. Ich hatte, einem Berufswunsch folgend, den ich schon als Vierzehnjähriger genau angeben konnte, Physik studiert, ich war ein begeisterter Physiker. Ich hatte gleichzeitig mit großer Begeisterung zu schreiben begonnen. Mein erster Gedichtband wurde parallel zu meiner Diplomarbeit fertig. Mein erster Roman erschien kurz nach dem Abschluß meiner physikalischen Promotion. Ich wollte weder auf meine wissenschaftliche noch auf meine künstlerische Arbeit verzichten, welche Schwierigkeiten das persönlich auch immer mit sich brachte.

Spätestens bei meinem ersten Roman stieß ich aber auf ein fundamentales methodisches Problem. Die Denkmethode des Physikers war mir als *die* rationale Denkmethode schlechthin erschienen. Ich halte sie, nebenbei gesagt, auch noch heute für beispielgebend gegenüber den anderen Einzelwissenschaften.

Ich versuchte nun, meinen Romanlesern etwas von dieser Rationalität zu vermitteln, indem ich einen fast protokollarischen Stil verwendete, mich um präzise Beschreibungen bemühte und die Konflikte einer beinahe mathematisch folgerichtigen Lösung zuführte. Ich knüpfte dabei an gewisse Traditionen des „objektiven“ Romans an, wie er vor allem im 19. Jahrhundert entstanden war und seine wohl überspitzteste Begründung in SPIELHAGENS „Theorie des Romans“ gefunden hatte. Die Folge war, daß viele meiner Physikerkollegen und andere Wissenschaftler-Freunde recht angetan von meinem Buch waren, daß aber Literaten und Literaturkritiker, trotz des nie fehlenden Hinweises auf die interessanten Konflikte und das interessante Milieu, ziemlich befremdet reagierten. Ich habe das hier weder angeführt, um irgendeine Selbstkritik zu üben – für mich war das Buch einfach notwendig, inhaltlich *und* formal –, noch um eine Selbstverteidigung zu beginnen.

Ich glaube vielmehr, daß sich hinter dem Zwiespalt „objektiver“ Roman oder „subjektiver“ Roman gerade der Unterschied von wissenschaftlicher und künstlerischer Widerspiegelung verbirgt. Nicht zufällig läuft die Forderung nach „objektiven“ Kunstmethoden einem gesellschaftlich positiv bewerteten qualitativen Wachstum der Wissenschaftler parallel, während Perioden ideologisch-ethischer Selbstbesinnung der Menschheit fast immer mit der Betonung des Subjekts der Widerspiegelung einhergehen.

Betrachten wir unter diesem Gesichtspunkt die Literaturentwicklung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Wissenschaft hatte sich zu diesem Zeitpunkt endgültig von philosophisch-spekulativen Einflüssen gelöst. HEGELS „Naturphilosophie“ wurde nur noch zu Abschreckungszwecken zitiert, die Dialektik, auch die von Erkennen und Werten übrigens, wurde über Bord geworfen.

Der Romanautor, so forderte beispielsweise F. SPIELHAGEN, solle ein Totalbild des Lebens geben, wobei nur die Größe seines Blickfelds seinen Rang ausmacht. Dabei habe er völlig hinter die fest umrissenen gegebenen Figuren, wie hinter die geschilderten Umstände, zurückzutreten. „Das Fazit zeigt eine Zwiespältigkeit, die nicht aufgehoben werden kann und in den Forderungen SPIELHAGENS nach einem vollständigen, objektiven Weltbild einerseits und nach der subjektiven, individuellen Betrachtungs- und Erfahrungsweise andererseits liegt“ (K. MIGNER). In ähnlicher Richtung liegt ZOLAs Forderung nach Wissenschaftlichkeit.

„... der Salzburger Schnürlregen der Assoziationen bei J. JOYCE, die im Essayismus erstikende fadendünne Handlung bei MUSIL und die geradezu gewaltige Dynamik der Langeweile bei M. PROUST: sie alle drei stellen Spätformen dar, Konsequenzen, in die der Roman des 19. Jahrhunderts – zu welchem also jene drei Autoren durchaus noch gehören – einmal münden mußte. Die generelle Tatsachgläubigkeit jener Zeit des Positivismus führte, einmal erschüttert, bei JOYCE zum Fischen im eigenen Brunnen, ganz gleich, was man dabei herauszog, und bei MUSIL zum gänzlichen Zerdenken ... einer fragwürdig gewordenen faktizitären

Umwelt.“ (H. v. DODERER) Daß jene faktizitäre Umwelt gerade die kapitalistische war, daß der Positivismus sich – nicht nur im philosophischen Bereich – neben dem Irrationalismus als eine geistige Stütze dieser Umwelt erwies, sei vervollständigend beigefügt.

Die Betonung der „objektiven“ bzw. „subjektiven“ Seite der künstlerischen Widerspiegelung ist also keinesfalls zufällig. Sie ist unter anderem von gesellschaftlichen Verhältnissen determiniert. Keinesfalls aber gibt es eine Parallelität: Fortschrittlichkeit = Objektivität – Rückschrittlichkeit = Subjektivität der künstlerischen Widerspiegelung. BRECHT hat völlig zu Recht gegen den „formalistischen Charakter der Realismustheorie“ LUKÁCSs protestiert, die sich „einzig auf der Form weniger bürgerlicher Romane des vorigen Jahrhunderts aufbaut“ und deren Objektivismus zur Norm erhebt. Andererseits hat LUKÁCS mit dem Aufsatz „Beschreiben oder Erzählen“ (was mit dem Gegensatz beschreiben – bewerten weitgehend identisch ist!) seine eigenen Theorien ad absurdum geführt. Schließlich hat umgekehrt J. R. BECHER den politisch durchaus ambivalenten Charakter sehr subjektiven Erzählens und Dichtens hervorgehoben, als er die Frage stellte, warum er nicht G. BENN geworden sei – obwohl beide von durchaus ähnlichen methodischen Positionen starteten.

Ich glaube, der hinter den Erscheinungen und Kontroversen verborgene Zusammenhang ist folgender: Abhängig von den gesellschaftlichen Verhältnissen, die sich wiederum vom Stand der Produktivkräfte – also auch der Wissenschaft – und der Produktionsverhältnisse ableiten, gibt es eine mehr oder weniger allgemein akzeptierte Einschätzung des Verhältnisses von Erkenntnis (im engeren Sinne) und Wertung. Daraus leitet sich eine entsprechende Einschätzung des Verhältnisses von wissenschaftlicher und künstlerischer Widerspiegelung ab. Dies wiederum führt in der Kunst zu unterschiedlichen Akzentuierungen des Verhältnisses von objektiver und subjektiver Seite der künstlerischen Widerspiegelung. Damit taucht natürlich sofort wieder die Frage auf: Gibt es nicht überhaupt nur einen Widerspiegelungsprozeß, der, je nach Akzentuierung, mehr künstlerisch oder mehr wissenschaftlich genannt werden kann, oder wie unterscheiden sich künstlerische und wissenschaftliche Widerspiegelungsrelation?

Zwei Kulturen – zwei Antworten

Kunst und Wissenschaft – dieses Thema wurde in unserem Jahrhundert in beinahe unüberschaubarer Vielfalt diskutiert. Es wurden dazu so viele kluge Dinge gesagt, daß man dem kaum etwas hinzufügen kann. Wenn ich das Thema hier dennoch aufnehme, so nur mit einer Absicht: an den konkreten Widerspiegelungsrelationen die Rolle von Erkenntnis und Wertung herauszuarbeiten, um damit später etwas zur Wertungsadäquatheit der Kunst sagen zu können.

Einen Höhepunkt der Diskussionen bildete zweifellos der Beitrag des Physikers und Romaniers C. P. SNOW. Ihm ging es sowohl um das Verhältnis von Wissenschaft und Kunst wie um das von Wissenschaftlern und Künstlern. Er schrieb in seiner inzwischen berühmt gewordenen Schrift „Die zwei Kulturen“: „Für das Vorhandensein der zwei Kulturen („literarische“ und „naturwissenschaftliche“; J. E.), gibt es viele tiefgreifende und komplizierte Gründe, die teils auf gesellschaftliche, teils auf individuelle Entwicklungen zurückgehen, teils auf der *inneren Dynamik der verschiedenen Arten geistiger Tätigkeit* beruhen ... Das Aufeinandertreffen zweier Fächer, zweier Disziplinen, zweier Kulturen – und schließlich auch zweier Gruppen von bedeutenden Geistern – sollte doch schöpferische Impulse auslösen. In der Geschichte geistiger Bemühungen waren das die Momente, in denen so mancher Durchbruch sich ereignete. Jetzt ist diese Chance wieder gegeben ...“

Auf die Beziehung von Künstlern und Wissenschaftlern will ich nicht weiter eingehen. Ich halte hier ein *Bündnis* für notwendig, ähnlich wie es zwischen Philosophen und Naturwissenschaftlern angestrebt wird. In einer anderen Arbeit habe ich gemeinsam mit H. HÖRZ dazu Stellung genommen.

Die Beziehung von Kunst und Wissenschaft, die „innere Dynamik geistiger Tätigkeit“, soll uns dagegen weiter beschäftigen. In dieser Frage gibt es oft eine Diskrepanz zwischen Praxis und Theorie, zwischen dem sogenannten gesunden Menschenverstand und der philosophisch-ästhetischen Verallgemeinerung. Jeder Mensch, der eine normale Schulbildung hat, ist sofort bereit, die Unterschiede von Kunst und Wissenschaft zu benennen. Meist wird er dann, nachdenkend, seine Antwort als „intuitiv“ bezeichnen, aber er gibt sie ohne Zögern.

Dafür sind die Kunstwissenschaftler zunehmend vorsichtiger geworden. Hat man bis in die Mitte der sechziger Jahre oft noch definitionsartige Abgrenzungen von Kunst und Wissenschaft gegeben, so finden wir derartiges in neuester Zeit immer seltener.

Man ist bemüht, das vielschichtige Problem auch vielschichtig zu erfassen, und da helfen Vereinfachungen nur selten weiter. Wie so oft erweist sich der „gesunde Menschenverstand“ in mehr als einer Hinsicht weder als gesund noch als verständig, er bedarf der wissenschaftlichen Analyse als notwendiger Ergänzung.

Ich will versuchen, einige gegenwärtige Positionen zum Problem umrißartig und wichtend wiederzugeben. Dabei geht es mir in erster Linie um die Argumentationstypen, weniger um die individuelle Streubreite. Bei vielen Autoren finden sich nämlich unterschiedlichste Anschauungsweisen zu Auffassungen vereinigt, die kaum einheitlich diskutiert werden können. Es kommt mir übrigens auch weniger auf die *Kritik* an bestehenden Überlegungen an, als darauf, die Fülle akzeptabler Gedanken anzudeuten, die sich einem widerspiegelungstheoretischen Ansatz nahtlos einfügen. „Leider besitzen wir noch keine befriedigend ausgebildete Lehre von den Unterschieden der künstlerischen und wissenschaftlichen Erfassung der Wirklichkeit. Jedoch haben wir keine Schwierigkeit, ihre Unterschiedlichkeit herauszuarbeiten“ – so faßte J. KUCZYNSKI die gegenwärtige Situation treffend zusammen.

Es gibt zunächst zwei Grundtypen von Antworten auf die Ausgangsfrage. Beim ersten werden die mehr *quantitativen* Unterschiede von Kunst und Wissenschaft hervorgehoben, während insgesamt auf die Einheitlichkeit des Widerspiegelungsprozesses verwiesen wird. Die größere Bildhaftigkeit der Kunst, die größere Komplexität hinsichtlich des gesamtgesellschaftlichen Bezugs, die größere Subjektivität und der stärkere Anteil von emotionalen Momenten werden hervorgehoben. Solche Betrachtungen können reale Kunstprozesse in vielseitiger und interessanter Form durchleuchten, ihre Aussagen sind aber nur schwer exakt zu überprüfen, da man dazu umfangreicher statistischer, quantitativer Analysen bedürfte.

Beim zweiten Grundtyp werden mehr *qualitative Unterschiede* berücksichtigt, wobei meist auf die quantitativen Gesichtspunkte mit verwiesen wird. Der spezifische Gegenstand der Kunst, die spezifische Form der Widerspiegelung, die besonderen Formen gesellschaftlicher Rezeption werden als Kriterien angegeben. Hierbei finden sich deutlichere Abgrenzungen als beim ersten Typ, jedoch gerinnt die wirkliche Vielfalt von Kunst- und Wissenschaftsprozessen oft zu dünnen Gegensatz-Kategorien, die ziemlich weit vom Realen entfernt bleiben. Diese unterschiedlichen Typen können nun auf die verschiedenen Momente der künstlerischen und wissenschaftlichen *Widerspiegelungsrelation* wollen wir die *Gesamtheit folgender Momente* verstehen: (1) die Beziehung von Objekt und Subjekt der Widerspiegelung; (2) die Widerspiegelungsprozesse selbst; (3) die Widerspiegelungsprodukte; (4) die gesellschaftliche Rezeption und Kommunikation von Widerspiegeltem; (5) die Rückwirkungen innerhalb des Widerspiegelungsvorgangs.

Nach allem, was in den früheren Kapiteln ausgeführt wurde, ist mein eigener Standpunkt wahrscheinlich schon zu vermuten: die Einsicht in quantitative Unterschiede weist auf die *Relativität* des Auseinandertretens von Erkenntnis und Wertung, auf den historisch genetischen Zusammenhang hin. Das Auftreten qualitativer Unterschiede deutet gleichzeitig an, daß es sich

um ein – dialektisches – *Gegensatzverhältnis* handelt, das Kunst und Wissenschaft zugrunde liegt. Damit wird eine Berücksichtigung beider Antworttypen möglich und notwendig.

Zugleich ist die Abfolge meiner Argumentation fixiert. Ich werde die verschiedenen erwähnten Momente der künstlerischen und wissenschaftlichen Widerspiegelungsrelationen einfach konsequent nach Aspekten der Wertung und der Erkenntnis (im engeren Sinne) „abklopfen“ und dabei versuchen, einige bisherige Ergebnisse der Kunstwissenschaft einzugliedern, die ich im nächsten Abschnitt so kurz wie möglich zusammenfasse.

Kontroversen

Beginnen wir mit dem „spezifischen Gegenstand der Kunst“. (Das ist, wie ich schon gezeigt habe, eine andere Frage als die nach dem spezifischen Gegenstand der Ästhetik!) Jedes Subjekt tritt als dialektische Einheit individueller und kollektiver menschlicher Kräfte mit dem Ziel auf, immer neue Bereiche der Welt zum Objekt seiner künstlerischen Wertung und Tätigkeit zu machen. Treten ihm dabei bestimmte Gegenstände lediglich im Bereich der Kunst als Objekt gegenüber?

Die konsequenteste Definition in bejahender Weise hat A. I. BUROW gegeben, wenn er schreibt: „Das spezifische Objekt der Kunst ist das menschliche Leben – genauer der gesellschaftliche Mensch – als lebendige Einheit des Gesellschaftlichen und des Persönlichen, als Einheit, wie sie ihm seinem ganzen objektiven menschlichen Wesen nach eigen ist. Dieser Gegenstand ist für die Kunst Erkenntnisgegenstand ...“ Diesen Standpunkt findet man in vielen Werken wieder, etwa in den von einem Autorenkollektiv verfaßten „Grundlagen der marxistisch-leninistischen Ästhetik“ („Hauptgegenstand der Kunst in allen ihren Gattungen und Genres ist der Mensch in seinen gesellschaftlichen Bindungen und in seinen Beziehungen zur Wirklichkeit“), in den Werken von E. JOHN, der bis in jüngste Zeit analog vorgeht („Wir sehen beim gegenwärtigen Stand unserer theoretischen Einsichten den Gegenstand [oder das Objekt] der künstlerischen Aneignung im gesellschaftlichen Menschen und der von ihm geschaffenen veränderten Welt ...“), und in weiteren Arbeiten sowjetischer Autoren, etwa bei S. M. PETROW („Zentraler Gegenstand der progressiven Kunst ist der Mensch, ist das menschliche Leben“).

Gegen solche Bestimmungen gibt es Einwände. Zunächst sind derartige Definitionen stets auch für bestimmte Wissenschaftszweige gültig (so ist der „gesellschaftliche Mensch als lebendige Einheit des Gesellschaftlichen und Persönlichen“ u. a. auch Gegenstand der Sozialpsychologie und anderer Wissenschaften), und wenn man nicht eine nur quantitative Abgrenzung anstrebt, sogar falsch. Auch ob die Kunst ihre Gegenstände tatsächlich so betont als *Erkenntnisgegenstände* widerspiegelt, ist nach allem bisher Dargestellten recht fraglich. Ich stimme vielmehr mit L. KÜHNE vollkommen überein, wenn er schreibt: „Für die Ästhetik hat die Hypertrophierung des Wahrheits- bzw. Erkenntnisaspekts der menschlichen Lebenstätigkeit besondere Bedeutung. Sie führt dazu, die Gesamtheit der künstlerischen Ausdrucksformen einseitig unter dem Gesichtspunkt der Erkenntnis und der Wahrheit erfassen zu wollen.“

Entsprechend häufig ist deshalb die Formulierung von Gegenmeinungen. Während M. KAGAN in einigen Abschnitten seiner „Ästhetik“ die Diskussionen zum „Gegenstand“ ausführlich referiert, aber keinen eindeutigen Standpunkt einnimmt, gibt er in anderen Abschnitten eine mit meiner später zu entwickelnden Auffassung weitgehend übereinstimmende an. H. KOCH verwendet zwar den *Terminus* „Gegenstand der Kunst“, aber er faßt seine Definition so, daß sowohl der subjektive Aspekt als auch die Subjekt-Objekt-Relation treffend wiedergegeben werden: „Mit ‚Gegenstand der Kunst‘ bezeichnen wir das spezielle Erkenntnis- und Wertungsobjekt der künstlerischen Aneignung, das, was dem künstlerisch erkennenden und gestaltenden Subjekt entgegensteht, worauf die Erkenntnistätigkeit und Ausdruckskraft des Künstlers gerichtet ist. Gegenstand der Kunst meint also Erscheinungen, Eigenschaften, Be-

ziehungen und Verhältnisse in der Wirklichkeit, die durch das künstlerische Schaffen erkannt, verallgemeinert, gestaltet, bewertet, angeeignet werden. Sie liegen außerhalb der Kunst – auch wenn noch klarzustellen sein wird, daß sich der Gegenstand konkreter Kunstwerke nur im Zusammenhang mit diesen Werken bestimmen läßt. J. KUCZYNSKI, dessen Sachkenntnis sowohl auf künstlerischem wie auf wissenschaftlichem Gebiet außer Frage steht, hat die in lakonischer Kürze formulierte und meiner Ansicht nach beste Antwort gegeben: „Beide, die künstlerische und die wissenschaftliche Aussage, können *die gleiche Realität* (Hervorh. J. E.), grundverschieden perzipiert, mit gleichem Aussageinhalt vermitteln.“

Tatsächlich kann *jeder* künstlerisch widergespiegelte Gegenstand gleichfalls Gegenstand einer wissenschaftlichen Analyse sein. Nimmt man die Subjekt-Objekt-Abbild-Relation im Sinne der Erkenntnistheorie ernst und versucht nicht, den Subjektbereich in den Objektbereich hineinzuprojizieren, so ist klar, daß Wissenschaftler und Künstler zunächst dem gleichen Objektbereich der Widerspiegelung gegenüberstehen. Selbst die feinsten Regungen der Seele lassen sich prinzipiell sowohl mit wissenschaftlichen wie mit künstlerischen Methoden fassen. Deshalb erscheint mir der Terminus eines „spezifischen Gegenstands der Kunst“ verfehlt. Er meint meist nichts anderes, als daß eine *spezifische Widerspiegelungsrelation* der Kunst, verschieden von der der Wissenschaft, existiert und daß deshalb die Objekte unter anderen Gesichtspunkten ausgewählt und mit anderen Mitteln widergespiegelt werden.

Wer allerdings glaubt, diese Relation aus dem Überblick des Vorhandenen leicht ableiten zu können, sieht sich bald getäuscht. So finden wir öfter den Versuch, von der MARXschen Feststellung aus dem Werk „Zur Kritik der politischen Ökonomie“ ausgehend, zu postulieren, „die wissenschaftliche Erkenntnis schreitet über das Abstrakte zum Konkreten vor“. Nun liefert eine solche Aussage einen wichtigen wissenschaftsmethodologischen Ansatz. Ihn aber mit dem Bereich der Kunst ohne genaueste Definition des „Konkreten“ und „Abstrakten“ in Zusammenhang zu bringen scheint Fehldeutungen zu verursachen.

Einen anderen, ebenso unfruchtbaren Versuch sehe ich in der Gegenüberstellung von „Begrifflichem“ und „Bildhaftem“, wogegen auch E. PRACHT polemisiert, wenn er schreibt: „Wissenschaftlich-theoretisches Denken und praktisch-geistige Aneignung der Welt, Begriff und Bild, verhalten sich, wie wir sehen, im menschlichen Erkenntnisprozeß nicht als polare Gegensätze. Sie stellen wechselseitig sich ergänzende Seiten eines einheitlichen Denkprozesses dar.“ Überhaupt führt die diametrale Entgegensetzung von *einzelnen* Charakteristika des wissenschaftlichen bzw. künstlerischen Widerspiegelungsprozesses meist zu falschen Verabsolutierungen, wie L. KÜHNE überzeugend nachweist.

Es gilt also, den Widerspiegelungsprozeß als Ganzes zu betrachten, was nicht bedeutet, auf jedes Detail dieses Prozesses einzugehen, vielmehr kann schon die Betrachtung einiger weniger Grundstrukturen bedenkenswerte Zusammenhänge verdeutlichen. Zudem gibt es in der neueren, das Thema Kunst und Wissenschaft berührenden Literatur viele über die Ansätze der sechziger Jahre hinausführenden Konzeptionen, die eine Dialektik von *individueller und gesellschaftlicher Widerspiegelungsrelation* untersuchen, die den für die Kunst völlig untauglichen Modellbegriff durch bessere Anschauungsweisen ersetzen und die schließlich der Rezeption als gleichgewichtigem Faktor des kunstproduzierenden Vorgangs die entsprechende Aufmerksamkeit zukommen lassen.

1958 hatte W. BESENBRUCH in seinem Werk „Dialektik und Ästhetik“ in einem Abschnitt, den er bezeichnenderweise „das Spezifische des künstlerischen Urteils“ genannt hat, formuliert: „Die Kunst ist ihrem *spezifischen* Wesen nach nicht Erkenntnis schlechthin. Deshalb darf man sie nicht mit der Wissenschaft verwechseln ... Die Kunst ist zunächst und vor allem ihrem spezifischen Wesen nach die Selbstvergegenständlichung des Menschen ... Im Kunstwerk stellt der Mensch sich zunächst und vor allem sein eigenes Wesen vor Augen. Das Kunstwerk

ist zunächst und vor allem das Sich-seiner-selbstbewußt-Werden des Menschen, und nur mittelbar und in letzter Instanz ist es Erkenntnis des begriffenen Objekts, wie es an sich beschaffen ist.“ Aber erst viel später wurde dieser Gedanke allgemeiner akzeptiert. M. KAGAN entwickelt ihn in seiner „Ästhetik“ mit den Worten: „Die Besonderheit der dokumentarisch-chronologischen Darstellung und der wissenschaftlichen Erkenntnis der Wirklichkeit besteht jedoch darin, daß sie danach streben, das subjektive Moment auf ein Minimum zu beschränken, denn ihr Ziel ist die objektive Wahrheit mit möglichst hohem Annäherungsgrad ... Eine andere Verbindung von Objektivem und Subjektivem besteht in der Kunst. Hier wird das Verhältnis des Künstlers zu dem, was er darstellt, mit äußerster Zielstrebigkeit ausgedrückt ... Die Kunst ist immer sowohl Bild der realen Welt als auch Selbstbildnis des Künstlers.“

C. TRÄGER resümiert in einer Arbeit zur Künstlerindividualität: „Das führt nun schließlich auf jene schon eingangs bezeichnete *Dialektik zwischen der Einmaligkeit der künstlerischen Individualität und der notwendigen Allgemeingültigkeit seiner Aussage und Wirkung*, zwischen Selbstgestaltung und Widerspiegelung (von objektiver Realität), zwischen dem künstlerischen Produzenten als einem alle gewöhnlichen gesellschaftlichen Lebens- und Stoffwechselprozesse vollziehenden Individuum einerseits und seinem zur Führung eines funktionierenden Eigenlebens bestimmten geistigen Produkt.“ Diese Gedanken werden in TRÄGERs späteren Arbeiten weiter ausgeführt, wobei er den künstlerischen Schaffensprozeß eingehend untersucht. Interessant ist, daß in all solchen Betrachtungen eine Tatsache in den Mittelpunkt gerückt wird, die sich mit den Begriffen „Selbstvergegenständlichung“, „Selbstbildnis“, „Selbstgestaltung“ verdeutlichen läßt.

Eine weitere Möglichkeit, die Widerspiegelungsfunktionen der Kunst voll zu erfassen, stellt die Einbeziehung der *Rezeptionsvorgänge* dar. Vor einigen Jahren ist ein umfassendes von M. NAUMANN herausgegebenes Werk zu Fragen der Literaturrezeption erschienen, das seine Ausgangsposition in folgender Weise bestimmt: „Wir gehen von der Einsicht aus, daß Autor, Werk und Leser, daß die literarischen Schreib-, Aneignungs- und Austauschprozesse einander wechselseitig zugeordnet sind und ein Beziehungsgefüge bilden ... Die Verabsolutierung der Produktionsseite (des Schöpfers, der Schöpfung des Werkes) führt der Tendenz nach zur Entfremdung der Literatur vom individuellen und gesellschaftlichen Gebrauch, zur Autonomie der Literatur und zur immanenten, gegebenenfalls auch strukturalistischen Betrachtung; die Verabsolutierung der Rezeptionsseite zu ihrer Auslieferung an unkontrollierte Bedürfnisse, Zwecke und Interessen des Rezipienten, zur Freigabe an die aktualistische Opportunität und die konsumtiven Erfordernisse des Marktes.“ Allerdings wird dort die literarische Produktion *hauptsächlich* unter dem Aspekt der Vorgabe für die Rezeption gesehen.

In der bisher befriedigendsten Form scheint mir eine zusammenfassende Analyse in der Arbeit von R. SCHÖBER „Zum Problem der literarischen Wertung“ gelungen. Wesentliche Aussagen dieses Beitrages lassen sich in folgenden Punkten resümieren:

Der künstlerische Produktionsprozeß wird *erstens* ebenso wie der Rezeptionsprozeß als Erlebnis-, Erkenntnis- und Wertungsvorgang begriffen. Der Wert wird dabei als Bedeutungsrelation, als eine besondere Seite der Subjekt-Objekt-Beziehung im Verständnis der marxistischen Philosophie begriffen.

Das Wesen des (literarischen) Kunstwerks wird *zweitens* aus einer spezifischen Widerspiegelungsrelation abgeleitet, wobei deutlich gemacht wird, daß eine fiktive Realität, die nicht mit dem Objekt der Widerspiegelung identisch ist, im Kunstwerk erscheint. Vor der „realisierten Struktur“ des Kunstwerks entsteht eine „virtuelle Struktur“, ohne die der künstlerische Widerspiegelungsprozeß undenkbar ist. Die richtige Handhabung der Widerspiegelungsrelation gestattet es ferner, eine saubere Klassifizierung verschiedener „Ismen“ als einseitige Verabsolutierung bestimmter Teile dieser Relation vorzunehmen.

Schließlich wird *drittens* zwischen dem Abbild- und dem Sinnbildcharakter des Kunstwerks unterschieden. Während der Abbildbegriff dabei mit dem allgemein verwendeten philosophischen identisch ist, bezeichnet der Terminus „Sinnbild“ in glücklicher Weise den besonderen Charakter des Kunst-Bildes als Widerspiegelungs-, Wertungs- und Verallgemeinerungsergebnis.

Der Abschnitt wäre unvollständig, wenn ich nicht wenigstens einige Anmerkungen zu zwei weiteren Arbeiten machen würde: einer Studie über die Beziehungen zwischen Kunst und Wissenschaft von J. KUCZYNSKI und W. HEISE mit dem Titel „Bild und Begriff“ und zu D. SCHLENSTEDTs „Problemfeld Widerspiegelung“.

Das Wesentlichste der ersten Arbeit scheint mir, daß in den sorgfältig gewählten Einzelbeispielen der historische Entwicklungsprozeß dieser Beziehungen verfolgt wird. Zum anderen wird die Fruchtbarkeit einer Kontroverse hier geradezu demonstriert. Die Autoren gehen von unterschiedlichen Standpunkten und Erfahrungen aus. Während HEISE viele philosophische Hinweise aus der Analyse klassischer deutscher Philosophen, vor allem HEGELS und der marxistischen ästhetischen Literatur, gewinnt, verallgemeinert KUCZYNSKI neben einer umfassenden Kenntnis von ARISTOTELES bis MARX, von THUKYDIDES bis BRECHT vor allem seine Erfahrungen als Gesellschaftswissenschaftler als Historiker und Ökonom.

HEISE schreibt: „Künstlerische Aneignung ist eben der Prozeß des Erzeugens und Gebrauchs von Kunst, künstlerischen Abbildern, in denen die Menschen im Produzieren und Rezipieren sich ihre geschichtlich-gesellschaftliche Wirklichkeit ‚aneignen‘ ... Künstlerische Aneignung ... ist über Kunst vermittelte soziale Selbsterkenntnis und -darstellung; Objekte der Aneignung ist die Realität der gesellschaftlichen Subjekte, ihrer Beziehungen, ihrer Praxis, ihrer ‚Welt‘. Kunst ist als Kunst nur in diesem informativen Prozeß.“ Damit benennt er meines Erachtens gerade den Vorgang der Interiorisierung von Wertungen im gesellschaftlichen Prozeß und zugleich die Selbstwertung, wie ich es später nennen werde. Ähnlich stimme ich den meisten seiner Urteile, soweit ich sie verstehe, durchaus zu.

KUCZYNSKI benennt das Element des „Seherischen“, des „Sehens“ als wesentlich für die Kunst. „Natürlich steht das Wort sehen für eine ganze Konglomeration von Sinnes- und Gefühlsaktivitäten, es umfaßt einen geistig-sinnlichen Prozeß, in dem das wissenschaftliche Denken aber eben keine entscheidende Rolle spielt.“ Es erfaßt die Wertung, den Wertungsvorgriff, ist man sofort versucht hinzuzufügen.

Zweifel habe ich nur an der Polemik KUCZYNSKIs gegen KAGAN. Er stellte fest: „Auch scheint es mir nicht richtig, die wissenschaftliche und die künstlerische Erfassung der Welt dadurch unterscheiden zu wollen, daß die erste gewissermaßen durch ein wertfreies, die zweite durch ein ‚wertorientiertes‘ Verhältnis des ‚Menschen zur Welt‘ charakterisiert ist.“ Damit verstellt er sich die Sicht auf die Problematik der Wertung, obwohl seine Polemik gegen die Wertfreiheit der Wissenschaft natürlich berechtigt ist.

Zum anderen macht er KAGAN den Vorwurf, jener verstehe unter Wissenschaft stets nur Naturwissenschaft. Die Gesellschaftswissenschaften hätten aber eine viel größere Affinität zur Kunst. Was er dann als Beispiele anführt – etwa die Verwendung von Metaphern und Bildern in den Gesellschaftswissenschaften –, deutet aber m. E. gerade jene Bereiche an, wo diese sich von der Kunst noch nicht vollständig emanzipiert haben, wo ihnen noch eindeutig formulierbares Gesetzeswissen und entsprechende eindeutig definierte Begriffe fehlen.

D. SCHLENSTEDT gibt das meiner Ansicht nach bisher gültigste und umfassendste Bild von der Kunst als Widerspiegelungsphänomen. Zugleich ordnet er Widerspiegelungen, und damit auch die Künste, in den Gesamtprozeß menschlicher Aneignung und Vergegenständlichung ein. Das ist ein äußerst wichtiger Schritt, denn nach der Frage, wie sich Kunst und Wissenschaft und andere Formen menschlichen Erkennens, Werten und Tuns unterscheiden, muß ge-

klärt werden, wie sie in den unterschiedlichsten physischen und kommunikativen Handlungsprozessen *zusammenwirken*. So gut beispielsweise eine Unterscheidung der *Resultate* von Kunst und Wissenschaft möglich ist – indem man sie daraufhin prüft, ob sie Wertungen des oder der Widerspiegelungen explizit enthalten – so wenig lassen sich die Prozesse künstlerischer und wissenschaftlicher Widerspiegelung und damit Aneignung auseinanderdividieren. Völlig zurecht schrieb mir J. KUCZYNSKI in einem Brief zu meinen Überlegungen: „Müssen wir nicht bei allen Diskussionen von Wissenschaft, Kunst usw. vom Begriff und der Aufgabe der Aneignung der Welt ausgehen? Dann wird es sich ergeben, daß manche Erscheinungen nur wissenschaftlich, andere künstlerisch, wieder andere nur praktisch-geistig angeeignet werden können, viele aber nur durch zwei oder drei oder mehrere Aneignungsformen zugleich ... Darum muß auch Deiner Ansicht nach jede Aneignung einer Wirklichkeit, die verschiedene Aneignungsformen zugleich, auf einmal, in engster Verbindung integriert, Wertungen enthalten. Und ich glaube, daß jede Aneignung eines Prozesses, in der der Mensch eine Rolle spielt, verschiedene Formen der Aneignung erfordert, schon aus dem ganz einfachen Grunde, weil der Mensch selbst als handelndes Wesen durch verschiedene Aneignungsformen zugleich in seinem Handeln bestimmt wird – zumindest durch praktisch-geistige und durch praktisch-gefühlsmäßige.“ Ein solcher Zugang widerspricht in keine Weise dem von mir entwickelten. Denn er *setzt voraus*, daß man Erkenntnisse im engeren Sinne und Wertungen überhaupt voneinander unterscheiden kann und daß schließlich Resultate der Aneignung vorliegen, bei denen man wiederum fragen kann: Sind dies Erkenntnisse im engeren Sinne? Sind dies Wertungen? Sind dies praktische, beispielsweise technische Realisationen von Erkenntnissen und Wertungen? Damit ist man aber bei der gleichen Ausgangsfrage, die uns bisher beschäftigt hat ...

SCHLENSTEDT präzisiert nun die Vorstellung von der künstlerischen, speziell von der literarischen Widerspiegelung in ihren geschichtlichen und theoretischen Dimensionen. Dabei zeigt er, daß es grob umrissen vier – historisch aufeinanderfolgende – Stufen der Widerspiegelungsauffassung gab. Zunächst wurde künstlerische Widerspiegelung als direkt ideologisch, durch die ökonomisch-sozialen Verhältnisse determinierte Erscheinung begriffen (soziologische Äquivalenz). Später wurde sie dann daraufhin untersucht, inwieweit sie ein mehr oder weniger im engeren Sinne erkenntnistmäßiges, also kognitiv aufgefaßtes Abbild objektiver Realität liefert (kognitive Äquivalenz). Schließlich kam die Wertung, jahrzehntlang vernachlässigtes Stiefkind marxistischen Philosophierens, ins Blickfeld. Inwieweit schließt die künstlerische Widerspiegelung als Prozeß und vor allem als Resultat wertende Aspekte ein – oder wird sie sogar durch diese erst konstituiert? so lautete nun die Frage (wertende Äquivalenz). Es ist die Frage, der sich unser Essay weitgehend widmet. Erst auf der Grundlage einer derartigen sorgfältigen Unterscheidung von kognitiver und wertender Äquivalenz, so das Fazit SCHLENSTEDTs, ist der funktionale Gesamtzusammenhang literarischer und anderer künstlerischer Widerspiegelung, das Wechselverhältnis zwischen künstlerischer Aktivität und den Bedingungen der sozialen Praxis, der menschlichen Aneignungs- und Vergegenständlichungsprozesse insgesamt, ins Blickfeld zu bringen (funktionale Äquivalenz). Natürlich haben alle diese Aspekte auch heute noch ihre Bedeutung, werden sie in ihrem Zusammenhang betrachtet. Das wichtigste Verdienst der Arbeit SCHLENSTEDTs besteht jedoch aus meiner Sicht zum einen darin, daß er die zentrale Rolle der Wertungsproblematik für das Verständnis künstlerischer Widerspiegelung und ihres Unterschieds zur wissenschaftlichen Widerspiegelung bisher am deutlichsten hervorgehoben hat, zum anderen aber darin, daß er diese Problematik eben in das größere Bezugsfeld der verschiedensten Formen menschlicher Aneignung und Vergegenständlichung überzeugend einzuordnen vermochte.

Namen, Ansichten, Konzeptionen. Es bleibt zu prüfen, welche Übereinstimmungen oder Differenzen zu dem bisher von mir Entwickelten bestehen.

Erster Schritt: Das weiße Kaninchen

Jabberwocki

's war röstlich, und geschleidig buhr
Und schwimbelt im Chennach der Dunt
Ganz schwalend pfoff der Nebelkur
Das Modigal schluf blunt.

Hüt dich vorm Jabberwock, mein Sohn,
Des Rachen beißend Feuer speit
Auch vor dem Vogel Jubikon
Und flieh den Bandereit.

Den Horlafeind, den sucht er kaum
Sein balmig Schwert in der Hand
So lehnt er sich an den Tumtumbaum
An dem er besinnlich stand.

Und wie im Unvermut er steht,
Kommt Jabberwock durch den Wald
Ein teulig Feuer die Luft durchweht
Und laut sein Schrulen schallt.

Eins zwei, eins zwei und durch und durch
Das balmig Schwert zack-zück
Tot lag der Druch, und mit dem Kopf
Gluppierte er zurück.

Und hast du erschlagen den Jabberwock
Komm an mein Herz, mein helmig Sohn.
O frunzlich Tag! Challi, challo!
Vor Freude banzt er gron.

's war röstlich, und geschleidig buhr
Und schwimbelt im Chennach der Dunt
Ganz schwelend pfoff der Nebelkur
Das Modigal schluf blunt.

Diesem merkwürdigen Gedicht begegnet die weltberühmte ALICE im weltbekanntem Spiegelreich.

In einem anderen Buch, „ALICE im Wunderland“, läßt der Autor, der Mathematiker und Schriftsteller L. CARROL, ALICE einem lebensgroßen weißen Hasen begegnen, der sie mit jener Wunderwelt vertraut macht. Wie entstehen solche Phantasien im Hirn eines Autors, was wird da widerspiegelt und wieso? Und warum ist CARROL nicht bei seinem Mathematiker-Leisten geblieben?

Oder, abstrakter formuliert: Wie unterscheiden sich wissenschaftliche und künstlerische Widerspiegelung im ersten Schritt, im Abbild des Wissenschaftlers und des Künstlers, bevor es in eine Form gegossen und zur Kommunikation „freigegeben“ wird?

Ich will versuchen, die komplexen Prozesse ein wenig zu zergliedern.

Objekt der wissenschaftlichen *und* künstlerischen Widerspiegelung – unabhängig von der Widerspiegelungsart – ist die gesamte objektive Realität, also alle Objekte der Natur und Gesellschaft, alle natürlichen und gesellschaftlichen Zusammenhänge einschließlich der Wider-

spiegelungsbeziehungen. Damit können sowohl Wertungen und Erkenntnisse (im engeren Sinne), sofern sie in Zeichenform vorliegen, als auch die Zeichen selbst zu Objekten werden. Das Widerspiegelungssubjekt kann sich selbst zum Objekt machen, und zwar sowohl in wissenschaftlicher wie in künstlerischer Hinsicht. Fazit: Alles, was auf der Abbildung als Objektseite gekennzeichnet ist, kann zum Objekt wissenschaftlicher und künstlerischer Widerspiegelung werden, einschließlich der Subjekt-Objekt-Beziehungen selbst.

Subjekt der wissenschaftlichen und der künstlerischen Widerspiegelung ist stets der entweder als Individuum oder als Gruppe, Klasse, Nation usw. aufgefaßte gesellschaftliche Mensch. Der gesamtgesellschaftliche Bezug ist dabei mehrschichtig. Er umfaßt sowohl die unmittelbaren Praxisbeziehungen (Arbeit, Freizeit, Familie usw.) als auch die äußeren und die interiorisierten Normen und Werte. Er umfaßt das gesamte politische, historische und kulturelle Erbe. Also: Alles, was auf der Abbildung als Subjektseite gekennzeichnet ist (mit Ausnahme des biologischen Strukturniveaus) kann zum Subjekt wissenschaftlicher und künstlerischer Widerspiegelung werden.

Sowohl der Wissenschaftler wie der Künstler treten der objektiven Realität erkennend *und* wertend gegenüber. In ihrem Kopf spiegelt sich erkannte *und* bewertete Realität wider, wobei gesellschaftliche Erkenntnisse und Wertungen mit den persönlichen, individuellen verschmolzen sind. Dennoch besteht schon hier ein entscheidender Unterschied. Diese *primäre* Widerspiegelung ist nämlich bereits darauf hin organisiert, sie nach ihrem Abschluß „aus dem Gehirn zu entlassen“, sie sekundär in Form einer wissenschaftlichen Arbeit oder eines Kunstwerks widerzuspiegeln. Wissenschaftliche Arbeit und Kunstwerk sind also beide Widerspiegelungen unterschiedlich organisierter primärer Subjekt-Objekt-Beziehungen. Worin besteht die unterschiedliche primäre Organisation?

Der Wissenschaftler versucht, *Modelle* der analysierten Realität und ihrer Beziehungen zu entwerfen. Modelle sind hier im weitesten Sinne verstanden als „materielle oder ideelle (Re-) Produktion von möglichen und wirklichen Prozessen, Beziehungen und Funktionen durch ein Erkenntnissubjekt mittels Analogien (Homologien) oder das Nutzen solcher Analogien (Homologien) in anderen materiellen und ideellen Systemen.“ (N. HAGER, H. HÖRZ) Wesentlich ist, daß aus dem Modell Aussagen gewonnen werden können darüber, wie die Realität „tatsächlich“ ist, wie sie sich unter bestimmten – natürlichen oder experimentellen – Bedingungen verhalten wird. Mit einem Satz: Die Aussagen müssen letztlich überprüfbar oder widerlegbar sein, sie müssen sich im logischen Sinne als wahr oder falsch nachweisen lassen.

Damit ist klar, daß das Modell möglichst wenig subjektive Züge enthalten darf, obwohl es in durchaus eigener und eigenschöpferischer Weise entstanden sein kann. Es wird weiterhin auf möglichst viele bereits bekannte Tatsachen und Formalismen zurückgreifen. Auf die Frage, wie eine Revolution in der Wissenschaft zustande komme, antwortete beispielsweise W. HEISENBERG: „Indem man versucht, so wenig wie möglich zu ändern. Indem man alle Anstrengungen auf die Lösung eines speziellen, offensichtlich noch ungelösten Problems konzentriert und dabei so konservativ wie möglich vorgeht ... Nach unseren Erfahrungen in der Wissenschaft ist nichts unfruchtbarer als die Maxime, man müsse um jeden Preis etwas Neues machen.“

Das Modell ist also auf *Erkenntnis im engeren Sinne* gerichtet. Natürlich enthält jedes wissenschaftliche Modell auch Wertungen, die in Form von Bevorzungen bestimmter Methoden und Untersuchungsgebiete, von Formalismen und Maßeinheiten sowie in der Benutzung bestimmter Grundbegriffe offenbar werden. Bestreben jeder wissenschaftlichen Widerspiegelung ist es aber, diese Wertungen soweit wie irgend möglich nach „außen“ in andere Disziplinen, in die Vorgeschichte oder die Methodologie der wissenschaftlichen Untersuchung zu verlagern, während das Modell weitgehend „wertfrei“ (wertungsfrei) *erscheint*. Gerade

diese offensichtliche Erscheinung hat meiner Ansicht nach zur Vorstellung von der „Wertfreiheit der Wissenschaft“, wie sie M. WEBER postulierte, geführt.

Das Herausfallen möglichst aller individuellen Wertungen des wissenschaftlich Widerspiegelnden – das freilich in den Gesellschaftswissenschaften noch nicht annähernd so wie in den Naturwissenschaften erreicht ist – hat G. LUKÁCS sehr treffend als „Desanthropomorphisierung“ bezeichnet. Die Tatsache schmälert, wie gesagt, in keiner Weise die große Bedeutung der Wissenschaftlerpersönlichkeit und ihres Schöpferturns. Im Gegenteil, sie verlangt einen in der Kunst kaum bekannten Heroismus: hinter die eigene Entdeckung zurücktreten und der Nachwelt normalerweise nur noch über wissenschaftshistorische Spezialarbeiten bekannt zu bleiben.

Das entstandene Modell wird in der ebenfalls meist streng normierten Sprache der Wissenschaft sekundär widerspiegelt, wobei die Sprache selbst wiederum zum Gegenstand besonderer wissenschaftlicher Disziplinen werden kann. Damit ist das Modell schließlich dem nächsten Schritt, der wissenschaftlichen Kommunikation, zugänglich.

Der Künstler geht gänzlich anders vor. Er schafft primär eine „fiktive Realität“. Jabberwocki und der weiße Hase sind zwei kleine Beispiele dafür. Die fiktive Realität wird sekundär im Kunstwerk widerspiegelt.

Wer mir bis hierher gefolgt ist, wird sicher ahnen, daß diese fiktive Realität etwas mit der künstlerischen Wertung zu tun haben muß. Aber was?

Um das zu erläutern, komme ich noch einmal auf das schon erwähnte FEUERBACH-Zitat zurück: „Der Mensch verlegt sein Wesen zuerst außer sich, ehe er es in sich findet. Das eigene Wesen ist ihm zuerst als eines anderen Wesen Gegenstand“ und weiter: „Der Mensch – dies ist das Geheimnis der Religion – vergegenständlicht sein Wesen und macht dann wieder sich zum Gegenstand dieses vergegenständlichten, in ein Subjekt, eine Person verwandelten Wesens; er denkt sich, ist sich Gegenstand, aber als Gegenstand eines Gegenstandes, eines anderen Wesens.“ Seit den MARXschen „FEUERBACH-Thesen“ wissen wir, daß diese Beschreibung nur die religiöse Widerspiegelung, nicht aber deren historische, ökonomische und soziale Ursachen aufdeckt. Jedoch wird eben der *religiöse Widerspiegelungsprozeß* weitgehend richtig erfaßt.

Andererseits hatte ich dargestellt, daß der religiöse Widerspiegelungsprozeß nichts anderes als ein spezifischer Wertungsprozeß ist. FEUERBACH gibt also das *Schema eines Wertungsprozesses*: Der Mensch schafft eine *fiktive* – in dem Fall religiöse – *Realität, die Wertungen* (verschiedener Strukturniveaus) über die objektive Realität *enthält* und nach der sekundären Widerspiegelung in sprachlicher oder anderer Form *auf die Wertungen* der Menschen oder der Menschheit *zurückwirkt*, sie „zum Gegenstand hat“. Die „Konstruktion“ der fiktiven Realität wird im religiösen Bereich *kollektiv* betrieben.

Die sekundäre Widerspiegelung hat in den meisten Fällen eine künstlerische Form, ja in diesem Stadium ist Kunst und Religion überhaupt kaum zu trennen. So ist der größte Teil der uns von Babyloniern und Ägyptern, Sumerern und Hethitern überlieferten Kunstwerke entstanden. Auch die kollektiven religiösen Kunstwerke des Mittelalters haben einen ähnlichen Ursprung.

In dem Maße, wie sich die Wissenschaft von der Religion ablöst, wie also Erkenntnis und Wertung historisch auseinandertritt, gelangt die Kunst immer mehr zur *individuellen* fiktiven Realität, zur künstlerischen Wertung durch einzelne Künstlerpersönlichkeiten.

Welche Wertungen kann die fiktive Realität des Künstlers enthalten? Im Prinzip natürlich alle, die überhaupt möglich sind! Zunächst kann der Künstler die gesamte objektive Realität auf individuelle Weise werten. Das will ich *Eigenwertung* nennen. Er kann sich selbst in seinen Beziehungen zur gesamten objektiven Realität werten. Das will ich *Selbstwertung* nennen. Beides geht in die fiktive Realität ein. Eigenwertung und Selbstwertung können sich auf alle Wertungs-

formen (utilitaristische, hedonistische, ästhetische, ethische, politisch-ideologische) beziehen. Schließlich können Wertungen aller „höheren“ Strukturniveaus, über Interiorisation bzw. normatives Akzeptieren vermittelt, in die Eigen- und Selbstwertung und damit in die fiktive Realität einfließen. Es ist offensichtlich, daß ein enger Zusammenhang zu dem, was oben „*Selbstvergegenständlichung*“, „*Selbstgestaltung*“ oder auch „*Selbstbildnis*“ genannt wurde, besteht. Allerdings heben alle drei Begriffe den Wertungsaspekt in ungenügender Weise hervor.

Nun sind solche fiktiven Realitäten kein Privileg des Künstlers. Jeder Mensch mit ein bißchen Phantasie schafft sie sich. Er teilt sie unter Umständen sogar anderen Leuten mit. Von ihnen unterscheidet sich der Künstler durch die Absicht, seine Eigen- und Selbstwertungen kommunizierbar zu machen, um, bewußt oder unbewußt, zur Reproduktion oder Neuproduktion von Wertungen beizutragen. Dazu ist eine Wertung der möglichen Formen (Erzählformen, Versformen, Kompositionsprinzipien usw.) notwendig, in denen die fiktive Realität widergespiegelt werden könnte und die zur späteren Interiorisation der Eigen- und Selbstwertungen durch die Rezipienten notwendig sind. Diese *Formwertung* (Gestaltwertung) wie ich es bezeichnen will, läuft parallel zur Selbst- und Eigenwertung. Sie ist eng mit der ästhetischen Wertung, die im Abschnitt VI untersucht werden soll, verknüpft. Die Formwertung kann über bestimmte Schaffensperioden zum Hauptanliegen des Künstlers werden. Sie hängt mit der Selbst- und Eigenwertung auf das engste zusammen, da nach Formen gesucht wird, in denen sich jene adäquat ausdrücken lassen. Erst mit Schaffung der fiktiven Realität, mit Durchführung der Selbst-, der Eigen- und der Formwertung ist die sekundäre Widerspiegelung, ist die Schaffung des Kunstwerks möglich, wobei primäre und sekundäre Widerspiegelung praktisch nicht voneinander zu trennen sind.

Daß alle diese Wertungen ohne Erkenntnisse (im engeren Sinne) nicht möglich sind, sei hier nur angemerkt. Ebenso, wie es keine wertungsfreie Wissenschaft gibt, gibt es keine erkenntnisfreie Kunst. Es handelt sich, wie ich schon mehrfach betont habe, um relative Akzentverschiebungen, nicht um absolute Trennlinien.

Ein Wissenschaftler würde also das weiße Kaninchen biologisch, zoologisch oder verhaltenswissenschaftlich untersuchen, um neue Aussagen über derlei Nagetiere zu gewinnen. CARROL will seine kleinen und großen Leser darauf hinweisen, daß sie in einer Welt voller Wunder leben – wenn sie diese Wunder nur richtig zu sehen, richtig zu werten verstehen.

Zweiter Schritt: Triumph eines Geheimnisses

Das wissenschaftliche Modell ist geboren. Die fiktive Realität ist geschaffen. Die primäre Widerspiegelung ist damit vollzogen. Wie wird sie nun in die sekundäre, in die wissenschaftliche Arbeit oder ins Kunstwerk überführt? Es geht also um die Entäußerung der Ideen in kommunizierbarer Form. Es geht um den Kern des wissenschaftlichen und künstlerischen Schaffensprozesses.

Ich kann mich hier kurz fassen. Es handelt sich nämlich um einen unendlich komplizierten, wohl kaum je analytisch zu erfassenden Prozeß. Es handelt sich um das Geheimnis des Schöpferischen.

Ich habe erwähnt, daß sich der Wissenschaftler möglichst konservativer, vorgefertigter Darstellungsformen bedient. Das wird natürlich problematisch, wenn seine Entdeckungen den Rahmen der Grundlagenbegriffe selbst sprengen, wenn wissenschaftliche Revolutionen stattfinden. Seine Arbeit wird dann gewöhnlich von philosophischen Überlegungen begleitet, die nicht selten auch künstlerische Momente enthalten.

Ich, habe auch dargestellt, daß der Künstler die fiktive Realität von Anfang an auf die sekundäre Widerspiegelung hin organisiert und daß die Formwertung deshalb eine wesentliche

Rolle spielt. Jeder Künstler arbeitet auf die „Sprache“, die „Gestalten“ seiner Kunstgattung hin. Die fiktive Realität des Musikers hat eine gänzlich andere Gestalt als die des Schriftstellers. Sie wird nur allgemeinste, gefühlsmäßig zu wertende Züge der Realität enthalten. Der Realitätsbezug ist oft nicht mehr als ein Wertungsrahmen, in den die musikalischen Wertungen einschließlich der wesentlichen Formwertungen gefügt sind.

Schritt eins und Schritt zwei sind, wie gesagt, im konkreten Schaffensprozeß natürlich untrennbar. Der Künstler organisiert jede Wertung auf die Form, jede Form auf die Wertung hin. In der Kunstästhetik hat sich dafür der Terminus Inhalt-Form-Dialektik eingebürgert.

Das ist nur richtig, solange unter dem Inhalt nicht das Wertungsobjekt allein, sondern die Subjekt-Objekt-Beziehung der Wertung verstanden wird.

Übereinstimmung von Inhalt und Form kann also niemals heißen, daß Gegenstände der objektiven Realität mehr oder weniger richtig wiedergespiegelt sind. Bei CHAGALLs Geiger, der durch die Luft fliegt, ist völlig nebensächlich, ob es dergleichen tatsächlich gibt oder nicht. Die Frage ist allein: Drückt die Form die persönliche Wertung CHAGALLs, das Gefühl eines glücklichen Erhobenseins, adäquat aus – und das tut sie zweifellos. Ob eine Wertung selbst akzeptabel ist, das ist eine ganz andere Sache. Sie muß später im Zusammenhang mit der künstlerischen Wahrheit näher untersucht werden.

Akzeptiert man diese Lesart, dann ist klar, daß der Übergang von der fiktiven Realität zum Kunstwerk wichtige kunstästhetische Probleme umfaßt, die detailliert untersucht worden sind, wie das der Darstellbarkeit, der Fabelfindung, der Genres. Alle Fragen der Formkonventionen gehören ebenfalls dazu. Zu den Formkonventionen ist einiges mit der Wertung im Zusammenhang Stehende zu bemerken.

Einmal besteht kein starrer, mechanischer Zusammenhang zwischen bestimmten Formen und in ihnen ausdrückbaren Wertungen. Revolutionäre Wertungs-Inhalte können in scheinbar ganz konventionellem Gewand auftreten. Konventionelle Nichtigkeiten können sich scheinrevolutionärer Formen bedienen, um zur Wirksamkeit zu gelangen. Formkonventionen sind Kommunikationsnotwendigkeiten. Aber das weist schon auf den dritten Schritt, auf die Rezeption, hin.

Zum anderen bilden sich durch die Kopplung bestimmter Formen an bestimmte Wertungsinhalte Wertungskonventionen heraus. Die „traurigen“ Moll-Tonarten, die „düsteren“ Farben, die getragenen Versformen der Elegien sind beliebige Beispiele. Das hat einige Konsequenzen. Man kann Formen, die gar keine individuellen Wertungen mehr ausdrücken, immer wieder reproduzieren und zur Rezeption anbieten. Denn auf Grund der Formkonventionen wird es immer wieder Menschen geben, die ihre eigenen und *echten* Gefühle und Wertungen dadurch ansprechen lassen. Das ist das Hauptverfahren aller Kitschproduktion. Man kann denselben Effekt auch in positiver Weise benutzen. Will man z. B. populärwissenschaftlich Wissen vermitteln, so kommt es nicht so sehr darauf an, alles zu vereinfachen, als vielmehr, es emotional zugänglich zu machen. Das geschieht unter Verwendung von Kunst-Formen. Auch die Agitation und Propaganda kann und muß sich dessen bedienen. Schließlich läßt sich auch die Diskrepanz zwischen wertungsmäßig gebundenen Formmitteln und einer wertungsmäßig entgegengesetzten Verwendung aufklären. Es ist das Verfahren der Travestie.

Die Überwindung von Formkonventionen und die Schaffung neuer Formen selbst können zu einem inhaltlichen, einem Wertungsproblem werden. In den Produkten der modernen Formgestaltung beispielsweise drücken sich individuelle und gesellschaftliche Wertungen von technischen Produkten aus. Man denke etwa an die Design-Entwicklung von modernen Küchengeräten. Deren Eindringen in den Alltag, ihre immer positivere gesellschaftliche Bewertung spiegelt sich darin deutlich wider.

Wir können also das Geheimnis des schöpferischen Prozesses nicht auflösen, wir können aber mit Hilfe des Wertungs-Ansatzes eine Fülle von tradierten und neuen Fragestellungen behandeln.

Dritter Schritt: Volle Häuser, leere Schubladen

Es gab ein beinahe periodisch immer wieder auftauchendes Gerücht. Bei jedem Wechsel kulturpolitische“ Strategien wurde behauptet, es gäbe Schriftsteller, die „die ganze Schublade voll“ mit Manuskripten hätten, sie aber widriger Zeitumstände wegen nicht veröffentlichen könnten.

Nun waren unsere Theater gut besucht, und unsere Romane und Erzählungen erschienen in Auflagen, von denen man in anderen Ländern nur träumte. Dennoch wurde solchen Gerüchten sorgfältig nachgegangen. Sie stellten sich regelmäßig als falsch heraus.

Das ist kein Zufall. Es gibt keinen wirklichen Schriftsteller, der vorsätzlich für „die Schublade“ schreibt, der von Anfang an damit rechnet, daß eine Arbeit die Öffentlichkeit nicht erreicht. Das läßt sich für andere Kunstgattungen verallgemeinern. Kein Musiker komponiert Symphonien, die nie erklingen werden. Kein Maler malt Bilder, nur um die eigene Wohnung damit vollzuhängen, es sei denn, er wäre an Graphomanie erkrankt. Natürlich gibt es Laien, die nur für sich schreiben, komponieren, malen. Aber selbst sie drängen, wenn sie eine bestimmte Fertigkeit erreicht haben, die ihnen künstlerische Kommunikation *möglich* macht, nach der Publikation, der Aufführung oder der Ausstellung. Auch ein anderes Gegenbeispiel, nämlich das einiger l’art pour l’art-Künstler, widerlegt dies nicht. Liest man etwa die Biographie St. GEORGES oder das außerordentlich informative Buch über die „Nabis“ von A. HUMBERT, so stellt man fest, daß sich die unmittelbare Kunst-Kommunikation zwar auf einen kleinen Kreis „Eingeweihter“ beschränkte, daß sie in diesem Kreis jedoch alle Kommunikationsfunktionen aufwies – nämlich bestimmte elitäre Wertungen weiterzugeben und zu interiorisieren sowie, gerade durch die abweisende Haltung gegenüber „der Welt“, gesamtgesellschaftlich auf allerdings sehr fragwürdige Wertungsalternativen hinzuweisen.

Also – Kunst ohne zumindest beabsichtigte Rezeption und Kommunikation ist ein Widerspruch in sich.

Ich habe schon bei der Besprechung bestimmter motivationaler Aspekte angedeutet, wie die „Untersetzung“ und die Vermittlung von Normen und Wertungen vor sich geht. Ich will die wesentlichsten Elemente noch einmal kurz ins Gedächtnis rufen und sie nun unmittelbar mit dem Rezeptionsprozeß in Zusammenhang bringen.

Dabei strebe ich keine detaillierte Untersuchung des Rezeptionsprozesses an. Sie ist in vorbildlicher Weise in dem bereits zitierten Buch „Gesellschaft – Literatur – Lesen“ für den Literaturprozeß zu finden und sinngemäß für andere Gattungen übertragbar.

Aus der Sicht der Reproduktion und Produktion von Wertungen, insbesondere von individuellen Wertungen, sogenannten Motiven, hat der Rezeptionsprozeß folgende bestimmende Momente:

Erstens enthält das Kunstwerk subjektive Wertungen – Eigenwertungen, Selbstwertungen, Formwertungen – aller Wertungsarten. Zugleich enthält es, subjektiv vermittelt, Wertungen höherer gesellschaftlicher Strukturniveaus. Es enthält natürlich auch und immer Erkenntnisse (im engeren Sinne). Wer aber sie allein sucht, tut besser daran, ein entsprechendes Fachbuch zu lesen. Je weiter sich die Wissenschaft und vor allem die populärwissenschaftliche Darstellung entwickelt, desto mehr ist auf dieses Element verzichtbar.

Zweitens werden die Wertungen des Kunstwerks in bestimmten „Sprachen“ im allgemeinsten Sinne, mittels irgendwelcher Zeichensysteme übertragen. Der der Künstler nicht nur Wertungsobjekte, sondern auch Formen, Gestalten bewertet (und oft neu bewertet), die gerade als

Kommunikationszeichen auftreten, trägt er zur Sprachentwicklung, allgemeiner zur Ausdrucksfähigkeit der Menschen bei. Dies birgt aber andererseits die Gefahr des Mißverständnisses, der Unverständlichkeit, der Fehldeutung usw.

Drittens steht der *Leser. Betrachter oder Zuhörer* den Wertungsgegenständen, den Formen und Wertungen des Kunstwerks selbst wertend gegenüber. Er ist in eine mehrfache *Entscheidungssituation* gedrängt. Er kann die Wertungsgegenstände auf Grund von Sachkenntnissen beurteilen, die mit dem Kunstwerk überhaupt nichts zu tun haben müssen. Er kann sich für oder gegen die Wertungen – so wie er sie versteht! – entscheiden. Er kann die Formen akzeptieren oder verwerfen. Schließlich projiziert er oft seine eigenen Wertungen in das *Kunstwerk* hinein. Es dient ihm gewissermaßen *als Projektionsfläche* eigener Wertungen. Diese Mehrdeutigkeit oder besser Mehrwertigkeit eines Kunstwerks ist kein Fehler, sondern ein Vorzug. Sie gestattet nämlich die Umdeutung und Neudeutung auch noch dann, wenn der primäre Wertungsanlaß weitgehend unerheblich geworden ist. Das ist einer der Gründe, warum gute Kunstwerke Generationen und manchmal sogar Jahrtausende überdauern.

Viertens trägt der eben geschilderte Entscheidungsprozeß entweder zur Interiorisation oder zur Verwerfung der vom Künstler angebotenen, aber auch der vom Rezipienten selbst produzierten und projizierten Wertungen bei. Dies ist das entscheidende Moment der ganzen Angelegenheit. Außer in der Praxis oder im Spiel gibt es, wie ich schon angedeutet habe, kaum weitere Möglichkeiten, *Wertungen mit Hilfe von Entscheidungssituationen an Emotionen zu koppeln und sie so zu interiorisieren*. Hier liegt auch einer der gravierendsten Unterschiede zur wissenschaftlichen Widerspiegelungsrelation. Die wissenschaftliche Arbeit fordert vom Leser keine Interiorisation der darin eventuell enthaltenen Wertungen, sondern verlangt nach einer sachlichen Überprüfung der vorgetragenen Fakten, Hypothesen *und* Wertungen. Daß wissenschaftliche Arbeiten natürlich bewertet werden und häufig scharfen Kontroversen ausgeliefert sind, ist eine ganz andere, mehr wissenschaftshistorische Tatsache. Natürlich hängt auch die wissenschaftliche Schulbildung mit der Interiorisation von Wertungen zusammen, aber Wissenschaft wird nicht um der Wertung, der Schulbildung willen betrieben.

Fünftens treten die Rezipienten, die Leser, Betrachter oder Zuhörer, nach der Herausbildung eigener Wertungen, die zu Motiven eingeschmolzen sind, in *Kommunikation*. Auch hier ein gravierender Unterschied zur Wissenschaft. Dort geht es um Sachfragen. Hier geht es um Wertungsfragen. Sachfragen lassen sich im allgemeinen wesentlich leichter überprüfen als Wertungen. Diese werden oft erst durch lange historische Entwicklungen bestätigt oder widerlegt. Das dumme Sprichwort „Geschmack ist Ansichtssache“ weist zumindest auf die Schwierigkeiten der Kommunikation über Kunst hin. Denn Geschmack ist natürlich ein Produkt der Kommunikation ästhetischer Wertungen. Dabei wird es aber nie zu einem einheitlichen Geschmack und auch insgesamt nie zu einheitlichen, künstlerischen Wertungen kommen, wie es z. B. in der Wissenschaft einheitliche, allgemein akzeptierte Theorien und Experimente gibt.

Sechstens bilden sich infolge der Kommunikation *allgemeine Gruppen- und gesellschaftliche Wertungen im Kunstprozeß* und darüber hinaus. Es bilden sich Urteile über Kunstwerke und Künstler, über Wertungsinhalte und Formen. Dies geschieht aber nicht unabhängig von den Wertungen, die durch Künstler in das ganze gesellschaftliche Leben eingebracht werden, sondern gerade *um* diese zu verändern. Denken wir etwa an die große Rolle, die ein WERTHER bei der Herausbildung des bürgerlichen Bewußtseins, der bürgerlichen Wertungen spielte, so ist das schon genügend belegt. Die Wahrheit des Kunstwerks, wie ich die *Wertungsadäquatheit* nenne, ist hierbei *entscheidend*. Sie wird uns im nächsten Kapitel noch beschäftigen. Hier ist nur festzuhalten: die Bewertung eines Kunstwerks an sich, ohne eine gleichzeitige Bewertung ihres Wahrheitsgehalts ist sinnlos, weil sie die Funktion der Reproduktion und Produktion von Werten durch das Kunstwerk nicht berücksichtigt.

Siebertens haben alle bisher geschilderten Momente natürlich enge Wechselwirkungen miteinander. Ein Künstler produziert nicht ohne Rezeption und gesellschaftliche Kommunikation seiner Kunstwerke. Diese *wirkt* vielmehr auf seine Arbeit *zurück* und kann direkt in den Schöpfungsprozeß eingreifen. Umgekehrt kann gesellschaftliches Verständnis für Kunstwerke nur entstehen, wenn deren Produktionsprozeß konstant verfolgt, gefordert und gefördert wird. Weiter. Die sprachlichen Momente wirken sowohl auf den Künstler wie auf die Rezipienten, er schaut dem „Volk aufs Maul“, die Leser orientieren sich an den sprachlichen Leistungen der Schriftsteller. Analoges gilt für die Sprachen der Musik oder der optischen Künste. – Ich überlasse es dem Leser, weitere Querverbindungen herauszusuchen, und gehe auf den letzten Schritt ein, bevor ich aus der gesamten Widerspiegelungsrelation einige Schlußfolgerungen ableite.

Vierter Schritt: Erben, was zu erben geht

Nicht nur Bücher haben ihre Schicksale, alle Kunstwerke haben sie. Sie entstehen und vergehen, einige bleiben über Jahrhunderte bestehen, andere sind schon von der nachfolgenden Generation vergessen, und es scheint, als ließen sich für den Prozeß, der als „Erbe“-Problematik von den Kunstwissenschaftlern verschiedenster Disziplinen ausführlich diskutiert wurde, kaum verbindende Gesichtspunkte herausfinden.

Nun bin ich weit davon entfernt, zu glauben, daß man die gesamte Problematik unter dem Wertungsaspekt vereinheitlichen könnte. Ich sehe aber einige verbindende Momente, die es in bezug auf die Widerspiegelungsrelation zu überdenken lohnt.

Die Erbe-Problematik umschreibt den *letzten Akt der künstlerischen Widerspiegelung*. Nehmen wir an, das Kunstwerk wurde geschaffen und innerhalb gesellschaftlicher Kommunikation akzeptiert, es wurde über die Reproduktion und Produktion von Wertungen gesellschaftlich wirksam und hat das reale Leben der Menschen beeinflusst. Nun sind der Schöpfer und die ersten Leser, Betrachter oder Hörer nicht mehr da, Wertungen sind veraltet oder haben sich als falsch herausgestellt, neue Erkenntnisse sind gewonnen worden, die mit Erkenntnissen des Werks im Widerspruch stehen. Auch die Kunstformen sind veraltet, der Geschmack hat sich geändert. Trotzdem überleben einige Werke. Wir sind davon überzeugt, daß die Freude, der schöne Götterfunken, die Menschen noch lange nicht zu Brüdern werden läßt, daß sie nicht überwindet, was die „Mode“ streng geteilt. Dennoch genießen wir SCHILLERs „Ode an die Freude“ und hören mit Genuß BEETHOVENS Neunte. Wir sind vielleicht mit geistigen und ästhetischen Positionen F. KLEEs nicht einverstanden, dennoch halten wir sein Erbe in Ehren, sind überzeugt, daß die Kunstszene ohne dieses Erbe nicht auskommt. Manche haben SCHÖNBERG gegenüber kritische Einwände, das hindert uns nicht, unser geistiges Erbrecht an seinem Werk anzumelden. Was macht uns die vielen tausend Werke unseres Erbes, das immer zugleich Welt-Erbe ist, überhaupt erbenswert?

Sie können zunächst einfachen historischen Wert besitzen. Sie zeigen Vergangenes, „wie es wirklich war“. Das allerdings macht sie mehr zum Gegenstand populären, wissenschaftlichen Interesses als eines Kunst-Interesses.

Sie können aber, und das ist schon wesentlicher, uns die Einsicht, das Gefühl für historische Wertungen vermitteln. Historisches Bewußtsein ohne historisches Wertungsbewußtsein ist ein Unding. Einsicht in historische Gesetze *allein* schafft kein Geschichtsbewußtsein. Wir müssen auch die Wertungen als historisch entstanden und sich fortsetzend begreifen. Natürlich. können historische Wertungen einzelwissenschaftlich, etwa durch die Ethik, die Rechtswissenschaften oder die Ökonomie, untersucht werden. Ein *Gefühl* für diese Wertungen ist aber nur zu gewinnen, wenn sie nachfühlbar und das heißt teilweise interiorisierbar gemacht werden. Das eben vermag die Kunst.

Sie können schließlich Wertungen enthalten, die Generationen überdauern, die vor fünfzig, vor fünfhundert und vor fünftausend Jahren gültig waren. Viele Wertungen aus dem Bereich der Liebe und anderer „elementarer Leidenschaften“ gehören dazu. Es sind vorwiegend Wertungen, die sich auf biologische Primärfaktoren stützen, die von der gesellschaftlichen Evolution vergleichsweise wenig berührt sind, die historisch ziemlich neutral bleiben. Die Vermeidung des Inzests durch religiöse Gebote ist ein anschauliches Beispiel. Die ARISTOTELischen „Archetypen“, die von SCHILLER später erweitert wurden, grenzen ebenfalls Bereiche solcher „elementarer“ Wertungen ab. Sieht man allerdings genauer hin, so stellt man fest, daß auch die „elementaren“ Wertungen mit konkretem gesellschaftlichem Inhalt, mit aktuellen Wertungen angefüllt werden und daß der historisch scheinbar invariante Kern eigentlich nur die Kommunikation über die Jahrhunderte hinweg sichert.

Da Wertungen nicht unmittelbar und mechanisch an die Erkenntnisse im engeren Sinne gebunden sind, gibt es zwei weitere Phänomene, die mit dem Kunst-Erbe im Zusammenhang stehen. Einmal können Wertungen wissenschaftlich noch nicht vorhandenen Erkenntnissen vorgreifen. Von den biblischen Propheten bis zu WEITLINGS „Evangelium“ sind wir immer wieder verwundert, wie kommunistische Ideen, die erst durch MARX und ENGELS wissenschaftlich zu begründen versucht wurden, in Wertungen vorweggenommen sind. Zum anderen garantieren wissenschaftliche Einsichten noch lange nicht, daß ihnen widersprechende Wertungen untergehen. Das Überleben jahrtausendealter Religionen ist dafür Beweis genug. Mit diesen Religionen und im weiteren Sinne mit überkommenen Weltanschauungen überhaupt halten sich auch deren Wertungen. Diese wiederum tauchen, durch Künstler interiorisiert, in Schriften, Bildern und Musikstücken auf und werden neu rezipiert.

Bei allem bisher Betrachteten ging es im wesentlichen um die im Kunstwerk schon vorhandenen Wertungen. Jede Gesellschaft, jede Zeit und jeder einzelne tritt aber dem Kunstwerk mit eigenen und neuen Wertungen gegenüber. Ich hatte darauf aufmerksam gemacht, daß das Kunstwerk gewissermaßen als „Projektionsfläche“ eigener Wertungen dienen kann. Damit sind *Typen der Erbe-Rezeption* zu umreißen.

Ein Typ, den ich als *musealen* bezeichnen will, bemüht sich, die Wertungen der Erbmasse ohne gegenwärtige Zusätze zu verstehen, ja sie von Überlagerungen zeitgenössischer An- und Einsichten zu reinigen. So angebracht dieses Verhalten in den kunstgeschichtlichen Disziplinen ist, so verfehlt ist es bei der Rezeption historischer Kunstwerke. Die Reproduktion BRECHTScher Musteraufführungen nach „Modellbüchern“ oder die Konservierung von STANISLAWSKI-Inszenierungen beweisen das deutlich.

Der *reguläre* Rezeptionstyp ist bemüht, historische Wertungen als historisch zu bewahren, in ihre Rezeption aber gegenwärtige Wertungen mit einfließen zu lassen, sofern sie nicht im direkten Gegensatz zu jenen stehen, sondern das durch den Künstler und das Kunstwerk Intendierte verstärken, weiterführen oder auch unter aktuellen Gesichtspunkten wieder nachwertbar, sichtbar machen. Dabei ist nicht nur die Aufnahme und Weiterführung der historischen Eigen- und Selbstwertung des bzw. der Künstler notwendig, sondern auch ein Umdenken der Formwertungen. Die Farb- und Formsymbolik eines mittelalterlichen Bildes ist heute ohne kunstgeschichtliche Vorbildung nicht mehr zu rezipieren. Um überhaupt „Projektionen“ durchführen zu können, ist es deshalb notwendig, entweder die mittelalterliche Bildsprache vorab zu erlernen oder sich den Themen über moderne bildhafte Darstellung allmählich zu nähern. Die Grenzen der regulären Rezeption liegen da, wo historische Wertungen mit gegenwärtigen in Konflikt geraten.

Der *adaptive* Rezeptionstyp ist an diese Begrenzung nicht gebunden. Er rezipiert historische Wertungen zunächst wie der reguläre, geht dann aber darüber hinaus, indem die Historie, das historische Kunstwerk als Vorwurf eigenen Weiterdenkens und Wertens genutzt wird. Er setzt eine souveräne Beherrschung sowohl der historischen wie der gegenwärtigen Wertun-

gen und Erkenntnisse voraus. Dieser Rezeptionstyp wandelt auf dem schmalen Grat zwischen Vergangenheitsseligkeit und platter Aktualisierung. Man muß schon ein Meister sein, um bei dieser Gratwanderung nicht zu stürzen.

Der *aktualisierende* Rezeptionstyp benutzt die platte Aktualisierung, die banale historische Parallele, die eklektische Auswertung der Vergangenheit. Wo etwas nicht im Kunstwerk steckt, wird es hineingesteckt. Wo etwas Unpassendes zu finden ist, wird es herauseskamotiert. Was dabei übrigbleibt, sind in der Regel nur die eigenen Wertungen, während die des Kunstwerks unter den Hammer geraten.

Der *konträre* Rezeptionstyp schließlich wendet sich bewußt gegen die Wertungen des rezipierten Werks, indem er deutlich erkennbar in polemischer oder ironischer Form eigene Wertungen gegenüberstellt. Im Gegensatz zum aktualisierenden Verfahren kann das durchaus legitim sein.

Alle diese Rezeptionstypen können sowohl von dem einzelnen Leser, Betrachter oder Zuhörer als auch von einem Künstler, der die Rezeption wiederum in neue eigene Werke einfließen läßt, genutzt werden. Sie treten schließlich auch als Rezeptionstypen von gesellschaftlichen Gruppen oder der Gesellschaft als Ganzes auf.

Wir haben nicht nur ein *Recht* auf die Erbschaft der gesamten Weltkunst, sondern auch die *Pflicht*, dieses Erbe anzutreten und es zu nutzen, alles zu erben, was zu erben geht. Wir sind meiner Ansicht nach auch verpflichtet, unrealistische, ja unter Umständen sogar reaktionär gemeinte Werke zu beerben, wenn sich überhaupt adäquate Wertungen darin finden lassen oder durch „Projektionen“ hineinzusehen sind.

Die bisher betrachteten Schritte – das Entstehen der fiktiven Realität mit Eigenwertung, Selbstwertung und Formwertung, die Umsetzung der fiktiven Realität in individuelle, aber kommunizierbare Zeichensysteme, die individuelle Rezeption und gesellschaftliche Kommunikation des Kunstwerks mit dem Ziel der Reproduktion und Produktion neuer individueller Wertungen (Motivationen) und darüber vermittelt gesellschaftlicher Wertungen, schließlich die historisch weiterlaufende Rezeption, die Erbe-Problematik, machen also das aus, was zuvor abkürzend als „*künstlerische Widerspiegelungsrelation*“ bezeichnet wurde. Sie läßt sich formalisieren, was ich in einer anderen Arbeit darzulegen versucht habe.

Ehe ich Unterschiede zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Widerspiegelungsrelation kurz zusammenfasse, will ich aber die angekündigten Schlußfolgerungen ziehen.

Probleme, Lösungen, Probleme

Ich bin fest davon überzeugt, daß mit einem Ansatz wie dem der künstlerischen Widerspiegelungsrelation – einschließlich aller dahin führenden Voraussetzungen – viele wohlbekannte kunstästhetische Probleme neuartig behandelt werden könnten. Ebenso sicher bin ich mir aber, daß eine solche Behandlung viele neue und neuartige Probleme aufwerfen würde.

Ich kann und will nicht die fundamentalen kunstästhetischen Forschungsgebiete, wie sie z. B. KAGAN in einer meinem Geschmack nach vorbildlichen Weise behandelt, auf ihre Affinität zur Wertungsfrage und zur „künstlerischen Widerspiegelungsrelation“ hin durchsieben. Deshalb werde ich drei Themenkreise (Widerspiegelung, Rezeption, Kommunikation) auswählen, zu denen ich, höchst fragmentarisch, einige auf dem bisher Entwickelten fußende Anmerkungen machen will.

In den Realismuskussionen der fünfziger Jahre hatte die „*Treue der Details*“ eine entscheidende Bedeutung bei der Einordnung der Widerspiegelung in eine der großen Gruppen: Realismus – oder Formalismus. Dabei wurde eine Bemerkung von F. ENGELS in einem Brief an Lady HARKNESS hypertroph aufgebauscht, die von der Treue – später wählte man die bessere Übersetzung „Wahrheit“ – des Details sprach. Abgesehen davon, daß dieser Ter-

minus in der reinen Musik überhaupt nicht zu verwenden war, barg er die große Gefahr, Fotografismus statt Realismus zu fordern. Das wurde durch den „gesunden Menschenverstand“, der sich an Kunstbeispielen des 19. Jahrhunderts orientierte, zu einem für die Kunst tödlichen Beurteilungsfomalismus verallgemeinert.

Nun geht es in der Kunst, wie ich zu zeigen versuchte, gar nicht um die Widerspiegelung von Objekten „wie sie wirklich sind“ (Erkenntnisadäquatheit), sondern um individuell und gesellschaftlich adäquate Wertungen (Wertungsadäquatheit). Der CHAGALLsche Geiger gab ein instruktives Beispiel. Jedes Märchen, jede phantastische Erzählung, jedes Phantasiegemälde liefert weitere Beispiele. Also wäre die Forderung nach der Wahrheit des Details ganz überflüssig?

Ich glaube nicht, aber aus einem ganz anderen Grunde, als es damals behauptet wurde. Es gibt Kunstwerke, die – methodisch völlig berechtigt – Wertungen dadurch übermitteln, daß sie Situationen darstellen, die den Rezipienten zur eigenen Entscheidung auffordern, wobei durch seine Emotionen die der richtigen Entscheidung zugehörige Wertung interiorisiert wird. Ein falsches Detail kann nun Zweifel an der Sachkenntnis und damit an der Wertungsfähigkeit des Autors wachrufen. Damit ist die Kommunikation der Wertungen unterbrochen. In diesem Fall ist also die Wahrheit des Details Voraussetzung für den Nachvollzug von Wertungen und ihre Umwandlung in Motive. „Der Autor hat ja keine Ahnung von uns – was kann er uns überhaupt erzählen“, ist eine oft in Diskussionen auftretende und vielfach berechtigte Bemerkung. Nicht, weil der Autor nicht weiß, wie eine produktionswichtige Maschine funktioniert, sondern weil er auf Grund mangelnder Sachkenntnis den Bereich seiner künstlerischen Widerspiegelung nicht zu werten vermag! Bei methodisch anders vorgehenden Kunstwerken verliert die Detailwahrheitsforderung allerdings oft jede Berechtigung.

Die Verwechslung von Wertungsobjekt und Wertung ist manchmal auch bei der Untersuchung der *Dialektik von Allgemeinem und Besonderem in der Kunst* anzutreffen. Da finden wir die Forderung nach dem „großen Gegenstand“, nach der „Königsebene“. Die Verallgemeinerungshöhe des Kunstwerks soll durch die Allgemeinheit des großen Gegenstandes erreicht werden. Die Allgemeinheit bzw. Allgemeingültigkeit eines Wertungsobjekts ist aber etwas anderes als die Allgemeinheit bzw. Allgemeingültigkeit der Wertung selbst! Tsch. AITMATOW schildert zum Teil extreme Ausnahmesituationen innerhalb der sowjetischen Gesellschaft. Aber seine Wertungen sind von großer Allgemeingültigkeit. NEUTSCHs Balla in „Spur der Steine“ ist gewiß keine allgemeine Erscheinung eines Arbeiters, und dennoch sind die Wertungen, die diese Figur vermittelt und die vor allem der Leser über Arbeiter gewinnt, von hohem Allgemeinheitsgrad. Die Kunst eines Autors ist es gerade, im besonderen Wertungsgegenstand eine allgemeine Wertung erlebbar zu machen. Niemals wird sich die Forderung nach Darstellung „des Arbeiters“ auf die Wiedergabe einer gewissermaßen vom sozialen Durchschnitt abgeleiteten Figur reduzieren lassen.

Während die genannten Probleme hauptsächlich auf die Widerspiegelung durch den Künstler Bezug haben, ist alles, was mit *der Diskussion der Verständlichkeit, der Volkstümlichkeit oder des Formalismus* zusammenhängt, auf die *Rezeption* bezogen.

Verständlichkeit kann meiner Meinung nach nichts anderes sein als die Nachvollziehbarkeit von Wertungen. Diese hat viele Momente. Eine Wertung ist oft nicht mehr nachvollziehbar, wenn das Wertungsobjekt nicht mehr erkennbar ist. Es ist kein Zufall, daß in der abstraktesten aller Künste, der Musik, durch Titel der Musikstücke oft Wertungsrahmen gesetzt werden, um den Wertungsbezug wenigstens umrißartig anzudeuten. Eine Wertung kann aber auch dadurch nicht mehr nachvollziehbar sein, daß die Sprache des Kunstwerks nicht mehr verständlich ist. Das war bei dem Beispiel mittelalterlicher Malerei der Fall. In diesem Sinne gleicht der Rezeptionsvorgang tatsächlich einem Dechiffrieren. Keinesfalls aber gibt es verständliche und weniger verständliche Kunstmittel „an sich“. Wie die abstrakten Ornamente

der strengen islamischen Malerei beweisen, lassen sich gesellschaftliche Wertungen auch durch „gegenstandslose“ Zeichen übertragen. Es kommt nur darauf an, daß eine gesellschaftlich vereinbarte Rezeption jener Zeichen möglich ist. Die jüngsten Entwicklungen der DDR-Malerei zeigen, daß stark abstrahierte formale Mittel durchaus zur Weitergabe progressiver Wertungen taugen. Die Frage ist, ob es der Gesellschaft und dem einzelnen Künstler gelingt, diese Mittel kommunizierbar zu machen.

Gelingt das in breitem Maße, sprechen wir von *Volkstümlichkeit* der Kunst. Sie hat generell nichts mit der Naturtreue von Widerspiegelungen, sondern mit der breiten Rezipierbarkeit von Wertungen im Kunstwerk zu tun, die auf sehr verschiedene Weise erreicht werden kann.

Formalismus kann, will man den Terminus überhaupt verwenden, also nicht an den verwendeten Zeichensystemen, an der mehr oder weniger „abstrakten“ Formensprache des Kunstwerks gemessen werden. Von Formalismus ist man meines Erachtens nur dann zu sprechen berechtigt, wenn entweder Formen ohne echte Wertungsabsichten vorliegen (in diesem Sinne ist jeder Kitsch Formalismus) oder wenn überlieferte erstarrte Formen zur Erzielung überlieferter Wertungen ohne jeden individuellen Neuanatz benutzt werden (Traditionalismus) oder wenn durch „naturgetreue“ Wiedergabe der Realität (etwa eines schönen Sonnenaufgangs) versucht wird, sich die Wertung dieser Realität für das Kunstwerk mit zu erschleichen (Pseudorealismus) oder wenn rein individuelle Formen ohne jegliche Kommunikationsabsicht entwickelt werden (extremer Individualismus). In diesem Verständnis ist z. B. der größte Teil der faschistischen Malerei Formalismus, da sie mit Mitteln des Kitschs und des Traditionalismus überkommene verlogene Wertungen aufgreift und schematisch reproduziert, obgleich die Formen auf den ersten Blick sehr „naturgetreu“ wirken, was oft mit Realismus verwechselt wird. Umgekehrt sprechen die Bilder K. MALEVITCHs die Sprache der russischen Revolution, obwohl sie sich abstrakter formaler Mittel bedienen; die Revolution hatte es nämlich verstanden, viele der frührevolutionären „Ismen“, darunter den Suprematismus, durchaus kommunizierbar und damit dessen Wertungen ablesbar zu machen.

Ein großer Kreis von Diskussionen ist mit dem *Verhältnis von Individuum und Gesellschaft* im künstlerischen *Kommunikationsprozeß* verbunden. Das betrifft sowohl die große Rolle, die das Individuum im Schaffens- und im Rezeptionsprozeß spielt, als auch die Bedeutung, die der künstlerische Kommunikationsprozeß im gesamtgesellschaftlichen Maßstab besitzt.

Ich habe bisher bewußt keine institutionellen Probleme des Kunstbetriebs berücksichtigt und will das auch weiterhin vermeiden. Wenn ich deshalb von Funktionen der Kunst sprach, so waren immer die im Kommunikations- und speziell im Wertungsprozeß gemeint. Bei M. KAGAN findet sich eine Einteilung der Funktionen in die kommunikative, die hedonistische, die bildende und die erziehende Funktion. Es ist wohl deutlich, daß die erstere allgemein die Kommunikation, also die Weitergabe von Wertungen, beschreibt, während die drei anderen bestimmte Wertungsaspekte herausgreifen. Wieweit Bildung eine Funktion der Kunst ist, müßte, soweit nicht Wertbildung gemeint ist, detailliert untersucht werden. Daß der gesamte Kommunikationsprozeß von der jeweiligen sozialen unter der er stattfindet, abhängig ist, muß hier nicht gesondert ausgeführt werden, ebenso, daß die Wertungen und damit alle Kunstwerke sozialen tragen.

Ich gehe zunächst auf die *Rolle des Individuums im Schaffens- und Rezeptionsprozeß* ein. Im Vergleich der künstlerischen mit der wissenschaftlichen Widerspiegelungsrelation hatten wir gesehen, daß der individuellen Sicht, der individuellen Wertung des Künstlers eine wesentliche Bedeutung zukommt. Damit wird verständlich, wieso die Kunstwissenschaften und insgesamt die Kunstrezeption den biographischen Einzelheiten des Künstlerlebens so viel Raum zumißt. Weder die Eigen- noch die Selbstwertungen sind nämlich anders richtig nachzuvollziehen. Zufällige Lebensmomente führen zu allgemeingültigen Wertungen, die aber ohne Kenntnis jener Momente oft nicht verständlich sind.

Zugleich ist ein weiterer Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft erklärbar. Der wissenschaftliche Kommunikationsprozeß führt zur Anerkennung eines als allgemeingültig akzeptierten wissenschaftlichen Modells für einen bestimmten Wissenschaftsgegenstand und zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt. Konkurrierende Modelle führen stets zur wissenschaftlichen Entscheidung für ein Modell. Der Kommunikationsprozeß über die Kunst führt nur zu zeitweise einigermaßen allgemein akzeptierten Wertungen einzelner – also individueller – Kunstwerke.

Jeder Gegenstand der objektiven Realität kann aber prinzipiell in beliebig vielen Kunstwerken widerspiegelt werden, da es beliebig viele verschiedene individuelle Wertungen gibt. Es gibt nicht *die* gültige künstlerische Darstellung des Gegenstandes. So gibt es z. B. keine „verbindliche“ Darstellung des ersten Weltkriegs, sondern die Bücher von RENN, ZWEIG, REMARQUE und vielen anderen.

Die *Rolle des Kollektivs im Schaffens- und Rezeptionsprozeß* hatte ich schon mehrfach gestreift. Ich hatte insbesondere darauf hingewiesen, daß Gruppen, Schichten, Klassen, Nationen usw. als Schöpfer von Kunstwerken auftreten können, wie es in der religiösen Kunst von den Sumerern bis ins Mittelalter hinein zu beobachten ist. Obgleich der Rezeptionsvorgang ebenso wie der Schaffensprozeß immer zunächst über Individuen verläuft, kann man auch die Untersuchung der Rezeption auf Gruppen, Schichten, Klassen, Nationen usf. ausdehnen. In dem, was ich künstlerische Widerspiegelungsrelation nannte, kann also jeder Schritt von jeder der Strukturebenen des Subjekts der Wertung (Abb.) aus gesehen werden. Der Zusammenhang zwischen gewissermaßen „individueller“ und „kollektiver“ künstlerischer Widerspiegelungsrelation wird wieder über alle Momente der Kommunikation, einschließlich der Interiorisationsmechanismen, hergestellt.

Eine andere damit zusammenhängende Untersuchung würden die sogenannten kollektiven Künste wie Theater, Film, Orchestermusik usw. erfordern. Sie liegen ihrem Charakter nach zwischen Rezeptionsvorgängen (des Dramentextes, des Drehbuchs, der Partitur) und eigenen Produktionsbemühungen. Dabei werden Eigen-, Selbst- und Formwertungen von Schauspielern, Regisseuren, Kameraleuten, Musikern und Dirigenten der rezipierten Vorlage überlagert. Es ist klar, daß ein solcher mehrstufiger Prozeß von Wertungsrezeption und -produktion außerordentlich verwickelt zu beschreiben wäre. Derartige Beschreibungen würden aber beitragen, den Begriff der „Werktreue“ als Verhältnis von Vorlagewertung und Darstellungswertung sehr genau zu fassen, und könnten damit einer willkürlichen Klassiker-Rezeption, wie sie teilweise an den deutschen Theatern üblich geworden ist, fundiert entgegenwirken.

Als wesentlichste Funktion der Kunst hatte ich die Reproduktion und Produktion von Wertungen bezeichnet, wobei vorhandene und vom Künstler neu entwickelte Wertungen über den Angelpunkt individueller Entscheidung mittels Emotionen zu Motiven interiorisiert und schließlich im gesellschaftlichen Kommunikationsprozeß generalisiert werden. Dieser Vorgang umschreibt den wesentlichsten Zusammenhang von Individuum und Kollektiv im Schaffens- und Rezeptionsprozeß.

Interessanterweise ist in der DDR-Literatur ein deutliches Besinnen auf die Wertungsfunktion zu beobachten. Während die frühe DDR-Kunst Wertungen vermittelte, indem sie Kampfsituationen jüngster Vergangenheit nacherlebbar und damit nachentscheidbar machte, finden sich in den neuesten Werken zwei andere Tendenzen. Zum einen rücken ethische Wertungen im weitesten Sinne immer mehr in den Mittelpunkt, also Wertungen, die von jedem heute potentiell nachvollziehbar sind. Zum anderen wird der Wertungsprozeß selbst zum Gegenstand künstlerischer Darstellung.

Einen Höhepunkt dieser Entwicklung bildet Ch. WOLFs Roman „Kindheitsmuster“, dessen zentrale Frage es ist, wie in der Nazizeit faschistische Wertungen interiorisiert werden konnten.

Mit einem bewundernswerten ethischen Rigorismus und mit großer Ehrlichkeit untersucht die Autorin dies an sich selbst. Indem sie es durchschaut, gelangt sie zugleich zu tiefen Einsichten in den generellen Interiorisationsmechanismus: „Ich habe mir in dieser Zeit (als sie die Kindheitsmuster schrieb; J. E.) natürlich sehr viel überlegt: Wann und wodurch hast du denn etwas wirklich nicht nur verstanden, sondern wann ist wirklich etwas Neues in Bewegung gekommen, eine neue Qualität in der Möglichkeit, zu leben und zu handeln. Das waren immer Situationen, in denen eine Emotion in Bewegung gesetzt wurde. Und mir scheint, daß wir in bezug auf die Vergangenheit Emotionen zu weitgehend herausgefiltert haben. Die stehen neben den Erkenntnissen, man ist mit ihnen allein. Das hängt damit zusammen, daß überhaupt zutreffende Erkenntnisse nicht so schwierig zu erwerben sind wie ‚richtige‘ Gefühle. Das eine ohne das andere macht aber merkwürdig gespaltene Menschen, wie wir sie ja um uns sehen.“

Die wesentliche Funktion der *Entscheidung* im Interiorisationsprozeß weist auf einen engen Zusammenhang des Wertungsproblems mit dem Freiheitsproblem hin. Freiheit meint hier – in Erweiterung des berühmten ENGELS-Satzes – „Einsicht in die Notwendigkeit und Entscheidung mit Sachkenntnis“, sie „ist das aktive Handeln gemäß der getroffenen Entscheidung. Sie ist ein Produkt der Entwicklung der Gesellschaft. Der einzelne Mensch hilft bei der Erringung der Freiheit für die ganze Gesellschaft ...“ (H. HÖRZ)

Die Notwendigkeiten werden dabei durch die Gesetzmäßigkeiten von Natur und Gesellschaft festgelegt. Die Entscheidungen erfolgen im Rahmen dieser Gesetzmäßigkeiten, wobei aber Entscheidungsmöglichkeiten vorhanden sein müssen, ja diese Möglichkeiten machen das Wesen der Freiheit aus. Nun gibt es Entscheidungsmöglichkeiten auf allen Strukturebenen des Subjekts der Wertung (Abb.). Folglich gibt es individuelle, Gruppenschichten-, Klassen-, nationale und andere Freiheiten und entsprechende Zusammenhänge. Insbesondere zwischen gesellschaftlicher und individueller Freiheit besteht jedoch keinesfalls ein linearer, mechanischer Zusammenhang.

„Nun folgt aber aus der Abhängigkeit der individuellen von der gesellschaftlichen Freiheit keineswegs, daß beide zusammenfallen, daß die persönliche Freiheit eine einfache Folge oder Begleiterscheinung der gesellschaftlichen Freiheit ist oder sich automatisch aus dieser ergibt. Einerseits wird die individuelle Freiheit nicht gänzlich von ihren gesellschaftlichen Grundlagen her bestimmt, sondern ihre Entwicklung hängt auch von individuell-subjektiven Momenten ab. Die individuelle Freiheit erwächst nur in dem Maße aus ihren gesellschaftlichen Grundlagen, wie der einzelne aktiv und mit schöpferische Beitrag mitwirkt (und mitwirken kann! J. E.) an der kollektiven Entwicklung der gesellschaftlichen Freiheit ... Andererseits wirkt die persönliche Freiheit als schöpferische Aktion des einzelnen, der seine Individualität auf sozialistische Weise gesellschaftlich zur Geltung bringt, zugleich als mächtige Hebelkraft auf die Entwicklung der gesellschaftlichen Freiheit zurück.“ (W. EICHHORN)

Also: wo es Freiheit gibt, gibt es Entscheidungsmöglichkeiten. Wo es Entscheidungsmöglichkeiten gibt, gibt es Wertungen. Individuelle Wertungen (Motive) bedürfen zu ihrer Herausbildung u. a. der Kunst. Gesellschaftliche Wertungen bedürfen zu ihrer Reproduktion und Produktion ebenfalls der Kunst.

Freiheit – in diesem Sinne – ist demnach zugleich Voraussetzung und Ergebnis der Kunst.

Ist Kunst Arbeit?

Nachdem nun etliches Material angehäuft ist, komme ich auf die Ausgangsfrage nach dem geschwisterlichen Verhältnis von Kunst und Wissenschaft zurück. Ehe ich eine Übersicht der bisher herausgefundenen Unterschiede gebe, will ich jedoch eine mehr theoretische Abrundung vornehmen. Ich will auf das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft zur Arbeit eingehen. Dabei werde ich mich nicht auf kunstästhetische Untersuchungen beziehen, sondern auf wesentliche wissenschaftstheoretische Arbeiten.

Die Wissenschaftstheorie geht davon aus, „daß jede Erkenntnis nur in einem aktiven Widerspiegelungsprozeß, im Prozeß der tätigen Auseinandersetzung des Menschen mit seiner natürlichen und gesellschaftlichen Umwelt, also in der praktischen gesellschaftlichen Tätigkeit des Menschen zustande kommt ... Wissenschaftliche Erkenntnis entsteht als Produkt geistiger Arbeit, die eine spezifische Art gesellschaftlicher Tätigkeit ist.“ (G. KRÖBER) Dabei stützt sich die Wissenschaftstheorie unter anderem auf die fundamentale Feststellung im „Kapital“, daß alle wissenschaftliche Arbeit, alle Entdeckung, alle Erfindung „allgemeine Arbeit“ ist.

Nun gilt das für die Kunst in gleicher Weise. Auch sie kommt „nur in einem aktiven Widerspiegelungsprozeß ...“ zustande. Auch sie ist „allgemeine Arbeit“.

Im Gegensatz zu anderen Autoren, die diese Feststellung als Definition der Wissenschaft verstehen wollen, präzisiert KRÖBER deshalb: „*Wissenschaftliche Arbeit* ist systematische Erkenntnistätigkeit, die die wesentlichen allgemeinen und notwendigen Zusammenhänge der objektiven Realität – die objektiven Gesetzmäßigkeiten in Natur und Gesellschaft – gesellschaftlich verfügbar und praktisch nutzbar macht. Sie unterscheidet sich von anderen gesellschaftlichen Tätigkeiten dadurch, daß sie unmittelbar auf die Produktion, Reproduktion, Vermittlung und Anwendung von Erkenntnissen, von systematischem und methodischem Wissen gerichtet ist.“

Völlig parallel dazu läßt sich eine Bestimmung der *künstlerischen Arbeit* aufbauen als einer Wertungstätigkeit, die die wesentlichen Wertungszusammenhänge (zwischen materiellen Strukturebenen) gesellschaftlich verfügbar und praktisch nutzbar macht. Sie unterscheidet sich von anderen gesellschaftlichen Tätigkeiten dadurch, daß sie unmittelbar auf die Produktion, Reproduktion, Vermittlung und Anwendung von Wertungen gerichtet ist.

„Wissenschaft existiert als (ein; J. B.) erkenntnisproduzierendes Organ der Gesellschaft“ (G. KRÖBER, H. LAITKO) – Kunst existiert als ein wertungsproduzierendes Organ der Gesellschaft. Wobei natürlich nicht alle Erkenntnisse in der Wissenschaft und nicht alle Wertungen in der Kunst entstehen, sondern sich beide Bereiche erst auf einer relativ späten Entwicklungsstufe von der unmittelbar praktischen Tätigkeit relativ ablösen: „Auf bestimmten Stufen der gesellschaftlichen Entwicklung bringt also die Realisierung der subjektiven Zwecke der menschlichen Praxis selbst die Notwendigkeit hervor, von diesen Zwecken zu abstrahieren und die Bedingungen des Handelns so zu reflektieren, wie sie sind. Darin liegt die Wurzel der wissenschaftlichen *Objektivität*, des wissenschaftlich-theoretischen Verhältnisses der Menschen zur Welt.“ (G. KRÖBER, H. LAITKO) Hier ist sehr präzise für den Erkenntnisbereich das beschrieben, was ich mehr bildhaft den Sündenfall genannt hatte; interessant ist, daß in allen vorstehenden Zitaten Erkenntnis stets im engeren Sinne verwendet ist. Völlig parallel ließe sich formulieren, daß auf bestimmten Stufen der gesellschaftlichen Entwicklung die Realisierung der subjektiven Zwecke der menschlichen Praxis auch die Notwendigkeit hervorbringt, von den Bedingungen des Handelns zu abstrahieren und die Zwecke – also auch die gesellschaftlichen Wertungen – so zu reflektieren, wie sie sind (axiologische Wissenschaften) oder aber wie sie sich als subjektiv notwendig erweisen. Darin liegt die Wurzel der künstlerischen (und religiösen) *Subjektivität*, des künstlerisch-theoretischen Verhältnisses der Menschen zur Welt.

Theoretisches und praktisches Verhältnis des Menschen zur Welt bilden einen dialektischen Widerspruch, wobei in letzter Instanz natürlich die theoretische der praktischen Tätigkeit untergeordnet ist. Das theoretische Verhältnis zur Welt ist nicht unmittelbar auf deren Veränderung gerichtet, sondern schafft die Voraussetzungen dieser Veränderung. Das praktische Verhältnis des Menschen zur Welt bedarf des theoretischen, will es nicht im puren Aktivismus und Voluntarismus ersticken.

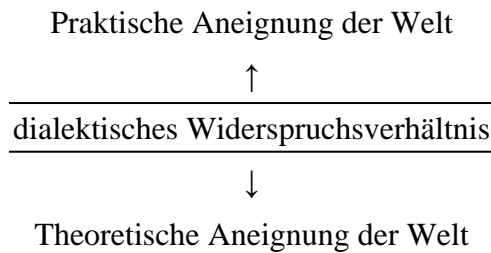
Das theoretische Verhältnis des Menschen zur Welt kann entsprechend der Erkenntnis- und Wertungsbeziehung als wissenschaftlich-theoretisches oder als künstlerisch-(religiös)-

theoretisches auftreten. Übereinstimmend mit G. LUKÁCS bin ich überzeugt, daß es kein anderes *theoretisches* Verhältnis gibt, wohl aber Vorformen im Alltagserkennen und Alltagswerten.

Die folgende Tabelle gibt einen zusammenfassenden Überblick. Sie gestattet eine – wenn auch sehr vereinfachte – Antwort auf das Ausgangsproblem: Kunst und Wissenschaft sind Schwestern. Die Eltern heißen Natur und Gesellschaft. Die Arbeit als Prozeß, „... worin der Menschen seinen Stoffwechsel mit der Natur durch seine eigene Tat vermittelt, regelt und kontrolliert“ (MARX), erweist sich zugleich als Prozeß ihrer Zeugung.

Tabelle

Einige Unterschiede von wissenschaftlicher und künstlerischer Widerspiegelungsrelation



Wissenschaftliche Erkenntnis und künstlerische Wertung entstehen als Produkte geistiger Arbeit, die eine spezifische Art gesellschaftlicher Tätigkeit ist.

Wissenschaftliche und künstlerische Arbeit sind „allgemeine Arbeit“.

Es gibt ein relatives Auseinandertreten von Erkenntnis und Wertung im Entwicklungsprozeß der Menschheit („Sündenfall“).

Künstlerische Aneignung der Welt	Wissenschaftliche Aneignung der Welt
<p><i>Künstlerische Arbeit</i> ist wesentlich eine Wertungstätigkeit, die die wesentlichen Wertungszusammenhänge (zwischen materiellen Strukturniveaus) gesellschaftlich verfügbar und praktisch nutzbar macht. Sie ist unmittelbar auf die Produktion, Reproduktion, Vermittlung und Anwendung von Wertungen gerichtet.</p> <p><i>Kunst</i> existiert wesentlich als ein wertungsproduzierendes Organ der Gesellschaft.</p> <p>Damit ergibt sich eine Akzentuierung des <i>Wertungsaspekts bei der künstlerischen Aneignung</i> der Welt. Aber es gibt keine erkenntnisfreie Kunst.</p> <p>Dies führt zur Betonung der <i>Subjektivität</i> (der Wertungsobjekte).</p>	<p><i>Wissenschaftliche Arbeit</i> ist eine Erkenntnistätigkeit, die objektive Gesetzmäßigkeiten gesellschaftlich verfügbar und praktisch nutzbar macht. Sie ist unmittelbar auf die Produktion, Reproduktion, Vermittlung und Anwendung von Wissen, von Erkenntnissen (im engeren Sinne) gerichtet.</p> <p><i>Wissenschaft</i> existiert wesentlich als ein erkenntnisproduzierendes Organ der Gesellschaft.</p> <p>Damit ergibt sich eine Akzentuierung des <i>Aspekts der Erkenntnis</i> (im engeren Sinne) bei der <i>wissenschaftlichen Aneignung</i> der Welt. Aber es gibt keine wertungsfreie Wissenschaft.</p> <p>Dies führt zur Betonung der <i>Objektivität</i> (der Erkenntnisobjekte).</p>

Künstlerische Aneignung der Welt	Wissenschaftliche Aneignung der Welt
Wertungen können Erkenntnissen vorgreifen.	Vorgreifende Erkenntnisse werden im Wissenschaftsbetrieb nicht verwertet.
Es gibt eine <i>künstlerische Widerspiegelungsrelation</i> mit spezifischen Stufen der Widerspiegelung, Rezeption, Kommunikation.	Es gibt eine <i>wissenschaftliche Widerspiegelungsrelation</i> mit spezifischen Stufen der Widerspiegelung, Rezeption, Kommunikation.
Es gibt <i>keinen spezifischen Gegenstand</i> der Kunst (aber einzelner Kunstdisziplinen). Jeder Gegenstand kann in prinzipiell <i>beliebig</i> vielen Kunstwerken widerspiegelt werden.	Es gibt <i>keinen spezifischen Gegenstand</i> der Wissenschaft (aber einzelner Wissenschaftsdisziplinen). Zu jedem Gegenstand bildet sich <i>ein</i> zu einem Zeitpunkt gültiges wissenschaftliches Modell heraus.
<i>Primäre</i> Widerspiegelung: fiktive Realität (Aufbau einer „ <i>Wertungswelt</i> “).	<i>Primäre</i> Widerspiegelung: Modell (Aufbau einer „ <i>Dingwelt</i> “).
<i>Sekundäre</i> Widerspiegelung: Kunstwerk.	<i>Sekundäre</i> Widerspiegelung: Wissenschaftliche Arbeit (Publikation).
Die künstlerische Widerspiegelung besitzt in erster Linie <i>Sinnbildcharakter</i> .	Die wissenschaftliche Widerspiegelung besitzt in erster Linie <i>Abbildcharakter</i> .
Die Bedeutung hedonistischer und ästhetischer Wertungen für die künstlerische Widerspiegelung ist hoch, die Bedeutung utilitaristischer Wertungen gering. Große Bedeutung biologisch-genetischer Motivationskomponenten.	Die Bedeutung utilitaristischer Wertungen für die wissenschaftliche Widerspiegelung ist relativ hoch, die Bedeutung hedonistischer und ästhetischer Wertungen sowie biologisch-genetischer Motivationskomponenten ist gering.
Die Rolle des Künstlers ist sichtbar (Künstlerbiographie), mit Kunstfortschritt wächst die Rolle der <i>Künstlerpersönlichkeit</i> .	Die <i>Wissenschaftlerpersönlichkeit</i> tritt hinter ihr Werk zurück; mit Wissenschaftsfortschritt vergrößert sich die Rolle des Kollektivs.
<i>Ziel des Kunstwerks</i> ist primär die Widerspiegelung von <ul style="list-style-type: none">– Eigenwertung– Selbstwertung– Formwertung– gesellschaftlichen Wertungen verschiedener materieller Strukturniveaus in individuell vermittelter Form zur späteren Reproduktion und Produktion neuer individueller und gesellschaftlicher Wertungen innerhalb von Kommunikationsprozessen.	<i>Ziel der wissenschaftlichen Arbeit</i> ist primär die Darstellung überprüfbarer Theorien und Aussagen über das Objekt („Desanthropomorphisierung“), um das Objekt später gemäß gesellschaftlichen Zielen zu erkennen, zu verändern oder neue Objekte zu schaffen unter Einschluß der Selbst-Erkenntnis der Menschheit.
Die verschiedenen <i>Wertungen</i> tauchen <i>direkt im Kunstwerk</i> auf.	Die <i>Wertungen</i> werden in den Forschungsprozeß, die Methodologie oder in andere Disziplinen verlagert und tauchen <i>nicht direkt</i> in der wissenschaftlichen Arbeit auf.

Künstlerische Aneignung der Welt

Ein Kunstwerk kann *Wertungen verschiedensten materiellen Strukturniveaus* enthalten.

Anwendung individueller *Formsprachen*. Die Formen tragen Wertungen. Formen dienen als Wertungsstandards.

Formen/Gestalten können selbst zum künstlerischen *Ziel* werden.

Rezeption und Kommunikation individueller Wertungsergebnisse.

Herausbildung relativ allgemein (nicht einheitlich) akzeptierter *Wertungen individueller Kunstwerke* im Kommunikationsprozeß; Formen werden akzeptiert oder abgelehnt.

Kunstwerke dienen als „*Projektionsfläche*“ von Eigen-, Selbst- und Formwertungen einzelner Rezipienten sowie gesellschaftlicher Wertungssubjekte. Kunstwerke bleiben bestehen „wie sie sind“ oder gehen unter.

Die Reproduktion und Produktion von Normen und Wertungen bedarf der über *Entscheidungssituationen* und dabei entstehende *Emotionen* verlaufenden *Interiorisation* von Normen und Wertungen zu Motiven mit nachfolgender gesellschaftlicher Kommunikation und Anwendung des Interiorisierten. Wertungen sind deshalb prinzipiell *nicht* allein mit *lehrhafter Weitergabe* zu übermitteln.

Künstlerische Wahrheit ist auf *Wertungsadäquatheit* gerichtet.

Wissenschaftliche Aneignung der Welt

Eine wissenschaftliche Arbeit enthält gewöhnlich *Erkenntnisse aus einem, höchstens zwei materiellen Strukturniveaus*.

Anwendung normierter *Wissenschaftssprachen*, „*Konservatismus*“ der Mittel. Die Formen tragen keine Wertungen. Formen dienen als Erkenntnisstandards.

Formen sind *Hilfsmittel* oder Gegenstand gesonderter Disziplinen.

Rezeption und Kommunikation standardisierter („desanthropomorphisierter“) *Erkenntnisergebnisse*.

Herausbildung *einheitlich akzeptierter Modelle* objektiv realer Gegenstände im Kommunikationsprozeß; Formen erweisen sich als zweckmäßig oder unzweckmäßig

Individuelle und allgemein neue Erkenntnisse werden in den Wissenschaftsprozeß eingebracht und *verändern* die ursprünglichen Erkenntnisse bis zu völlig neuen *Modifikationen* von Theorie und Experiment – oder sie führen zu wissenschaftlichen *Revolutionen*.

Wissenschaftliche Erkenntnisse lassen sich prinzipiell (wenngleich meist nicht zweckmäßig) *lehrhaft* und *ohne* Emotionen als Wissen (Fakten) *vermitteln*.

Wissenschaftliche Wahrheit ist auf *Erkenntnisadäquatheit* gerichtet.

V. *Wie wahr ist wahre Kunst?*

Wahrheit und Falschheit, wahr und falsch dieses Gegensatzpaar begleitet die Menschheit, seit es Sprachen gibt. „Du sollst nicht lügen“, ist eines der Gebote, das sich bis auf den heutigen Tag erhalten hat. Das Herz lügt nicht, sagt ein altes Sprichwort, aber ein Kommentator des 16. Jahrhunderts, EGENOLFF, hält es für notwendig, zu erläutern: „Das nagend würmlin meyne ich/dein hertz und gewissen.“ Ein vielbenutzter Reim der deutschen Lyrik ist Wahrheit – auf Klarheit.

Leider ist es keineswegs immer klar, was der Wahrheitsbegriff eigentlich meint. Es gibt mindestens drei verschiedene Verwendungsweisen. „Wenn es regnet, wird die Straße naß; es hat geregnet also ist die Straße naß“ – ein solcher Schluß ist aus *logischen*, also aus innersprachlichen Gründen wahr, selbst wenn es nicht geregnet hat und die Straße trocken ist. „Das Atom ist spaltbar“ – das ist eine Aussage, die praktisch, im Experiment, bewiesen werden muß. Sie ist inzwischen bewiesen und damit eine *wissenschaftliche* Wahrheit. Aus HONEGGERS Symphonie Di tre re erklingt „ein tragisches Lebensgefühl, mannhaft ausgedrückt, sowie eine tiefe Erkenntnis der letzten Dinge des Menschen“ – so hieß es. Eine wahre Erkenntnis? Entschließt man sich, ja zu sagen, so kann es sich nur um eine künstlerische Wahrheit handeln, um das „nagend würmlin“, um die Wahrheit des Herzens.

Auf den logischen Wahrheitsbegriff will ich nicht weiter eingehen. H. WESSEL hat in seiner Arbeit zu „Logik und Philosophie“ das dazu Notwendigste zusammengefaßt. Das Problem wissenschaftliche Wahrheit künstlerische Wahrheit habe ich

Bisher mit der Kurzformel Erkenntnisadäquatheit – Wertungsadäquatheit abgetan. Jetzt ist es an der Zeit, das näher zu erläutern.

ZOLA und die Atombombe

Der Mensch, so hatte ich behauptet, bringt es fertig, falsch zu erkennen und dennoch richtig zu werten – oder auch richtig zu erkennen und falsch zu werten. Das Beispiel religiöser Inzestvermeidungsriten belegte den ersten, das Weiterdenken des Beispiels Kernspaltung und ihrer verschiedenen Wertungen den zweiten Teil der Behauptung. Es gibt andere Beispiele.

Spätestens seit BRECHTs „Galilei“ und WOLFs „Mamlock“ ist das Thema der ethischen und politischen Verantwortung des Wissenschaftlers in der Kunst zu Haus. Spätestens seit der Explosion der ersten Atombombe ist das Thema in aller Munde. Bedenken wir, worin der eigentliche Konflikt von Galilei, Mamlock und den modernen Atomphysikern besteht, so stoßen wir immer auf die gleiche Konstellation. Sie alle sind in ihrer engeren wissenschaftlichen Arbeit gezwungen, die Wertungen ihrer Tätigkeit nach „außen“ in ihre persönlichen, religiösen, politischen usw. Anschauungen zu verlagern. Diese Anschauungen können die eigenen Forschungsergebnisse richtig oder auch falsch werten. Sie hängen mit ihnen aber nicht direkt, sondern nur über den *gesamten* und das heißt immer *gesellschaftlichen* Wertungsprozeß zusammen. Die politischen Konsequenzen der Kernspaltung konnten durch KURTSCHATOW richtig, durch EINSTEIN im ethischen Bereich richtig, im politischen Bereich bedenkenswert, durch TELLER aber ethisch und politisch verbrecherisch gewertet werden. Trotzdem haben alle drei wesentliche Beiträge zur Erkenntnis und Entwicklung der Kernspaltung sowie ihrer Anwendung geleistet. *Richtige* wissenschaftliche Erkenntnis kann sich mit richtigen, aber auch mit völlig *falschen*, sogar verwerflichen Wertungen koppeln.

Im Gegensatz zu den Werken vieler anderer Schriftsteller läßt sich bei Verfechtern des „objektiven Romans“, vor allem bei den Naturalisten, ziemlich exakt das Wissen, das den Auto-

ren zur Verfügung stand, von deren Wertungen abtrennen. Nehmen wir den Modellfall ZOLA. R. SCHOBER hat anlässlich ihrer Rougon-Macquart-Herausgabe die Dialektik von Wirklichkeitsvorbild und künstlerischem Abbild bei ZOLA in allen Einzelheiten analysiert. Eines der wesentlichsten Ergebnisse dabei war der Nachweis, daß ZOLA sowohl im sozialpolitischen wie im naturphilosophischen Bereich einfach falsche oder sich ziemlich bald als falsch erweisende Erkenntnisse benutzte und dennoch zu richtigen, auch heute noch gültigen Wertungen kam. Völlig zu Recht bemerkt sie im Nachwort zum Roman „Geld“: „Es wäre müßig, wollte man ZOLA im einzelnen vorrechnen, wie viele Irrtümer, Halbwahrheiten, ja sogar gängige Vorurteile sein Sozialismusbild enthält“. Ebenso müßig wäre eine Verurteilung der Antizipation offensichtlich falscher erbbiologischer Theorien. „Entscheidend ist jedoch, wie ZOLA die der gesellschaftlichen Thematik unterlegte Konfliktinterpretation ... wertend dargestellt hat.“ Er stellt die Rolle des Geldes in der „modernen“ Gesellschaft, er stellt diese selbst in Frage, sensibel und ahnungsvoll wertend wird dargestellt, was das Kommunistische Manifest als wissenschaftliche Erkenntnis formulierte: „Die Bourgeoisie, wo sie zur Herrschaft gekommen, hat ... kein anderes Band zwischen Mensch und Mensch übriggelassen, als das nackte Interesse, als die gefühllose ‚bare Zahlung‘.“

Trotz *falscher* wissenschaftlicher *Erkenntnisse* finden sich also eine Fülle von *richtigen Wertungen*, sogar oft die gleichen Gegenstände betreffend. Was KUCZYNSKI das „Seherische“ genannt hat, der Wertungsvorgriff, zeigt sich hier besonders deutlich.

Im Beispiel ist also ziemlich klar, was unter einer wahren Erkenntnis und einer wahren Wertung zu verstehen ist. In der Verallgemeinerung ist das keineswegs so klar. Es gibt viele Erkenntnistheoretiker, die es schlichtweg ablehnen, von wahren Wertungen oder gar von wahrer Kunst zu sprechen. Sie haben ihre guten Gründe. Ich glaube ebenso gute Gründe zu haben, diese Begriffe beizubehalten.

Richtig denken, richtig fühlen

„Wahrheit kommt nur Aussagen zu“, das ist die erkenntnistheoretisch eingengtste, aber auch praktikabelste Fassung des Wahrheitsbegriffs. Aussagen behaupten Sachverhalte, diese sind überprüfbar, erweisen sich so, wie die Aussage es behauptet, oder auch nicht. Sie sind wahr oder falsch. Fertig.

Aber die Sache hat einen Haken. Die Wissenschaftssprache läßt sich nicht auf Aussagen reduzieren und die Wissenschaft nicht auf die Wissenschaftssprache. Die verwendeten Termini geben die Realität nur angenähert wieder. Sie gelten nur im Rahmen bestimmter allgemeinerer, z. B. wissenschaftlicher oder philosophischer Grundanschauungen. So etwas wie eine „relative Wahrheit“ läßt sich mit dem eingengten Wahrheitsbegriff überhaupt nicht erfassen. Schließlich lassen sich selbst simple wissenschaftliche Theorien nicht auf die Summe von Aussagen reduzieren, sondern stellen kompliziertere strukturierte Gebilde dar.

„Die Praxis ist das Kriterium der Wahrheit“, diese durch unbedachten Gebrauch schon beinahe zur Binsenweisheit gewordene Weisheit gibt den eigentlichen Schlüssel zum Wahrheitsproblem. Der Psychologe F. KLIX hat den Vorgang wissenschaftlicher Wahrheitsfindung in besonders einleuchtender Weise dargestellt: „Der Vorgang des Erklärens ist ein iterativer, prinzipiell unbegrenzt fortsetzbarer Prozeß ... Stets wird dabei nicht nur das zu Erklärende erhellt, sondern das zur Erklärung Herangezogene fordert seinerseits die Herleitung. Es ist klar: die Entscheidung, wann ein Phänomen erklärt ist, kann nicht aus der Methode des Erklärens, sie muß aus ihrem Ziel abgeleitet werden. Im allgemeinsten Fall ist dies die Voraussagbarkeit des Erklärten oder seiner Eigenschaften aus den Komponenten (und ihrer Wechselwirkung), die eben zur Erklärung herangezogen wurden. Ist dieses Bedingungsgefüge handhabbar, dann erweist sich die Hinlänglichkeit der Erklärung in der Herstellbarkeit oder Er-

zeugbarkeit des Erklärten. In diesem Sinne ist eine chemische Verbindung erklärt, wenn sie herstellbar geworden ist. Dieses *Prinzip der zulänglichen Erklärung* geht auf F. ENGELS zurück. Es scheint der einzige zwingende Weg zur Vermeidung der agnostischen Sackgasse des Reduktionismus.“

Eine einen bestimmten Objektbereich *adäquat* widerspiegelnde wissenschaftliche Erkenntnis muß also im Rahmen vorher festgelegter Genauigkeits- und Gültigkeitsgrenzen Voraussagen über Eigenschaften und Relationen dieses Objektbereichs gestatten. Diese werden praktisch überprüft, bestätigt oder widerlegt. Erweisen sich die Vor-Aussagen als falsch, muß das keineswegs bedeuten, daß allein die Aussagen falsch sind. Das ganze Begriffssystem, in dem sie formuliert sind, die zugrunde liegenden wissenschaftlichen Vorstellungen und Modelle können inadäquat sein.

Erweisen sich die Voraussagen als wahr, und das heißt bei Einhaltung der erforderlichen Bedingungen als realisierbar, so nennen wir die Erkenntnis, aus der sie abgeleitet wurden, eine wissenschaftliche Wahrheit. *Wissenschaftliche Wahrheit ist also auf Erkenntnisadäquatheit* im beschriebenen Sinne gerichtet.

Die Weiterung ist sofort klar: *künstlerische Wahrheit ist auf Wertungsadäquatheit* gerichtet. Wahrheit und Adäquatheit sind in beiden Fällen synonym verwendet. Aber wann ist eine Wertung als adäquat zu bezeichnen?

Es ist zu vermuten, daß auch dabei der Praxis, der gesellschaftlichen Praxis vor allem, die entscheidende Funktion zukommt. Aber auf welche Weise?

Erinnern wir uns einen Augenblick an das Geißeltierchen zurück. Diesem bedeutete Erkenntnisadäquatheit nichts anderes als die eindeutige Zuordnung bestimmter Widerspiegelungen zu verhaltenswichtigen Merkmalen der objektiven Realität. Grob gesagt fiel die Erkenntnis mit der Merkmalerkennung zusammen. Zugleich und davon untrennbar wurde das Widerspiegelte bewertet. Damit wurde ein auf optimale Existenz und auf das Überleben gerichtetes adäquates Verhalten möglich, obgleich die objektive Realität nur in außerordentlich groben Zügen abgebildet war.

Die Wertung schloß gewissermaßen Erkennungslücken, da sie selbst eine Widerspiegelung objektiver Realität darstellte: optimales und adäquates Verhalten – das ja ebenfalls den Gesetzen und Bedingungen objektiver Realität gehorcht – wurde durch historisch-genetisch oder durch Lernvorgänge erworbene Motivationen, also durch eine spezielle Form von Wertungen, in jedem Einzelexemplar verankert. Für das Geißeltierchen fielen damit Motivationsadäquatheit und Wertungsadäquatheit zusammen.

Erkenntnisadäquatheit und Wertungsadäquatheit, untrennbar zusammengefaßt zur Widerspiegelungsadäquatheit, ermöglichte erst die notwendige Verhaltensadäquatheit. Diese Widerspiegelungsadäquatheit hatte ich als die „Wahrheit des Geißeltierchens“ bezeichnet. Nun darf das Geißeltierchen nicht zu biologistischen Vergleichen verführen. Es kann bestenfalls zur Analogiebildung dienen. Auch kann es auf bestimmte evolutionäre Zusammenhänge hinweisen, wie ich sie schon erwähnt habe. Die wichtigste Erkenntnis war die vom „Sündenfall“, vom relativen Auseinandertreten von Erkenntnis und Wertung beim Menschen. Dieses beruhte auf der neuen Qualität, die mit dem Entstehen der menschlichen Gesellschaft, der Sprache, der Arbeit, der gesellschaftlichen Praxis auftrat.

Menschliches Verhalten ist immer gesellschaftliches Verhalten. Verhaltensadäquatheit beim Menschen bedeutet folglich nicht allein und nicht einmal in erster Linie, das eigene Leben und Überleben optimal zu sichern, sondern gemäß dem erreichten Stand der Produktionsmittel und Produktivkräfte und dem darauf beruhenden Überbau die Existenz und Entwicklung

der menschlichen Gesellschaft optimal mit zu gestalten. Das geschieht auch durch Erkenntnis von Natur- und Gesellschaftsgesetzen *und* durch Entwicklung gesellschaftlich praktikabler Wertungen auf allen materiellen Strukturebenen.

Eine individuelle, Gruppen-, Schichten-, Klassen-, nationale oder gesamtgesellschaftliche Wertung heißt also dann adäquat, wenn sie dem jeweiligen Wertungssubjekt ein gesellschaftliches Verhalten erlaubt, das in historisch möglicher Übereinstimmung mit den – erkannten oder unerkannten! – objektiven Gesetzen von Natur und Gesellschaft sowie mit den Wertungen der jeweils anderen Strukturebenen steht. *In diesem Sinne wollen wir von Wertungsadäquatheit sprechen.* Praktisch gibt es natürlich genausowenig eine absolute Wertungsadäquatheit, wie es eine absolute Wahrheit gibt. Ich weise deshalb nicht jedesmal neu auf die *Relativität* der Wertungsadäquatheit hin, wie ja auch der Wahrheitsbegriff nicht ständig mit dem Zusatz „relativ“ versehen wird.

In diesem Sinne behauptete ich, daß wahre Kunst, daß künstlerische Wahrheit auf Wertungsadäquatheit, nämlich auf die Reproduktion und Produktion adäquater Wertungen aller Strukturebenen gerichtet ist. (Natürlich ist nicht nur die Kunst, sondern ein großer Teil der gesellschaftlichen Praxis ebenfalls darauf gerichtet. Hier geht es aber um die „theoretische Aneignung der Welt“ gemäß Tabelle.)

Wahrer Kunst geht es also in erster Linie nicht darum, richtig denken, sondern „richtig fühlen“ zu lehren, wie Ch. WOLF es nannte, was nichts anderes heißt, als richtig werten zu lehren. Nicht nur den einzelnen, sondern, wenn möglich, die Menschheit. Daß sie damit das richtige Denken in ungeahnter Weise fördert, ebenso wie dieses das „richtige Fühlen“, sei der Dialektik halber hinzugefügt.

Kein Zollstock für die Kunst

In den Naturwissenschaften läßt sich die Erkenntnisadäquatheit oft sehr genau messen. Einst mit dem Zollstock, heute mit Laserstrahlen, Interferometern, Spektrometern und ähnlich genauen Instrumenten. In den Gesellschaftswissenschaften läßt sich die Übereinstimmung von Voraussagen und tatsächlich eintretenden Ereignissen oft nur qualitativ fassen. Aber sie läßt sich fassen, das ist das wesentliche.

Woran aber läßt sich die Wertungsadäquatheit messen?

An der durch die Wertung gegebenen Verhaltensmöglichkeit des Wertungssubjekts, die in möglicher Übereinstimmung mit den – erkannten oder unerkannten – objektiven Gesetzen von Natur und Gesellschaft sowie mit den Wertungen anderer Strukturebenen steht, so lautet eine prinzipielle Antwort.

Zwei Möglichkeitsformen und der Bezug auf objektive Gesetze, also auf potentielle oder vorhandene Erkenntnisse, machen die Antwort so schwierig.

Erstens gibt jede Wertung nur die *Möglichkeit* eines Verhaltens an. Normen und Wertungen setzen sich in Form statistischer Gesetze, das heißt über Möglichkeitsverteilungen durch.

Das Vorhandensein adäquater Wertungen bedeutet noch nicht deren unbedingtes Befolgen. Die Überprüfung von Wertungen setzt also voraus, ein ganzes Ensemble von Wertungssubjekten, die die Wertung rezipiert und interiorisiert haben, zu untersuchen.

Zweitens muß geklärt werden, was unter „möglicher Übereinstimmung“ zu verstehen sein soll. Tatsächlich verhält sich kaum ein Wertungssubjekt so, wie es ihm der *gesellschaftliche* Erkenntnisstand erlauben würde. Dem einzelnen Menschen sind viele Erkenntnisse unzugänglich oder uninteressant. Er handelt oft nach überkommenen Normen, Wertungen, Regeln und Gebräuchen. Einige objektive Gesetze der Gesellschaft sind in ihren Fundamenten wis-

senschaftlich erst zugänglich. Es gibt objektive Gründe, die in sozialen Kämpfen ihre Ursachen haben, warum bestimmte gesellschaftliche Wertungsobjekte – Gruppen, Schichten, Klassen – daran interessiert sind, inadäquate Normen und Wertungen beizubehalten und die mögliche Übereinstimmung von gesellschaftlichen Gesetzen und gesellschaftlichem Verhalten zu umgehen.

Drittens erfordert die Feststellung der Verhaltensadäquatheit eine Analyse aller objektiven Gesetze und der Wertungen, die der untersuchten Wertung zugrunde liegen. Man muß sich klarmachen, daß es etwas völlig anderes ist, sich auf Grund von Wertungen adäquat zu *verhalten*, als *Aussagen* über die Adäquatheit zu treffen. Das eine ist ein unmittelbar praktisches, gesellschaftliches Problem. Das andere ist zunächst ein wissenschaftliches Problem und setzt bestimmte gesellschaftswissenschaftliche Erkenntnisse voraus. Vor allem die sogenannten axiologischen Wissenschaften, auf die ich schon bei Analyse der Wertungsformen kurz hingewiesen habe, sind dabei wesentlich. Letzteres weist auf ein seltsames Phänomen hin, das im Kunstbetrieb immer wieder zu beobachten ist: auf die tiefe Diskrepanz zwischen Künstlern einerseits und Kunstwissenschaftlern und -kritikern andererseits.

Dem Künstler geht es um die individuelle und vermittelt auch tun die gesellschaftliche Produktion und Reproduktion von Wertungen im Kommunikationsprozeß. In aller Regel sind dies Wertungen, die nicht oder noch nicht exakt wissenschaftlich gefaßt werden können, deren Adäquatheit also noch nicht wissenschaftlich zu überprüfen ist, sondern die erst über die Stufen Interiorisation und Kommunikation ins gesellschaftliche Leben eingebracht werden müssen.

Der Kunstwissenschaftler und -kritiker hat dem Kunstwerk gegenüber scheinbar nur zwei Möglichkeiten. Er kann sich als zwar besonders kompetenter, kunsterfahrener, muß sich aber doch als *einzelner* Rezipient verstehen, der seine *persönliche Wertung* des Kunstwerks zum besten gibt. Diese kann einer späteren wissenschaftlichen Prüfung unter Umständen durchaus standhalten, sie kann aber auch völlig falsch und abwegig sein.

Oder er kann sich als *wissenschaftlicher Analysator* der verschiedenen im Kunstwerk und beim Rezipienten auftauchenden *Wertungen* verstehen. Das wird ihm vor allem bei Werken aus vergangenen Epochen gut glücken, da die Adäquatheit der Wertungen inzwischen zum großen Teil historisch überprüfbar geworden ist. Bei Gegenwartsautoren gelingt das viel seltener.

Erst die Analyse des *Werkprozesses*, wie sie A. AUER fordert, also die in die gesamte Widerspiegelungsrelation eingeschaltete eigene Produktion und Reproduktion von Wertungen und Erkenntnissen zeigt die Auflösung der scheinbaren Alternative. A. AUERs eigene Analysen, aber auch die zitierten R. SCHOBERS beweisen, daß das durchaus möglich, wenn auch noch selten erreicht ist.

Aber bleiben wir noch einen Moment bei der *wissenschaftlichen Aufgabe*, die *Wertungsadäquatheit* eines Kunstwerks zu ermitteln. Entsprechend der künstlerischen Widerspiegelungsrelation ist dazu die Adäquatheit aller auftauchenden Wertungen zu überprüfen, und alle diese Überprüfungen sind miteinander zu korrelieren.

Zeitgeschichtliche Untersuchungen liefern Aussagen über die Adäquatheit gesellschaftlicher Wertungen, die vermittelt im Kunstwerk erscheinen.

Biographische und speziellere zeitgeschichtliche Angaben lassen Rückschlüsse auf die Adäquatheit der Eigen- und Selbstwertung des Künstlers zu.

Formengeschichtliche und stilkundliche Analysen gestatten, die Adäquatheit der Formwertungen zu beurteilen.

Rezeptionsgeschichtliche Forschungen erlauben Rückschlüsse auf die Adäquatheit der Eigen-, Selbst- und Formwertungen und der interiorisierten gesellschaftlichen Wertungen des durchschnittlichen Rezipienten sowie seiner Wertung der Eigen-, Selbst- und Formwertungen des Künstlers.

Historische Belege gestatten es, die Adäquatheit der im Kommunikationsprozeß aus dem Kunstwerk gesellschaftlich extrahierten Wertungen zu bestimmen und zu prüfen, wieweit sie tatsächlich mit dem vom Künstler angebotenen Wertungsmaterial übereinstimmen.

Aktuelle Untersuchungen und aktuelle praktische Erfordernisse treffen schließlich selbst Wertungen des Kunstwerks und seiner Rezeptionsgeschichte, sie projizieren weiterhin neue Wertungen in das Kunstwerk hinein, deren Adäquatheit sich beurteilen läßt. Damit tragen sie selbst zur Wertungsgeschichte bei. Das ist ein prinzipiell unendlich fortsetzbarer Prozeß.

Zusammengefaßt beurteilen wir also die Adäquatheit der Wertungen des Künstlers, der Wertungen des Rezipienten, der Wertungen der zeitgenössischen Kunstkommunikation und der Wertungen der aktuellen Kunstkommunikation einschließlich ihrer Projektionen.

Immer beurteilen wir die Adäquatheit der Wertung an der möglichen Übereinstimmung des gesellschaftlichen Verhaltens des Wertungssubjekts mit erkannten oder unerkannten objektiven Gesetzen oder anderen Wertungen. Niemals geht es allein um die Adäquatheit der Erkenntnis der bewerteten Objekte im engeren Sinne.

Durch immer neue Rezeption und Kommunikation, Reproduktion und Produktion von Wertungen ist ein Kunstwerk im Vergleich zu einer wissenschaftlichen Theorie nie voll ausschöpfbar. Die Wertungsadäquatheit ist deshalb nie absolut und endgültig bestimmbar. Es gibt keinen Zollstock für die Kunst. Es kann ihn gar nicht geben.

Die Ufer des Realismus

Künstlerische Wahrheit ist auf Wertungsadäquatheit gerichtet, wahre Kunst ist wertungsadäquate Kunst.

Jede realistische Kunst ist auf künstlerische Wahrheit aus. Wahre Kunst ist somit realistische Kunst.

Ergo: Realistische Kunst und wertungsadäquate Kunst sind ein und dasselbe; Realismus und Wertungsadäquatheit sind synonym. Aber es gibt keinen Realismus schlechthin, weil es auch keine Wertungsadäquatheit schlechthin gibt?

Die Adäquatheit einer Wertung hing unter anderem von der „möglichen Übereinstimmung“ des wertungsbedingten Verhaltens mit – erkannten oder unerkannten – objektiven Gesetzen von Natur und Gesellschaft sowie mit anderen Wertungen ab.

Mit neuen gesellschaftlichen Erkenntnissen und mit neuen, adäquateren gesellschaftlichen Wertungen verändert sich die „mögliche Übereinstimmung“. Was im Zeitalter des Feudalismus an Übereinstimmung mit den objektiven gesellschaftlichen Gesetzen möglich war, ist nur ein Bruchteil von dem, was durch die Neuentdeckungen und neuen Wertungen des bürgerlichen Zeitalters möglich wurde. Heute sind einige grundlegende gesellschaftliche Gesetze erkannt und beherrschbar; viele neue Normen und Werke, die mit jenen Gesetzen in Übereinstimmung stehen, haben sich herausgebildet. Jede Übereinstimmung des wertungsbedingten Verhaltens hat heute davon auszugehen.

Damit sind zwei Tatsachen leicht erklärbar.

Einmal: Es gibt *verschiedene Stufen von Wertungsadäquatheit*, (relativer Adäquatheit), übereinstimmend mit den historischen Gesellschaftsstufen. Folglich gibt es einen feudalen, einen

bürgerlichen, vielleicht auch einen sozialistischen Realismus. Überhaupt dokumentiert sich *Kunstfortschritt* in zunehmender Adäquatheit der Wertungen, im Wertungsfortschritt, nicht zuerst im Erkenntnisfortschritt oder im Fortschritt der formalen Mittel.

Zum anderen: Die neuen Erkenntnisse der neuen Gesellschaftsformation verändern den Grad der „möglichen Übereinstimmung“ und damit den Adäquatheitsgrad. Wertungen, die im Zeitalter des Feudalismus adäquat waren, sind es im bürgerlichen Zeitalter nicht mehr. Folglich stirbt mit Aufkommen des bürgerlichen Realismus der feudale Realismus ab. Ebenso ergeht es bei Aufkommen eines wirklichen sozialistischen Realismus dem bürgerlichen Realismus. Allerdings ist diese Ablösung wahrscheinlich ein Prozeß über Jahrhunderte.

Sozialistischer Realismus heißt also: Wertungsadäquatheit, auf die Erkenntnisse der objektiven Gesetze, der Natur und vor allem der Gesellschaft gemäß historisch-materialistischen Einsichten bezogen. Heißt: Wertungsadäquatheit, bezogen auf neue sozialistisch-demokratische Formen und Wertungen.

Heißt also: Wertungsadäquatheit, bezogen auf die Erkenntnisse und Wertungen der Zukunft.

Sozialistischer Realismus, will man überhaupt diesen diskreditierten Ausdruck gebrauchen, läßt sich nicht als „Summe aller Verfahren, Gestaltungsmittel und Techniken fassen, da die gleichen künstlerischen Verfahren, Mittel und Techniken bekanntlich mit Erfolg der einen wie der anderen Kunstströmung dienen, die mitunter völlig entgegengesetzten Klassencharakter haben“, wie B. PRACHT entschieden feststellt, damit indirekt gegen bekannte Diskussionen der fünfziger Jahre polemisierend.

Er wird oft als künstlerische Methode gefaßt. Andererseits wird er ebensooft als künstlerische Richtung interpretiert. Die Untersuchung der Dialektik von Methode und Richtung ist gerade erst in Angriff genommen. Ich glaube, daß Methode und Richtung im selben Verhältnis wie Logisches und Historisches stehen. Die Methode ist aber wesentlich als Wertungsmethode zu fassen, die die Wertung der objektiven Realität durch den Künstler (Eigenwertung), des Künstlers selbst (Selbstwertung) sowie der verschiedenen Verfahren, Mittel und Techniken (Formwertung) gleichermaßen umfaßt.

Von allen Typen des Realismus darf der sozialistische Realismus auf Grund seines Anspruchs seiner wissenschaftlich untermauerten Wertungshaltung am wenigsten formale Einengungen kennen. Dennoch gibt es keinen Realismus ohne Ufer. Die Ufer sind aber nicht durch formale Grenzen, sondern durch die Forderung nach Wertungsadäquatheit markiert. Wir haben den Strom des Realismus noch lange nicht in seiner vollen Breite befahren.

Macht man sich bewußt, daß die künstlerische Wertungsmethode den Kern der Schaffensmethode ausmacht, so haben die Sätze, die mein Vater, FRITZ ERPENBECK, im Jahre 1957 bereits niederschrieb, nach wie vor Gültigkeit: „Der sozialistische Realismus ... ist kein Stil. Er ist die Schaffensmethode der größtmöglichen künstlerischen Freiheit. Der sozialistisch-realistische Künstler kann sich aller Stilelemente bedienen, die er für geeignet hält, den emotionalen und ideellen Gehalt seines Werks möglichst sinnfällig und damit wirksam zu machen. Der sozialistische Realismus ist damit eine Schaffensmethode von stilbildender Kraft.“

VI. Den Gesetzen der Schönheit gemäß

Heute, nach ihrem tragischen, viel zu frühen Tod mit 39 Jahren kann man von der 1942 geborenen LJUDMILA SCHIWKOWA, der Tochter T. SCHIWKOWS mit ziemlicher Sicherheit sagen: sie war nicht nur eine der farbigsten und vielseitigsten Persönlichkeiten der bulgarischen Politik, sondern auch der Politik, vor allem der Kulturpolitik aller osteuropäischen Länder. Ihre vielen Bücher zu historischen, pädagogischen, künstlerischen und kulturellen Problemen sind ins Russische, Englische, Französische, Deutsche, Türkische, Polnische, Tschechische, Ungarische, Arabische und in andere Sprachen übersetzt worden. Ihr rastloses Bemühen um ein neues Denken, das für sie unter dem Motto „Einheit, Kreativität, Schönheit“ stand und auf die „ewige Suche des Menschen nach Selbstentwicklung und Selbstvervollkommnung“ ausgerichtet war, wirkt fort und wird weiterwirken. Ihr einfacher und großer Grundgedanke war, daß die zur Formel erstarrte Utopie „Jeder nach seinen Leistungen, jedem nach seinen Bedürfnissen“ nur dann als echte Zielstellung zurückzugewinnen wäre, wenn man „Bedürfnisse“ nicht als bloße materielle Bedarfsdeckung verstünde – die es wohl nie geben wird –, sondern eben als jenes Streben nach Selbstentwicklung und Selbstvervollkommnung, als Streben der vereinten Menschheit nach Kreativität und Schönheit.

So mischten sich in ihre Aufsätze und Reden zu tagespolitischen Fragen oft ganz neue, unerhörte Töne; so vermochte sie, dem Alltäglichen Sinn durch den Bezug auf die Utopie und der Utopie Kraft durch den Bezug auf den Alltag zu verleihen. Eine Rede zum internationalen Jahr des Kindes 1979 begann sie mit den Worten: „Liebe Kinder, Liebe Gäste, Genossen: Der Ruf des Lichts, der Schönheit und Verwegenheit hat uns hier und heute in dieser Versammlung zusammengebracht, um uns die Freuden der Freundschaft, der gegenseitigen Begeisterung und Entdeckung zu schenken, um unsere Gedanken und Bestrebungen reiner und kühner der Welt des Schönen entgegenzutragen. Das Universum ist den Gesetzen der Schönheit gemäß erschaffen, und es entspricht den Gesetzen der Schönheit, daß die Menschheit ins Leben gerufen wurde. Die Unvermeidlichkeit der Entwicklung, die Notwendigkeit der Vervollkommnung bewährt das Feuer des Lebens auf ewig. Es verbrennt und zerstört das Alte, bereitet den Weg für das Neue, gebärt neue Formen des Lebens, welche, die Stufen zur Vervollkommnung emporschreitend, das Licht glänzender umfassen und in Einklang und Harmonie mit dem Weltganzen existieren – ein Flammenvogel, ein Phoenix, der sich aus seiner Asche wieder und wieder erhebt, und schöner und feuriger der Zukunft entgegenfliegt. – Im Namen der Zukunft leben, entdecken, streben und schöpfen wir. Wer kann dem Unendlichen Grenzen setzen, dem ewigdämmernden Morgen des Schöpfers Mensch, des Urhebers einer Welt von Farben und Tönen, der immerdar unter dem Zeichen der Schönheit lebt, der Klänge und Kombinationen von ständig neuen und deshalb unbekanntem Harmonien erschafft und die Spiralkurven der Entwicklung ständig auf neue, noch wundervollere Weise zusammenfügt und bereichert?“

Es ist ein großer Gedanke, das philosophische Entwicklungsdenken mit der Vorstellung einer menschlichen Welt, die den Gesetzen der Schönheit gemäß ist, zu vereinen. Schönheit heißt hier viel mehr, als nur: den Gesetzen einer – wie auch immer gefaßten – Ästhetik gehorchend. Schönheit meint hier: Entwicklung, geordnete Komplexität, Leben, Licht. Es ist ein Schönheitsbegriff, der ursprünglich kunstästhetische Betrachtungsweisen ausdehnt und fordert, die Welt, die Totalität, das Ganze unter ästhetischen Kategorien zu denken.

Wie man auch immer zu solchem Bemühen steht, an den damit aufgeworfenen Grundfragen: Was sind die Gesetze der Schönheit? Was ist das Schöne? Was ist schön? – kommt man, sobald man sich der viel pragmatischeren Frage: Was kann Kunst? stellt, sicher nicht herum. Natürlich ist es unmöglich, nun, in einem Schlußkapitel, auf jene Grundfragen, um die sich Ästhetik und Ästhetiker seit Tausenden von Jahren schon mühen, nebenbei Antworten zu

geben. Vor allem, wenn man die Warnung ernst nimmt, vom Gänsediebstahl anstatt von der Dieberei, von der konkreten Wertung anstatt von einem bloßen Abstraktum zu handeln. Aber vielleicht ist es möglich, einige Gedanken zur Funktion ästhetischer Wertungen im künstlerischen Rezeptions- und Kommunikationsprozeß zu entwickeln, die zumindest erklären, warum solche Wertungen überhaupt notwendig sind und in welchem Verhältnis sie zu den anderen bisher berührten Wertungen stehen: den Genußwertungen, den Nutzenswertungen, den Wertungen, die durch Ziel-Mittel-Vertauschungen zustande kommen, den ethisch-moralischen und schließlich den politisch-ideologischen Wertungen. Die Einheit des Guten, Wahren *und* Schönen ist ein durch die Jahrtausende ebenfalls oft beschworenes und selten erreichtes Ziel. Warum ist das Schöne ein unabdingbarer Bestandteil dieser Einheit? Es gibt keine Antwort, aber vielleicht Antworten auf diese Frage.

Stufen

Ich hatte, einigermaßen umfassend, dafür aber auch sehr allgemein etwa so formuliert: Kunst als *ein* wertungsproduzierendes „Organ“ der Gesellschaft (nicht das einzige, aber das theoretisch wesentlichste) ist spezifisch auf die *Produktion und Reproduktion, Kommunikation und Rezeption von Wertungen* gerichtet – und hatte abgrenzend hinzugefügt: *unter der Dominanz ästhetischer Wertungen*. Das erstaunlichste an dieser Auffassung ist vielleicht, daß nähere Hinweise zur ästhetischen Wertung bisher kaum nötig waren. Sie wurde (in „alles läßt sich bewerten“) G. MAYER folgend, als spezifische Vertauschungswertung charakterisiert, entstanden aus der Vertauschung von Gebrauchswert und Gestaltwert, sie ist auf den Gestaltwert gerichtet, bleibt aber mit allen anderen Wertungsarten verbunden. Nur – wie? Ich hatte bisher zu umreißen versucht, wie die Produktion und Reproduktion von Wertungen im allgemeinen „funktioniert“ und einige Anmerkungen zu ihrer Kommunikation und Rezeption gemacht. Schon daraus ließen sich viele Hinweise dafür, was Kunst kann, gewinnen. Jetzt möchte ich auf andere Weise vorgehen. Wiederum will ich an den „Sündenfall“, das relative Auseinandertreten von Handlung, Wertung und Erkenntnis anknüpfen. Doch nun soll nicht das ganze Drama des „Sündenfalls“, sondern nur noch eine, gleichsam seine sprachliche Seite, im Mittelpunkt der Überlegungen stehen. Wie gestaltet sich die menschliche Sprache im allgemeinsten Sinne – Symbol- und Zeichensysteme umfassend – nach der Vertreibung aus dem Paradies des Urverstehens? Wie entwickeln sich Wertungskommunikation und -rezeption bis zu ihrer heutigen Höhe und: wie kommt es in Teilbereichen dieser Kommunikation zur Dominanz ästhetischer Wertungen? Diesem Denkpfad möchte ich nun folgen.

Ich hatte schon (in „Der Sündenfall“) eine Art Stufenfolge der Herausbildung menschlicher Sprache angedeutet. Das will ich nun fortführen. Leider bin ich weder Historiker noch Sprachwissenschaftler. Ich halte mich deshalb bei den folgenden Überlegungen an M. HILDEBRAND-NILSHONs informative Darstellung „Die Entwicklung der Sprache“, insbesondere an seine Ausführungen zur „Phylognese menschlicher Kommunikation“ (Phylognese = stammesgeschichtliche Entwicklung). Logisch-systematisch umreißt er folgendermaßen die Entwicklungsrichtung der menschlichen Zeichenoperationen und -kombinationen:

Die unterste Stufe ist die sogenannte *sensumotorische Handlungsebene*. Sie umfaßt gewissermaßen die aus dem Tierreich übernommene und entsprechend weiterentwickelte Kommunikation. Interessant ist dabei, daß die ersten Formen von menschlicher Kommunikation wahrscheinlich keine lautsprachlichen Vorgänge, sondern gestische Zeigeoperationen waren. Laute bekommen erst später „einen psychischen Doppelstatus, sie sind sowohl auf emotional gefärbte Zustände als auch auf externe, verobjektivierte und verallgemeinerte Merkmalskomplexe bezogen“. Das kann jeder an sich selber überprüfen: wie oft handelt es sich gar nicht um etwas Sachliches, das man mitteilen will, sondern tu~ die eigenen Gefühle und Stimmungen, die eine solche Mitteilung transportiert! Die Zeichen der sensumotorischen Ebene dienen

der individuellen Verhaltensregulation, der unmittelbaren emotional-motivationalen Reaktion und schließlich der direkten Kommunikation über Eigen- und Umgebungszustände. Dabei werden *Zeichen* – als Repräsentationen äußerer Merkmale, Gegenstände, Beziehungen, Prozesse, Aktionen usw. – niemals „pur“ kommuniziert, sondern im Gemenge mit *Anzeichen*, die auf innere Zustände und Stimmungen hinweisen, und *Signalen*, welche die Artgenossen zu bestimmten Handlungen auffordern. Es handelt sich dabei aber nicht um Sprache im engeren Sinne, für die bereits *Symbole* und Symbolsysteme erforderlich sind. Diese sind erst auf der nächsten Stufe der *symbolischen Handlungsebene I* verfügbar. Sie beinhaltet die Verwendung der *operativen Sprache*. In der Wechselwirkung zwischen Werkzeugherstellung, Zeichenentwicklung und Weiterentwicklung der psychischen Verarbeitungs- und Regulationsprozesse entstanden, ist sie die Voraussetzung praktischer Tätigkeit, praktischer Kooperation und Kommunikation des Menschen. Die operative Sprache umfaßt Sprechfolgen mit sprachlichen Begriffen, Begriffsbeziehungen und Kombinationsregeln unter Verwendung von Symbolen und Symbolsystemen. Dabei kann der Mensch mit sprachlichen Begriffen und Begriffsbeziehungen *anstelle* der realen Gegenstände und Beziehungen umgehen und seine Handlungen damit vom unmittelbaren Realitätsbezug langsam ablösen. Überlegen wir, was das für eine Revolution des Denkens ist! Nun läßt sich über die Vergangenheit nachdenken und die Zukunft, wenn auch zunächst in sehr engem Zeitrahmen, planen. Nicht nur das eigene Verhalten, sondern auch das der Mitmenschen und der Natur werden allmählich absehbar. Hypothesen, Theorien und Phantasien lassen sich bilden. Der menschliche Wille löst sich aus seiner sklavischen Bindung an die Natur. Die Selbstorganisation der Operationen über dem Gedächtnisbesitz ermöglicht das, was wir als Willensfreiheit bezeichnen und erleben. Um diese Revolution zu vollenden, bedarf es jedoch weiter der Stufe der *symbolischen Handlungsebene II*. Sie beinhaltet die Verwendung der *reflexiven Sprache*, welche metasprachliche und reflexive Begriffe, weltanschaulich-ideologische und wissenschaftliche Aussagensysteme, Theorien und Kunstwerke umfaßt. Die Entwicklung des Menschen zum Menschen ist erst vollzogen, wenn er mit Werkzeugen Werkzeuge herstellen und mit Sprache über Sprache sprechen kann. Erst dann kann er die eigenen Erkenntnisse und Wertungen hinterfragen und korrigieren, Natur- und Gesellschaftsgesetze finden, Worte und Welten erfinden in beinahe unbeschränktem Maße, oft ohne unmittelbaren Realitätsbezug, manchmal sogar völlig ohne ihn. „Reinen Unsinn zu glauben“, so K. LORENZ, „ist ein Privileg des Menschen“.

Der hier skizzierte Entwicklungsprozeß ist also tatsächlich durch eine zunehmende *Ablösung vom Realitätsbezug* gekennzeichnet. Sie ermöglicht dem Menschen – Triumph der Dialektik – ein immer verständigeres, wirksameres *Operieren in dieser Realität*, sonst wäre sie natürlich völlig überflüssig.

Ausgehend von den angedeuteten Stufen der Phylogenese menschlicher Kommunikation insgesamt kann man nun auch bestimmte logisch-systematische Stufen der *Phylogenese der menschlichen Wertungskommunikation* umreißen.

Anknüpfend an die sensumotorischen Fähigkeiten des Menschen, sich in Situationen zurechtzufinden, die zu ihrer Entscheidung adäquate Wertungen und Handlungen erfordern, kann man Wertungen gewissermaßen „per Realität“ vermitteln. Denken wir an die berühmte Episode aus MAKARENKO's „Weg ins Leben“: Ausgerechnet dem berüchtigtsten Dieb der Kolonie trägt der weise Pädagoge auf, eine größere Geldsumme für die Gemeinschaft zu transportieren; der entscheidet sich kameradschaftlich, entgegen seinem Diebesdrang – und interiorisiert damit tief die moralische Wertung Ehrlichkeit. Es wird also eine Idealsituation gesetzt; um eine Wertung zu kommunizieren! Viele pädagogische Prozesse, viele Spielsituationen, militärische Manöver u. a. dienen unter anderem solcher Wertungskommunikation „per Realität“. Ich will hier von der *Wertungskommunikationsstufe der Realität* (0. Stufe) sprechen.

Bezieht man die Fähigkeit zu einer operativen Sprache, also zum Umgang mit Symbolen und Symbolfolgen mit ein, so kommen die Möglichkeiten der sprachlichen Erkenntnis- und Wertungskommunikation hinzu. Allerdings werden sich Erkenntnisse und Wertungen recht unmittelbar auf die widergespiegelte Realität beziehen. Solange der Mensch dabei nicht über die sprachlichen Mittel selbst nachdenkt, solange ihn also keine Gewissensbisse packen, ob denn nun das, was er da ausdrückt, auch in Wirklichkeit so ist oder nicht, ob er vielleicht etwas falsch verstanden oder falsch bewertet hat, wird er normalerweise Sätze äußern, die in friedlicher Eintracht Erkenntnisse und Wertungen vereinen. Denn deren Trennung setzt ja ihre Identifizierung *als* Erkenntnisse und Wertungen voraus – und gerade das ist nur möglich, wenn man darüber reflektiert, sich also einer reflexiven Sprache bedient. Da wir uns im Alltag meist einer mehr oder weniger operativen Sprachebene bedienen, ist das Gesagte leicht nachzuvollziehen. Da fließt ein munteres Gemisch von Gewußtem und Gewertetem über unsere Lippen, ohne daß wir auch nur einem Moment die Notwendigkeit verspürten, beides zu trennen. Erst wenn die Wahrheitsfrage gestellt wird oder unsere ethisch-moralischen beziehungsweise unsere politisch-ideologischen Qualitäten zur Debatte stehen, werden wir gründlicher nachdenken. Kurzum: Die somit beschriebene *Wertungskommunikationsstufe der Symbolität* (1. Stufe) ist von der Kommunikation der Erkenntnis im engeren Sinne praktisch noch nicht abhebbar.

Erst der Übergang von der operativen zur reflexiven Sprache gestattet eine Differenzierung und Vervielfachung der Sprachverwendungssysteme selbst. Zum einen werden nun andere Symbolsysteme als die nur lautsprachlichen möglich, die sämtliche fünf Sinne des Menschen nutzen: neben anderen akustischen Sprachen (Tonsprachen) auch optische (Bildsprachen), taktile (plastische Symbolsprachen), geschmacklich-olfaktorische (Speisen bzw. Duftstoffe verwendende Symbolsprachen) usw. Die Sprachen der Musik, der Malerei, der Bildhauerei, die gesellschaftliche Hänge dokumentierende Kochkunst und die erotische Anziehungskraft oder herbe Männlichkeit suggerierende Kunst der Parfümerie bieten einige Beispiele. Alle solche „Sprachen“ und ihre Verwendungssysteme unterliegen einer zumindest intuitiven Reflexion, natürlich ohne daß unbedingt in einem theoretischen Sinne mit Sprache über Sprache nachgedacht wird. Zum anderen, und das ist vielleicht entscheidender, lassen sich die entstehenden Sprachverwendungssysteme zunehmend in *erkenntnisakzentuierte* und *wertungsakzentuierte* unterscheiden, ohne daß diese schon scharf voneinander geschieden wären. Trommelschläge können beispielsweise das Herannahen eines Feindes übermitteln (Erkenntnis im engeren Sinne), sie können aber auch das Glücksgefühl eines Sieges über den Feind ausdrücken (Wertung). Eine Ritzzeichnung kann kartographisch die Lage eines günstigen Jagdgebietes veranschaulichen (Erkenntnis im engeren Sinne), aber auch als Jagdzauber die Motivation (Wertung) der Jäger organisieren. Ein Geruchsstoff mag zur Identifikation einer Person dienen (Erkenntnis im engeren Sinne), aber auch diese Person als eine vornehmen Standes (Wertung) ausweisen. Solche Beispiele ließen sich beliebig vermehren. Es muß aber die beinahe vollständige Untrennbarkeit der erkenntnis- und wertungsakzentuierten Sprachverwendungssysteme, zumindest in den frühen Phasen der Sprachentwicklung, hervorgehoben werden – so etwa bei urtümlichen magisch-mythischen Praktiken. Dies gilt ganz besonders für die menschliche Lautsprache. Die *stets relative* Trennung von erkenntnisakzentuierten und wertungsakzentuierten Verwendungssystemen dieser Sprache hat sich erst in einem langen Entwicklungsprozeß, mit der langsamen Entstehung von Wissenschaft und Wissenschaftssprache einerseits, von Kunst und Kunstsprache andererseits, vollzogen. Dennoch ist die Trennung ganz deutlich. Zurecht unterscheidet der große sowjetische Psychologe L. S. WYGOTSKI die „lyrisch gefärbte“ Sprache von der Sprache, in der sich die Denktätigkeit vollzieht und stellt fest, erstere dürfe „obwohl sie alle Merkmale der Sprache besitzt, kaum der intellektuellen Tätigkeit im eigentlichen Sinne des Worten zuzurechnen sein“. Ebenso differenziert F. FÜHMANN in seinem großartigen Traktat-Buch „Vor Feuerschlünden“ „zwei in den

Grundelementen gleichlautende und dennoch wesensverschiedene Sprachen ... eine Sprache der Wissenschaft und eine der Dichtung“, wobei erstere als Transportmittel wissenschaftlicher Erkenntnis im engeren Sinne dient, während letztere unausschöpfbare emotional-motivationale Kontexte zur Kommunikation individueller und gesellschaftlicher Wertungen benutzt. Der immer freiere Umgang mit all den angeführten Sprachverwendungssystemen gestattet letztlich den Aufbau fiktiver Welten. Dabei werden erkenntnisakzentuierte Sprachsysteme dazu benutzt, hypothetische Dingwelten, später auch weiterreichende *Hypothesenwelten* zu schaffen. Wertungsakzentuierte Sprachverwendungssysteme dienen dagegen zum Aufbau von Wertwelten. In diesem Zusammenhang will ich von einer *Wertungskommunikationsstufe der Fiktionalität* (2. Stufe) sprechen.

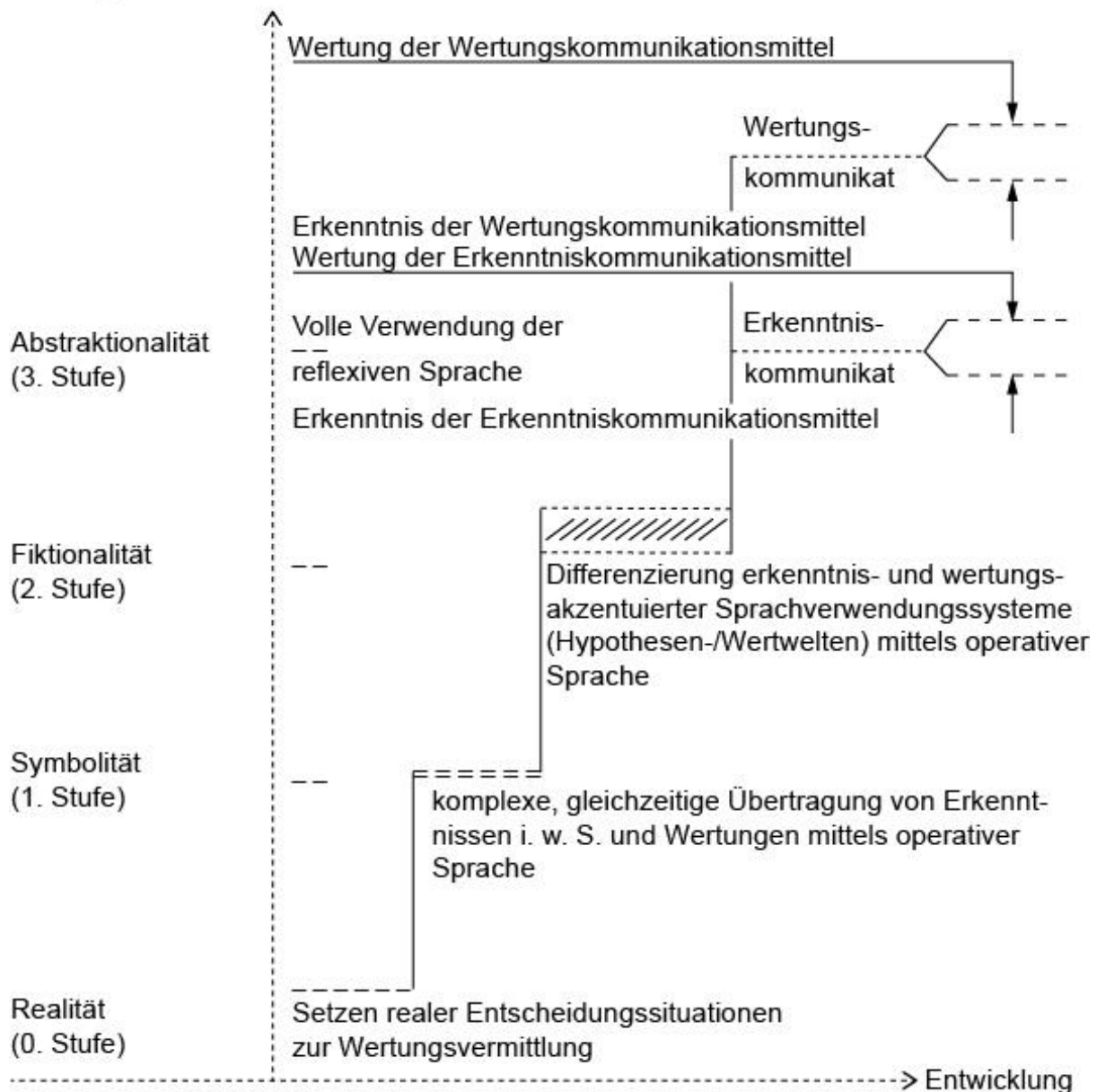
Erst mit der vollen, bewußten Verwendung der reflexiven Sprache ist das erwähnte Nachdenken mit Sprache über Sprache möglich. Damit erst kann man auch Erkenntnisse über Erkenntnisse, Wertungen von Wertungen, Erkenntnisse über Wertungen und Wertungen von Erkenntnissen gewinnen. Erst damit ist schließlich auch die Reflexion der *Kommunikationsmittel* selbst möglich. Das hat für das Begreifen des Verhältnisses von Wissenschaft und Kunst wie auch für die Beantwortung der Frage „Was kann Kunst?“ entscheidende Bedeutung. Bei den erkenntnisakzentuierten Sprachverwendungssystemen lassen sich von den *Wertungsinhalten*, also von dem, *was* erkannt wurde, immer deutlicher die *Erkenntniskommunikationsmittel* abheben: also die sprachlichen Mittel, mit denen jene Erkenntnisse formuliert und weitergegeben werden. Erstere sind Gegenstand der Natur- und Gesellschaftswissenschaften. Letztere werden in entstehenden methodologischen Disziplinen wie Logik, Mathematik, in bestimmten Bereichen der Wissenschaftstheorie, der Sprachwissenschaften usw. untersucht. Was hier aber noch wichtiger ist: Ebenso lassen sich bei den wertungsakzentuierten Sprachverwendungssystemen von den *Wertungsinhalten*, also von dem, *was* die Wertung besagt, die *Wertungskommunikationsmittel* abheben: also die im allgemeinsten Verständnis sprachlichen Mittel, mit denen jene Wertungen formuliert und weitergegeben werden. Sie haben stets die Form von *Gestalten*. Als solche bezeichnet man jede auf die Sinne wirkende Reizgegebenheit, die eine sachliche oder personale oder symbolische *Bedeutung* und damit auch *stets eine Wertung* transportiert. Gestalten werden im Verlauf gesellschaftlicher Kommunikationsprozesse *natürlichen* Gegenständen und Beziehungen als Wertungen zugeordnet, *gesellschaftlich produzierten materiellen* Gegenständen und Beziehungen als Wertungen durch Formgestaltung aufgeprägt, *gesellschaftlich produzierten ideellen* Gegenständen und Beziehungen als Wertungen durch spezifische sprachliche Wertungskommunikationsmittel überlagert. Also: Jede Wertung wird als Gestalt kommuniziert, jede Gestalt kommuniziert Wertung, ist Wertungskommunikationsmittel. Die Wertungsinhalte werden in eigenen, sogenannten *axiologischen* gesellschaftswissenschaftlichen Disziplinen (Axiologie = Wertlehre) untersucht, etwa in der Ethik oder im Wertungsbereich der Ideologie. Dabei geht es darum aufzuklären, wie beispielsweise ethisch-moralische oder politisch-ideologische Wertungen gesellschaftlich „funktionieren“, das heißt, wozu sie gut sind, wie sie entstehen und vermittelt werden und welche Bereiche des gesellschaftlichen Lebens von ihnen berührt sind. Aber auch die Wertungskommunikationsmittel, die „Gestalten“, können jetzt, relativ unabhängig von den Wertungen, die sie transportieren, wissenschaftlich untersucht, entwickelt und normiert werden. Wir können uns im Bereich künstlerischer Wertungskommunikation beispielsweise über Vers-, Prosa- und Dramenformen, über Bild- und Farbgestaltungen, über die räumlichen Formen von Plastiken und die musikalischen von Opern oder Orchesterwerken weitgehend *abstrahiert* von je einzelnen Kunstwerken unterhalten. Wir finden die Goethesche Altersprosa stilistisch meisterhaft – und benötigen zu dieser Feststellung nicht den Hinweis auf dieses oder jenes Einzelwerk. Unser Urteil über seine Gestaltungskraft ist aus der Gesamtheit seines Werkes *abstrahiert*. Ich möchte das sich damit auf tuende Möglichkeitsfeld als *Wertungskommunikationsstufe der Abstraktionalität* (3. Stufe) bezeichnen.

Sicher ist das, was ich schon einmal als allmähliches Auseinandertreten von Erkenntnis im engeren Sinne und Wertung in der historischen Entwicklung, innerhalb der Kommunikation des Menschen, bezeichnet habe, ein unendlich verwickelter, vielschichtiger Prozeß. Die an HILDEBRANDT-NILSHON knüpfenden Überlegungen gestatten nun aber doch eine gewisse Präzisierung dessen, was mit dem „Auseinandertreten“ gemeint sein könnte, dessen was sich in den Jahrtausenden der Entwicklung unserer Erkenntnis- und Wertungskommunikation wohl wirklich begeben hat. Der Vorgang läßt sich sogar in einem Schema veranschaulichen, das eine Übersicht gestattet, bevor ich im nächsten Abschnitt auf konkrete Wertungskommunikationsvorgänge und -mittel eingehe.

Schema

Logisch-systematische Rekonstruktion der Entwicklung menschlicher Wertungskommunikationsstufen

Wertungskommunikationsstufe der:



Zeichen, Zepter und Zeremonien

Gestalten, Wertungskommunikationsmittel – was haben wir uns darunter vorzustellen? Welche Disziplinen sind mit ihrer Erkenntnis, welche mit ihrer Wertung befaßt? Es ist ja einfach, in einem Schema zwei Striche zu zeichnen, „Erkenntnis der Wertungskommunikationsmittel“ beim einen, „Wertung der Wertungskommunikationsmittel“ beim anderen anzuschreiben – aber wie hängt beides miteinander zusammen? Immer noch dunkel ist die Beziehung zur Ästhetik, zur Lehre vom Schönen geblieben ...

Antworten zeugen Fragen. Mit den Wertungskommunikationsmitteln befassen sich eigene Disziplinen und Teildisziplinen: Zunächst, selbstverständlich, der Teil der Sprachwissenschaften, der sich unmittelbar mit sprachlichen Mitteln von Wertungen beschäftigt. Einen Teil unserer Wertungen äußern wir in Wertungssätzen, in „Werturteilen“: Dies oder jenes ist genußreich, nützlich, schön, gut, fortschrittlich usw. Aber es gibt weitaus mehr Möglichkeiten, sprachlich Wertungen auszutauschen. In der DDR hat vor allem K.-D. LUDWIG das „Verhältnis von Sprache und Wertung“ erforscht. Eine weitere wichtige Disziplin ist die Logik von Wertungen. Hier wird, unabhängig von konkreten Sprachen wie Deutsch, Englisch, Russisch, Chinesisch usw. nachgedacht, welche allgemeinen Strukturen der Umgang mit wertenden Termini, Aussagen und Operatoren besitzt. A. IWIN, ein sowjetischer Logiker, hat hierzu eine wichtige, von jeder „Wertphilosophie“ zu berücksichtigende Monographie über die „Grundlagen der Logik von Wertungen“ vorgelegt. Schließlich haben auch Sozialpsychologen und Soziologen die Kommunikation von Wertungen mit ihren Mitteln untersucht – ich denke da vor allem an die Arbeiten von H. HIEBSCH und M. VORWERG. Alle Untersuchungen der genannten und weiterer, vor allem gesellschaftswissenschaftlicher Disziplinen liefern Erkenntnisse *über die Wertungskommunikationsmittel*, über die zur Kommunikation von Wertungen benutzten Gestalten: Seien es solche des Körperausdrucks oder Gegenstandsgestalten, seien es Gestalten von Wörtern und Wortkombinationen, seien es von oder Farbgestalten.

Erst auf der Grundlage solcher Erkenntnisse – und diese integrierend – ist eine *Wertung der Wertungskommunikationsmittel*, das heißt eine Wertung der Gestalten, eine Gestaltwertung möglich. Sie ist, nach meiner Überzeugung, zwar nicht der einzige, aber der wichtigste *Gegenstand der Ästhetik*.

Doch bevor ich darauf und auf den Sinn einer von den Wertungsinhalten relativ – niemals absolut! – abgehobenen Wertung von Wertungskommunikationsmitteln eingehe, möchte ich einige weitere Beispiele für die *Mittel* selbst geben, die wir *zur Wertungskommunikation* benutzen.

Meist macht man sich nicht klar, daß wir schon im Rahmen der *nichtverbalen* Kommunikation ständig unseren Kommunikationspartnern Wertungen übermitteln. „Ach, der ...“ sagen wir – und machen eine Grimasse, die bereits alles ausdrückt, was wir von einem Menschen denken. Wir gehen auf Distanz zu Leuten, die wir nicht mögen und schmiegen uns Geliebten gern an. Wir drehen die Augen verklärt gen Himmel und streichen uns den Bauch, und jeder weiß, wie uns das Essen geschmeckt hat.

Verallgemeinert: Wir verwenden, um Wertungen zu kommunizieren, verschiedenste nicht-verbale Ausdrucksformen. So benutzen wir Mittel des *Körperausdrucks*, wie Mimik, Gestik, Körperberührung, aber auch Geruchs- und Geschmacksstoffe, um unsere Sympathien oder Antipathien, unsere Hochschätzung oder Gleichgültigkeit zu offenbaren.

Eine weitere nichtverbale Möglichkeit ist die Verwendung *symbolhaft wertungstragender Gegenstände* oder *wertungskommunizierender gegenständlicher Zeremonien*. Kleidung, Haartracht, Kosmetik haben ja nicht in erster Linie praktische oder gesundheitspflegerische

Aufgaben. Sie dokumentieren vielmehr, daß eine Frau Sportlichkeit oder Damenhaftigkeit, Burschikosität oder Vampirie bei dieser oder jener Gelegenheit für die angemessene Erscheinungsform hält. Auch die Herrenmode, korrekt oder leger, punkerhaft oder gar im Skinheadlook, signalisiert ästhetische, moralische oder politische Wertungen. Der Blumenstrauß, den wir schenken, Fahnen oder Bilder, die auf Versammlungen oder Parteitagungen überreicht werden, Krone und Zepter, die bei der Inthronisation dem neuen König übergeben werden, sind ebenfalls symbolhaft wertungstragende Gegenstände. Die Akte, in denen das Schenken, das Überreichen, die Übergabe vollzogen werden, sind zugleich gute Beispiele wertungskommunizierender gegenständlicher Zeremonien.

Auch durch Ausnutzung *räumlicher* oder *zeitlicher Wertungssymbole* kommen Wertungen kommuniziert werden. Die erhöhte Tribüne, die große Distanz zwischen Redenden und Zuhörenden, der zentrale Ort eines Redners, die Tatsache, daß immer die führende Person das Flugzeug zuerst verläßt und der höchstrangigen Person der anderen Seite zuerst die Hand schüttelt, symbolisieren Bedeutung und Wichtigkeit der so Abgehobenen. Wer zuerst, wer zuletzt begrüßt wird, welche Begegnung zuerst, welche danach stattfindet, im Grunde jede zeitliche Festlegung des diplomatischen Protokolls dient dem Ausdruck von politischer Wertschätzung viel mehr als dem Ziel eines reibungslosen Ablaufs.

Schließlich, das ist in unserem Überlegenszusammenhang völlig klar, kann man – auch außerhalb der Kunst – *spezifische wertungstragende Symbole* wie Töne, Tonkombinationen, Farben, Farbkombinationen usw. zur Wertungskommunikation benutzen. Die Friedensfahrtfanfare hat beispielsweise nur sehr bedingt etwas mit Kunst zu tun, aber sie bekräftigt die Bedeutung, die Sportfreunde der Veranstaltung zumessen. Die bunten Lichterketten zur Weihnachtszeit dienen weniger einer zusätzlichen Straßenbeleuchtung als dazu, die Festlichkeit der Tage zu betonen.

Auch im Rahmen der verbalen Kommunikation von Wertungen gibt es eine Vielzahl von Möglichkeiten, diese sind keineswegs auf wertungstragende Termini, Aussagen und Operatoren beschränkt! Ich will wiederum einige Beispiele geben.

Zunächst können wir Wertungen mit Hilfe bestimmter Merkmale unseres *Sprechverhaltens* befördern. Unser Tonfall, das Sprechtempo und der Sprechrhythmus geben weit mehr als nur eine Information weiter. Wir sehen die Sätze oder lassen sie in der Schwebelage, wenn wir die Fragwürdigkeit eines Sachverhalts andeuten wollen. Wir sprechen im Befehlston, um unseren unbedingten Wunsch darzutun, daß unsere Vorstellungen befolgt werden. Unangenehmes berichten wir schnell, ja hastig, Angenehmes in behäbiger Breite. In begrenztem Maß haben wir auch die Möglichkeit, solches Sprechverhalten schriftlich, durch geeignete Wortwahl, durch Satzzeichen, manchmal sogar durch Intonationszeichen festzuhalten.

Die Wahl bestimmter *emotional-expressiver Charakteristika* der Sprache ermöglicht uns weitere Formen der Wertungskommunikation. Im einfachsten Falle können Ausrufe – Oh, Ah, Ach, Ach nein, Nie, Verdammte, O Gott usw. – viel über unsere Wertung eines berichteten Sachverhalts ausdrücken. Aber auch sonst ist, in Briefen, Gesprächen, Artikeln die emotionale Wertung durch den oder die Sprechenden aufgrund der „Tonlage“ sehr genau auszumachen.

Schließlich gibt es eine Fülle von *wertenden Gestaltungsmitteln der Wortsprache*. Von diesen sind die *Wert„urteile“* eben nur ein kleiner Teil. Auch die einen bestimmten Sachverhalt qualifizierenden *Wertungswörter* – genußreich, wohlschmeckend, herrlich duftend, harmonisch klingend, farbenprächtig; oder: nützlich, brauchbar, praktisch, vielseitig verwendbar; oder: schön, formvollendet, wohlgestaltet, geschmackvoll, prächtig, schmuck, hübsch, reizend; oder: moralisch edel, hilfreich, gut, wertvoll, nobel, vornehm, hochherzig, großmütig,

ritterlich, selbstlos, altruistisch; oder: politisch-ideologisch, optimistisch, fortschrittlich, progressiv, zukunftsorientiert, revolutionär – und andere solche Ausdrücke machen nur einen Teil der verbalen Wertungskommunikation aus. Eine weitere Möglichkeit ist die Verwendung von Worten, deren *Bedeutungen* selbst schon historisch-gesellschaftlich gewonnene Erfahrungen enthalten, die in Wertungen fixiert und auf sprachliche Ausdrücke „übergegangen“ sind. Es sind solche Worte, die uns nie kalt lassen, beispielsweise: Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit, oder Faschismus, Mord, Greuel ... Manche solcher Wörter haben für nahezu alle Menschen ein ähnliches Wertgewicht, etwa: Lüge, Untat, Feigheit; andere sind für Menschen unterschiedlicher politischer Standpunkte mit sehr unterschiedlichen Wertungen verknüpft, etwa: Konservatismus, Kommunismus, Klassenkampf. Eine Möglichkeit, Wertungen sprachlich zu kommunizieren, ist auch das Anhängen von *Vor- oder Nachsilben*, welche Worte wertend verändern, zum Beispiel: unmenschlich, *Geschreibe*, *Singerei*, *Handwerkelei*, *Dichterling*, *weibisch*. Mit der Fülle stilistischer Mittel wie Ironie, Satire, Metapher, Anspielung, Gleichnis, Unter- und Übertreibung, lassen sich wertende Haltungen ebenso zum Ausdruck bringen, wie mit der Verwendung *grammatischer Formen*, die eine Identifizierung oder Distanzierung gegenüber dem Sachverhalt deutlich machen: unsere Menschen – jene Menschen (also durch Pronomen); er ist ehrlich – er behauptet, daß er ehrlich sei (also durch den Modus). Schließlich können Wertungen mit Hilfe der Anreicherung des Kontextes durch wertende Synonyme kommuniziert werden (Boot – Äppelkahn), durch Erweiterung von Satzteilen mit wertenden Attributen (es war eine kurze Begegnung – es war eine kurze, aber unheilvolle Begegnung) sowie durch weitere wertende Bestimmungen und Ergänzungen und letztlich durch Hereinnahme größerer geschlossener Kontexte und Textformen, deren Wertungscharakter bereits erprobt wurde oder gerade erprobt werden soll.

Alle solche Wertungskommunikationsmittel können *auch* in Kunstformen Verwendung finden. Sie sind aber keineswegs auf die künstlerische Kommunikation beschränkt. Der Körperausdruck kann im Ballett, in der Pantomime, im Theater, aber auch im Alltag zur Wertungskommunikation benutzt werden. Symbolhaft wertungstragende Gegenstände und Zeremonien spielen nicht nur in der angewandten Kunst und im Kunstgewerbe, sondern auch bei ganz alltäglichen Freundschaftsgeschenken eine große Rolle. Raum-zeitliche Wertungssymbole werden nicht nur von Choreographen und Regisseuren zur Strukturierung einer Theateraufführung – aber auch in der Architektur oder in der Musik – benutzt, sie dienen gleichfalls zur Gestaltung einer Versammlung, einer Demonstration. Ton- und Farbkombinationen sind bei der Wertungskommunikation im Alltag ebenso wichtig wie in der Kunst. Die sprachlichen Wertungskommunikationsmittel sind für die Alltagssprache genauso bedeutsam, wie für die literarische Sprache.

Ich will deshalb weiterfragen: Wie müssen die verschiedenen Wertungskommunikationsmittel beschaffen sein, damit wir von ihnen behaupten können, sie seien *schön*? Oder, anders formuliert: Wie sieht die Verwendung dieser Wertungskommunikationsmittel unter *der Dominanz ästhetischer Wertungen* aus? Es ist das ewige Thema philosophischen Nachdenkens über die Ästhetik. Die vielleicht radikalsten Lösungen hat der – nicht nur in dieser Hinsicht – viel zu wenig ausgeschöpfte Philosoph deutscher Klassik, F. W. J. SCHELLING umrissen: „Aber das Unendliche endlich dargestellt ist Schönheit. Der Grundcharakter jedes Kunstwerks ... ist also die *Schönheit*, und ohne Schönheit ist kein Kunstwerk.“ Diese Überzeugung, die ich teile, führt zu der Voraussage, daß es eine „Aufhebung“ der Kunst durch die Wissenschaft, also eine Beseitigung der grundlegenden menschlichen Wertungen durch Erkenntnisse im engeren Sinne, durch „positives Wissen“ – aus prinzipiellen erkenntnistheoretischen Gründen – niemals geben wird. SCHELLING erwartet deshalb, „daß die Philosophie, so wie sie in der Kindheit der Wissenschaft von der Poesie geboren und genährt worden ist, und mit ihr alle diejenigen Wissenschaften, welche durch sie der Vollkommenheit entgegengeführt

werden, nach ihrer Vollendung als ebensoviel einzelne Ströme in den allgemeinen Ozean der Poesie zurückfließen, von welchem sie ausgegangen waren. Welches aber das Mittelglied der Rückkehr der Wissenschaft zur Poesie sein werde, ist im allgemeinen nicht schwer zu sagen, da ein solches Mittelglied in der Mythologie existiert hat, ehe diese, wie es jetzt scheint, unauflösbare Trennung geschehen ist. Wie aber eine neue Mythologie, welche nicht Erfindung des einzelnen Dichters, sondern eines neuen, nur Einen Dichter gleichsam vorstehenden Geschlechts sein kann, selbst entstehen könne, dies ist ein Problem, dessen Auflösung allein von den künftigen Schicksalen der Welt und dem weiteren Verlauf der Geschichte zu erwarten ist.“ („System des transzendentalen Idealismus“, 5. Hauptabschnitt) Daß sich damit auch materialistisches gegründetes Denken neu besinnen muß, haben Vorschläge für eine „materialistische Hermeneutik“ (H. J. SANDKÜHLER, J. SCHREITER) deutlich gemacht. Vielleicht ist auch eine „neue Mythologie“ nötig, die sich als Überwindung des heute so klar erkennbaren, so schmerzhaft empfundenen Utopiedefizits (H. HÖRZ) erweise? Die Kunst hat dabei jedenfalls entscheidende Pflichten.

Ästhetik in einem Satz

Welche Wertungskommunikationsmittel (Gestalten) eignen sich *am besten* zur Kommunikation welcher Wertungsinhalte (hedonistische, utilitaristische, ethisch-moralische, politisch-ideologische Wertungen) mit dem Ziel nachfolgender Rezeption und Interiorisation dieser Wertungen? Diese Frage hatte ich im vorigen Abschnitt gestellt – und zurückgestellt, um zunächst an Beispielen klar zu machen, welche Mittel wir zur Wertungskommunikation so alles benutzen können. Durchdenkt man die Frage genauer, ist klar, daß mit ihrer Beantwortung eigene Wertungen verbunden sind und sein müssen, eben die Wertungen der Wertungskommunikationsmittel. Und ich behauptete nun, daß die Analyse gerade dieser Wertungen den wichtigsten – wenn auch bei weitem nicht einzigen – Gegenstand der Ästhetik ausmacht.

In einem definitiven Satz gesagt: *Ästhetik ist die Disziplin, die auf alle Fragen nach der Wertung der Wertungskommunikationsmittel (Gestaltwertung) analysierend, normierend und rekonstruierend Antwort gibt und dabei von den konkreten Wertungsinhalten weitgehend abstrahiert.*

Die individuelle und gesellschaftliche Produktion und das Angebot immer neuer Mittel der Wertungskommunikation, die individuelle Rezeption und Interiorisation oder Ablehnung dieser Mittel als zur Wertungskommunikation tauglich bzw. untauglich, der sich schließlich durch gesellschaftliche Verständigung herausbildende „gesellschaftliche Mittelwert“ machen den wichtigsten Teil des ästhetischen Kommunikationsprozesses aus. Den zu dieser Kommunikation besonders geeigneten, gesellschaftlich akzeptierten und oft sogar normierten Wertungskommunikationsmitteln, den Gestalten, wird das Adjektiv „schön“ zugeordnet, seine – wie schon erwähnt: nicht unproblematische – Generalisierung ergibt *das Schöne*.

Soweit, so abstrakt. Ich will versuchen, die Zusammenhänge durch ein weiteres Beispiel zu veranschaulichen. Etwa: Ödipus hat seinen Vater erschlagen, seine Mutter geheiratet. Ein unerhörter Vorgang, der auf sehr unterschiedlicher Weise moralisch und ideologisch gewertet werden kann. Unwissenheit und Schuld, politische Blindheit und Prophetie verstricken die Beteiligten in ein Netz widersprüchlichster Werthaltungen, die unsere unterschiedlichsten Stellungnahmen herausfordern. – Angenommen, verschiedene Leute, Augenzeugen, Zeitzeugen, erzählen die Ödipus-Story weiter. Mit Hilfe emotionell-expressiver Sprachcharakteristika, durch Verwendung bestimmter Wertungswörter und wertender Aussagen, unter Benutzung weiterer sprachlicher Wertungskommunikationsmittel, wie ich sie schon aufgeführt habe, versucht jeder seine eigenen ethisch-moralischen und politisch-ideologischen Wertungen des Geschehenen den Zeitgenossen mitzuteilen. Einige der Erzählungen bleiben blaß, andere berühren die Zuhörer stark, vermitteln ihnen eindrucksvoll die Wertungen des Erzählers. –

Allmählich bildet sich ein gesellschaftlicher „Mittelwert“ heraus: Um Stories wie die von Ödipus so weiterzuerzählen, daß die Zuhörer die darin enthaltenen Wertungen interiorisieren, eignen sich vorzugsweise bestimmte Gestaltungsmittel – ein düsterer Ton, ein getragenes Versmaß, erhabene Worte, erschütternde Kontexte. – Und nun kommt das Entscheidende: Hören dieselben Zuhörer eine *neue* Story unter Verwendung ähnlicher Gestaltungsmittel, so sind sie von vornherein gestimmt, die darin enthaltenen neuen Wertungen in ähnlicher Weise aufzufassen und sich anzueignen.

Analoges gilt für andere Kunstgattungen. Verallgemeinert gesagt: Die Wertungen bestimmter Wertungskommunikationsmittel (Gestalten), die Schönes, Erhabenes, Tragisches oder Häßliches, Niedriges, Komisches zu kommunizieren gestatten, werden an beispielhaften Prozessen künstlerischer Kommunikation gleichsam „eingeübt“ und schließlich interiorisiert. Werden nun bei der Kommunikation eines *neuen* Kunstwerks Wertungskommunikationsmittel eingesetzt, deren Gestaltwertungen auf die eben am Beispiel beschriebene Weise bereits interiorisiert wurden, so wird der Rezipient die *neuen*, im Kunstwerk enthaltenen Wertungen in der Regel leichter interiorisieren.

Die von den Wertungsinhalten relativ abgehobene Wertung der Wertungskommunikationsmittel als Gestaltwertung, d. h. als ästhetische Wertung, ist also kein Selbstzweck. Sie gestattet vielmehr diesen Mitteln, sind sie erst einmal interiorisiert, immer neue – hedonistische, utilitaristische, ethisch-moralische, politisch-ideologische und andere Wertungen gleichsam zu „unterschieben“ und damit besser zu kommunizieren! Vielleicht ist dies gerade die entscheidende Funktion ästhetischer Wertungen: Einen völlig *neuen Freiheitsgrad menschlicher Wertungskommunikation* zu erlauben. Denn damit wird es möglich, Wertungen zu interiorisieren und zu kommunizieren, die man sich aufgrund realer oder fiktiver Entscheidungssituationen *allein* vielleicht nicht aneignen würde. Auch hierfür ein – simplifizierendes, doch gleichwohl instruktives – Beispiel. Aufgrund vieler sehr elementarer Erfahrungen bewerten wir die Farbe Rot positiv. Da ist der gutschmeckende rote Apfel, der wunderbare Sonnenaufgang, die seltene und kostbare Purpurschnecke. Allmählich heben wir die „Farbgestalt“ Rot von den Gegenständen und den unterschiedlichen Gründen, aus denen wir diese – den Apfel, den Sonnenaufgang, die Purpurschnecke – schätzen ab, schätzen sie *an sich* hoch ein. Sie ist zur Wertungskommunikation großartig tauglich, also *schön*: Sie eignet sich dazu, an einer Maschine die wichtigsten Bedienungselemente rot zu markieren (signalisiert also Nützlichkeitswertungen), sie ist die Farbe der Liebe (symbolisiert also ethisch-moralische Wertungen), sie ist zur Farbe der Arbeiterschaft geworden (kommuniziert also politisch-ideologische Wertungen). Gerade diese vielfache Nutzung macht es möglich, eine ästhetische Wertung zunächst mit Hilfe von Genuß- oder Nützlichkeitswertungen „einzutrainieren“ – beispielsweise die positive Wertung der roten Farbe – ihr dann aber eine andersartige Wertung, etwa eine ethisch-moralische oder eine politisch-ideologische zu „unterschieben“, die dann im Idealfall, mit gleicher Tiefe wie die „Trainingswertungen“ interiorisiert wird. Der große deutsche Psychologe G. T. FECHNER hat schon im vorigen Jahrhundert die möglicherweise wichtigsten Ansätze in dieser Richtung vollzogen. Er forderte, die klassische Ästhetik „von oben“ durch eine Ästhetik „von unten“ zu ergänzen, welche gerade die Herausbildung *elementarer* ästhetischer Wertungen untersucht, die dann allen im Laufe der stammesgeschichtlichen und individuellen Entwicklung des Menschen sich entwickelnden komplexeren ästhetischen Wertungen zugrundeliegen. Sein Programm ist bis heute uneingelöst geblieben. Statt dessen beschäftigt sich die Ästhetik der Kunst mit der Analyse gummiartiger Kategorien wie „Sinn“ und „Aneignung“. Um ehrlich zu sein: Wäre ich Ästhetiker (was ich glücklicherweise nicht bin, weil ich sonst wohl nichts Belletristisches mehr zustandebrächte), würde ich mich vor allem mit jener Ästhetik „von unten“ beschäftigen – freilich ohne der anderen ihren Spaß zu verderben.

Die Tragikomik des Schönen

Kunst und ästhetische Wertung sind keine Synonyme. Selbstverständlich können Gestalten der Natur und der Technik ästhetisch bewertet werden, ohne Produkte künstlerischer Tätigkeit zu sein. Selbstverständlich bewertet jeder Mensch sich selbst, seine Welt und Umwelt auch nach ästhetischen Maßstäben. Gibt es aber ästhetische Wertungen ohne Kunst, so gibt es doch keine Kunst ohne ästhetische Wertungen. Die Grundfrage aller Kunst ist also: Wie kommuniziere ich die verschiedensten Wertungen mit Hilfe, *unter der Dominanz ästhetischer Wertungen*. Das schließt die ständige Reproduktion und Neuproduktion ästhetischer Wertungen selbst als eine zentrale Aufgabe jeglicher Kunst ein, denn diese können veralten, sich abnutzen, unwirksam werden. Künstlerische Innovation umschließt erstens neue gegenständliche Inhalte, zweitens neue Wertungsinhalte *und* drittens neue Wertungen von Wertungskommunikationsmitteln, also neue ästhetische Wertungen. Jedes dieser drei Innovationselemente kann im Mittelpunkt künstlerischen Bemühens stehen, ja zuweilen sogar die anderen fast völlig verdrängen.

Ich könnte es mit dem bisher beschriebenen bewenden lassen. Alle Bestandteile meiner vorläufigen „Definition“ von Kunst – die Vorgänge der Produktion und Reproduktion, Kommunikation und Rezeption von Wertungen ebenso wie die Dominanz ästhetischer Wertungen – habe ich, so gründlich das in einer kleinen Schrift wie der vorliegenden nur möglich ist, berührt. Dennoch ist ein wichtiges Problem geblieben. R. SCHOBER hat mich darauf aufmerksam gemacht, ihr verdanke ich neue Einsichten und danke ihr ein weiteres Mal dafür.

Kehren wir noch einmal zur Ödipus-Story zurück. Um ethisch-moralische und politisch-ideologische Wertungen des unerhörten Vorgangs zu kommunizieren, erwiesen sich bestimmte Gestaltungsmittel – ein düsterer Ton, ein getragenes Versmaß, erhabene Worte, erschütternde Kontexte – als besonders geeignet. Die Tat des Ödipus ist zweifellos ein *tragisches* Ereignis, und die Gestaltungsmittel lassen uns das empfinden. Kann man deshalb von „tragischen Gestaltungsmitteln“ sprechen? Kann man etwa ein Versmaß als tragisch bezeichnen? Oder kann man Gestaltungsmittel als erhaben, komisch, niedrig usw. bezeichnen – um andere grundlegende Kategorien der Ästhetik zu bemühen? Sicher nicht. Wie hängen dann aber solche Wertungskategorien einerseits mit der Wirklichkeit, andererseits mit anderen, nichtästhetischen Wertungen – hedonistischen, utilitaristischen, ethisch-moralischen, politisch-ideologischen usw. zusammen?

In den ästhetischen Arbeiten der sechziger Jahre wird das Problem solcher Kategorien wie des Tragischen und des Komischen ziemlich einfach gelöst: „Das Tragische und das Komische sind gegensätzliche, polare und gleichzeitig dialektisch verbundene Kategorien die ihrem Charakter nach verschiedene Widersprüche in der Wirklichkeit widerspiegeln“ heißt es 1962 in einer sowjetischen Arbeit zu Grundlagen der Ästhetik und J. BOREW („Über das Komische“) schreibt 1960 noch viel schlichter: „Die Erscheinungen der Wirklichkeit sind schön, erhaben, tragisch, komisch und so weiter.“ Also Schönes, Erhabenes, Tragisches, Komisches als Erscheinung der objektiven Realität, nicht der menschlichen Wertung eines Sachverhalts *als* tragisch oder komisch?

Ich will, um dem nachzugehen, zwei kurze Stücke Literatur beibringen, die *denselben* Wirklichkeitsausschnitt erfassen: Den Sieg der Franzosen gegen die Engländer bei Orleans unter Führung der Jeanne d’Arc; das eine von SCHILLER, das andere von VOLTAIRE. SCHILLERS berühmter Bericht des Raoul: „Wir hatten sechzehn Fähnlein aufgebracht“ schildert Johannes Erscheinung so:

„... Sieh, da stellte sich
Ein seltsam Wunder unsern Augen dar!

Denn aus der Tiefe des Gehölzes plötzlich
Trat eine Jungfrau mit behelmtm Haupt
Wie eine Kriegesgöttin, schön zugleich
Und schrecklich anzusehn; um ihren Nacken
In dunklen Ringen fiel das Haar; ein Glanz
Vom Himmel schien die Hohe zu umleuchten,
Als sie die Stimm erhob und also sprach:
,Was zagt ihr, tapfre Franken! Auf den Feind!
Und wären sein mehr denn des Sands im Meere,
Gott und die heilige Jungfrau führt euch an!‘‘‘

VOLTAIRES Darstellung des nahezu gleichen Sachverhalts:

„Unsichtbar ist, das sieht der Dümme ein,
ein Gott auf unsrer Heldin Seite,
wie könnte sonst in einem solchen Streite
ein schwaches Mädchen Sieger sein? –
Und überdem, hört nicht die Schar der Britten,
die sich schon halb um die Vernunft gestritten,
den Bruder Lurdin wütend schrein:
,denkt sie ist Jungfer, denkt’s ihr Britten
und bebt, denn euer End ist nah!
Sankt Dionys gab ihr des Sieges Waffen,
bedenkt, daß sie stets ganz allein geschlafen,
nie einen Mann in ihrem Armen sah,
und fürchtet euch. – Sankt Dionys wird strafen! ...‘‘‘

Und selbst der tragische Ausgang der Schlacht wird karikiert:

„Hier fliegt ein Zopf, dort schwimmen Tabacksdosen,
hier liegt ein Kopf und dort ein Bein,
und hier ein Arm, dort eine Flasche Wein,
hier eine Nas’ in ein paar Pluderhosen ...‘‘‘ usw.

Der Vergleich macht verschiedenes deutlich. Erstens – die erhaben-tragische Darstellung SCHILLERs und die niedrig-komische VOLTAIREs transportieren unterschiedliche ethisch-moralische und politisch-ideologische Wertungen des selben historischen Sachverhalts, von der Jungfernschaft Johannas bis zur nationalen Einigung des französischen Volkes unter dem Einfluß religiöser Ideen. Zweitens – die Darstellung *als* erhaben-tragisch oder niedrig-komisch wird durch die Qualität des historischen Prozesses mitbestimmt, wird aber nicht durch ihn bestimmt. Drittens – das Konfliktverhältnis zwischen Realität und menschlichen Idealen, welche ja nichts anderes sind als zu Normen geronnene Wertungen der Realität, trägt selbst einen wertenden Charakter in ethisch-moralischer oder politisch-ideologischer Hinsicht. Es ist aber nicht eine ästhetische Erscheinung, ist nicht *für sich* tragisch-erhaben oder niedrig-komisch. Viertens – ganz eindeutig wird die Rezeption der beiden Texte *als* erhaben-tragisch oder niedrig-komisch durch Elemente der Gestaltung, durch Wertungen der Wertungskommunikationsmittel, also durch ästhetische Wertungen ermöglicht. Ich versage mir, diese Mittel – die von der Verwendung grammatikalischer, stilistischer und kontextualer Elemente bis zu eingeschlossenen Werturteilen reichen – im einzelnen aufzuführen. Aber sicher bestimmt keines dieser Mittel allein den Gehalt des Textes an Tragik oder Komik!

Wir stellen also fest: *Es gibt keine eindeutige Zuordnung bestimmter Wertungen (hedonistischer, utilitaristischer, ethisch-moralischer, politisch-ideologischer usw.) zu bestimmten Wer-*

tungskommunikationsmitteln (schön – häßlich; erhaben – tragisch, niedrig – komisch). Andererseits werden *alle* Wertungen mit bestimmten Wertungskommunikationsmitteln transportiert, die ihrerseits natürlich – zumindest schon durch ihre Auswahl – bewertet sind. Unmöglich kann man beispielsweise eine Äußerung wie „Unsichtbar ist, das sieht der Dümme ein / ein Gott auf unsrer Heldin Seite“ verwenden, wenn man die Tat der Johanna als welthistorisch bedeutsam bewertet. Dann heißt es vielmehr: „Gott und die heilige Jungfrau führt euch an!“

Es gibt für dieses sehr alte Problem der Kunstästhetik keine einfache Lösung. Den Vorschlag, welchen ich dazu zu machen habe, betrachte ich nicht als Lösung, sondern nur als einen – möglicherweise falschen – Schritt auf dem Wege zu ihr. Er steht aber vielleicht mit Recht am Ende dieses Buches, um zu zeigen, daß uns der Wertungs-Ansatz viele alte Probleme neu durchdenken läßt, und viele neue Probleme aufwirft, die uns ein neues Denken, ein Weiterdenken gestatten.

Das *Kunstschöne* hatte ich an die *Tauglichkeit für die Wertungskommunikation* gebunden. Ich will hier nicht auf die komplizierte Frage nach dem *Naturschönen* eingehen; meiner Ansicht nach sind Natur – und Gesellschaft – nicht schön oder häßlich; daß der Mensch sie so zu sehen vermag, ist eine *Rückübertragung* ästhetischer Kategorien in die Realität. Wie wenig das Kunstschöne mit der „Schönheit“ realer Sachverhalte zu tun hat, kann man sich einleuchtend an der oft atemberaubenden Verssprache HEINER MÜLLERs klar machen. So beginnt, beispielsweise, der „Philoktet“ mit folgender Textsequenz des *Odysseus*:

Das ist der Platz. Lemno. Hier, Sohn Achills
Hab ich den Mann aus Melos ausgesetzt
Den Philoktet, in unserm Dienst verwundet
Uns nichtmehr dienlich seit dem, Eiter drang
aus seiner Wunde stinkend, sein Gebrüll
kürzte den Schlaf und gellte mißlich in
das vorgeschriebne Schweigen bei den Opfern.
Der Berg ist sein Quartier, sein Grab nicht, hoff ich
Ein Loch, vom Wasser in den Fels gewaschen
In langer Arbeit, als der Fisch bewohnte
Was wir mit trockner Sohle jetzt begehnen.
Ein Quell davor. Wenn zehn Jahr einen Quell nicht
Austrocknen. Such mir seine Wohnung. Dann
Hör meinen Plan und was dabei dir zufällt.

Ein ekliger physischer Prozeß, die schwärende Wunde, ein widerliches moralisches Verhalten, die Aussetzung des Philoktet, ein politisch finsternes Vorgehen, die Entfernung des die Opferrituale und Kampfhandlungen Störenden, werden in dieser exakten Exposition zu wertenden Sätzen von großer Schönheit zusammengeballt. „Häßliche“ Sachverhalte, schöne Verse – Verse nämlich, die gedanklich *und* emotional genau die Haltungen des Autors wiedergeben und *zugleich* ein weites Möglichkeitsfeld eigener Gedanken, Haltungen, Wertungen ermöglichen.

Jedes Kitschgedicht, das einen herrlichen Sonnenuntergang überschwenglich preist, jedes Kitschbild, das den röhrenden Hirsch zum zigtausendsten Mal vervielfältigt, jeder Herzschmerz-Schlager liefert den Gegensatz: „Schöne“ Sachverhalte, häßliche Gestalten.

Damit wären also aus der Kommunikation der Wertungskommunikationsmittel die Kategorien des Schönen und des Häßlichen und die mit ihnen verbundene Inhalt-Form-Dialektik einigermaßen einleuchtend erklärbar. Wie aber steht es mit dem Erhaben-Tragischen und

dem Niedrig-Komischen? Sind sie auf die Realität oder auf die Kunstformen, oder auf beides bezogen? Ich meine, auf beides, und zwar in folgender Weise.

Zunächst: Erhaben, tragisch, niedrig, komisch können sich als *Realitätswertungen* nicht auf hedonistische und utilitaristische Wertungen beziehen, weder der Genuß noch die Brauchbarkeit eines Gegenstandes können mit ihnen, wie auch immer, in Verbindung gebracht werden. Sie beziehen sich also ausschließlich auf ethisch-moralische und politisch-ideologische Wertungen. Für beide Wertungsarten gibt es gesellschaftlich erarbeitete oder auch individuell neu überlegte Normvorstellungen. Jeder von uns hat Gebote verinnerlicht, was er als „Optimum“ moralischen und politischen Verhaltens ansieht – gleichgültig, ob man selbst danach handelt oder nicht. Menschliches Handeln kann die gesamte Breite der Verhaltensmöglichkeiten bis hin zu diesem „Optimum“ ausschöpfen. Dann bezeichnen wir die Annäherung an das „Optimum“ als *erhaben*, seine Verfehlung als *tragisch*. Das Handeln kann sich aber auch weit unterhalb dieses „Optimums“ abspielen. Das Verhalten, das sich dabei dem „Optimum“ nahe wähnt, obgleich es von ihm weit entfernt ist, bezeichnen wir als *komisch*. Nimmt es diese Entfernung bewußt in Kauf oder macht sie gar zu ihrem Ziel, bezeichnen wir es als *niedrig*. Es gibt Wertungskommunikationsmittel, welche gleichsam ein Distanzmaß zu dem – immer historisch-gesellschaftlich relativ zu begreifenden – „Optimum“ mitliefern. Den Satz: „Sieh, da stellte sich ein seltsam Wunder unsern Augen dar“ kann man nicht an sich als „erhaben“ bezeichnen, aber er signalisiert mit bestimmten, ausgewählten Sprachmitteln Erhabenes (mit dem Befehl: Sieh!, mir der Kombination „seltsam Wunder“, mit der Verwendung von „darstellen“ anstatt eines einfachen „da sahen wir“ usw.): nämlich die alle moralischen und politischen Tugenden „optimal“ vereinende Jungfrau von Orleans. – Der Satz „Hier fliegt ein Zopf, dort schwimmen Tabacksdosen, hier liegt ein Kopf und dort ein Bein“ ist nicht an sich komisch (er könnte ja einer durchaus sachlichen Beschreibung entstammen), aber er signalisiert mit bestimmten, ausgewählten Sprachmitteln Komisches (mit der vergleichgültigenden Reihung, Zopf, Tabacksdosen, Kopf, Bein, mit dem Bild der schwimmenden Tabacksdosen, mit der Vorstellung vom fliegenden Zopf usw.): Der gesamte Krieg zwischen Engländern und Franzosen ist für den aufklärten VOLTAIRE eine weit vom historisch Optimalen ablaufende, ziemlich alberne Schlägerei, auch wenn beide Seiten wähnen, für höchste Menschheitsideale zu kämpfen.

Eine solche Auffassung des Erhaben-Tragischen und Niedrig-Komischen erklärt zumindest dreierlei. Zum einen: Warum diese Kategorien immer auf menschliches Verhalten und Handeln bezogen sein müssen und deshalb in manchen Kunstgattungen – etwa in der Architektur – völlig sinnlos wären; es gibt kein tragisches, höchstens ein tragendes Gewölbe, es gibt keine niedrige Decke, es sei denn im unmittelbaren Wortsinn. – Zum anderen: Warum diese Kategorien immer *sowohl* auf die *Realität*, *als auch* auf die Wertung der Wertungskommunikationsmittel bezogen sind, also außerästhetische und ästhetische Wertungen umfassen und zwischen beiden vermitteln. – Schließlich: Warum es mit der Verschiebung eines historischen „Optimums“ von gesellschaftlichen Wertungen zur Bewertung eines Sachverhalts als *komisch* kommen kann, der zuvor als *tragisch* kommuniziert wurde. Das wird besonders in der berühmten Einleitung zum „18. Brumaire“ von MARX hervorgehoben: „Hegel bemerkt irgendwo, daß alle großen weltgeschichtlichen Tatsachen und Personen sich sozusagen zweimal ereignen. Er hat vergessen hinzuzufügen: das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce.“

Ich werde mich, auf dem schmalen Pfad zwischen Wissenschaft und Kunst wandelnd und mal das eine, mal das andere Gebiet betretend, sicher lebenslang mit ihrem Verhältnis, mit der Frage „Was kann Kunst“ und der mir ebenso wichtigen „Was kann Wissenschaft“ befassen. Und bestimmt werden Gedanken, die mir heute erhaben scheinen – zumindest erhaben über manche Diskussion – in einigen Jahren ziemlich komisch und unreif vorkommen. Das ist sicher *keine* Tragödie. Wenn sie dann dazu beigetragen haben, den künstlerischen Aneignungsprozeß in einigen seiner unendlichen Momente besser zu verstehen, hatten sie ihren Sinn.

Rita Schober

Kunst contra Wissenschaft? Zum Streit um das Wesen der Kunst¹

Was schreibt man zu einem Buch, dessen Autor eingangs ausdrücklich feststellt, daß er einem als „geistigen Anreger“ verpflichtet ist? Wahrscheinlich muß man dazu zunächst eines sagen: Anregung ist in diesem Fall kein einseitig gerichteter Vorgang gewesen. Denn ich selbst habe in diesen Gesprächen sicher genauso viele Anregungen empfangen wie gegeben.

Heisenberg hat ja einmal geäußert, daß Wissenschaft mit einem Gespräch beginnt. Und die Bourgeoisie hat in ihren besten Zeiten und Traditionen dieser Tatsache, ob bewußt oder unbewußt bleibe dahingestellt, auch Rechnung getragen. Die „Häuser“, von denen Kuczynski in seiner Wissenschaftsgeschichte schreibt, in denen sich Gelehrte verschiedener Disziplinen und auch Künstler und Wissenschaftler gemischt zu gesellschaftlich geselligem Beisammensein und geistigem Austausch trafen und die gleichsam zwanglose Kommunikationszentren bildeten, sind auch in der bürgerlichen Welt heute nicht mehr existent, aber sie haben auch in der sozialistischen noch keinen adäquaten Ersatz gefunden. Zwar gibt es international Ansätze, diese zwanglosen Gesprächsrunden in organisierten Rundtischgesprächen gleichsam zu reproduzieren, aber soweit man dies in Publikationen verfolgen kann, bleiben sie meist in einer Reihung von Monologen stecken. Ich denke da z. B. an das thematisch hochinteressante von den „Voprosy literatur“ und [124] „Voprosy filosofii“ organisierte Rundtischgespräche über Fragen der wissenschaftlich-technischen Revolution und die Möglichkeiten und Aufgaben der Kunst in unseren Tagen. Zwar ist das in „Kunst und Literatur“ 1976 veröffentlichte Protokoll außerordentlich informativ, weil es Standpunkte von Vertretern der verschiedenen Fachgebiete, vor allem auch von Naturwissenschaftlern, zu der genannten Problematik wiedergibt und diese Nebeneinanderstellung höchst aufschlußreiche Vergleiche und Rückschlüsse gestattet, aber es bleibt eine Nebeneinanderstellung. Eine wirkliche Diskussion im eigentlichen Sinne des Wortes, das Aufeinandertreffen von Meinung und Gegenmeinung, das Durchspielen eines Gedankens, einer Frage unter verschiedenen Gesichtspunkten, die sich gegenseitig erhellen, korrigieren und präzisieren, gab es nicht. Dennoch wurde gerade aus diesem „Rundtischgespräch“ eines sichtbar: Es ist um so ergiebiger, je vielfältiger der Kreis der Teilnehmer zusammengestellt ist. Um einen zeitgemäßen Ausdruck zu gebrauchen, je mehr auf eine wirklich „interdisziplinäre“ Zusammensetzung geachtet wird. Vielleicht mögen die Ansichten und Antworten mancher Naturwissenschaftler zu den aufgeworfenen Fragen einen marxistischen Ästhetiker im ersten Augenblick verblüffen, gegebenenfalls sogar schockieren, unberührt lassen sie ihn auf keinen Fall, denn sie zwingen ihn, *seine* Fragen einmal aus ganz anderen Gesichtswinkeln heraus neu zu durchdenken. Der eigene Gegenstand erscheint gleichsam im Schnittpunkt vieler Lichtstrahlen, die ihn aus den verschiedensten Richtungen treffen und allseitig beleuchten und damit auch Bezirke ausleuchten, die bis dahin im Dunkel oder Halbdämmer blieben.

Dies aber führt uns unmittelbar zurück zum Ausgangspunkt. Wenn unsere Gespräche fruchtbar waren, dann deshalb, weil sie bei aller Gemeinsamkeit der grundsätzlichen Standpunkte aus der Sicht unterschiedlicher Wissenschaftsdisziplinen und -erfahrungen heraus geführt wurden. Und was der Verfasser dieses Buches dabei einzubringen hatte, macht gerade auch den Vorzug der vorliegenden Arbeit aus.

In ihr vereinigt sich die nüchterne Logik des Naturwissenschaftlers mit der kunstpraktischen Erfahrung des Schriftstellers [125] und der theoretischen Bildung des Philosophen, der sich mit Logik, Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie, mit Ethik und Ästhetik, vor allem aber

¹ Dieser Beitrag entstammt der 2. Auflage des Buches, das 1979 im Mitteldeutschen Verlag Halle-Leipzig erschien. Die in diesem Nachwort enthaltenen Seitenangaben folgen dieser Ausgabe.

auch mit Psychologie beschäftigt hat und aus dieser komplexen Sicht heraus einen neuen Vorschlag für die Lösung eines uralten Problems unterbreitet.

Denn die Frage nach dem, was Kunst vermag, d. h. nach ihrem Wesen und nach ihrer Funktion im geschichtlichen Entwicklungsprozeß der menschlichen Gattung, ist so alt wie die theoretische Reflexion über das Phänomen Kunst überhaupt. Die Antworten, die darauf gegeben wurden, waren zu den verschiedenen Zeiten sehr unterschiedlich. Zentral war dabei für die Bestimmung des Wesens immer die Auffassung von dem Verhältnis der Kunst, des Kunstwerks zur Wirklichkeit und für die Bestimmung ihrer Funktion die Auffassung von ihren Möglichkeiten, spezifische Bedürfnisse des Menschen zu befriedigen.

Auch die marxistische Ästhetik mußte darauf eine Antwort geben. Sie erfolgte lange Zeit einseitig mit der Reduktion des Wesens der Kunst auf Erkenntnis der Wirklichkeit als Voraussetzung für die Darstellung der Wahrheit als ihre höchsten Zielsetzung. Sie mußte damit unweigerlich in Analogie zu und Konkurrenz mit der Wissenschaft betrachtet werden.

Auch dieser Gedanke war nicht neu. Er fand sich schon bei Aristoteles, der die spezifische Leistungsfähigkeit der Poesie in Konfrontation zur Geschichtsschreibung seiner Zeit herausarbeitete. Für ihn war die „Dichtkunst etwas Philosophischeres und Gewichtigeres als die Geschichtsschreibung“, da sie mehr auf das Allgemeine, die Geschichtsschreibung aber auf das Einzelne zielte. Wir würden heute sagen, da sie mehr das Gesetzmäßige darstellte, während die Chroniken seiner Zeit die vorgefallenen Fakten verzeichneten. „Konsequent Zu Ende gedacht wurde die Auffassung von dem gnoseologischen Wesen der Kunst von Hegel. Als eine niedere Form der Entäußerung der absoluten Idee in der sinnlichen Erscheinung ist sie eine niedere Entwicklungsstufe auf dem Entwicklungsweg des absoluten Geistes zu seiner Rückkehr zu sich selbst im theoretisch-wissenschaftlichen Denken. Erst auf dieser Stufe ist die Entäußerung der absoluten Idee wieder aufgehoben und die Identität von Subjekt und Objekt wieder hergestellt. Damit aber mußte die Kunst in dieser Endphase als „niedere“ Erkenntnisform, als bloße Durchgangsstufe des sich selbst erkennenden Geistes ihre Daseinsberechtigung verlieren.

Im Konzept vom „Ende der Kunstperiode“ – dem ideologischen Reflex des objektiven Sachverhaltes der auch später von Marx konstatierten realen Ungunst kapitalistischer Verhältnisse für die Kunstproduktion – war dieser von Hegel explizit nicht ausgesprochene Gedanke als logische Folge seines Systems implizit enthalten.

Man kann annehmen, daß sich Marx mit diesen Gedanken Hegels auseinandergesetzt hätte, wäre sein Jugendplan, eine Ästhetik zu schreiben, zur Ausführung gekommen. Aber auch wenn die in den Werken von Marx und Engels verstreuten Bemerkungen zur Kunst und Literatur kein geschlossenes ästhetisches System ergeben, so enthalten sie doch eine Reihe wertvoller und grundlegender Hinweise gerade auch zu den vorgenannten zentralen Fragen.

Natürlich waren auch Marx und Engels der Auffassung, daß die Kunst eine rationale, erkenntnisvermittelnde Komponente hat und daß zumindest eine sozialistische Kunst, wenn sie reale gesellschaftliche Vorgänge oder Beziehungen, oder historische Ereignisse oder Klassenkämpfe darstellt, nicht hinter dem wissenschaftlichen Erkenntnisstand ihrer Zeit in bezug auf Geschichts- und Gesellschaftsprozesse zurückbleiben sollte. Die Darstellung dieser Wahrheit fordern sie z. B. in ihrer Kritik an dem Figurenensemble in Lassalles „Sickingen“. Seine ungenügende Berücksichtigung der Volksmassen entsprach nicht der historischen Wahrheit der tatsächlich aufeinanderprallenden gesellschaftlichen Kräfte. An Balzac dagegen haben beide gerade die wahrheitsgemäße Wiedergabe der gesellschaftlichen Prozesse geschätzt, und Engels hat noch zusätzlich ausdrücklich den Informationswert der wahrheitsgetreuen Details unterstrichen. Aber heißt das automatisch, daß Kunst einfach gleich Erkenntnis

ist? Engels sagt, *er* habe dabei mehr *gelernt* als aus den zeitgenössischen ökonomischen Werken. Aber dieses Lernen ist eine Frage der Rezeption, der geistigen Verarbeitung und An-[127]eignung von Kunstwerken seitens eines *in* dialektisch-materialistischen und historischen Kategorien denkenden Lesers. Noch wichtiger sind vielleicht die Äußerungen von Marx im Vorwort zur „Kritik der politischen Ökonomie“ zum Problem des Weiterwirkens der antiken Kunst. Nachdem er darauf hingewiesen hat, daß die Qualität der Kunstproduktion nicht einfach mit dem gesellschaftlichen Substrat zu verrechnen ist, spricht er davon, daß die eigentliche und viel schwieriger zu beantwortende wissenschaftliche Frage eben nicht in der Zuordnung bestimmter künstlerischer Werke als Überbauerscheinungen zu den sie bedingenden gesellschaftlichen und ökonomischen Basisverhältnisse bestehe, sondern in der Tatsache, daß sie späteren, ganz anderen Gesellschaftsformationen zugehörigen Rezipienten noch Kunstgenuß bereiten. Das Wort *Genuß* aber erscheint bei Marx häufig im Umkreis von Freiheit, „power“, Entfaltung und Betätigung menschlicher Wesenskräfte, ja Marx bezeichnet die Fähigkeit des Genusses als „Entwicklung einer individuellen Anlage, Produktivkraft“ („Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie“, Ku-Li).

Ein solcher mit der Rezeption von Kunst verbundener opulenter Genußbegriff schließt aber die Reduktion der Kunst auf gnoseologische Dürre offensichtlich aus. Diese Schlußfolgerung wird erhärtet, wenn man Marxens eigenen Gebrauch von Literatur und von Sprache in poetischer Funktion in seinen Schriften hinzunimmt. Sie sind in keinem Fall reine Schmuckelemente, aber sie bezwecken auch nicht nur Anschaulichkeit, bildhafte Verdeutlichung und Einprägung, sondern zugleich emotionale Wirkung, d. h. – in den Kategorien der vorliegenden Arbeit weitergedacht – die Erzeugung einer psychischen Reaktion, aus der heraus die wissenschaftlich dargestellten nüchternen Sachverhalte seitens des Lesers gewertet werden und als Wertungen verinnerlicht werden sollen. Kuczynski hat recht, wenn er sagt, daß sich die wissenschaftliche Darstellung von Marx (in dieser Hinsicht) der Kunst annähert.

In ähnlicher Richtung, daß das Wesen der Kunst nicht einfach auf Erkenntnis zu reduzieren ist, gingen auch die Überlegungen von Lenin zu Tolstoi.

[128] Bekanntlich hat Lenin in einer Reihe von Artikeln sowohl die Größe als auch die Widersprüche des Tolstoischen Werkes herausgearbeitet, denn es ging ihm ja darum, dieses Werk als Erbe für das russische Proletariat verfügbar zu machen, und dazu war es notwendig, die Schwächen und ideologischen Verkehrtheiten der Tolstoischen Lehren ohne jegliche Beschönigung aufzudecken. Die Größe von Tolstois Werk lag für Lenin nicht in dessen Erkenntnisgehalt, er stellt vielmehr ausdrücklich fest: „Tolstois Kritik brachte *nichts* Neues (Hervorh. R. Sch.). Er hat nichts *gesagt*, was nicht lange vor ihm sowohl in der europäischen als auch in der russischen Literatur von Persönlichkeiten, die auf der Seite der Werktätigen standen, gesagt worden wäre“ („L. N. Tolstoi und die mod. Arbeiterbewegung“). Und an anderer Stelle unterstrich Lenin, daß der „große Kritiker“ Tolstoi die Ursachen der von ihm mit so großer künstlerischer Kraft dargestellten gesellschaftlichen Krise dieses alten vorrevolutionären Rußland nicht nur nicht erkannte, sondern ihnen sogar mit völliger „Verständnislosigkeit wie ein naiver, patriarchalischer Bauer gegenüberstand“ („L. N. Tolstoi ...“). In der bewußt durch den Künstler vollzogenen Erkenntnisermittlung lag für Lenin offensichtlich nicht die Größe und damit auch nicht das Wesen eines Kunstwerks. Wohl aber mußte es durch eine „wahrheitsgetreue“, d. h. der objektiven historischen Bewegung adäquate, Wiedergabe der dargestellten Ereignisse eine Erkenntnisgewinnung seitens des Lesers ermöglichen. Das große Volksmeer, das bis in die tiefsten Tiefen aufgewühlt war, hat mit allen seinen Schwächen und allen seinen starken Seiten in Tolstois Lehre Widerspiegelung gefunden.

„Durch das *Studium* der belletristischen Werke Leo Tolstois wird die russische Arbeiterklasse ihre Feinde *besser kennenlernen*, bei *Prüfung* der Lehre (im Original kursiv) Tolstois aber

wird das ganze russische Volk *begreifen* müssen, worin eigentlich seine Schwäche bestand, die es ihm unmöglich machte, das Werk seiner Befreiung zu Ende zu führen.“ (Hervorh. R. Sch.)

Ähnlich wie bei Engels wird hier der gnoseologische Aspekt des Rezeptionsprozesses hervorgehoben. In der Wiederaneignung-[129]ung der im Kunstwerk widergespiegelten Welt durchläuft der Leser unter anderem auch eine Art Lernprozeß, gewinnt er „praktikable Einsichten“, Kenntnisse und Erkenntnisse über seine Zeit, sein Leben, seine Welt. Aber diese Wiederaneignung und damit auch die Möglichkeit der Kenntniserweiterung ist zugleich eine kritisch bewertende.

Nicht zufällig unterscheidet Lenin zwischen „Studium“ der Werke und „Prüfung“ der Lehr; und diese kritische Bewertung bezieht sich gerade auf die aus den im Werk selbst gegebenen Wertungen gezogenen falschen Schlußfolgerungen und Erkenntnisse Tolstois.

Darauf kann also die Größe Tolstois nicht beruhen. Sie liegt vielmehr nach Lenin in der adäquaten Widerspiegelung der „Ideen, Stimmungen der Millionenmassen der russischen Bauernschaft“ während dieser bürgerlichen Bauernrevolution („L. Tolstoi als Spiegel der russischen Revolution“) – anders ausgedrückt, ihres geistigen Lebens, ihrer Gefühlswelt – ihrer „Wertwelt“ –, in der Wiedergabe des „siedenden Hasses des herangereiften Dranges zum Besseren“ (ebd.), in der „von tiefstem Gefühl und lodernder Empörung erfüllten Bloßstellung des Kapitalismus“ („L. N. Tolstoi ...“), in Tolstois „Kritik an Staat, Kirche und privatem Grundeigentum“ (ebd.), einer „Kritik“, die „den Umschwung in den Anschauungen der breitesten Volksmassen“ während der zwischen 1861 und 1905 liegenden Periode „zur Darstellung“ brachte und sich „durch eine solche Kraft des Gefühls ... durch seine Leidenschaftlichkeit, Überzeugungskraft, Frische, Aufrichtigkeit“ auszeichnet, daß sie „den Umschwung in den Ansichten von Millionen Bauern widerspiegelt, die eben erst aus der Leibeigenschaft zur Freiheit gelangt sind und erkannt haben, daß diese Freiheit neue Schrecken des Ruins, des Hungertods ... bedeutet“ („L. N. Tolstoi und die mod. Arbeiterbewegung“). Tolstoi „geißelte mit gewaltiger Kraft und Aufrichtigkeit die herrschenden Klassen und *entlarvte* mit großer Anschaulichkeit die innere Verlogenheit aller derjenigen Institutionen, mit deren Hilfe die heutige Gesellschaft sich hält ...“ („Tolstoi und der proletarische Kampf“), d. h., er *wertete* sie vom Standpunkt der in Bewegung gerate-[130]nen Bauernmassen. Ich habe Lenin so ausführlich zitiert, weil aus diesen Zitaten eines deutlich wird: Was hier als die Größe Tolstois herausgestellt, beschrieben, bewertet wird, sind seine in den verschiedensten Wertungsbereichen mit Leidenschaft und großer Emotionalität vorgebrachten, den objektiven Anschauungen, Stimmungen, Wertungen der die geschichtliche Bewegung tragenden Kräfte adäquaten Wertungen, die er zu seiner subjektiven „Eigen- und Selbstwertung“ gemacht hat.

Lenins Tolstoi-Artikel, in Verbindung mit seiner für eine historische Konzeption der gesellschaftlichen Funktion der Literatur so wichtigen Arbeit über „Parteiorganisation und Parteiliteratur“, und seine Darlegungen zum kulturellen Erbe stellten ebenso wie die Ausführungen von Marx und Engels wesentliche unmittelbare Hinweise für die Ausarbeitung einer marxistischen Ästhetik dar, die natürlich nur auf der Grundlage des dialektischen und historischen Materialismus in seiner Gesamtheit entwickelt werden konnte.

Aber diese Hinweise der Klassiker des Marxismus kamen zunächst nicht voll zum Tragen. Sieht man von den herausragenden Bemühungen einzelner Vertreter der internationalen Arbeiterbewegung wie Franz Mehring, Paul Lafargue, Plechanow oder Lunatscharski, von den Literaturdiskussionen auf Parteitagungen der deutschen Sozialdemokratie, z. B. über den Naturalismus, an denen sich auch Bebel und Liebknecht beteiligten, von Äußerungen Rosa Luxemburgs oder Clara Zetkins zu einzelnen Kunstfragen ab und klammert einmal auch die poetologischen Diskussionen der Schriftsteller selbst vor allem in den zwanziger Jahren unseres

Jahrhunderts zu Schaffensfragen aus, so muß man sagen, daß die eigentliche Entwicklung einer „berufsmäßigen“ marxistischen Ästhetik relativ spät, in breitem Umfang eigentlich erst in den dreißiger Jahren erfolgte. Die Gründe dafür mögen in den einzelnen Ländern unterschiedlich gewesen sein und bedürften einer eingehenden historischen Untersuchung. Aber eine solche steht für die Entwicklung der marxistischen Ästhetik noch aus. Eines jedoch zeichnet sich auch bei dem derzeitigen Forschungsstand klar ab: Der tatsächliche Gedankenreichtum der Klassiker wurde zunächst nicht ausgeschöpft. Er [131] konnte auch nicht in einem einmaligen Anlauf erschlossen werden. Wie bei jeder Wissenschaftsdisziplin ist auch die Entwicklung der marxistischen Ästhetik ein Prozeß, in dem Gesellschaftsentwicklung, Kunstpraxis und Theoriebildung ineinandergreifen.

Die Leninsche Widerspiegelungstheorie, die richtig aufgefaßt immer ein Moment der schöpferischen Umbildung und Neubildung einschließt, wurde so zunächst unter Vernachlässigung der dafür so wichtigen Hinweise im philosophischen Nachlaß, vor allem auch unter dem Einfluß Shdanows, verkürzt zu einer mechanischen Spiegeltheorie, die den Schriftsteller de facto auf eine naturalistische Reproduktion und nicht auf eine realistische Erfassung der Wirklichkeit festlegte.

Eine unhistorische Auffassung des bekannten Briefes von Engels an Miss Harkness führte (vor allem in den Werken von Georg Lukács, wenn auch dort aus anderen, politisch-ideologischen, die taktischen Erfordernisse des Klassenkampfes betreffenden Beweggründen) zu einer Kanonisierung der Schreibweise der großen kritischen realistischen Romanciers des 19. Jahrhunderts, die – als ewiges Strukturmuster betrachtet – den Realismus auf die Darstellung in den Formen des Lebens selbst einengte.

Eine die Spezifik künstlerischer Wirkungsmöglichkeit vernachlässigende Interpretation von Lenins „Parteiorganisation und Parteiliteratur“ reduzierte vor allem – die besondere ideologische Überzeugungskraft von Literatur auf vordergründige politische Agitation.

Schließlich mußte eine einseitige Fassung des Wesens der Kunst von ihrer Erkenntnisseite her unweigerlich zu einer Entwicklung des Wahrheitsbegriffs an Hand des Wissenschaftsmodells und zur Herausarbeitung ihrer Spezifik in Konfrontation mit dieser führen.

Diese dogmatischen Verengungen sind von den verschiedenen Seiten dargestellt und kritisiert worden, bei uns vor allem in den Arbeiten von Werner Mittenzwei zu Georg Lukács und in seinen Artikeln über den Realismustreit um Brecht.

Es genügt, an sie zu erinnern, um einen Teil der Vorge-[132]schichte präsent zu haben, aus der eine Fragestellung wie die der vorliegenden Arbeit erwachsen ist.

Ein Zweites muß allerdings dabei immer wieder bedacht werden.

Die Entwicklung der marxistischen Ästhetik seit den dreißiger Jahren war natürlich nicht primär und nicht nur ein Irrweg.

Auseinandersetzungen, wie sie zwischen Brecht, Anna Seghers und Lukács um den Realismus geführt wurden, brachten – selbst wenn sie nicht unmittelbar allgemein wirksam wurden – vertiefte Einsichten gerade in die Fragen der Widerspiegelung, des Wirklichkeitsverhältnisses der Literatur, in die Wirkungsmöglichkeiten und dafür notwendigen Strategien, in die Funktion von Literatur, die Nutzung und Veränderung gestalterischer Mittel und Möglichkeiten. Insgesamt wurde durch die Diskussionen um den Realismus und in der Literatur vor allem um den sozialistischen Realismus erstmalig in diesem Umfang das literaturtheoretische und -historische Interesse auf das weltliterarische Erbe gelenkt. Kategorien wie das Typische wurden erarbeitet, und in so zentralen Fragen wie Klassencharakter und Ideologiefunktion der Literatur, ihrer gesellschaftlichen Rolle und Verantwortung, in Fragen der Parteilichkeit

und Volksverbundenheit usw. wurden erst einmal Grundpositionen für eine marxistische Ästhetik freigelegt. Auch diese gesicherten Erkenntnisse muß man bei der Lektüre der vorliegenden Arbeit mit präsent haben, weil sie als bereits selbstverständliches Allgemeinwissen und damit auch als die unabdingbare Basis für das hier vorgeschlagene Weiterdenken vorausgesetzt werden.

Ein Drittes muß für die richtige Situierung der vorliegenden Arbeit in den Gesamtzusammenhang mit ins Kalkül gezogen werden, der Wissenschaftsprozeß, den die marxistische Ästhetik bei uns, natürlich im Zusammenhang mit der internationalen marxistischen Ästhetikdiskussion, vor allem in der Literatur und oft unmittelbar dadurch angeregt, seit dem Ende der fünfziger Jahre selbst durchlaufen hat.

Man könnte darin, stark vereinfachend, drei Hauptetappen sehen, deren Fragestellung sich allerdings im einzelnen oft überlappen und von denen eine Reihe noch heute in der Diskussion sind. In der ersten, nach der einfachen Übernahme der vorliegenden Ergebnisse und ihrer Aneignung Ende der fünfziger Jahre einsetzenden Etappe ging es vor allem um eine Historisierung des Realismusbegriffs und im Zusammenhang damit um eine Rückbesinnung auf die Kategorie der künstlerischen Methode. Doch die einseitige gnoseologische Auffassung vom Wesen des Kunstwerks, seine werkästhetische Reduktion auf die Relation zur Wirklichkeit, eine nach wie vor verkürzte Abbildtheorie, die produktionsästhetische Unterschätzung des subjektiven Faktors im Schaffens- und Darstellungsprozeß und seine vulgärmaterialistische Vereinfachung, das Festhalten an dogmatischen Vorstellungen über den möglichen Kunstmittelgebrauch waren damit noch nicht überwunden. Ein Versuch, 1960 auf einer Konferenz an der Humboldt-Universität zu Fragen des sozialistischen Realismus an Hand von Analysen der Werke Aragons und Eluards das Problem der möglichen Umfunktionierung der Mittel aufzuwerfen, blieb z. B. in der Theorie praktisch folgenlos. Auf diese Leerstellen der marxistischen Ästhetik richteten sich anfangs der sechziger Jahre die revisionistischen Angriffe Roger Garaudys und Ernst Fischers. Im Zusammenhang mit den Diskussionen um das Werk Kafkas (die Kafka-Konferenz fand 1963 in Liblice statt) vertrat Garaudy in seinem Aufsatzband „Realismus ohne Ufer“ (1964) die Auffassung, daß „es keine Kunst gibt, die nicht realistisch ist, d. h. die sich nicht auf eine von ihr unabhängige und äußere Wirklichkeit bezieht“, denn „jedes authentische Kunstwerk bringt eine Form der Anwesenheit des Menschen in der Welt zum Ausdruck“. Die Frage nach der Art dieser „Anwesenheit“ und damit nach dem jeweiligen Charakter des Kunstwerks blieb aber außer Betracht. Der einseitigen Auffassung vom gnoseologischen Wesen der Kunst setzte Garaudy einfach seine prinzipielle Leugnung entgegen. Die Frage der Wahrheit in der Kunst wurde so ausgeklammert. Kunst war nicht Erkenntnis, sondern Arbeit. Diese „Arbeit“ aber bezog sich einseitig auf den Repräsentationscharakter von Welt. Doch dort lag nicht [134] die eigentliche Aufgabe von Kunst. Sie lag in der Schaffung von Mythen, d. h. „im konkreten und personalisierten Ausdruck des Bewußtseins dessen, was fehlt, dessen, was in den noch nicht beherrschten Sektoren der Natur und Gesellschaft noch zu tun ist“. Nicht diese Forderung des antizipatorischen Charakters der Kunst war falsch – nebenbei bemerkt war sie auch nicht neu, die sowjetische Ästhetik hatte sie schon lange unter der Kategorie „revolutionäre Romantik“, dem Weiterträumen der historischen Wirklichkeit in die Möglichkeit der Zukunft hinein behandelt, aber eben der realen Wirklichkeit und damit auch der realen Möglichkeit –, sondern die Art, wie sie formuliert und damit begründet wurde. Für Garaudy bezieht sich diese Dimension der Zukunft, des Vorgriffs, nicht auf den realen Geschichtsprozeß, sondern auf *den* Menschen schlechthin, d. h., er unterlegt seiner Theorie eine idealistische anthropologische Konzeption. Das Wesen der Kunst wird auf den Zeugungscharakter von der Schöpferkraft ebendieses Menschen an sich verengt. Darauf beruht die emanzipatorische oder, anders ausgedrückt, die defetischisierende Wirkung von Kunst, die damit gleichsam im luftleeren Raum, den niederen ökonomischen Zwängen der

Distributionssphäre entrückt, operiert. Interessanterweise war bei diesen revisionistischen Angriffen auf die marxistische Realismustheorie eine Frage gar nicht aufgetaucht, nämlich die nach dem Überschreiten der bisherigen einseitigen werkästhetischen Position (= der einseitigen Kunstwerk-Wirklichkeits-Relation) in Richtung auf die Erfassung aller im literarischen Kommunikationsprozeß aufeinander bezogenen Relationen. Zwar modifizierte Garaudy die werkästhetische Position durch das Dazwischenschalten des Autors ausdrucksästhetisch, aber im Grunde bewegten sich seine Angriffe innerhalb der Grenzen, die durch die bisherige gnoselogische Konzeption abgesteckt waren. Die Umkehrung des Erkenntnischarakters in den Zeugnischarakter berührte nicht die Auffassung vom Wesen des Kunstwerks als einer in sich ruhenden Entität, unveränderbar durch den Gebrauch, in den es geriet.

Garaudys Konzept von einem „uferlosen Realismus“, das nur vordergründig gegen die Festschreibung eingefahrener Gestal-[135]tungsmethoden und damit gegen eine statische Realismusauffassung polemisierte, im Grund aber eine massive Revision der marxistischen Gesellschaftstheorie transportierte, macht jedoch deutlich, an welchen Fragen die marxistische Ästhetik verstärkt weiterarbeiten mußte. Das war vor allem die Widerspiegelungstheorie, der Ideologiecharakter der Kunst und damit im Zusammenhang, aber nicht nur, die Erbefrage, der Dekadenzbegriff und die Frage nach den für realistische Darstellungen tauglichen künstlerischen Mitteln.

Darauf richteten sich die Anstrengungen der marxistischen Ästhetik in dieser zweiten Entwicklungsphase, Mitte der sechziger Jahre. Dabei war die Beantwortung dieser Fragen nicht nur für die ideologische Auseinandersetzung, sondern vor allem für die herangereiften Probleme unserer eigenen Kunstpraxis entscheidend.

Unter den Bedingungen sich heranbildender sozialistischer Literaturverhältnisse, die Lenin in seinem Aufsatz „Parteiorganisation und Parteiliteratur“ als die wesentlichste Voraussetzung für die Möglichkeit einer völlig neuen Kunstentwicklung bezeichnet hatte, veränderte sich auch der Umgang der Leser mit den Werken. Feinfühlig Schriftsteller waren sich der neuen Anforderungen, die von diesem veränderten Publikum und Publikumsverhältnis an ihre Werke gestellt wurden, auch sehr wohl bewußt. Wollte sozialistische Literatur ihre Funktion im revolutionären Prozeß gesellschaftlicher Neuformierung erfüllen, mußte sie es sich gefallen lassen, von den Lesern an diesem gemessen zu werden. Doch die kurzschlüssige Zuordnung einzelner aus dem Zusammenhang des Werkes hinausgerissener Elemente zu einzelnen Erscheinungen der Wirklichkeit mußte zu Fehleinschätzungen und auch zu unberechtigten Forderungen an die Literatur führen. Für ein produktives Gespräch zwischen Produzenten von Kunst und ihren „Konsumenten“, zwischen Autoren und Lesern bedurfte es nicht nur der Orientierung der Schriftsteller auf die Gestaltung der tiefgreifenden Veränderungen, die sich im Leben unseres Landes vollzogen, und als Voraussetzung dafür ihrer sozialistischen Bewußtseinsbildung, sondern, auch der ästhetischen Bildung der neuen Leser, [136] der Arbeiterklasse als der gesellschaftlichen Adressaten der Werke. Hier entstand für die Theorie eine neue verantwortungsvolle Aufgabe. Für das „Messen an der Wirklichkeit“, für die Ermittlung des Wahrheitsgehalts eines Werks genügte nicht die Beurteilung einer Gestalt an Hand vermutlicher Wirklichkeitsvorbilder als typisch oder untypisch, um die sich oft, wie um die Gestalt der Bürgermeisterin in „Ole Bienkopp“, die Diskussion entzündete. Die Arbeiten von Mittenzwei und Redeker (1965, 1966) brachten hier entscheidende vertiefte Einsichten in die Struktur des Werkganzen, in die Dialektik von Figurenaufbau und Handlungsaufbau und in die Frage, auf welcher Ebene das Wahrheitskriterium an das Kunstwerk anzulegen sei. Redekers Verdienst war es, mit allem Nachdruck herausgearbeitet zu haben, daß nur die durch die Gesamtstruktur des Kunstwerks generierte Aussage auf ihre Wahrheit hin an den in ihr abgebildeten Wirklichkeitszusammenhängen gemessen werden kann, ähnlich wie man auch die Wahrheit einer wissenschaftlichen Theorie nur als Ganzes an den von ihr abgebildeten Sach-

verhalten überprüfen kann und die einzelnen Theoreme als Teilschritte nicht unmittelbar einzelnen Sachverhalten zugeordnet werden können. Allerdings wurde diese vertiefte Einsicht in das Funktionieren künstlerischer Abbildungen und damit auch der Wahrheitsbegriff selbst wiederum aus dem Vergleich mit der Wissenschaft abgezogen. Dem entsprach auch der von Redeker eingeführte Modellbegriff. Das Kunstwerk besaß die Wahrheit eines Strukturmodells. Auch wenn der Modellbegriff Redekers in mehrfacher Hinsicht nicht der Kritik standhält – und die Auseinandersetzung um diesen Begriff, ich erinnere nur an die Einwände Chraptschenkos, hat die Notwendigkeit seiner Überprüfung deutlich gemacht –, in zwei Fragen bedeutete er einen Schritt nach vorn: in der eben erwähnten Wahrheitsdiskussion und in der Frage nach dem Weiterwirken von Kunstwerken. Denn seine Erklärung des Weiterwirkens aus der Möglichkeit unterschiedlicher Modellbelegbarkeit brachte den Rezipienten als am kommunikativen Gebrauch von Literatur aktiv Mitbeteiligten ins Spiel.

Die statische Auffassung vom Kunstwerk als einem mit [137] einem für immer feststehenden Sinn versehenen, gleichsam „ewige, unwandelbare Wahrheiten“ transportierenden Artefakt, das zum fertigen Gebrauch bereitsteht und keiner subjektiven Anstrengung seitens des „Gebrauchers“ bedarf, um seinen Sinn zu erschließen und ihn dadurch nutzbar zu machen, war damit überwunden und die bisher werkästhetisch begründete Realismustheorie in Richtung auf ihre kommunikationsästhetische Fundierung geöffnet. Damit aber wurde es eigentlich erst möglich, die tatsächlichen Potenzen der marxistischen Ästhetik voll ins Spiel zu bringen, die Ausarbeitung der anstehenden Fragen unter systematischem und historischem Aspekt in Angriff zu nehmen und den gerade zu diesem Zeitpunkt von den sehr heterogenen, unter dem Begriff Strukturalismus zusammengefaßten Erscheinungen aufgeworfenen Fragen – wie z. B. der des Sinnwandels in der Rezeption, der aus dem Symbolcharakter des Werks als einer nur durch die individuelle Deutung auffüllbaren, prinzipiell leeren Projektionsfläche erklärt wurde – konstruktive wissenschaftliche Antworten entgegenzusetzen.

Mit dieser Ende der sechziger Jahre einsetzenden dritten Phase in der Entwicklung der marxistischen Ästhetik in der DDR begann ein sehr fruchtbarer schöpferischer Prozeß.

Natürlich wurde diese Wende nicht durch ein oder zwei Arbeiten, wie es aus dem vorher Dargelegten scheinen könnte, ausgelöst, auch wenn sie noch so verdienstvoll waren.

An diesem Qualitätssprung waren die Arbeiten vieler Wissenschaftler beteiligt, deren Namen neben den erwähnten auch schon in den vorhergehenden Phasen hätten genannt werden müssen, wie Wilhelm Girnus, Wolfgang Heise, Hans Koch, Lothar Kühne, Manfred Naumann, Erwin Pracht, Claus Träger, Robert Weimann. Jüngere kamen hinzu wie Klaus Jarmatz, Kritiker wie Annemarie Auer, um nur einige zu nennen, auf die die vorliegende Arbeit sich auch z. T. explizit beruft. Aber dieser Qualitätssprung war auch keineswegs nur ein Verdienst der DDR-Ästhetik. Ohne die breite, seit Beginn der sechziger Jahre in der SU geführte Methodendiskussion in der Literaturwissenschaft und Ästhetik wäre diese Entwicklung gar nicht möglich gewesen. Und es war auch nicht nur ein Verdienst der [138] Ästhetik allein, sondern ein Ergebnis des Erkenntniszuwachses insgesamt in den verschiedensten Disziplinen, in der Philosophie, der Psychologie, der Linguistik, der Semiotik, der Informations-, Kommunikations- und Systemtheorie, der Soziologie, ja man kann sagen des gesamten Wissenschaftsprozesses nicht nur in den Gesellschafts-, sondern auch in den Naturwissenschaften. Der erreichte Diskussionsstand erlaubte es zugleich, in groß angelegten Kollektivarbeiten wie der unter der Leitung von Hans Koch entstandenen „Zur Theorie des sozialistischen Realismus“ aus den vorliegenden Ergebnissen zusammenfassende Bilanz zu ziehen. Der neu eingebrachte kommunikationsästhetische Aspekt erfuhr in dem unter der Leitung von Manfred Naumann ausgearbeiteten Werk „Gesellschaft – Literatur – Lesen“, zu dem Dieter Schlenstedt bis in die Feinheiten der Mikrostrukturen hinein geführte Modellanalysen beisteuerte, aus der Sicht der

durch Lektüre vermittelten Literaturrezeption eine mustergültige Aufarbeitung. Zugleich erhielt durch diese weiträumig angelegten Bilanzierungen die Diskussion der sich aus der nunmehr vertieften theoretischen Durchdringung neu stellenden Fragen einen Aufschwung.

Bezeichnend ist, daß dabei die ästhetische Reflexion immer konsequenter sich ihres Gesamtgebiets versicherte und, den literaturzentristischen Standpunkt überwindend, mehr und mehr das Ensemble der Künste in ihre Betrachtungen einbezog. Diese Orientierung war auch einer der Vorzüge der 1969 in Übersetzung bei uns erschienenen Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik von Kagan. Diese Ausweitung des Untersuchungsgegenstandes mußte notwendigerweise die gnoseologische Kunstkonzeption erneut in den Prüfstand rufen. Denn worin die Erkenntnisfunktion bestimmter Kunstgattungen wie z. B. der Architektur bestehen sollte, ist schwer auszumachen. Die vorliegende Arbeit führt zu diesem In-Frage-Stellen des auf Erkenntnis reduzierten „Kunstwesens“ eine literarische Belegstelle über den Tanz an.

Ein weiterer Anstoß, den Erkenntnischarakter der Kunst neu zu durchdenken, kam aus dem Bemühen, das Wesen des Ästhetischen überhaupt zu bestimmen.

[139] War es in den fünfziger Jahren noch als eine „Dingeigenschaft“ aufgefaßt worden, so kristallisierte sich mehr und mehr die Erkenntnis heraus, daß das Ästhetische eine spezifische, aus der historischen menschlichen Praxis entstandene und durch sie vermittelte Subjekt-Objekt-Beziehung ist, die ihrerseits bestimmte Eigenschaften des Objekts im Hinblick auf bestimmte Bedürfnisse des Subjekts wertet, die also eine Wertung darstellt.

Um welche Eigenschaften des Objekts es bei der ästhetischen Wertung geht, ist auch heute noch eine umstrittene Frage. Für Kagan – in dessen Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik, die russisch zwischen 1963 und 1965 veröffentlicht wurden, noch die Auseinandersetzungen um die Natur- oder Gesellschaftskonzeption des Ästhetischen einen Niederschlag finden – bezieht sich die ästhetische Wertung auf die Erscheinung.

Ähnlich entwickelte Günter Mayer in „Grundbestimmungen ästhetischer Wertung“ (in „Ästhetik heute“, 1978) dieses von der Seite der Gestalt, wobei das ästhetische Verhältnis zur Gestalt durch die im Verlauf des Arbeitsprozesses mögliche Zweck-Mittel-Verschiebung zwischen Gebrauchswert und Gestaltwert zustande kommt.

Korreliert man mit diesen Auffassungen die Arbeit von Rudolf Jürschik über „Ästhetische Beziehungen“ (1976), so scheint sich hier ein Lösungsweg dieses schwierigen Problems abzuzeichnen. Doch sicher wird es noch gründlichen weiteren Nachdenkens bedürfen.

Für unseren Zusammenhang wichtig ist nur, daß das Wesen des Ästhetischen als Wertungsbeziehung gefaßt wird und damit ein weiterer Anstoß zum Überprüfen der gnoseologischen Kunstkonzeption gegeben ist.

Zur Frage nach der Rolle der Wertung für die Bestimmung des Wesens der Kunst führten auch die von der gnoseologischen Position selbst aus unternommenen Bemühungen um die Bestimmung ihrer spezifischen Erkenntnisleistung gegenüber der eindeutig auf Erkenntnis der Realität angelegten Wissenschaft. Waren Kunst und Wissenschaft zwei komplementäre und dar-[160]um nicht aufeinander rückführbare Erkenntnisformen? Hatte die Kunst vielleicht einen spezifischen Widerspiegelungsgegenstand, über den sie nur Erkenntnisse zutage fördern konnte, oder reduzierte sich ihre Spezifik gegenüber der Wissenschaft auf die Form der Erkenntnisvermittlung in der Sprache von Bildern?

Doch solange die Frage nach den Unterschieden zwischen diesen beiden geistig-ideellen Weisen von Weltaneignung nur als Frage nach ihren unterschiedlichen Erkenntnisweisen und nach ihren unterschiedlichen Erkenntnisobjekten gestellt wurde, war sie schlüssig nicht zu beantworten.

Denn die Konstruktion eines spezifischen Erkenntnisgegenstandes – das Individuum in der Allseitigkeit seiner gesellschaftlich bestimmten Beziehungen zur Natur, zu den anderen Individuen und zu sich selbst – muß angesichts des allseitigen Eindringens der modernen Wissenschaft in die Gesetze der Gesellschaft, der Persönlichkeit und der menschlichen Psyche immer mehr in Schwierigkeiten geraten.

Die Begründung der Komplementarität zwischen Kunst und Wissenschaft in der durch die Darstellungsweise bedingten Erfassung ihrer jeweiligen Gegenstände auf verschiedenen Abstraktionsebenen ideeller Abbildung übersah, daß auch die begriffliche Abstraktion nicht völlig frei von Vorstellungselementen verläuft und daß umgekehrt auch der bildlichen Verallgemeinerung ein Element abstrahierender begrifflicher Reduktion inhärent ist.

Erst wenn die Frage nach dem Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft die nach spezifischem Erkenntnisobjekt und spezifischer Erkenntnisform überschreitet und nach den unterschiedlichen Funktionsweisen dieser beiden Formen geistiger Weltaneignung gefragt wird, kann ihre Spezifik wirklich schlüssig herausgearbeitet werden.

Dieser Versuch ist mit der Einbeziehung der mit jeder Erkenntnis als einem Widerspiegelungsvorgang notwendigerweise verbundenen Wertung (selektiven Reduktion) seit einigen Jahren in der ästhetischen Theorie unternommen worden, wenn auch [141] nun wiederum meist als mit der Erkenntnis unverbundene Fragestellung nach der Wertung.

Ist Kunst überhaupt Erkenntnis, oder ist sie Wertung – oder Erkenntnis und Wertung – oder Erkenntnis durch Wertung und Wertung durch Erkenntnis? Wenn ja, wie stellt sich dann das Problem der Wahrheit? Hatten die Philosophen recht, die die Wahrheit auf nach der Aussagenlogik überprüfbare Sachverhaltsaussagen reduzieren wollten, oder mußte der Wahrheitsbegriff anders gefaßt werden? Worauf beruht denn tatsächlich der Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft, der zugleich ihre Gleichberechtigung und Gleichwertigkeit als zweier verschiedener, voneinander unabhängiger geistiger Aneignungsweisen der Wirklichkeit durch den Menschen begründet?

Diese Fragenkomplexe und die bisher darauf gegebenen Antworten bilden den Hintergrundtext, auf dem dieser Essay gelesen werden muß. Denn die geistige Produktion hat einen inneren Zusammenhang. Welche Fragen zu welcher Zeit behandelt werden, hängt natürlich zunächst konkret von den gesellschaftlichen Bedürfnissen ab. Aber in welcher Art sie aufgegriffen werden, hängt von dem Wissenschaftsprozeß selbst ab. Er verläuft in Bahnen, deren Richtung durch das vorhandene „Material“, den erreichten Erkenntnisstand, die vorhandenen Denkstrukturen mitbestimmt wird. Es wird nicht „a nihilo“ gedacht. Die Koordinaten für die Richtung des Weiterdenkens sind vorgegeben.

Betrachtet man nämlich umgekehrt, von der Lektüre dieses Essays ausgehend, rückblickend einmal einige Veröffentlichungen der letzten Jahre, so ist es verblüffend, wie viele Ansätze in der hier – aber in der vorliegenden Arbeit eben mit aller Konsequenz – verfolgten Richtung es gegeben hat.

Da der Autor selbst darauf hinweist, daß er auf dem erreichten Wissensstand aufbaut und daraus gleichsam ein Fazit zieht – wobei Aufbauen natürlich nicht Stehenbleiben bei dem Erreichten bedeutet –, sollen ein paar Beispiele dieser unmittelbaren Vorgeschichte, der Behandlung der Wertungsproblematik in der Literaturtheorie und Ästhetik, mehr oder weniger wahllos herausgegriffen, angeführt werden.

[142] Den entscheidenden Durchbruch von der gnoseologischen zur axiologischen Konzeption brachten eigentlich die bereits erwähnten Arbeiten von Kagan, denen später die Abhandlung von Stolowitsch „Zur Natur des ästhetischen Wertes“ folgte. Zum Unterschied von der

vorliegenden Arbeit geht Kagan für die Begründung des Wertungscharakters der Kunst nicht von den verschiedenen Seiten des Widerspiegelungsprozesses aus, sondern von der Polystruktur menschlicher Tätigkeit, die durch die verschiedenen zwischen Subjekt und Objekt und zwischen Subjekt und Subjekt möglichen Beziehungen gegeben ist. Demnach unterscheidet er: erkennen – werten – verändern (formen) – mitteilen, und ähnlich wie in Erpenbecks „Sündenfall“ sind auch seiner Auffassung nach diese ursprünglich in der menschlichen Tätigkeit unlöslich verbundenen Aspekte im Laufe der geschichtlichen Bewegung auseinandergetreten und haben sich verselbständigt zu eigenen Tätigkeitsbereichen, und nur in der Kunst sind sie noch synkretisch vorhanden.

Andere Auffassungen gehen von dem Ganzheitscharakter der in der Kunst eingesetzten geistig-psychischen Vermögen aus, von der Einheit von Rationalem und Emotionalem und kommen von dieser Seite her zu der Auffassung, daß Erkenntnis und Wertung in der Kunst zusammengehen, exakter gesprochen eine dialektische Einheit bilden. So schreibt Lothar Kühne, daß er „die grundlegende, komplementäre Beziehung“ zwischen Kunst und Wissenschaft nicht darin sieht, daß sie zwei verschiedene gleichberechtigte Erkenntnisweisen darstellen, sondern daß ihr komplementäres Verhältnis „in der Beziehung zwischen dem Erkenntnisprozeß und dem Prozeß der Bildung der Emotionen im Hinblick auf den realen Lebensprozeß, auf die gesellschaftliche Tätigkeit der Menschen“ liege (u. a. in „Kunstwissenschaft und gesellschaftliches Leben“, 1972), d. h. aber nichts anderes, als daß Wissenschaft und Kunst, die eine auf Erkenntnis, die andere auf Wertung ausgerichtet, im realen Lebensprozeß unterschiedliche Funktionen wahrnehmen.

Doch mit der Einführung des allgemeinen Begriffs der Wertung ist noch nichts über den spezifischen Charakter dieser in der Kunst und durch sie vollzogenen Wertung ausgesagt. Daß [143] Kunst etwas mit ästhetischer Wertung der Wirklichkeit zu tun hat, ist dabei ein allgemein akzeptierter Standpunkt. Ob und wie jedoch die anderen möglichen Wertungsbeziehungen in der Kunst wirksam werden, ist eine umstrittene Frage. Meist wird die Auffassung vertreten, daß alle in einem Kunstwerk vorhandenen Wertungen in ihm unter der Dominanz ästhetischer Wertung erscheinen. Dieser Standpunkt kann unterschiedlich begründet werden. Für Girnus ist die „ästhetische Wertaxiomatik“ selbst „universeller Natur, weil sie die Subjektfähigkeit des Menschen zum höchsten Gattungswert macht, der Mensch aber nur in der Entfaltung aller Gattungsvermögen sich zum Subjektsein durchzuarbeiten vermag“. Sie stelle deshalb „keinen partiellen Aspekt des Subjektseins in den Mittelpunkt der Bewertungsdynamik wie das erkenntnistheoretische, ethische, utilitäre, gustative ... Wertesystem, sondern das Subjektsein selbst als universelles Ensemble aller Vermögen“.

Die ästhetische Beziehung wäre demnach eine ganzheitliche Beziehung, sowohl in der Erfassung des Objekts, seiner Eigenschaften und seiner Situation in der Umwelt, als auch in der Erfassung des Subjekts, das sich in dieser Beziehung in der Ganzheit seiner Fähigkeiten, Vermögen und Möglichkeiten betätigt und bestätigt.

Kagan begründet die komplexe, im Kunstwerk realisierte Wertungsaxiomatik anders und trägt damit dem bekannten Satz von Marx Rechnung, wonach sich der Mensch in der Kunst mit allen seinen Sinnen bestätigt. Die sinnliche Wahrnehmung aber spiegelt unmittelbar „die materielle Gestalt, die Form des Gegenstandes wider“. Der *Inhalt* des Gegenstandes erschließt sich der sinnlichen Wahrnehmung nur in dem Maße, wie er sich in der Form des Gegenstandes äußert. Aber die Form des Gegenstandes kann ihrerseits nur zum Objekt ästhetischer Wertung werden, wenn sie „zu dessen Inhalt in Beziehung gesetzt wird ... Nur durch den Inhalt erhält die Form diesen oder jenen ästhetischen Wert, und das ist die objektive Grundlage des Schönen sowohl in der Wirklichkeit als auch im Kunstwerk.“ Bei Kagan gehen in diesem Kapitel über das Ästhetische als Werteigenschaft sehr oft die im Kunst-

[144]werk und durch das Kunstwerk realisierten Wertungen und die Bewertung des Kunstwerks durch den Rezipienten durcheinander. Wichtig für unseren Zusammenhang ist jedoch, daß nach Kagan die ästhetische Wertung, die ästhetische Wahrnehmung Form, anders ausgedrückt, Gestaltungswahrnehmung und -wertung ist und daß umgekehrt diese nicht von dem „Inhalt“ (Mayers Gebrauchswert) des Gestalteten abstrahieren kann.

Mit dieser Betonung des Wertungscharakters von Kunst muß sich notwendigerweise auch die *Funktionsbestimmung* von Kunst verändern. Wenn hier von Funktion die Rede ist, so wird darunter die vom Autor im Hinblick auf den Rezeptor intendierte Wirkung und Einwirkung verstanden und damit die über den Rezeptor beabsichtigte Rückkoppelung in die Gesellschaft.

Um die Funktionsbestimmung der Kunst geht der Streit genauso lange seit Platon und Aristoteles wie um das Wesen der Kunst überhaupt. Schon die Antike hatte der Kunst eine zivilisatorische Funktion zugesprochen, und im Zuge der Wiederaufnahme der klassischen Poetiktraktate durch die Renaissance wurde dieser Gedanke reaktiviert. In modifizierter Form wirkte er – durch die verschiedensten gesellschaftlichen Konstellationen entsprechend bestimmten Klasseninteressen jeweils konkret abgewandelt – bis in die spätbürgerliche Zeit hinein, erfuhr hier allerdings eine radikale Negierung und Zurücknahme.

Das klassische Funktionspaar des „docere et delectare“, des Belehrens und Vergnügens als Elementen der geistigen Formung des Menschen, scheint irgendwie auch durch marxistische Funktionsbestimmungen durch, so z. B. durch Kagans Auffassung von der Polyfunktionalität der Kunst, die er als aufklärerisch-bildende, d. h. erkenntnisvermittelnde, erzieherische, d. h. wertorientierende, hedonistische, d. h. genußvermittelnde, und als kommunikative, d. h. mitteilende, bestimmt. Durch das Zusammenwirken all dieser Funktionen erfüllt die Kunst ihre „humanisierende“ Funktion. Gegen diese Auffassung sind in der Kollektivarbeit „Gesellschaft – Literatur – Lesen“ bei aller grundsätzlicher Zustimmung zum polyfunktionalen Charakter der [145] Kunst und Literatur berechnete Einwände erhoben worden. Erstens wurde festgestellt, daß die kommunikative Funktion nicht getrennt neben den anderen steht, sondern ihnen allen inhärent ist, zweitens, daß die Funktionsbestimmung generell zu stark werkästhetisch vorgenommen wird und damit die notwendige Historisierung der Funktionsbestimmung vernachlässigt wird. Tatsächlich kann ja das Kunstwerk in kommunikative Zusammenhänge geraten, die sein Funktionieren und damit auch die von ihm wahrnehmbaren Funktionen weitgehend verändern.

Nichts gebessert wird jedoch, wenn man *die* Humanisierungsfunktion durch *die* Sozialisierungsfunktion ersetzt, um die Spezifik der künstlerischen Funktionswahrnehmung zu erfassen. Auf Humanisierung und Sozialisierung zielt der gesamte gesellschaftliche Lebensprozeß der Menschen.

Eine Reihe neuester Arbeiten betonen dagegen die wertungsorientierende Funktion von Kunst, exakter gesprochen, von realistischer Kunst. So Heise in einem 1978 erschienenen Aufsatz über „Realismus und Shakespeare“, Tolstych in „Das Gattungswesen der Kunst“, L. Griffen in „Das Schöne in der Kunst und die ästhetische Information“, Lothar Kühne in seinem Artikel „Aneignung und Gegenstand“, Horst Redeker in „Zur Systematik von Abbildung, Erkenntnis und Wahrheit in der Kunst“, wobei die Möglichkeit dieser Funktionswahrnehmung im Zusammenhang mit der durch das Kunstwerk vermittelten und ermöglichten fiktiven Teilnahme an Entscheidungssituationen begründet wird. Für Girnus ist die Kunst geradezu ein Experimentierfeld, auf dem die Menschen gleichsam „strategische Verhaltensspiele“ individuellen und gesellschaftlichen Verhaltens durchspielen können, aus denen sie Einsichten, Orientierungen für sinnvolles menschliches Verhalten gewinnen können.

Interessant in diesem Zusammenhang ist, daß Bachtin, dessen Arbeiten in unserer Ästhetikdiskussion bisher keineswegs die ihnen gebührende Rolle gespielt haben, in einem schon

1928 geschriebenen Artikel, „Das Problem des Autors“, bereits in den entscheidenden Fragen der Wertungsproblematik die in dieser Arbeit vertretenen Grundpositionen eingenommen hat.

[146] Für Bachtin ist das Entscheidende am künstlerischen Schaffen das „Außensein“, d. h. die wertende Haltung des Künstlers zu dem von ihm Dargestellten, die für ihn eine „besondere Form des Beteiligtseins am Ereignis des Lebens“ darstellt. „Das Wertungsmoment, genauer die Wertorientierung des Bewußtseins, existiert nicht nur im eigentlichen Handeln, sondern auch in jedem Erleben und sogar in der einfachsten Empfindung: Leben bedeutet, in jedem Moment des Lebens eine wertende Haltung einzunehmen, sich wertend festzulegen.“

Diese wertend dargestellte Welt im Kunstwerk erzeugt ein „emotional gefärbtes Nachdenken über die Welt und das Leben“ beim Receptor (Kühne spricht in diesem Zusammenhang von „Bedenklichkeit“) und kann deshalb ihrerseits auch nur in der Bezugsetzung zum „Ereignis des Lebens“ und nicht allein zum literarischen Kontext bewertet werden, eine Position, die mit der Brechts übereinstimmt. Worauf sich das wertende Verhalten des Autors im Kunstwerk bezieht, entspricht dem, was in der vorliegenden Arbeit als „Eigen-, Selbst- und Formwertung“ bezeichnet wird: „Der schöpferische Akt muß sich auch im materiell-literarischen Kontext bestimmen, auch hier muß er wertend Stellung beziehen; ... er wird vielmehr durch die Grundhaltung des Autors im Ereignis des Seins, in den Werten der Welt bestimmt; die Beziehung zum Helden und seiner Welt (die Welt des Lebens) bestimmt die wertende Haltung des Autors vor allem, und aus dieser künstlerischen Haltung ergibt sich auch seine materiell-literarische Position: Die Formen der künstlerischen Sicht und Vollendung, der Welt bestimmen die äußerlichen literarischen Methoden und nicht umgekehrt ... man muß gegen alte oder nicht alte literarische Formen ankämpfen, sie benutzen ... überwinden ... dieser Bewegung liegt jedoch die wesentliche, bestimmende künstlerische Auseinandersetzung mit der von Erkenntnis und Ethischem (in die Sprache der vorliegenden Arbeit übersetzt: Wertung; R. Sch.) bestimmten Tendenz des Lebens zugrunde ... Der Autor stimmt unmittelbar mit dem Helden und dessen Welt überein, und allein in der unmittelbaren Wert-Beziehung zu ihm legt er seine künstlerische Position fest; erst in dieser Wertbeziehung [147] (die nach der vorliegenden Arbeit eben die Eigen- und Selbstwertung darstellt; R. Sch.) erlangen die formalen literarischen Methoden (in diesem Fall würde ich sagen: die Gestaltungsmethode; R. Sch.) ihre Bedeutung ...“

Was hier in den letzten Sätzen verhandelt wird, ist eigentlich die Bestimmung der künstlerischen Methode als Wertungsmethode.

Schon aus diesen aperçuhaften Andeutungen zu den bisherigen Auffassungen vom axiologischen Wesen der Kunst, denen man unbedingt noch die Ausführungen von Claus Träger über die Grundprobleme der ästhetischen Wertung aus der Kollektivarbeit zum sozialistischen Realismus und seine Studien zur Realismustheorie hinzufügen müßte, geht klar hervor, daß sich die axiologische Auffassung vom Wesen der Kunst mehr und mehr durchgesetzt hat, daß ihre systematische Begründung aber noch ausstand. Die vorliegende Arbeit ist ein solcher Versuch, sowohl die Systematik dieses Problems zu erfassen als es systematisch zu erfassen. Dies gelingt durch die Verbindung darstellungsästhetischer, kommunikationsästhetischer und funktionalästhetischer Gesichtspunkte.

Indem der Autor das *Wirklichkeitsverhältnis der Kunst* als *spezifisches Widerspiegelungsverhältnis* sichtbar macht, kann er die Dialektik von Erkenntnis und Wertung, von kognitiver und axiologischer Funktion voll entwickeln.

Indem er die *Wahrheit* als *Adäquatheit der Widerspiegelung* definiert, kann er nachweisen, daß die axiologische Konzeption nicht zur Negierung der Wahrheit und ihrer Bedeutung für die Kunst führt – ein Vorurteil, das so oft der Grund für eine einseitige gnoseologische Konzeption war. „Die Diskussionen um die gnoseologische Auffassung von der Kunst sind nicht

zu trennen vom Kampf für die künstlerische Wahrheit, für den Realismus, gegen die verschiedenen Richtungen der modernistischen Kunst. Und gerade darin liegt letzten Endes der tiefe Sinn unserer Verteidigung der gnoseologischen Konzeption“, schreibt A. Sis in einem Artikel „Hegel und die künstlerische Erkenntnis“ 1972.

[148] Und indem er die *spezifische Funktion der Kunst* als Reproduktion und Neuproduktion von Wertungen, d. h. in der wertungsorientierenden Leistung im gesellschaftlichen Leben, bestimmt, überschreitet er endgültig den Oppositionshorizont Kunst – Wissenschaft, innerhalb dessen Grenzen er angetreten war und kann sie als *zwei verschiedene, ganz unterschiedlichen Zwecken verpflichtete Weisen geistiger Aneignung fassen*.

Es kann nicht die Aufgabe eines solchen Rückblickes sein, die Vorzüge dieser Arbeit gegenüber den bisherigen Vorschlägen zur Lösung der angeschnittenen Probleme im einzelnen herauszustellen. Dem aufmerksamen und mit der Materie einigermaßen vertrauten Leser werden sie selbst bewußt werden. Nur auf eines sei hingewiesen, auf die Produktivität der Denkanstöße gerade auch im Hinblick auf Fragen, die im Zusammenhang mit Diskussionen um neuere Werke der DDR-Literatur verstärkt ins Gespräch gekommen sind. Eine solche wäre meines Erachtens die von Weltanschauung und Parteilichkeit. Parteilichkeit sozialistischer Kunst heißt, vom Klassenstandpunkt der Arbeiterklasse aus zu werten, d. h., aus der auf Grund der wissenschaftlichen Weltanschauung gewonnenen richtigen Einsicht in gesellschaftliche Zusammenhänge auch die richtige Ansicht, Haltung zu ihnen einzunehmen und sie als verinnerlichte Wertung, als Überzeugung auch darstellungswirksam werden zu lassen, natürlich nicht in abstrakten Deklarationen, sondern in der, wie Bachtin sagt, Art der Gestaltung des „Ereignisses des Lebens“.

Wichtig scheint mir auch die Feststellung, daß Kunst nicht nur ästhetisch wertet, sondern daß in ihr alle Wertungen: utilitaristische, hedonistische, ethische, politisch-ideologische und ästhetische zusammenwirken und daß man Wertungen nicht nach Objekten klassifizieren sollte, sondern nach den unterschiedlichen Funktionen im gesellschaftlichen Arbeits- und Kommunikationsprozeß. Zu diesen Fragen ist ja der bisherige Forschungsstand völlig unbefriedigend. Man hätte sich gewünscht, daß der Autor über das Zusammenwirken dieser verschiedenen Wertungsarten innerhalb ihres dreifachen Wirkungsbereiches, der Eigen-, Selbst- und Formwertung, etwas näher [149] Auskunft gegeben hätte. Welche Wertungsarten entscheiden in der Formwertung, utilitaristische, ästhetische? Das Sachwörterbuch für den Literaturunterricht stellt die Wertung innerhalb aller dreier Wirkungsbereiche z. B. eindeutig unter die Dominanz der ästhetischen Wertung: „Das Schöne begegnet uns in der Kunst 1. als Schönheit des Gegenstandes der künstlerischen Widerspiegelung, 2. als Schönheit der sittlichen Haltung des Künstlers (er bildet die Wirklichkeit nicht einfach ab, sondern er wettet sie ästhetisch. Er vermittelt uns im Abbild zugleich ein Vorbild) und 3. als Einheit von Inhalt und Form, als vollendete Gestaltung.“

Gerade unter diesem Aspekt der Möglichkeiten und Notwendigkeiten von Kombinationen verschiedener Wertungen innerhalb der verschiedenen Kunstgattungen und in den einzelnen Kunstgattungen in den drei Wertungsbereichen der Eigen-, Selbst- und Formwertung müßten auch vielleicht einzelne Formulierungen noch einmal überdacht werden. „Die Kunst kann die Wertung jedes Gegenstandes der objektiven Realität mit allen Wertungsarten widerspiegeln.“ Kann sie das wirklich? Gilt dieser Satz gleichermaßen für alle Kunstgattungen? Dominieren nicht in einigen ganz bestimmte Wertungen? Hat bei diesen Aussagen nicht oft die Literatur Modell gestanden?

Und umgekehrt: Ist die ganze Frage der Sinnlichkeit, die Ausbildung schönheitsgenußfähiger Sinne, der spezifisch ästhetischen Wertung und damit die Bedeutung des Materialcharakters nicht zu kurz gekommen? Für die Literaturtheorie liegt hier heute ein entscheidendes Feld

ideologischer Auseinandersetzung. Der von Karl-Heinz Barck und Brigitte Burmeister herausgegebene Sammelband „Ideologie – Literatur – Kritik“ mit Beiträgen führender französischer Literaturwissenschaftler zur marxistischen Literaturtheorie macht deutlich, welche Rolle z. B. das Problem der Ideologiebeachtung der Sprache in der Auseinandersetzung mit „marxologischen“ Auffassungen in einem kapitalistischen Land spielt. Aber diese Diskussionen beschränken sich natürlich nicht auf Frankreich, sondern spielen in der gesamten bürgerlichen Literaturtheoriebildung z. Z. eine entscheidende Rolle.

[150] Der Haupteinwand, den man jedoch gegen die vorliegende Darstellung vorbringen könnte, ist sicher der, daß der historische Aspekt allzu kurz gekommen ist. Nach den „Sündenfällen“ wird die Fragestellung rein systematisch entwickelt. Dies ist eine berechtigte Vorgangsweise, wenn sie die historische Dimension bei bestimmten programmatischen Verallgemeinerungen nicht aus dem Auge verliert. Aber wenn oft von *der Kunst* und *der Funktion* die Rede ist, möchte man fragen, von welcher Kunst in welcher Zeit die Rede ist und ob diese Funktion tatsächlich zu allen Zeiten die dominierende war.

Oft scheinen die Verallgemeinerungen aus der gegenwärtigen Situation, nicht aber aus dem Kunstprozeß abgezogen, so z. B. in dem Satz: „Die Kunst besitzt in hohem Maße das Vorschlagsrecht, aber auch die Vorschlagspflicht künftiger Wertungen.“

Mit *der Kunst* und *der Pflicht* und *dem Recht* dünkt mich so allgemein wenig anzufangen. Dieses Recht und diese Pflicht kann eine auf den Fortschritt der gesellschaftlichen Entwicklung orientierte Kunst – die damit auch die Wertungsposition der den Fortschritt tragenden sozialen Kräfte vertritt – unter bestimmten Bedingungen, in bestimmten Situationen der Klassenauseinandersetzung haben. Aber sie wird diese Pflicht und dieses Recht gerade dadurch erfüllen, daß sie diese auf die Zukunft orientierten gesellschaftlichen Wertungen als die notwendigen Orientierungen der heutigen Entscheidungen sichtbar macht.

Die Kunst kann da nichts Apartes tun, sondern nur wie ein feinfühliges Seismograph die reale Bewegung des realen Lebens anzeigen.

Umgekehrt hat es lange geschichtliche Perioden gegeben, wo *die Kunst* als Kunst der herrschenden Klasse – ich denke an Heldenepik, Ritterromane, Minnelied, aber auch an die großen Tragödien der französischen Klassik – vor allem die „Pflicht“ hatte, die bestehenden gesellschaftlichen Wertungen, die geltenden moralischen, religiösen, politisch-ideologischen, ja selbst ästhetischen Wertungen, zu reproduzieren und damit bei ihren Zuschauern, Zuhörern, Lesern zu produzieren.

[151] So entscheidend es für die tatsächliche gesellschaftliche Funktionsbestimmung der Kunst ist, daß sie bei der Reproduktion und Neuproduktion von Wertungen eine wichtige Rolle spielen kann und spielt, darf bei der Einschätzung dieser Rolle das Verhältnis zwischen Lebenspraxis und Kunstpraxis nicht zugunsten der letzteren etwas verschoben werden. Vielleicht darf in diesem Zusammenhang noch einmal an die fundamentale Wendung von Marx von der Ästhetik zur Ökonomie erinnert werden, denn diese Wendung hatte doch etwas mit der grundsätzlichen Erkenntnis zu tun, daß die „Erziehung des Menschengeschlechts“ eben nicht wie bei Schiller der Kunst übertragen werden konnte, sondern daß sich diese primär durch den in der materiellen Produktion vollzogenen realen Austauschprozeß des Menschen mit der Natur und die dadurch bestimmten Beziehungen der Menschen zueinander vollzog. Wertungsbildung ist zunächst und prinzipiell stets eine Sache der Praxis, des wirklichen Lebens, der tatsächlichen Entscheidungssituationen und nicht des fiktiven Erlebens vermittelt der Kunst. Der wirkliche Geschichtsprozeß ist die primäre wertungsproduzierende Ebene.

Dies ist selbstverständlich auch die unverrückbare Position des Verfassers. Formeln wie: „Wissenschaft existiert als ein erkenntnisproduzierendes Organ der Gesellschaft, Kunst exi-

stiert als ein wertungsproduzierendes Organ der Gesellschaft“ besitzen die Prägnanz von Theoremen und prägen sich auch als solche ein. In ihnen konzentriert sich gleichsam der wissenschaftliche Extrakt einer Arbeit. Manchmal kann er selbst in einem einzigen Begriff kondensiert sein, der komplizierte Zusammenhänge in ihren wesentlichen Beziehungen erfaßt. Ein solcher Begriff ist z. B. der Systembegriff. Die Ausarbeitung eines solchen, schließlich in einem besonderen sprachlichen Zeichen fixierten Begriffs kann ein langwieriger wissenschaftlicher Prozeß sein. Aber erst wenn er bis zu diesem Punkt abgeschlossen ist, ist er wirklich „gesellschaftlich verfügbar“.

In der Kollektivarbeit „Gesellschaft – Literatur – Lesen“ wurde z. B. der Begriff der „Rezeptionsvorgabe“ eingeführt. Er erfaßt in einem einzigen Wort die ganze Dialektik zwischen [152] Wirkung eines Kunstwerks auf den Rezeptor und Aufnahme eines Kunstwerks durch den Rezeptor. Solche Begriffe wirken wie operative Denkmodelle. Sie verkürzen nicht nur die mit Hilfe von Sprache durchgeführte wissenschaftliche Kommunikation, sondern sie strukturieren und generieren auch neue Denkprozesse.

Deshalb muß meiner Ansicht nach auch in dem Satz: „Kunst existiert als ein wertungsproduzierendes Organ der Gesellschaft“ das kleine Wörtchen „ein“ besonders betont werden, denn Kunst ist *eines* von dreien, wie der Verfasser selbst ausführt, nach der Praxis allerdings wohl das wichtigste.

Der Verfasser hat es sich versagt, seine Theorie in extenso in dem ganzen Umkreis damit verbundener, möglicher, über den unmittelbaren Rahmen der Arbeit hinausgehender Fragen durchzuspielen. In dieser Komprimierung der konzentrierten Durchführung des Hauptgedankens liegt die große Stärke dieses Essays, zugleich öffnet er sich dadurch am Schluß in eine Fülle weiterführender Fragen, die den Leser geradezu zwingen, in der vorgeschlagenen Richtung selbständig weiterzudenken, und dies ist ebenfalls ein entscheidender Vorzug dieser Arbeit.

Der Verfasser nennt seine Darlegung in bescheidener „Selbstwertung“ einen Essay, der nach gängiger Auffassung nicht die Rigorosität eines wissenschaftlichen Traktats für sich beansprucht. Dem kann man zustimmen, wenn man darunter versteht, daß der Autor es sich nicht zur Pflicht gemacht hat, die gesamte einschlägige Literatur zur historischen Entwicklung dieser Fragestellung kritisch reflektiert wiederzugeben.

Wenn man darunter versteht, daß er statt weit ausholender Beweisführung es sich bisweilen mit einer aphoristischen Wendung Genüge sein läßt.

Wenn man darunter versteht, daß er nicht den ganzen möglichen Umkreis der mit seinem Zentralproblem verbundenen Fragen abgesprochen ist, sondern ihn oft nur an einzelnen Punkten markiert hat.

Wenn man darunter das Recht versteht, auch in einer theoretischen Reflexion bisweilen Metaphern und Bilder zu benutzen, [153] um Zusammenhänge sinnfälliger zu machen und sich einer schwerfälligen „wissenschaftlichen“ Diktion zu entschlagen.

Wenn man darunter das Recht versteht, an Stelle systematischer Beweisführung auf mehr zufällig ausgewählte Beispiele als Belege zurückzugreifen.

Aber man kann ihm nicht zustimmen, wenn damit eine der Wissenschaft nicht ebenbürtige Leistung angezeigt werden soll.

Man kann ihm nicht zustimmen, wenn damit die Verbindlichkeit der Thesen auf die Unverbindlichkeit bloßer Hypothesen reduziert werden soll.

Die Thesen dieses Essays sind sehr wohl am Kunstmaterial überprüfbar.

Man kann ihm nicht zustimmen, wenn damit eine „captatio benevolentiae“ für eine unzulängliche Kenntnis des Autors hinsichtlich der Forschungslage zu dieser Problemstellung gemeint ist. Der Autor hat sich mit ihr offensichtlich gründlich in den verschiedensten Disziplinen beschäftigt. Auch dann kann man ihm nicht zustimmen, wenn damit eine sprunghaft plaudernde Darstellung entschuldigt werden sollte. Die vorliegende Darstellung ist ein Muster zwingender innerer Logik. Das Denken kann sich einem Gegenstand auf sehr unterschiedliche Weise annähern.

Es kann ihn auf konzentrischen Bahnen oder in Spiralen umkreisen, es kann sich gleichsam auf Umwegen in weitem Bogen an ihn herantasten, aber es kann auch zielstrebig, wie auf einer Geraden als der kürzesten Verbindung zwischen zwei Punkten, ohne Aufenthalt und Abschweifungen seinem Gegenstand zustreben. Essays pflegen gewöhnlich mehr sprunghaft auf dem ersten Wege einherzukommen.

Der vorliegende jedoch hat trotz aller „Spiegeleien“ und „Diebereien“, trotz „Geißeltierchen“ und „Sündenfall“ mit aller Konsequenz den letzten verfolgt ... sehr zum Nutzen einer konzentrierten Darstellung.

In einem aber trifft die Selbstwertung des Autors, daß es sich um einen „Essay“ handle, voll und ganz zu. Die Anschaulichkeit der Sprache, die Klarheit und Verständlichkeit des Stils sind Sprache und Stil eines wirklichen Essays. Ein nicht hoch [154] genug zu veranschlagendes Verdienst bei einem so schwierigen theoretischen Problem. Denn es ist nicht nur wichtig, wie ein Gedanke in den Kopf kommt, sondern ebenso wichtig ist es, wie er aus dem Kopf in die Feder kommt.

Denn diese „Umcodierung“ von oft auch mehr intuitiv erfaßten Zusammenhängen – man spricht nicht umsonst von Gedankenblitzen – in die rational aufgearbeitete sprachliche Zeichengebung gelingt nicht immer. Aber hier ist sie gelungen.

Anstöße, die das Denken in Bewegung setzen, kommen allerdings auch nicht nur aus einer Richtung. Dies wird häufig zuwenig bedacht.

Nicht nur Wissenschaft produziert und reproduziert Wissenschaft.

Als ich mit der Rezeption dieser Arbeit beschäftigt war und mit der Reflexion darüber – was auch nicht immer ein gradliniger Prozeß ist –, las ich in den Nächten nach der Arbeit am Schreibtisch zur Entspannung gar oft ein paar Seiten aus Kohlhaases „Silvester mit Balzac“ und fühlte mich dadurch meist in förderlichster Weise zu neuem Nachdenken über meinen eigentlichen Arbeitsgegenstand angeregt. Und ich glaube, auch solcherlei geistige Aktivierung, auf wissenschaftliche Arbeit gerichtetes Denken auslösende Wirkung gehört mit zu dem, „was Kunst vermag“.

Der Autor des vorliegenden Bandes ist in der glücklichen Lage, sich in beiden Formen geistiger Aneignung und Kommunikation – in Wissenschaft und Literatur – mit gleicher Sicherheit der Gegenstandsbeherrschung zu bewegen. Vielleicht erklärt dies, weshalb dieser Essay – die „Mischform“ von Wissenschaft und Kunst „par excellence“ – so gut geraten ist.

Wenn der Wert einer wissenschaftlichen Arbeit nicht zuletzt daran gemessen wird, in welchem Maße sie zu produktivem Weiterdenken anregt, dann kann man diesem Essay nur wünschen, daß er viele fruchtbare Diskussionen auslöst.