

Eine moralische Politik?

Vittorio Hösles Politische Ethik in der Diskussion

herausgegeben von

Bernd Goebel und Manfred Wetzel

Königshausen & Neumann

Inhalt

Vorwort	7
---------------	---

I.

<i>Manfred Wetzel</i> Zwei Diskrepanzen in Hösles opus magnum und eine Alternative	13
<i>Christian Illies</i> Zur Architektur der Synthese	37
<i>Harald Seubert</i> Moral, Politik, Natur und Selbstbewußtsein. Grundsätzliche Bemerkungen aus Anlaß der Ethik von Vittorio Hösle	59

II.

<i>Ernst Gottfried Mahrenholz</i> Naturrecht oder sittliche Evidenz? Überlegungen zum Begriff des Naturrechts bei Hösle	81
<i>Norbert Brieskorn</i> Menschenrechtlicher Solidarismus – Eine Erprobung an Vittorio Hösles „Moral und Politik“	91
<i>Bernd Goebel</i> Moral und Wirtschaftspolitik. Zu Vittorio Hösles Forderungen an eine zukünftige Ordnung der Wirtschaft und Sozialordnung	109

III.

<i>Manfred Hennen</i> Hat Wissenschaft Macht?	145
--	-----

<i>Mark W. Roche</i> Kunst und ästhetische Wertung im Rahmen von Moral und Politik	181
---	-----

IV.

<i>Christian Thies</i> Hegelianische Weltpolitik. Hösles Beitrag zur Politischen Philosophie der internationalen Beziehungen	201
---	-----

<i>Volker Stümke</i> Der Kosovokrieg als Anwendungsfall einer Politischen Ethik für das 21. Jahrhundert	229
---	-----

<i>Hans-Georg Wittig</i> Vernünftige Ethik für eine aus den Fugen geratene Welt. Zu Vittorio Hösles großer Synthese von „Moral und Politik“	267
---	-----

V.

<i>Vittorio Hösle</i> Replik	291
---------------------------------------	-----

Über die Autoren	315
------------------------	-----

Mark W. Roche

Kunst und ästhetische Wertung im Rahmen von Moral und Politik

In wichtiger Weise unterscheidet sich Vittorio Hösles *Moral und Politik* von anderen Werken der gegenwärtigen politischen Philosophie. Ich nenne vor allem drei Unterschiede, von denen jeder in gewisser Hinsicht einem der drei Teile des Buches entspricht. Erstens legt Hösle normative Reflexionen über den idealen Staat vor und dies in einer Zeit, in der fast alle Bereiche der Wissenschaft die normative Sphäre aufgegeben haben. Zweitens umgreift Hösles Buch eine bemerkenswerte Breite an Disziplinen innerhalb der Geistes- und Sozialwissenschaften und zeichnet sich damit in einem Zeitalter der Überspezialisierung aus. Drittens bietet Hösle dadurch, daß er die normative und deskriptive Ebene verbindet, eine Fülle von Einzelanalysen und Einzelvorschlägen für die Gegenwart sowie für den modernen Staat. Dies hebt sein Werk erfreulich von der in der Gegenwart leider vorherrschenden Erwartung ab, daß wissenschaftliche Werke nur für Fachwissenschaftler verfaßt seien.

Eine der Sphären, in der Hösle sich mit großer Kompetenz bewegt, ist die Kunst, vor allem Literatur und Film. Er macht treffende Bemerkungen über eine erstaunliche Fülle von hervorragenden Werken der Weltliteratur. Diese sind fast in jedem Kapitel zu finden, am prominentesten wohl in Kapitel 5, in seiner Analyse der Macht. Am bemerkenswertesten sind die Erläuterungen zu Shakespeare, obwohl die behandelten Werke grundsätzlich von der Antike bis in die Gegenwart reichen und aus einer breiten Mannigfaltigkeit von Kulturen stammen. Hösle diskutiert Kunstwerke im Zusammenhang mit seinen Analysen von komplexen intersubjektiven Strukturen, einschließlich diverser Strategien von Macht, von moralischen Situationen, Dilemmata und Entdeckungen, und von den psychologischen und kulturellen Kräften, die die Erkenntnis beeinflussen und das menschliche Streben motivieren. Darüberhinaus erörtert Hösle die Zwecke der Kunst, einschließlich ihrer Fähigkeit, höhere menschliche Bedürfnisse zu befriedigen, und ihrer Rolle bei der Entwicklung eines emotionalen Verhältnisses zum Guten sowie bei der Herausbildung kollektiver Identitäten. Ferner thematisiert er Verbindungen zwischen Kunst und Geschichte und Aspekte der literarischen Form in Beziehung zu politischen Fragen. Hösle stößt in der Kunst einerseits auf Einsichten, die seine Argumente stärken, und andererseits, was noch wichtiger ist, kommt er durch die Kunstwerke zu Einsichten, die ihm helfen, seine Theorien zu entwickeln.

Im Kapitel 7 über den gerechten Staat behandelt Hösle die Rolle der Kunst innerhalb des Staats, einschließlich der Forderung nach einer normativen Reflexion über die Kunst, wenn ihre finanzielle Unterstützung durch den Staat legitimiert werden soll. Das ganze Buch hindurch hält Hösle die Idee aufrecht, daß eine der staatlichen Aufgaben sei, Bedingungen zu schaffen, die der Entwicklung von menschlichen Fähigkeiten und Tugenden förderlich seien. Bei dieser Aufgabe spielten Literatur und Kultur eine wichtige Rolle. Aber der Staat habe dann Schwierigkeiten, seine Unterstützung der Kunst zu rechtfertigen, wenn es keine rationalen Kriterien der ästhetischen Wertung gebe. In diesem Falle, also wenn der Staat über „keine immanenten ästhetischen Kriterien“ verfüge und die Gesellschaft davon überzeugt sei, daß „die Kunst auch mittelbar mit den moralischen Fundamenten eines Gemeinwesens nichts zu tun“ habe, sollten die Künste nicht vom Staat gefördert werden (879). Der Staat müsse sich dann anderen Aufgaben widmen und die weitere Entwicklung der Kunst dem Markt überlassen.

In diesem Beitrag möchte ich kurz über Hösles Herausforderung reflektieren, daß das gegenwärtige Zeitalter den moralischen Wert der Kunst und die Kriterien guter Kunst anzusprechen versuchen sollte. Eine ausführliche Antwort auf die Frage nach dem moralischen Wert der Kunst würde am besten der triadischen Struktur von Hösles eigenem Versuch folgen: Sie bedürfte, erstens, normativer Reflektionen über Grundprinzipien und Werte der Ästhetik und der Hermeneutik; zweitens, einer deskriptiven Analyse und Kritik der Entwicklungstendenzen der Kunst und der Kunstkritik über die Zeiten hinweg und bis in die Gegenwart hinein; und drittens, durch eine Verbindung der normativen und deskriptiven Sphären, einer Analyse der normativen Möglichkeiten und Ziele von Kunst heute.¹ Mein Ziel im Rahmen dieses Aufsatzes ist viel bescheidener; ich kann in meinem Beitrag nur auf einige Themen hinweisen, die weiter ausgeführt werden müßten, wenn wir den Wert der Kunst verteidigen und immanente ästhetische Kriterien guter Kunst begründen wollen.

Jahrhundertlang zweifelten Kritiker nicht daran, daß einige Kunstwerke besser als andere seien und daß es möglich sei, diese Werturteile zu verteidigen und zu revidieren, indem man immanente ästhetische Kriterien anlege. Der Konsens über einen solchen Kanon ist jedoch in den letzten Jahrzehnten verloren gegangen. Diese Entwicklung hat mehrere Ursachen. Erstens hatten viele Kritiker den Wert von Kunstwerken allein auf Tradition und Autorität gestützt. Diese Kritiker waren in ihren Werturteilen anfechtbar – einerseits, weil sie ihre Werturteile nicht mit rationalen Kriterien zu verteidigen vermochten (über die sie nicht mehr verfügten), andererseits, weil sie dazu neigten, die Werke in ihrer Ganzheit hervorzuheben und dabei die Schwächen der Werke im Einzelnen oft

übersahen oder nicht zur Kenntnis nahmen. Die Unfähigkeit, Gründe für einen Kanon artikulieren zu können und dennoch blind an ihm festzuhalten, führt dazu, daß man nicht nur dogmatisch, sondern auch anfällig für berechtigte Kritik wird. Werke sind nicht groß weil sie durch die Jahrhunderte hindurch Anklang gefunden haben, sondern sie haben Anklang gefunden, weil sie groß sind. Aber der Verlust normativer Kriterien hat zu einer Umkehr dieses Verhältnisses in den Augen gerade der Kritiker geführt, die dabei dennoch an einem Kanon festhalten wollten. Zweitens haben neue Methoden uns gelehrt, andere Fragen an die Kunstwerke heranzutragen, die zur Aufdeckung bisher übersehener Schwächen führten und eine erneute Prüfung aller Werke notwendig machten. Darüber hinaus haben die derart neu angeregten Fragestellungen aber auch ermutigt, manche für lange Zeit unberechtigterweise vernachlässigten Werke schätzen zu lernen. Beide Momente, die neuen Fragen und die neu entdeckten Kunstwerke, die im Rahmen des traditionellen Kanons keine Berücksichtigung gefunden hatten, haben die Zweifel an der Kohärenz dieses etablierten Kanons weiter genährt. Drittens dominiert heutzutage in der Kunst- und Literaturwissenschaft die Kritik an ästhetischen Normen. Auf der einen Seite haben nicht-ästhetische Gesichtspunkte die Frage nach dem ästhetischen Wert zunehmend verdrängt, was unvermeidlich eine Neubestimmung des etablierten Kanons bewirken mußte; auf der anderen Seite hat der Einfluß des Historismus dazu geführt, daß Kritiker Kunstwerke nur im Rahmen ihrer Zeit betrachten und die Möglichkeit transhistorischer ästhetischer Kriterien leugnen. Beiden Entwicklungen gemeinsam ist die Idee, daß ästhetische Normen historisch bedingt und daher ohne bindende Wahrheit sind – dies bestätigt Hösles Auffassung, daß wir uns in einer Wertungskrise befinden.²

Gewiß soll man ästhetische Werturteile nicht auf den Konsens der Tradition gründen, auch wenn man hofft, daß eine gewisse Weisheit in der Tradition verborgen liegt. Man muß auch in der Lage sein, Fehler zu erkennen, und dazu fähig sein, Kriterien für die Aufnahme eines Werkes in den Kanon klar zu artikulieren. Wird aber die Frage nach dem ästhetischen Wert ernsthaft gestellt, so ist klar, daß die Kriterien für ihre Beantwortung von den Grundprinzipien der Ästhetik abgeleitet werden müssen. Die Richtigkeit oder Wahrheit eines solchen Kriteriums kann zum Beispiel nicht dadurch bestimmt werden, daß man auf die Bedingungen seiner Entstehung schaut. Man muß den Wahrheitsanspruch der

² Der Verlust normativer Kriterien guter Kunst ist in der neuesten Abhandlung über literarische Wertung, der von Heydebrands und Winkos, zu sehen. Ihr Ziel ist es nicht, eine normative Theorie vorzulegen, sondern die Motivationen, Funktionen und Möglichkeiten der literarischen Wertung zu beschreiben und historische Änderungen in der Wertung zu diskutieren. Interessant ist, wie oft sie die Prinzipien der Wertung indirekt erschließen müssen, wenn sie die verschiedenen methodologischen Richtungen untersuchen, da viele Kritiker, sogar viele Theoretiker, die Frage der Wertung (und entsprechend der Kriterien) unangesprochen lassen. Während die Debatte über den Kanon viele neue Wertungen praktisch ausgelöst hat, hat sie, so weit ich sehe, nicht zu einer Neubelebung einer anspruchsvollen Diskussion über Kriterien der ästhetischen Wertung geführt.

¹ Dieses anspruchsvolle Projekt, allerdings mit Beschränkung auf die Literatur, versuche ich zur Zeit in Form eines Buches, mit dem vorläufigen Titel, *Der Wert der Literatur und der Literaturwissenschaft im technischen Zeitalter*, auszuarbeiten. Der folgende Beitrag bezieht sich auf dieses Projekt vor allem dadurch, daß er einige normative Grundfragen zur Sprache bringt, die in diesem Buch ausführlicher behandelt werden sollen.

Theorien selber erwägen, auch wenn unsere Auffassung von Ästhetik – und entsprechend der resultierende Kanon großer Werke – sich selbstverständlich historisch entwickelt hat und sich weiterhin entwickelt. Ferner müssen hermeneutische Gesichtspunkte berücksichtigt werden, wenn man einzelne Kunstwerke schließlich anhand der gefundenen Normen beurteilen will.

Innerhalb der Ästhetik unterscheidet man drei Typen: Produktions-, Kunstwerk-, und Rezeptionsästhetik. Kunst kann von diesen drei Perspektiven aus betrachtet werden. In der Produktionsästhetik untersuchen wir derjenigen Einflüsse, die für die Entstehung eines Kunstwerkes bedeutend sind, etwa die Biographie des Autors, die Quellen, frühere Fassungen und der soziohistorische Kontext. Die Kunstwerkästhetik analysiert und bewertet den Inhalt des Werkes (d.h., die Handlung, das Thema, die enthaltenen Ideen), seine Form (d.h., die Technik oder den Stil und die Struktur sowie die Gattung, zu der man es zählt, und die Stilepoche, der es angehört) sowie das Verhältnis von Inhalt und Form und der Teile zum Ganzen. Die Rezeptionsästhetik behandelt zum Beispiel die Publikationsgeschichte; die Rezeptionsgeschichte und den Einfluß des jeweiligen Erwartungshorizontes auf die Deutung eines Werkes. Hösle weist darauf hin, daß man ursprünglich das Kunstwerk and erst viel später den Produktionskontext bzw. den Künstler hervorhob und daß dieser Wechsel der „Subjektivierungstendenz der Geschichte“ entspreche (303). Man könnte diesen Gedanken fortführen, indem man auf die erst in der Gegenwart stark gewordene Betonung der Rezeption verweist – die von Hösle beschriebene Tendenz wird so weiter verfolgt, haben wir doch im Mittelpunkt ästhetischen Interesses zunächst das Objekt oder das Kunstwerk, darauf folgend den genialen Schöpfer und schließlich uns selbst. Mit dieser Entwicklung werden jedoch die Merkmale des ästhetischen Objekts und der ästhetischen Erfahrung zunehmend in den Hintergrund gedrängt oder sogar ganz bestritten, wie etwa bei Barbara Smith (34).

Während jedes intellektuelle Produkt eine Produktions- und Rezeptions-sphäre hat, ist nicht jedes intellektuelle Produkt ein Kunstwerk. Dies deutet auf den Vorrang der Kunstwerkästhetik hin, denn nur hier wird das Kunstwerk als solches analysiert. Soziologische und historische Methoden sind insofern begrenzt, als sie nur die äußerlichen Dimensionen des Kunstwerks behandeln, nicht dessen Wesen. Wenn die Kunstkritik erhellen soll, was die Kunst erst zu Kunst macht, muß sie primär eine Kunstwerkästhetik, nicht eine Produktions- oder Rezeptionsästhetik sein und entsprechend den Inhalt, die Form und deren Zusammenhang betonen. Das, was ein Kunstwerk großartig macht, ist seine Idee und seine Form, und die Wahrheit einer Idee läßt sich nicht an seiner Produktion oder Rezeption messen. Geltung darf weder auf Genese noch auf Erfolg reduziert werden.

Die erste Bedingung eines Kunstwerkes ist also, daß es eine substantielle Idee hat, die einfach oder kompliziert entfaltet werden kann. Im besten Falle vermittelt die Kunst sowohl überzeitliche Wahrheiten, die auf andere Kulturen und Zeiten übertragbar sind, als auch historische Wahrheiten, die aus einem bestimmten, zeitlichen Kontext und dessen einzigartigen Anforderungen entstehen

und Menschen im gleichen Umfeld ansprechen. Überdies führt das durch die Einbildungskraft geleitete Denken oft zu einer Fülle von philosophischen Prolepsen – die Kunst nimmt die Fragen der Philosophie vorweg und entfaltet, wenn auch unbewußt und elliptisch, Antworten auf diese Fragen. Große Kunst ist fähig, unsere Aufmerksamkeit auf noch ungelöste Probleme zu lenken, ohne daß die Dissonanz der unaufgelösten Spannungen dabei zum Selbstzweck wird. Dies ist möglich, da der Künstler Wahrheiten entdecken und darstellen kann, ohne alles, was seine Bilder und Erzählungen in sich schließen, ganz begreifen zu müssen. In dieser Hinsicht mag er dem Philosophen zuvorkommen, auch wenn er seinen Stoff begrifflich weniger beherrscht.

Die Kunst kann in mindestens drei Weisen in Beziehung zur Wirklichkeit stehen. Erstens kann sie diese nachahmen, in welchem Falle die Kunst ein Spiegel der Wirklichkeit ist. Diese Auffassung der Kunst könnte zum Einwand führen, daß die Kunst dann überhaupt keinen Eigenwert habe. Wenn man die Spiegelung der Wirklichkeit aber auch als eine Enthüllung derjenigen Seiten von ihr sieht, die uns sonst verborgen blieben, kann dem Kunstwerk auch weiterhin Eigenwert zugesprochen werden. Zweitens vermag die Kunst die Wirklichkeit dadurch zu kritisieren, daß sie, indem sie diese an höheren Anforderungen mißt, deren Mängel aufzeigt. Die Kunst kann einem Publikum so die Unzulänglichkeiten der Zeit bewußt machen und dadurch die Wahrscheinlichkeit erhöhen, daß diese überwunden werden. Die moralische und politische Relevanz dieser Funktion hebt Hösle deswegen hervor, weil die „kritische Wahrnehmung der Wirklichkeit“ in der modernen Kunst besonders ausgeprägt ist (879). Drittens kann die Kunst direkt auf eine höhere Wirklichkeit aufmerksam machen. In dieser Rolle versucht sie weder das Verborgene der gegenwärtigen Wirklichkeit aufzudecken noch die Mängel der Wirklichkeit direkt zu kritisieren; statt dessen bietet sie ein Gegenbild zur Wirklichkeit an. In den zwei letzten Weisen gibt uns die Kunst nicht nur Einsichten in die Strukturen dessen, was ist; sie verweist, ob indirekt oder direkt, auf das, was sein soll.

Während eine gute Idee um ihrer selbst willen unsere Aufmerksamkeit verdient, findet sie unsere Aufmerksamkeit als Kunstwerk nur dann, wenn sie so gestaltet wurde, daß sie in Bezug auf Stil und Rhetorik, Redeweise und Ausdruckskraft, Struktur und Gattung sinnlich reizvoll ist. Die Schönheit schließt ein Moment der Wahrheit ein, aber die Kunst unterscheidet sich von der Philosophie durch ihre Sinnlichkeit. Wegen dieses sinnlichen Moments sind künstlerische Meisterwerke in den verschiedensten Formen und Traditionen möglich – während die eine philosophische Wahrheit andere konkurrierende (vermeintliche) Wahrheiten ausschließt, schließt eine sinnliche Anschauung der Wahrheit andere nicht aus. Es gibt unendliche Wege, das Ideal durch Schönheit zu versinnlichen. Daher kann eine Vielfalt von Kunstwerken mannigfaltige Bedürfnisse ansprechen, ohne daß es zu einem ausschließenden Wettbewerb zwischen ihnen käme. Jedes Zeitalter wird neue Verwirklichungen der Schönheit suchen, die allgemeine Prinzipien mit den besonderen Bedürfnissen der Zeit vereinen. Unsere Rezeption der Schönheit kann daher analog zu unserer Rezeption der bunten Vielfalt

an Weisen sein, in denen die verschiedenen Kulturen die höchsten menschlichen Ideale zu verwirklichen streben. Die Kunst eröffnet uns den Wert von Verschiedenheit, den Reichtum zahlloser Geschichten, mannigfaltiger Traditionen, vielfältiger Tugenden – und zugleich läßt sie uns die allen gemeinsamen ästhetischen Prinzipien erkennen.

Ein Kunstwerk interessiert uns, nicht weil es von x oder y stammt, sondern weil x oder y fähig war, etwas von allgemeinem Interesse zu erschaffen, das eine Vision, eine Kritik, eine Offenbarung, eine Stimmung beinhaltet, etwas, das ein breiteres Publikum anspricht – und doch in einem Stil, der einzigartig x oder y zugesprochen werden kann. Das sinnliche Moment macht das Kunstwerk zum Ausdruck seines Schöpfers. Aber nur wenn es von allgemeinem Interesse ist, kann es dem Bereich der Kunst zuzurechnen sein. Das Werk und sein Stil haben beide allgemeine und besondere Momente, die auch in der Rezeption offenbar werden: Denn auch wenn Kunst die allgemeinen Anforderungen erfüllen muß, um gut zu sein, kann sie diesen zu verschiedenen Zeiten auf verschiedene Art genügen, so daß ganz diverse Kulturen und Personen zu unterschiedlichen Zeiten jeweils von anderen Kunstwerken angezogen werden.

Kunst spricht die emotionalen und unterschwelligeren Seiten des Empfängers an, die diesen oft noch stärker zu motivieren vermögen als das bloße Argument. Einer der Gründe für die Macht der Kunst ist ihre Partikularität: Wir finden es leichter, uns mit dem Besonderen zu verbinden und mit ihm zu sympathisieren. Außerdem betont die Kunst oft gerade die moralischen Kategorien, welche in einem rein begrifflichen Rahmen eher vernachlässigt werden – so die Einfühlung in gestörte Menschen, die Bewunderung für tugendhafte Personen und ein Bemühen um menschliche Vielfalt. Wo die Vernunft manchmal scheitert, indem sie Personen unzureichend motiviert, hat oft die Kunst mehr Erfolg – wegen ihrer Beispiele und Vorbilder, ihrer sinnlichen Muster und Bilder sowie ihres Appells an die Gefühle. Man entwickelt sich als Person eben nicht nur mit Hilfe von philosophischen Denkbestimmungen und theoretischem Wissen. Vorbilder sind wichtig, und sowohl positive als auch negative Vorbilder stehen in der Kunst zu Gebote, sei es als fiktive Darstellung von historischen Persönlichkeiten oder als phantasiereiche Erfindungen ansprechender Figuren. Es ist kein Zufall, daß ein Hauptmoment in der Entwicklung von Hölderlins *Hyperion* seine Begegnung mit *Adamas* ist, der nicht nur das, was *Hyperion* werden soll, verkörpert, sondern ihn auch noch auf die Vorbilder der Antike hinweist. Um Vorbilder zu finden, ist die Begegnung sowohl mit Figuren aus der eigenen Tradition oder Zeit wichtig als auch mit moralischen Personen aus einer Vielzahl von anderen Traditionen, Kulturen und Zeitaltern.

Ogleich der begrifflichen Analyse zugänglich, erweist sich das sinnliche Moment der Kunst von einer Komplexität, die, hierin dem menschlichen Subjekt ähnlich, von der begrifflichen Analyse nicht erschöpft werden kann. Gleichgültig wie nah wir daran kommen mögen, die Bedeutung eines großen Kunstwerkes zu analysieren und auszuschöpfen, bleibt stets etwas, was uns nicht losläßt, uns fesselt und verwandelt – und sich doch zugleich unserem Verstehen entzieht. Das

soll nicht heißen, daß die Größe der Kunst in ihrer Unbegreiflichkeit liege; statt dessen heißt das, daß eine wichtige Dimension der Kunst auf unsere Einbildungskraft und unser Unbewußtes wirkt. Wir sind empfänglich für Aspekte eines Kunstwerkes, die wir noch nicht erkennen oder begreifen können, und lassen uns von ihnen beeinflussen. Auch nachdem wir ein großes literarisches Werk mehrmals gelesen haben, kann es einer erneuten Lektüre standhalten, in uns neue Verbindungen, neue Affekte, erneuerte Freude hervorbringen. Indem die Kunst uns dort angreift, wo das Begreifen nicht vollständig ist, kann sie uns in Bereiche führen, die unser Geist, von konventionellen Denkbestimmungen und Erwartungen beschränkt, andernfalls nicht erreichen würde. In diesem Sinne ist die Wahrheit der Kunst mit seiner Sinnlichkeit eng verbunden.

Die Kohärenz von Inhalt und Form trägt zur Bestimmung des Wertes eines Kunstwerkes bei. Die idealen und sinnlichen Momente müssen organisch zusammenhängen und einander gegenseitig verstärken. Doch nicht nur die zwei Hauptelemente, Form und Inhalt, gehören zusammen, sondern auch die verschiedenen Teile sollen in einem organischen Verhältnis zueinander stehen. Dies hat drei Aspekte. Erstens sollten alle Teile eine gewisse Autonomie haben, so daß sie aus sich heraus Interesse wecken; die einzelnen Teile sollten intrinsischen Wert haben und selbständige Merkmale besitzen. Zweitens soll jeder Teil mit den anderen verbunden sein; sie müssen so zusammen passen, daß es keinen Teil gibt, welcher nicht zur Bedeutung des Ganzen beiträgt. Alle Teile stimmen zusammen, alles, was nötig ist, ist anwesend, und alles, was überflüssig ist, fehlt. Drittens, und dies verbindet die Wahrheit der zwei ersten Aspekte, muß das gute Kunstwerk mit dem Mechanischen dies gemeinsam haben, daß es in einer Gruppe von Beziehungen besteht, aber anders als das Mechanische ist es mehr als die Summe seiner Glieder. Jeder Teil gehört dem Ganzen und wirkt auf das Ganze, so daß trotz des Interesses, das er als Teil genießt, sich seine volle Bedeutung erst aus der Rolle entwickelt, die er im Ganzen des Kunstwerkes einnimmt und die auf diese Weise allmählich sichtbar wird. Die einzelnen Seiten eines Kunstwerkes sind an und für sich interessant; sie scheinen vollkommen frei, selbständig und kontingent zu sein, aber in dem Prozeß des Empfangens und des Deutens wird ihre Zugehörigkeit und Notwendigkeit deutlich, bis sie schließlich eine höhere und ideelle Identität als Teile des Ganzen gewinnen. Das, was zunächst äußerlich und zufällig zu sein schien, stellt sich als verbunden und notwendig heraus (cf. Hegel 13.156-57).

Das organische Verhältnis von Teil und Ganzem erinnert an lebendige biologische Strukturen – und in diesem Sinne weist die gegenseitige Abhängigkeit auch auf Vitalität und Dynamik hin. Die Hervorhebung des organischen Charakters bezieht sich auch auf die Handlung eines literarischen Werkes. Aristoteles zeichnet diejenige aus, die vollständig und ganzheitlich ist und so einem lebenden Organismus in seiner Ganzheit gleicht (1459a). Dabei begründet er die Bevorzugung organischer gegenüber episodischer Handlungen mit einem einfachen, aber zwingenden Argument (1451b): Das, was wahrscheinlich oder notwendig ist, steht höher als das, was willkürlich ist. Das soll aber nicht heißen, daß

die Handlung in einem Werk guter Literatur voraussagbar wäre. Im Gegenteil hebt Aristoteles gerade diejenige Handlung hervor, die uns, auch wenn sie das Gesetz von Ursache und Wirkung befolgt, dennoch überrascht. Die positive Hervorhebung des Organischen fängt schon bei Platon an und erstreckt sich über die klassischen poetischen Beiträge von Horaz und Pseudolonginus zum deutschen Idealismus bis hin zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts, etwa in den literaturtheoretischen Beiträgen von Leo Spitzer.³ Die Kritik an diesem klassischen Kriterium, daß alle Elemente eines Kunstwerkes sich zueinander so verhalten sollen, daß sie wie ein lebendiges Sein wirken oder gleichsam einen einzigen Organismus bilden, hat sich verstärkt, nachdem auch der Nationalsozialismus die ‚organische Kunst‘ hervorgehoben hatte.⁴

Mindestens fünf Argumente können jedoch gegen die moderne Kritik an der Forderung nach einer organischen Struktur vorgebracht werden. Erstens kann der Mißbrauch einer Theorie nicht als Argument gegen die Theorie selbst angeführt werden, es sei denn, daß es eine notwendige Verbindung zwischen beiden gibt. Die fehlt aber in diesem Falle: Nicht alle organische Kunst stammt aus Kulturen, die die Menschenrechte verletzen, wie etwa die Bedeutung des Organischen in der deutschen Klassik (mit ihrer Hervorhebung der Humanität und des Weltbürgertums) und die Wiederbelebung klassischer Architektur in der frühen amerikanischen Republik deutlich zeigen; und nicht alle faschistischen Regime haben die klassische Kunst hervorgehoben, wie man an der Verbindung von Avantgarde und Faschismus in Italien sehen kann. Zweitens ist es den Befürwortern der organischen Kunst oft nicht gelungen, zu erkennen, daß viele vordergründig dissonante und negative Werke letztlich doch organisch sind – nur eben auf komplexere Weise und auf einer Metaebene, indem nämlich entweder die Dissonanz einer höheren Bedeutung dient oder indem ein solches Kunstwerk die Negation der Negativität darstellt. Kurz, hier keine organischen Qualitäten zu sehen liegt oft nur daran, daß die Bedeutung des Negativen oder die komplexe Schönheit der modernen Kunst nicht begriffen wird. Drittens neigte das Verständnis des Organischen in der nationalsozialistischen Kunst dazu, eine Betonung des Ganzen auf Kosten der Bedeutung des Besonderen zu befördern: Die Schöpfung von Typen statt von Individuen spiegelt den politischen Versuch, das Besondere im Ganzen zu unterdrücken und nicht aufzuheben. In diesem Sinne fehlt der nationalsozialistischen ‚Kunst‘ das Gleichgewicht des wirklich Organischen. Diese Unausgewogenheit wird manchmal noch durch einen Mangel an jedem Maß unterstrichen – man denke nur an die Hervorhebung des Monumentalen. Viertens gibt es mindestens zwei Auffassungen vom

Organischen, die streng auseinander gehalten werden müssen: Die eine bezieht sich auf das Kunstwerk und wird in der Kunstwerkästhetik behandelt; die zweite gehört zu der Produktionsästhetik und hat mit der Idee zu tun, daß die Kunst durch einen organischen Prozeß des Wachsens und Reifens entsteht. Diese zweite Form des Organischen hängt nicht notwendig mit der ersten zusammen (ein Kunstwerk kann Form und Inhalt sowie die Teile und das Ganze verbinden und doch durch alle möglichen, auch unorganischen Prozesse entstanden sein); aus der Perspektive der Kunstwerkästhetik betrachtet ist die Frage der Entstehung zudem unwichtig. Doch gerade diese produktionsästhetische Auffassung des Organischen hat zu der vagen Konzeption einer herausgehobenen Bestimmung der deutschen Nation geführt: Die Nationalsozialisten ignorierten das Organische im Kunstwerk weitgehend und betonten statt dessen fast ausschließlich das vermeintlich Organische in der historischen Entwicklung der deutschen Nation. Fünftens hat die Kunst unter ihren Möglichkeiten auch die Erschaffung von Entwürfen, mit denen man sich identifizieren kann und die zur Bildung und Förderung einer kollektiven Identität beitragen; es mag sein, daß es ein berechtigtes menschliches Streben nach derartiger affirmativer Kunst gibt, und es wäre sowohl moralisch unverantwortlich wie auch politisch unklug, die Schöpfung und das Genießen solcher Kunst allein denjenigen zu überlassen, deren Weltanschauung allgemeine Grundnormen der Gerechtigkeit in Frage stellt.

Unsere Auffassung von einer organischen Einheit muß komplex sein. Zum Beispiel kann die Mischung von Gattungen, wie etwa in der Tragikomödie, eine durchaus angemessene und differenzierte Art und Weise sein, ein kompliziertes Thema zu behandeln. Die Mischung von Gattungen ist kein Argument gegen die Harmonie von Form und Inhalt, vor allen deshalb nicht, weil die Einheit Unterschiede voraussetzt, nicht ausschließt. Sogar die Dissonanz kann zur höheren Einheit führen. Heine erweist sich als ein virtuoser Meister der Dissonanz, wenn er in seinen Gedichten eine romantische Stimmung plötzlich abbricht und zu einer realistischen und ernüchternden Sehweise übergeht; wir lachen über die Extravaganzen der Romantik und denken darüber nach. Ähnlich weist der Anfang der *Harzreise* auf die Inkohärenz der modernen Welt hin; in beiden Fällen dient die Dissonanz der höheren Bedeutung des Werkes. Als der Erzähler gegen Ende von Fontanes *Effi Briest* Effi direkt anspricht (Kap. 36), finden wir diese Auflösung erzählerischer Distanz großartig: Die Verletzung der ästhetischen Norm stört nicht, sondern erhöht die Wirkung von Effis Tod und steigert unsere Sympathie für sie. Die episodische Form von Schnitzlers *Anatol* untermauert Anatols Mangel an Fortschritt und Aufklärung. Wenn Kafka die seltsamsten Geschichten in einem redlichen und unkomplizierten Prosastil erzählt, erkennen wir einen höheren Zweck; die Spannung wird durch die Dissonanz von Form und Inhalt nur verstärkt. In Brechts epischem Theater stehen Form und Inhalt im Streit miteinander, doch ist gerade dieser Streit ein Element der Form, das zur höheren Bedeutung des Werkes beiträgt. Um ein letztes Beispiel zu geben, so ist die Sprache, in der Benn sein Gedicht *Verlorenes Ich* beginnen läßt, nicht oberflächlich organisch oder einstimmig, sondern höchst heterogen, aber gerade diese Disso-

³ Vgl. etwa Platon, *Phaedrus*, 264C; Pseudolonginos, *Vom Erhabenen*, Kap. 10; und Hegel 13.157-178.

⁴ Zum nationalsozialistischen Gebrauch des Begriffs des „Organischen“, siehe Denkler. Zum sich daraus ergebenden Zögern, den Begriff weiterhin zu gebrauchen, siehe z.B. Krieger, 36 und 49, der trotzdem versucht, eine komplexe Auffassung des Organischen wiederzubeleben, die die Aspekte der Verschiedenheit und der Offenheit einschließt, statt sie auszuschließen.

nanz drückt auf der Metaebene das Thema Beziehungslosigkeit und Verfremdung aus. Solche Beispiele sollen aber nicht besagen, daß der Begriff „organisch“ unendlich und beliebig ausgedehnt werden kann. In seinem Buch über literarische Wertung gibt Müller-Seidel mehrere Beispiele einer solchen Dissonanz, die dem jeweiligen Kunstwerk kaum dienen und uns dazu bringen, dessen ästhetischen Wert in Frage zu stellen (70-74 and 100-104).

Je origineller das Werk, desto schwieriger ist es, die Bestandteile und deren Beziehungen zu erkennen. Wir müssen in unserer Fähigkeit, neue Verbindungen zu begreifen, sehr offen sein, aber wir brauchen nicht alles, was sich Kunst nennt, einzuschließen. In der Tat liegt die Größe des organischen Modells darin, daß es zwischen dem, was man das willkürlich Mechanische, und dem, was man das willkürlich Autonome nennt, vermittelt. Die zunehmende Zurückweisung der Konzeption des Organischen wurde dadurch verstärkt, daß man irrtümlich glaubte, das Organische sei mit einer einschränkenden und mechanischen Auffassung der Kunst gleichzusetzen. Das Mechanische, das vom Organischen unterschieden werden muß, schreibt gewisse Formeln für das Kunstwerk vor, die Regeln in Bezug auf Ausdrucksweise, Handlung, Länge, Charaktere oder Zahl der Aufzüge in sich schließen. Vom Künstler wird erwartet, daß er die Kriterien erfüllt; das Mechanische gibt den Teilen den Vorrang vor dem Ganzen und vor der Verwandlung der Teile in ein größeres Ganzes. Ein derartiges Modell gibt wenig Raum für die Kreativität des individuellen Künstlers und seine Umgestaltung konventioneller Regeln. Ein zweites Modell nimmt dazu den extremen Gegenpol ein, indem es die Autonomie jedes Kunstwerkes hervorhebt und sein Verhältnis zu irgendwelchen Grundwerten, auch allen ästhetischen, zurückweist. Das autonome Modell verwirft auch die Idee der Integration der Teile in ein bedeutendes Ganzes; die Kunst befreit sich so von allen ihr wesentlichen Elementen. Nicht nur beseitigt diese Theorie damit jede Möglichkeit ästhetischer Wertung, sondern in einem Zeitalter der Überproduktion lenkt sie unsere Aufmerksamkeit von wahrhaft großen Werken ab und macht uns statt dessen von allem, was produziert oder uns aufgedrängt wird, abhängig. Das autonome Modell erkennt mit Recht, daß manche poetische Einschränkungen willkürlich sind, aber es scheitert daran, daß es nichts erkennt, was das bloß Willkürliche übersteigt. Bei der Forderung nach einem organischen Kunstwerk geht es zwar auch darum, daß seine Bestandteile – ob Ausdrucksweise, Thema, oder Struktur – veränderlich sind, aber es bleibt die Gemeinsamkeit dieser Bestandteile, daß sie in Elemente eines bedeutenden Ganzen verwandelt werden müssen. In diesem Sinne fördert es die Freiheit schöpferischer Kraft, aber hütet sich vor der Willkür absoluter Autonomie.

In der Moderne hat die Idee der autonomen Kunst zusammen mit der Entwicklung anderer Subsysteme des Wissens sehr an Kraft gewonnen, und diese befreiende Bewegung hat zur Darstellung oft übersehener Momente, etwa des Häßlichen und zur Erschaffung einer Vielzahl von neuen, interessanten und hervorragenden Kunstwerken geführt. Die Idee, die dahinter steckt, ist die, daß die Kunst von allen formellen Erwartungen und moralischen Rücksichtsnahmen frei

sein soll. Ironischerweise hat aber die Kunst gerade in ihrer Autonomie verschiedene moralische Aspekte. Erstens könnte man argumentieren, daß die Harmonie eines Kunstwerkes, die teilweise von seiner Geschlossenheit herrührt, als Gegenmodell zu einer Wirklichkeit, deren Kennzeichen die Fragmentierung ist, wirkt und gerade dadurch seine Autonomie erweist. Schiller, dessen Rolle in der Geschichte der Ästhetik, wie Hölsle bemerkt (879), sehr stark von seiner Fähigkeit bedingt war, die Autonomie der Kunst in Verbindung mit der moralischen Vernunft zu sehen, argumentiert in diese Richtung. Schiller verbindet die Autonomie der Kunst mit ihrer Ganzheit und Harmonie, die der Fragmentierung der Wirklichkeit entgegenwirken. Diese Einsicht ist wichtig, da die Ganzheit der Kunst nicht nur dann bedroht wird, wenn sie politischen Zwecken dient und ihre Geschlossenheit extrinsischen Absichten geopfert wird, sondern auch und paradoxerweise, wenn sie autonom wird, insofern man darunter die Freiheit von allen immanenten ästhetischen Normen versteht. Zweitens impliziert die Kunst in ihrer Autonomie gerade einen Sinn für den intrinsischen Wert – aber das moralische Gesetz ist gerade in analoger Weise dadurch definiert, daß es den intrinsischen Wert einiger Seienden anerkennt; auch in diesem Sinne hat die Autonomie daher ein moralisches Moment. Drittens bedeutet „autonom“ im höchsten Sinne nicht „willkürlich“, sondern „vernünftig“. Dies ist eine Einsicht, welche besonders die deutschen Idealisten hatten. Die Forderung, daß die Kunst ein Moment der Wahrheit enthalte, welches den Anforderungen der Vernunft angemessen ist, garantiert der Kunst ebenfalls ein Moment der Moralität und ein Moment der Autonomie in diesem höheren Sinne. Auch hier ist die Autonomie der Kunst paradoxerweise eins mit ihrer Moralität. Eine Kunst, die nicht mehr an objektive Werte glaubt, hat Schwierigkeiten bei dem Versuch, ihr Publikum zu begeistern oder eine emotionelle Bindung zu bewirken; sie läßt uns kalt. Ein Künstler, der objektive Werte entfaltet, gibt uns mehr Orientierung, sowohl moralisch also auch emotionell. Schließlich gibt die Kunst durch ihre Unabhängigkeit erstens von der Wirklichkeit und zweitens von der instrumentellen Rationalität dem Künstler die Freiheit, mit Ideen zu experimentieren, diese zu erproben und zu betrachten. Der Unterschied zwischen Wirklichkeit und Kunst ermöglicht es dem Künstler, nicht nur neue Ideen einzuführen, sondern auch mit ihnen auf eine solche Weise zu spielen, daß sie unbedrohlich bleiben und keinen direkten Schaden verursachen. Dies kann er auf eine Weise tun, die letzten Endes nützlich ist – auch für moralische Fragen (vgl. Hölsle 285).

Die Entwicklung des Autonomieprinzips hat allmählich zur Bestimmung der Kunst als frei von allen moralischen Elementen geführt, aber diese Bestimmung ist teilweise irrtümlich (es gibt paradoxerweise gerade in der autonomen Kunst mittelbare moralische Momente, wie wir eben gesehen haben) und teilweise eine irreführende Entwicklung (das Prinzip *l'art pour l'art* weist, nicht weniger als analoge Normen, wie etwa „die Arbeit um der Arbeit willen“ oder „Geschäft ist Geschäft“ und „Krieg ist Krieg“, auf einen Mangel an übergreifenden Rechtfertigungen). Gewiß soll sich die Kunst von den unbegründeten moralischen Sätzen ihrer Zeit befreien, so wie die Wissenschaft eher Fortschritte macht, wenn

sie nicht von willkürlichen, oft religiösen Lehrsätzen geleitet wird. Die Kunst soll experimentieren und soll sich nicht an poetischen Grundsätzen orientieren, die keine höhere Gültigkeit als die bloße Konvention besitzen, so wie die Religion dadurch glaubhafter wird, daß sie erfolgreich zwischen den ihr wesentlichen und ihren zeitlich bedingten Anforderungen und Glaubenssätzen unterscheidet. Die ästhetische Sphäre soll wegen ihres intrinsischen Wertes gepflegt werden, aber nicht auf Kosten höherer Werte. Der Begriff der Kunst um der Kunst willen enthält ein Moment der Wahrheit: Die Kunst ist Selbstzweck und hat intrinsischen Wert. Aber es ist falsch zu argumentieren, daß die Kunst nur formell werthaft ist, daß sie nicht auch einer Bewertung ihres Inhalts unterzogen werden muß, welches nur innerhalb eines moralischen Rahmen geleistet werden kann. Die Moralität ist nicht ein Subsystem unter anderen, so daß man sie einfach *neben* die Kunst, die Wissenschaft, die Politik oder die Wirtschaft reihen könnte. Wie Höhle richtig argumentiert, hat die Moralität das Recht, Fragen bezüglich jeder Sphäre menschlicher Tätigkeit zu stellen (113-115). Dies soll nicht heißen, daß große Kunst nicht in einer Kultur, in welcher sie zu einem autonomen Subsystem geworden ist, nicht entstehen könnte oder daß die Freiheit von ethischen Erwägungen dem Künstler nicht einen größeren Spielraum zum Experimentieren erlaubt oder zu einer lobenswerten Betonung der Form führt, aber es soll heißen, daß die Autonomisierungstendenz nicht in jeder Beziehung zu begrüßen ist. Dieses Argument hat Analogien zu denjenigen, die man dafür vorbringen kann, daß die Wirtschaft sich nicht vollkommen von der Ethik trennen sollte oder daß naturwissenschaftliche Forschungen höheren ethischen Zielrichtungen unterworfen werden sollten.

Wenn es gute Kunst gibt, so gibt es auch schlechte Kunst. Die Kunst kann auf mindestens drei Weisen mißlingen. Erstens können die Ideen unredlich, verderblich, irreführend, mittelmäßig, belanglos oder auf sonst eine Weise unwahr sein. Zweitens kann die Form unökonomisch, erkünstelt, ziellos, willkürlich, langweilig oder auf sonst eine Weise mangelhaft sein. Drittens können die zwei Momente, Bedeutung und Gestalt, ohne Beziehung zueinander oder unstimmig sein, so daß man aus ihnen nicht einmal eine Harmonie auf einer höheren Ebene herauslesen kann.

Schädlicher Inhalt in anziehender Form lädt zur Nachahmung ein und verdirbt das Ideal. Glaubt man, daß die Kunst Interesse und Unterstützung verdiene, da sie, unter anderem, Orientierungsmodelle anbietet, so kann man schwerlich argumentieren, daß gute Kunst uns letztendlich vom menschlichen Ideal abführen kann. Unwahrer Inhalt mag von sachlicher Unrichtigkeit, wie wenn eine Beschreibung der Natur einen Mangel an Wissen verrät, bis zum Unmoralischen in seinen verschiedenen Gestalten reichen, eine Position, die nicht nur Platon, sondern auch Aristoteles teilt (1460b). Bei Leni Riefenstahl etwa sehen wir, inwiefern eine Darstellung großartiger Formen einen unmoralischen Inhalt verdecken kann. Der Inhalt kann auch auf weniger offensichtliche Weise ungenügend sein, wie etwa bei Werken, deren Inhalt sich in zeitbedingten Sorgen erschöpft und so nicht fähig ist, zukünftige Generationen anzusprechen. Noch

schwächer sind Werke, deren Inhalte so banal oder so ohne allgemeines Interesse sind, daß sie nicht einmal die Aufmerksamkeit von Zeitgenossen lohnen. Schlechte Kunst mag auch eine sein, die überhaupt keine Deutung zuläßt, da das Werk so hermetisch oder formlos ist, daß es nichts Bedeutendes vermittelt. Ein Werk, dessen Interpretation unmöglich ist, da das Werk nichts zu sagen hat, kann keine große Kunst sein. Solche Werke verdienen nicht, daß wir in sie Zeit investieren, und können kaum beanspruchen, moralischen Wert zu haben. Meine Kritik einer solchen Kunst soll natürlich nicht diejenigen ehrgeizigen Kunstwerke treffen, die nicht bedeutungslos, sondern einfach ungewöhnlich schwierig zu interpretieren sind. Esoterische Kunst dieser Art beleidigt nicht unsere Intelligenz, sondern schmeichelt ihr, indem sie ihre interessantesten Aspekte verbirgt und uns komplexe Andeutungen und versteckte Hinweise gibt. Thomas Manns Werke sind mit solchen rätselhaften Andeutungen reichlich durchsetzt, und die Rezeption und Enthüllung solcher Rätsel gehören zum Vergnügen, zur Lust und zum Spiel der Kunst.

Die zweite Gefahr, die einer unzureichenden Form, scheint zunächst relativ harmlos zu sein. Man mag denken, daß man lediglich Zeit verschwendet, wenn man sich mit kitschiger Kunst abgibt. Die Gefahr ist allerdings tiefer. In der Form von Kitsch ist solche Kunst auch deswegen moralisch bedenklich, da sie unsere Erwartungen und Ansprüche in Bezug auf die Möglichkeiten der Kunst herabsetzt. Eine mißlungene Form mag in Verschiedenem bestehen – man denke an eine unwirksame Rhetorik, stilistische Probleme (wie etwa schlechte Reime, gemischte Metaphern oder unmotivierte Stilbrüche) sowie Handlungen, die keine Logik und organische Struktur haben oder Texte, die voller Gemeinplätze sind. Schlechte Kunst dieser Art hat nicht den Reichtum, der bei großer Kunst zu finden ist; sie ruft nicht nach einer zweiten Lektüre oder detaillierten Deutung, sondern ist höchstens von vorübergehendem Interesse. Ihre Teile verdienen keine weitere Aufmerksamkeit.

Die dritte Art schlechter Kunst zerstört den Zusammenhang von Inhalt und Form. Ideal ist, daß Form und Inhalt einander so durchdringen, daß sie kaum trennbar sind. Häufig entstehen Probleme, wenn der Künstler Elemente darstellt, die dem Inhalt nicht dienen, sondern rein äußerlich sind (oft verkörpern solche Elemente neue technische Erfindungen). Es kann auch vorkommen, daß ein interessanter Inhalt zur gegebenen Form oder Gattung nicht paßt oder daß der Inhalt die Möglichkeiten einer Form kaum ausfüllt.

Mangelnde Reflexion über die Unterschiede zwischen großartiger und schlechter Kunst macht uns von traditionellen, vorurteilsbeladenen oder willkürlichen Wertungen abhängig. Glauben wir, daß es keine immanenten ästhetischen Kriterien guter Kunst gebe und daß die Kunst nicht einmal indirekt mit dem Moralischen zu tun habe, dann sollte der Staat nicht nur aufhören, die Kunst zu unterstützen, sondern auch die Frage stellen, auf Grund welcher Prinzipien Fakultäten für Kunst- und Literaturwissenschaft an staatlichen Universitäten eingerichtet werden. Wenn wir Versuche, schlechte Kunst zu kritisieren, verschmähen, dann sind wir unfähig, auch die höheren Möglichkeiten der Kunst zu ver-

stehen. Keine Kunst in Frage zu stellen heißt, alle Kunst zu nivellieren. Wie John Gardner vorschlägt, „bad art should be revealed for what it is“ (106). Dies ist des Kunstkritikers moralische Aufgabe: das Würdige zu loben und das Schlechte zu tadeln.

Zwei Punkte müssen hier vorsichtshalber erwähnt werden. Einerseits achtet der Kunstkritiker vorwiegend auf das Schöne. Das heißt, er sollte moralische Werke ohne gute Form im Ganzen nicht loben, noch sollte er die formelle Stärke von Werken, die er wegen ihrer moralischen Aussage kritisieren muß, vernachlässigen. Der Kritiker muß immer auf beide Momente der Kunst sowie ihre Beziehung achten. Andererseits muß ein Kritiker wissen, daß der moralische Wert eines Kunstwerkes nicht immer leicht zu entziffern ist; anspruchsvolle Kunst fordert eine Interpretation – und der Kritiker sollte Interpretationen versuchen, welche auch die moralische Dimension erfassen. Dies kann unter Umständen eine sehr komplexe Auseinandersetzung verlangen, die, statt in allzu einfacher Weise auf die oberflächliche Moralität des Helden oder Erzählers zu schauen, auch in einer eher zweideutigen Darstellung eine moralische Bedeutung zu entdecken vermag. Der gute Kritiker wird es auch manchmal nötig finden, mehr als eine Deutung anzubieten, um erst dann zu ermitteln, welche dem Kunstwerk gegenüber getreuer ist und dem Schönheitsideal näher steht. Ähnlich kann es sein, daß der Künstler offen läßt, wie die Ideen, Handlungen und Charaktere zu deuten sind; diese komplexe Möglichkeit kreativer Darstellung erfordert besondere Achtsamkeit. Dies gilt vor allem für die Moderne, denn hier finden wir oft ganz bewußt unzuverlässige Erzähler, deren eigene Weltanschauungen und Ansichten von den Positionen des Kunstwerkes in seiner Ganzheit abweichen mögen. Man denke etwa an Manns *Doktor Faustus* oder *Die Blechtrommel* von Grass. Darüber hinaus können wir nicht immer auf das Prinzip poetischer Gerechtigkeit bauen – es mag sein, daß der Künstler, indem er dieses Prinzip verletzt, unsere Aufmerksamkeit auf die Unfähigkeit der Gesellschaft, Korruption wahrzunehmen, lenken will, wie etwa bei Hauptmanns *Der Biberpelz*. Es kann auch vorkommen, daß das Prinzip sehr subtil aufrechterhalten wird, so daß die Figur nicht äußerlich leidet, sondern daran scheitert, daß sie ihr höheres Sein nicht entfalten kann, wie etwa Judah in Allens *Crimes and Misdemeanors*. Kurz, der Kritiker muß immer auf die Komplexität des Werkes und die Vielzahl möglicher Deutungen achten. So wie der Held eines Romans mit Verwirrung und Irrtum kämpfen muß, so auch der Leser.

Die beste Interpretation eines Kunstwerkes berücksichtigt mehr Teile des Werkes als andere Deutungen und kann diese Teile zum sie überwölbenden Prinzip oder Gehalt des Werkes in Beziehung setzen. Gleichzeitig ist sie fähig, eine Deutung des Werkes zu verteidigen, die den moralischen Wert des Werkes aufrechterhält, wenn dies in der Tat geleistet werden kann. Manchmal ist eine Interpretation, die die Einzelheiten des Werkes richtig deutet, dennoch unfähig, das Werk in Bezug auf seine Erfüllung des Schönheitsideals zu würdigen. Eine interessante Situation entsteht dann, wenn man eine moralische Interpretation verteidigen kann, aber die Mehrheit des gegenwärtigen Publikums nicht fähig oder

nicht geneigt ist, das Werk auf diese Weise zu verstehen. Statt in ihm etwa die Negation einer unhaltbaren Position zu sehen, identifiziert sich das Publikum mit dieser. Zwei Einsichten scheinen mir aus dieser Situation zu folgen. Erstens kann man daran erkennen, daß Kunstwerke das Publikum grundsätzlich irreführen können, so daß es angezogen wird, sich mit unmoralischen Benehmen oder Themen zu identifizieren. Dies ist eine Gefahr der Kunst, und man kann fragen, ob Werke, die so schwer faßbar sind, daß ihre Negation der Negativität nicht erkennbar ist, für ein Zeitalter, das sich im moralischen Bereich nach einer Orientierung sehnt, ideal sind. Aber die Kritik muß sich in diesem Falle nur gegen die Rezipienten richten und die Frage der Rezeption der Qualität des Kunstwerkes als solchen unterordnen. Zweitens kann man hieraus ein gutes Argument für eine Erziehung in Ästhetik und Hermeneutik gewinnen: Diese ist nötig, damit bei der Rezeption gewisse falsche Interpretationen weniger oft vorkommen. Deswegen haben sowohl der Staat als auch manche private Institutionen ein Interesse daran, diese Fähigkeiten zu fördern. Überdies hat auch der Kunstkritiker die Verantwortung, solche Fähigkeiten des Publikums durch seine Veröffentlichungen bzw. in Lehrveranstaltungen zu stärken, etwa indem er besonders solche komplexen Kunstwerke berücksichtigt, die vom Publikum auf irreführende Weise gedeutet werden.

Man darf hier hinzufügen, daß die Frage nach der Form zwei Dimensionen hat: Manche Formen sind tatsächlich schwach und müssen als solche aufgedeckt werden. Dies schließt allerdings die Möglichkeit nicht aus, daß die Schwäche nicht wirklich in der Form, sondern beim Kritiker liegt, der nicht fähig ist, ihre Angemessenheit zu erkennen. Ein derartiger hermeneutischer Fehler mag besonders dann vorkommen, wenn neue Formen entwickelt werden und der Kritiker noch nicht über die Kategorien verfügt, welche ihre Größe zu erkennen gestatten. Oder er mag bei älteren Formen vorkommen, wo der Kritiker nicht mehr die Fähigkeit besitzt, ihre Schönheit zu erkennen, etwas, was in der Tat oft Einbildungskraft und große hermeneutische Einfühlungsgabe voraussetzt. Schelling kritisiert etwa die gotische Architektur als bloße Nachahmung der Natur und sogar als die eines wenig ausgezeichneten Elements der Natur, nämlich eines Waldes (228-230). Im Gegensatz dazu erkennt Hegel in der Gotik, in Vergleich mit dem griechischen Tempel, tiefsinnige Elemente der christlichen Transzendenz; sie ist eine angemessene Form für die geistigen Elemente romantischer Kunst (14.332-346).

Bedeutende Kunstwerke enthalten eine substantielle und überzeitliche Idee, die mit einer angemessenen und anziehenden Form organisch verbunden werden. Ob ein bestimmtes Werk diese Kriterien erfüllt oder nicht, ist eine komplexe hermeneutische Frage, die nur dadurch beantwortet werden kann, daß man auf die Besonderheit des einzelnen Werkes und die bisherigen Versuche, sie zu interpretieren, achtet. Die Wertung hängt nicht nur von verlässlichen ästhetischen Grundsätzen, sondern genauso von guten hermeneutischen Prinzipien und Fähigkeiten ab. Manche großartigen Werke fordern soviel Anstrengung unsererseits, daß weniger wir ein Urteil über sie fällen, als daß sie ein Urteil über uns

fällen: Wir messen uns mit solchen Werken und prüfen dabei unsere hermeneutische Fähigkeit oder unser Vermögen, das, was andere vor uns gesehen haben, ebenfalls zu schätzen. Das heißt nicht, daß wir Werke, die vorher als groß eingestuft wurden, nicht kritisieren sollen – allerdings setzt solche Kritik eben sowohl ästhetische also auch hermeneutische Kompetenz voraus. Während die Frage der Wertung (die Ästhetik) von der Frage der Interpretation (der Hermeneutik) in den letzten Jahren weitgehend getrennt wurde, sind beide verwandt. Eine Wertung fordert einen dreistufigen Prozeß: die Festlegung von Normen der ästhetischen Qualität (die Ästhetik); die Bestimmung der Momente des einzelnen Kunstwerkes (die Hermeneutik); und die Entscheidung, ob der jeweilige Fall die vorgegebenen Normen erfüllt. Dabei kann uns der individuelle Fall dazu ermutigen, unsere Ausgangsmaßstäbe von neuem abzuwägen (dies ist die Synthese von Ästhetik und Hermeneutik). All dies sind komplexe und vernachlässigte Fragen, die vor allem dann größere Aufmerksamkeit verdienen, wenn wir für die Kunst eine vollwertige und fortdauernde Rolle innerhalb der breiteren Sphäre von Moral und Politik fordern wollen.⁵

Literatur

- Aristoteles. *Poetik*. Stuttgart 1982.
- Denkler, Horst. „Organische Konstruktion. Natur und Technik in der Literatur des ‚Dritten Reichs‘.“ *Faszination des Organischen – Konjunkturen einer Kategorie der Moderne*. Hrsg. v. Hartmut Eggert, Erhard Schütz, and Peter Sprengel. München 1995: 267-284.
- Gardner, John. *On Moral Fiction*. New York 1978.
- Hegel, G. W. F. *Werke in zwanzig Bänden*. Hrsg. v. Eva Moldenhauer and Karl Markus Michel. Frankfurt 1978.
- Heydebrand, Renate von and Simon Winko. *Einführung in die Wertung der Literatur: Systematik – Geschichte – Legitimation*. Paderborn 1996.
- Hösle, Vittorio. *Moral und Politik: Grundlagen einer politischen Ethik für das 21. Jahrhundert*. München 1997.
- Krieger, Murray. *A Reopening of Closure: Organicism Against Itself*. New York 1989.
- Müller-Seidel, Walter. *Probleme der literarischen Wertung: Über die Wissenschaftlichkeit eines unwissenschaftlichen Themas*. Stuttgart 1969.
- Platon. *Platonis Opera*. 5 Bde. Oxford 1900-1907.
- Pseudolonginos. *Vom Erhabenen*. Darmstadt 1966.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. *Philosophie der Kunst*. Darmstadt 1976.

- Smith, Barbara Herrnstein. *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory*. Cambridge 1988.
- Spitzer, Leo. *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*. Princeton 1948.

⁵ Danken möchte ich Dr. Christian Illies und Prof. Dr. Vittorio Hösle, die manche stilistische Verbesserungen vorgeschlagen haben.