

SECHSTE SITZUNG

WIRKLICHKEITSBEGRIFF UND MÖGLICHKEIT DES ROMANS KUNST UND NATUR IN DER IDEALISTISCHEN ÄSTHETIK

Vorsitz: Wolfgang Iser

BLUMENBERG (*Ergänzung des Referats*). – Ich nehme die Anregung von H. R. Jauß auf, die von mir vorgeschlagenen Wirklichkeitsbegriffe auf ihre Anwendbarkeit für den Roman zu überprüfen. Dabei kann ich an die letzte Diskussion anknüpfen, in deren Mittelpunkt der Begriff des Zufalls gestanden hat. Der Zufall ist konstitutiv für die Struktur des Romans; zugleich steht er in engem Zusammenhang mit seiner Realitätsproblematik. Daraus ergibt sich nur scheinbar ein Widerspruch, wenn der Wirklichkeitsbegriff der „Konsistenz“ der den Roman fundierende Wirklichkeitsbegriff ist. Denn *Konsistenz* und *Zufall* sind nicht zu trennende Korrelatbegriffe. Dies wird deutlich an der Arabeske, die man als *formale Konsistenz des material Inkonsistenten* definieren könnte. Die Arabeske ist repräsentativ für den unnaiven Roman, der sich selbst zu thematisieren beginnt. Das Problem der Herstellung von Konsistenz ergibt sich für den Roman in mannigfaltiger Weise. Ihr Thematischwerden am „Widerstand“ des Kontingenten macht den ästhetischen Reiz des Romans aus.

Spezifische Ausprägungen des Konsistenzproblems im Roman repräsentieren der *Don Quijote* und der *Wilhelm Meister*. *Don Quijote* gibt sich dem Zufall preis, indem er auf die Straße geht. Der Zufall ist das, was als Geschehen begegnet, die Konsistenz das, was in das Geschehen mitgebracht wird, die chimärische Weltkonzeption des Helden. In den *Lehrjahren* dagegen liegt das Kontingente nicht in dem, was dem Helden begegnet, sondern in einem dem jungen Meister von außen vorgezeichneten Lebensplan. Daß das Kontingente in dem vom Vater Aufgegebenen liegt, wird verständlich im Hinblick auf Goethes Vertrauen in die begegnende Realität, daß sie dem Menschen die Möglichkeit gewährt, sich selbst an ihr zu vollenden. Insofern steht die Turmgesellschaft der Konzeption des Ganzen entgegen. Als *Überzufall des Zufälligen* ist sie nur kontingente Providenz und damit nur das Pendant zum Vaterhaus. Das teleologische Vertrauen in die begegnende Realität ist mit ihr verleugnet.

Das Konsistenzproblem des modernen Romans wird erstmals thematisch in Sternes *Tristram Shandy*. Die durch die Digressionen dargestellte Kontingenz wird dadurch überwunden, daß sich die Form des Romans dennoch realisieren läßt. Mit der Thematisierung des Erzählens hat Sterne eine Aufgabe entdeckt, die sich dem modernen Roman immer neu stellt: die Gewinnung einer formalen Konsistenz zweiter Stufe der in den Digressionen provozierten materialen Inkonsistenz erster Stufe. Eine typische Möglichkeit für die Thematisierung von Konsistenz im modernen Roman bietet Jean Pauls *Komet*. Zwei Realitäten sind hier gegeneinandergesetzt: der Selbstentwurf einer Realität durch den Helden und die reale Welt eines deutschen Duodezfürstentums. Im Zusammenstoß der beiden Welten wechselt der Index der Fiktion die Seite. Die scheinbar selbstverständliche Realität des Duodezfürstentums wird als Illusion entlarvt, indes der Selbstentwurf des Helden sich in einem höheren Sinn als real erweist, weil er nicht auf einer kontingenten politischen Vorgeschichte beruht, sondern in sich selbst konsistent bleibt.

Es läßt sich hier die Frage anschließen, ob das Prinzip der *imitatio* in den von C. Heselhaus vorgetragene romantheoretischen Aussagen der deutschen Romantik noch

wirksam ist. Im 116. Athenäumsfragment Friedrich Schlegels heißt es: *Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann.* Was hier von der Dichtung ausgesagt wird, ist in den philosophischen Frühschriften Schlegels mehrmals auf die Welt bezogen: die Welt sei unvollendet, es sei Sache der Menschen sie zu vollenden.⁴² Da für die Romantik die Priorität einer der Wendungen – Werden der Welt, Werden der Dichtung – nicht zu erweisen ist, erscheint es mir sinnvoll, hier nicht mehr von *imitatio*, sondern von *correlatio* zu sprechen. Die *correlatio* bedeutet eine Stufe über die *imitatio* hinaus, insofern sie nur noch deren formales Moment aufnimmt. Wenn Welt und Dichtkunst als unvollendet, aber vollendbar begriffen werden, wird aus dem Problem der Realität notwendig eines der Realisierung. Das bedeutet als ästhetische Aufgabe die Schaffung immer neuer Konsistenz.

HENRICH (*Ergänzung der Thesen*). – Aber auch der «Held» des Romans, das Subjekt jener Realisierung, wird als kontingent erfahren, nicht nur die ihm begegnende Welt, am deutlichsten im *Tristram Shandy*. Zwei Kontingenzen stehen einander gegenüber, und der Roman stellt sich dar als der Prozeß ihrer Konfrontation. Nur, wenn man dies mitbedenkt, läßt sich die Entwicklung begreifen, in der der Roman fortschritt zum Perspektivismus, dem die unvermittelbare Pluralität von Welterfahrungen eigentliches Thema ist.

Zur Deutung dieses Prozesses wollte ich mit dem Gedankengang meiner Thesen beitragen. Die Epoche, in der sich der Übergang zur Moderne in den Künsten vollzog, ist bekanntlich auch für die philosophische Ästhetik eine Zeit tiefgehender Wandlung. So liegt die Vermutung nahe, daß die Philosophie Interpretationshilfen für die Lage der Künste in der Moderne anbieten kann, wenn es ihr gelingt, den Entwicklungsgang der neueren Ästhetik und sein Ergebnis zu begreifen. Erreicht worden ist es in den ästhetischen Konzeptionen der idealistischen Philosophie. Meine Thesen entwickeln deshalb zunächst das Problem des Begriffs der *imitatio* ganz als ein philosophisches Problem.

Das kann grundsätzlich auf zwei Weisen geschehen:

1. phänomenologisch, als Frage, was Nachahmung sei und unter welchen Bedingungen sie geschehen kann;

2. in einer systematischen Reduktion, als Frage, was geschehen muß, um es unmöglich zu machen, daß ein «Nachahmung» genanntes Prinzip noch Grundlage der Ästhetik sein kann.

Hat man die Absicht, eine Diagnose des Problems der Ästhetik in der idealistischen Philosophie zu geben, so ist nur der zweite Weg gangbar.

In der Ästhetik seit 1770 ist es ein Gemeinplatz, daß «Nachahmung» deshalb keine Formel sei, die Kunst verständlich zu machen, weil Kunst an ihr selbst produktiv sei. Aus solcher Produktion kann zwar auch etwas entstehen, was Wirkliches wiedergibt, aber das Wesen der Kunst und des künstlerischen Aktes ist nicht die Wiedergabe. So haben vor allem Schleiermacher und Solger versucht, *unter Absehen* vom Kunstprodukt das Wesen der Produktion zu denken.

Eine grundsätzlichere Nötigung, von Nachahmung nicht mehr zu reden, ergibt sich für die Ästhetik aber dann, wenn sie das in der Produktion Produzierte als ein solches begreift, das *wesentlich nicht* von sich selbst her vorliegen kann, um danach wiedergegeben zu werden. In diesem Gedanken ist die Nachahmungstheorie radikal und vollständig verlassen.

⁴² cf. H. BLUMENBERG, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Bonn 1960, pp. 64–66.

Nun gibt es zwei Möglichkeiten, einen solchen Gedanken bestimmter zu fassen. Beide sind in der idealistischen Philosophie ausgearbeitet worden: die Produktionsästhetik, als deren Repräsentant Fichte gelten kann, und die Ästhetik von Schelling und Hegel. Für die erste ist das Kunstwerk Freiheit, die sich objektiviert, und deshalb niemals Nachahmung; für die zweite ist es zwar nicht schlechthin frei produziert, wohl aber das Erscheinen einer Realität, die der Darstellung der Kunst bedarf, um wirklich zu werden und zum Vorschein zu kommen, und die deshalb ebensowenig einer Nachahmung zugänglich sein kann.

Angesichts der modernen Formen der Kunst, die sich selbst aus der Tradition der Nachahmung gelöst hat, stellt sich nun die Frage, mit welcher der beiden ästhetischen Gedanken sie verstanden werden können. Es besteht heute ein kaum bestrittener Consensus, daß sich dazu am besten die romantische Produktionsästhetik der Freiheit eigne. Ihm tritt mein Versuch entgegen mit der Behauptung, daß Hegel und nicht Fichte die Mittel für einen philosophischen Begriff der modernen Kunst bereitstellt – freilich ohne sie selbst schon applikabel gemacht zu haben. Die romantische Produktionsästhetik blieb auf wenige Jahre eines Übergangs beschränkt, und auch in der Philosophie ist die progressive Produktionstheorie des jungen Fichte nie wieder aufgenommen worden. Fichte selbst hat seinen Standpunkt um 1800 verändert.

Dem freien Produzieren Fichtes setzen Schelling und Hegel als das Definierende der Kunst die Darstellung entgegen: vergegenständlicht werden soll nicht freie Subjektivität in ihrer ungebundenen Produktivität, sondern in ihrem Zusammenhang mit dem *Ganzen*. Der Akt der künstlerischen Produktion ist zwar nichts ohne die Autonomie sich vollziehender Subjektivität. In ihr selbst ist aber diese Subjektivität Realisierung einer Wirklichkeit, der sie zugehört. Und entsprechend ist das Werk vergegenständlichte Subjektivität durchaus, aber nicht als Negation von Welt, sondern als Darstellung von Welt, in der Subjektivität ihre Wirklichkeit hat. Akt und Werk der Kunst sind gleichermaßen nur zu begreifen als Subjektivität, die sich vollzieht in und aus ihrem Ursprung. Die Schwierigkeiten, die bei der Anwendung der Hegelschen Position auf die moderne Kunst entstehen, ergeben sich aus der Weise, in der Hegel das Problem der Darstellung solcher gebundener Subjektivität gefaßt hat. Sie erklärt auch Hegels einseitige Wertschätzung der Klassik und seine Fehlbeurteilung der Zukunft der Künste. Nach Hegel kann sich Subjektivität aus ihrem Ursprung verstehen im Modus der vollendeten Versöhnung. Der Ursprung, in den Subjektivität gebunden ist, ist ihr zugleich durchsichtig und völliger Explikation zugänglich. Hat die Subjektivität solche Selbstgewißheit erreicht, so wird Kunst zu einer Weise, in der sich das Leben des Geistes gleichsam spielerisch weiterbewegt, nicht mehr getrieben von dem Problem, das Subjektivität sich selbst zu sein vermag. Möglichkeiten der Kunst sind dann noch das Historisieren, d. h. das Einholen vergangener Formen in die gegenwärtige Gewißheit des Geistes, und der *objektive* Humor, dessen Wesen es ist, nicht Endlichkeit zu übersteigen, sondern ihre Gestalten liebevoll zu durchspielen.

Hegel hat von den spezifisch modernen Möglichkeiten der Kunst, von Perspektivismus und Destruktion, nichts erfaßt. Das ist aber nicht die Folge einer Insuffizienz seiner begrifflichen Mittel, sondern Folge der Durchführung des Systems, das den Begriff der gebundenen Subjektivität bis zur Vollendung ihrer Autognosie entwickeln wollte.

Eine Revision dieses Konzepts bietet die Möglichkeit, die Hegelsche Ästhetik für die Interpretation der modernen Kunst fruchtbar zu machen, und zwar auf Grund eines Begriffes von Kunst, der keineswegs relativ ist auf ihre modernen Manifestationen, sondern zugleich das Wesen von jeglicher Kunst zu denken erlaubt.

ISER. – Die in den beiden Referaten von H. Blumenberg und D. Henrich sichtbar gewordene Differenz läßt sich für die Diskussion vielleicht etwas einkreisen, wenn wir zunächst an den Begriff der *correlatio* anknüpfen, den H. Blumenberg als eine höhere Stufe der *imitatio* gekennzeichnet hat. Das Moment der Realisierung von Wirklichkeit impliziert Akte der Produktivität, die zwar noch am Vorgang der Realisierung orientiert sind, aber doch eine Beziehung zur These von D. Henrich zu haben scheinen. Denn auch die „gebundene Subjektivität“ realisiert sich durch eine Wirklichkeit, der sie zugehört. Es fragt sich daher, ob ein vorausliegender Begriff von Wirklichkeit das Tätigwerden der Subjektivität bedingt, oder ob die Subjektivität durch das Produzieren einer ihr zugehörigen Realität nur die besondere Form ihrer eigenen Vergegenständlichung leistet.

IMDAHL. – Der Begriff der Nachahmung ist in der Geschichte der Ästhetik mehrdeutig verwendet. *Imitatio* im Unterschied zu *ritratto* meint bereits, daß etwas hergestellt wird, was unabhängig von der *imitatio* nicht existieren kann. *Imitatio* bedeutet eine qualitative Verbesserung im Sinne des Aristoteles: der Natur wird etwas hinzugefügt, was ihr selbst nicht angehört.

HENRICH. – *Imitatio* bedeutet nicht reine Abbildung. Sie wird seit Aristoteles verstanden als Vervollkommnung der Natur, da diese an der Ausfaltung des ihr prinzipiell Möglichen gehindert sein kann.

BLUMENBERG. – Die *imitatio* im aristotelischen Sinne kann „Vervollkommnung“ nur innerhalb der Differenz zwischen dem faktisch Vorhandenen und dem eidetisch Angelegten bedeuten. Individualität, aristotelisch der Materie zugeschrieben, liegt auf der Spanne dieser Differenz, ist also eine – wenn auch unvermeidliche – „Störung“ des reinen Naturplanes. Ein Porträt, nach diesem Schema betrachtet, verdoppelt nicht einfach eine vorhandene Physiognomie, noch schafft es eine neue, sondern es verhilft der gestörten Natur zu ihrer Entelechie – aber das heißt paradoxerweise eben: es gibt die Individualität preis.

* Ohne die Mühseligkeiten der Scholastik um einen neuen Begriff von Individualität innerhalb des aristotelischen Schemas wäre die Kunsttheorie nicht mit ihren stagnierten Formeln über diese Paradoxie hinweggekommen. Bei dem *imitari naturam* hat die Doppeldeutigkeit von *natura naturans* und *natura naturata* eine Rolle gespielt, wurde aber erst wirklich akut, als mit der metaphysischen Individualisierung der *natura naturans* erstmals eine ständige «Originalität» gegenüber der *natura naturata* zugestanden wurde. Die Natur nachzuahmen, konnte jetzt in einer positiv neuen Bedeutung heißen, das der Individuation nach Nicht-Vorgebene zu schaffen.

PREISENDANZ. – Um Abschilderung und Nichtabschilderung kreist der Gegensatz Goethe-Diderot.

DIECKMANN. – Goethe hat Diderot zu eng gefaßt. Diderots *imitatio* ist kein *ritratto*. Sie ist bedingt durch die Gesetzlichkeiten der Natur, nicht durch deren Versagen. Diese Nachahmung enthält noch einen bedeutenden Anteil an Abstraktem und richtet sich so gegen eine mögliche Subjektivität. Die Grundfrage bei der Erfassung der Bedeutung von Nachahmung muß sein: wieviel Generalität ist noch eingeschlossen?

HENRICH. – Hegel, Schelling und Schlegel sprachen sich gegen die Abschilderung und für eine Ideenkunst aus. Für das Verständnis des Moments der Abstraktion, das darin ge-

wiß auch zum Ausdruck kommt, ist jedoch die Tatsache wesentlich, daß diese Ideenkunst sich in einem ganz anderen Medium als jegliche Nachahmung vollzieht. Nachahmung ist grundsätzlich nur möglich in der Distanz zu einem vorliegenden Gegenstand, der nachgeahmt werden soll.

BLUMENBERG. – Diderots Besprechung des Bildes von Vernet stellt eine wesentliche, die bloße Nachbildung transzendierende Funktion des Prinzips der Nachahmung heraus. Vielleicht ist es möglich, den Begriff des Sichtbarmachens auf den zweiten idealistischen Kunstbegriff von D. Henrich zu beziehen, der doch wohl besagt, daß das Subjekt die Bedingung der Möglichkeit der Erscheinung oder Darstellung sei. Am Beispiel der Diderotschen Besprechung des Bildes von Vernet wird deutlich, daß der Künstler als in die Tiefe der Natur eindringende Subjektivität die Möglichkeit dafür erschafft, daß etwas sichtbar wird, was vorher nicht sichtbar gewesen ist.

HENRICH. – Der Begriff des Sichtbarmachens läßt sich zwar nicht aus Platons Ästhetik ableiten, aber er ist nur aus einer platonisierenden Ästhetik verständlich zu machen. Diese Ästhetik ist vor allem in der Renaissance vielgestaltig entwickelt worden. Sie versteht den Künstler als platonischen Philosophen, der die in ihm hell werdenden Ideen aus sich herausarbeitet. Auch die Genieästhetik des 18. Jahrhunderts bewegt sich zunächst im Umkreis einer solchen platonischen Konzeption. Das Genie wird bestimmt als Fähigkeit, noch nie Gesehenes herauszustellen. Dabei liegt zugrunde Wolffs Begriff von der Vorstellungskraft der Seele, die eine in ihr schon bereitliegende Welt von Vorstellungen zur Klarheit und Deutlichkeit entwickelt. Nach Sulzer ist das Genie der Führer der Menschheit auf dem Wege der Selbstklärung der Vorstellungswelt aller Seelen. Erst später, seit 1760/70, wird die Einbildung des Genies als Produktionskraft neuer Welten verstanden. Nun erst kommt dem Genie das Vermögen zu, ein solches Ungesehenes sichtbar zu machen, das nicht schon, wenn auch ungesehen, vorliegt – das vielmehr erst im Sichtbarmachen wirklich wird.

BLUMENBERG. – Platonismus liegt bei Diderot meines Erachtens nicht vor. Es ist notwendig, in dem erwähnten Beispiel des Vernet-Bildes die Dreistufigkeit zu sehen: dem Sehen der Realität, dem anschließenden Sehen des Bildes, folgt ein verändertes Sehen der Realität nach. Das Bild ergibt für sich noch keine reine Evidenz. Es bedarf erst des erneuten Hinsehens auf die Wirklichkeit, ehe seine Qualität zutage tritt. Das Ungenügen am Bild selbst ist zwar nicht als solches, aber seiner Motivation nach unplatonisch. Besonders greifbar ist der Unterschied der Diderotschen Weltansicht im Unterschied zu der des Platonismus an seiner abgewandelten Fassung des Höhlengleichnisses: das Licht wird in die Höhle hineingetragen, damit auch drinnen etwas zu sehen ist.

JAUSS. – Das Sichtbarmachen Diderots zielt nicht mehr auf etwas Transzendentes, sondern auf die den sichtbaren Dingen selbst innewohnende Harmonie, das Zusammenstimmen der Teile zum Ganzen (= *la perception des rapports*). Das Mißverständnis in der Kritik Diderots durch Goethe⁴³ ist daraus zu erklären, daß bei Goethe das Schöne der Kunst nicht mehr, wie bei Diderot, als in den Dingen schon vorliegend gedacht ist, sondern erst vom Künstler als eine *zweite Natur* hervorgebracht werden muß.

⁴³ *Die höchste Aufgabe einer jeden Kunst ist, durch den Schein die Täuschung einer höheren Wirklichkeit zu geben. Ein falsches Bestreben aber ist, den Schein so lange zu verwirklichen, bis endlich nur ein gemeines Wirkliche übrig bleibt. (Dichtung und Wahrheit, XI. Buch, cf. ferner Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke, 1797).*

DIECKMANN. – Zur Bestimmung von Diderots Auffassung des Genies muß man es vergleichen mit Boileaus Begriff der Originalität. Originalität bedeutet bei Boileau das Erkennen eines Neuen, das allgemein ist, und das jeder Dichter nur in spezifischer Form ausspricht. Hingegen ist das Neue bei Diderot etwas konkret Einmaliges.

HENRICH. – Ich wollte nicht Diderot als einen neuen Platon anbieten. Das wäre offenbar absurd. Aber ich sehe die Gemeinsamkeit, die noch zwischen Platon und Diderot und auch der Wolff-Schule besteht: das im Kunstwerk herausgestellte Neue ist eines, das selbst schon die Seinsweise des Sichtbaren hat. Zwischen Diderot und der idealistischen Ästhetik läßt sich eine solche Zuordnung nicht begründen.

DIECKMANN. – Mir scheint, daß Diderot über eine Position, wie Wolff sie gehabt hat, hinausgeht; doch ist dies schwer nachzuweisen. Denn man merkt davon nichts in der Begrifflichkeit seiner kunsttheoretischen Betrachtungen, sondern nur in den Wertungen, die er in der Beschäftigung mit individuellen Kunstwerken vollzieht.

STRIEDTER. – Ich möchte noch einmal auf den von H. Blumenberg in die Diskussion gebrachten Begriff der *correlatio* eingehen. Mir scheint, die Voraussetzung einer Dualität von Welt und Poesie trifft die eigentümliche Struktur des romantischen Denkens nicht. Die deutschen Romantiker gingen aus von Fichtes Setzung des Nicht-Ich durch das Ich. In der Poesie sahen sie demgemäß den Prozeß der unendlichen Setzung von Welt. Die romantische Ästhetik ist weder durch den Begriff der *imitatio* noch durch den der *correlatio* zu beschreiben, sondern durch den Begriff der Identität. Welt ist Poesie und Poesie ist Welt. „Ich ahme nicht nach, ich entspreche nicht mehr, ich schaffe Welt“, könnte man als Maxime des romantischen Künstlers formulieren.

PREISENDANZ. – Ich möchte dem beistimmen und zugleich darauf hinweisen, daß im Zusammenhang mit der Deutung, Dichtung sei Entstehung von Welt, der Begriff der Offenbarung bedeutsam wird.

HESELHAUS. – Die Kraft des Setzens ist in der Romantik gleichbedeutend mit der Freisetzung von Phantasie. Zu erinnern ist hier z. B. an die Kunstmärchen etwa Tiecks. Die Phantasie könnte man definieren als die unendliche Setzung von Endlichkeiten.

GAWLICK. – Ich möchte einen grundsätzlichen Einwand gegen D. Henrich vorbringen. D. Henrich vertritt die These, daß die Hegelsche Ästhetik besser als die romantische geeignet sei, Hilfestellung für die moderne Kunst zu leisten. Gleichzeitig macht er aber deutlich, daß Hegel auf Grund der Voraussetzungen seines Philosophierens zu einer Prognose über die Entwicklung der modernen Kunst gekommen ist, welche mit der tatsächlichen Entwicklung nicht übereinstimmt. Wenn wir annehmen, daß diese Prognose mit Notwendigkeit aus dem Ansatz der Hegelschen Philosophie folgte, so ergibt sich, daß die Hegelsche Philosophie im Ganzen hier an eine Grenze stößt. Die These von D. Henrich, daß die Hegelsche Ästhetik geeignet sei, zum Verständnis der modernen Kunst beizutragen, scheint vorauszusetzen, daß die Hegelsche Ästhetik aus dem Ganzen der Hegelschen Philosophie herausgelöst und unversehrt bewahrt werden kann, was angesichts der These Hegels, daß die Wahrheit das Ganze sei, schwierig ist.

HENRICH. – Es ist nicht meine Absicht, Hegels System um brauchbarer Werkzeuge der Interpretation willen auszuschlachten. Ich bemühe mich darum, den eigenen inneren

Zusammenhang dieser Systematik so zu verstehen, daß er als solcher erhalten bleibt, daß aber Konsequenzen vermieden werden können, in die Hegel sich verstrickte und die auch zu einer falschen Prognose über die Entwicklung der Kunst führten. Solche Konsequenzen könnten durchaus die Folge revidierbarer Mängel in Hegels Deutung der Konzeption sein, die seinem System zugrunde liegt. Hegels System bedarf nämlich in einem höheren Maße der Interpretation, als es der erste Anschein vermuten läßt, und zwar gerade als ein Ganzes, nicht nur in den einzelnen Gängen seiner Durchführung. Solche Interpretation kann zugleich ein Beitrag zu der Frage sein, ob idealistische Philosophie möglich ist unter Bedingungen der Gegenwart.

JAUSS. – Verlangt D. Henrichs Bestimmung der modernen Kunst als die „Selbstdarstellung der ihrem eigenen Ursprung entzogenen Subjektivität“ nicht einen Wirklichkeitsbegriff als ihr Korrelat? Das Beispiel des absurden Theaters etwa zeigt, daß hier der Wirklichkeitsbegriff des „Widerstandes“, der ganz und gar unverfügbaren Realität in Frage steht.

HENRICH. – Ich möchte noch einmal die Differenz meiner Auffassung zu der von H. Blumenberg verdeutlichen. Nach H. Blumenberg ist Kunst definiert als „Versuch, Wirklichkeit durch das Subjekt gegenständlich zu machen“. Das kann, je nach dem, wie Wirklichkeit sich gibt, in verschiedenen Modi erfolgen. Im Unterschied dazu bin ich der Überzeugung, daß Kunst nicht verstanden werden kann aus der Intention auf eine Darstellung *gegebener* Wirklichkeit, ganz gleich von welcher Art diese Wirklichkeit ist, wie ihr Gegebensein erfahren wird und wie das Subjekt auf solche Gegebenheit reagiert. Will man davon ausgehen, daß der Mensch in der Tat stets in der Aneignung von Welt begriffen ist, so würde ich sagen, daß Kunst nicht eine Weise dieser Aneignung, sondern die Darstellung der Aneignung selbst ist. Sie kann ihrerseits nicht aneignend geschehen, sondern hat zum Grunde die Bewegung, in der Subjektivität sich selbst zu explizieren sucht aus ihrem Ursprung. Auf eine einfache Formel gebracht besagt dieser Gedanke: Kunst ist weder Darstellung nur von Welt, noch auch Darstellung nur von Subjektivität, sondern Darstellung von Subjektivität *in* Welt.

* So läßt sich auch der Perspektivismus des modernen Romans nicht als Abschilderung einer widerstrebenden oder einer pluralistischen Wirklichkeit verstehen, noch weniger als Spiel der Subjektivität mit möglichen Perspektiven. In ihm ist Subjektivität selbst Thema, der ihr Ursprung entzogen ist, aus dem sie in Welt und an andere Subjektivität ebenso verwiesen, wie durch sie begrenzt und von ihr getrennt ist. Der «Realismus» dieses Romans hat seinen Grund nicht in einem Willen zur Wiedergabe und ist gegenstandsloser Kunst und der Poesie des Absurden nur dem Scheine nach entgegengesetzt, in Wahrheit aber ein Modus desselben Prinzips ebenso wie diese.

PREISENDANZ. – Vielleicht wäre es möglich, eine Verbindung zwischen den entgegengesetzten Auffassungen herzustellen, wenn man für den modernen Roman feststellt, daß das Fehlen eines Wirklichkeitsbegriffs selbst thematisiert wird.

HENRICH. – Es bleibt mir problematisch, ob es möglich ist, durch irgendwelche Begriffe von begehrender Wirklichkeit Kunst begründen zu wollen. Die vier von H. Blumenberg vorgeschlagenen Wirklichkeitsbegriffe scheinen mir im Hinblick auf den von der Philosophie schon erarbeiteten Begriff von Wirklichkeit vorkritisch zu sein. So könnte man den Begriff der „Realisierung eines in sich ein stimmigen Kontextes“ als den Wirklichkeitsbegriff der Transzendentalphilosophie Husserls interpretieren, jedoch abzüglich des transzendentalen Gesichtspunkts. Ein Begriff von Wirklichkeit, der Kunst

soll erfassen können, muß den Begriff des Subjektes *einschließen*. Und ein System von Begriffen begebender Wirklichkeit schiene mir erst dann überzeugend, wenn man von einem fünften Wirklichkeitsbegriff ganz anderer Struktur aus die Bestimmung der vier anderen einsehen könnte.

* BLUMENBERG (*Ergänzung*). – So ruinös es ist, aus dem Munde von D. Henrich als „vorkritisch“ prädiert zu werden, habe ich doch sogleich dieser Charakteristik zugestimmt, besonders der Formel: „Wirklichkeitsbegriff der Transzendentalphilosophie abzüglich des transzendentalen Gesichtspunkts“. Doch ziehe ich daraus andere Folgerungen als die von D. Henrich nahegelegten, und zwar zunächst die, daß der von mir beschriebene dritte Wirklichkeitsbegriff genetisch einer Transzendentalphilosophie voraus- und zugrundeliegt und nur in diesem Sinne „ihr“ Wirklichkeitsbegriff – als der in ihr systematisch entfaltetete – werden konnte, so daß die von D. Henrich vermerkte Subtraktion methodisch ganz legitim wäre, wenn man nicht auf das systematische Element, sondern auf die historische Grundschicht zurückgehen wollte. Und mir kam es ja nicht darauf an, eine philosophische Begründung oder Definition der Kunst zu geben, sondern Rang und Funktion des Romans in einer bestimmten Epoche seiner formalen Selbstthematization nach auf eine grundlegende Sicht der Wirklichkeit zurückzuführen, die als solche noch nicht Philosophie ist, sich aber vorzüglich als Philosophie selbst begreift, im Kunstwerk sich mit darbietet.

Meine Methode, diese elementare Sicht zu beschreiben, sucht phänomenologisch zu werden, setzt also die Möglichkeit einer historischen Phänomenologie als eidetischer Deskription voraus. Gegenstand einer solchen Methode wären diejenigen fundierenden historischen Gegebenheiten, die in der Sprache Husserls als *Lebenswelten* bezeichnet werden könnten und als deren durchgehendes Strukturmerkmal von mir der „Wirklichkeitsbegriff“ herausgehoben bzw. herauspräpariert worden ist. Wenn ein solcher Wirklichkeitsbegriff die Transzendentalphilosophie ebenso wie den formalen Charakter des Romans in der von uns diskutierten Epoche begründet, dann ist es nicht weiter verwunderlich, daß die Ästhetik dieser Philosophie auf die Charaktere jenes Romans einigermaßen paßt; aber es ist nicht derselbe Sachverhalt, der das Fundierungsverhältnis zwischen Wirklichkeitsbegriff und Romanform ausmacht. D. Henrich und ich betrachten verschiedene Seiten eines Diagramms, und unsere Sprachverschiedenheit ist daher vielleicht nur perspektivisch bedingt. Da meine Aufgabe nur eine deskriptive ist, benötige ich nicht so etwas wie eine „fünfte Position“, wie D. Henrich es für die Möglichkeit meiner Wirklichkeitsbegriffe für erforderlich hält.

Eine andere und letzte Differenz zwischen D. Henrich und mir scheint mir in der Bezeichnung dessen zu liegen, was Kunst „gegenständlich machen“ soll. Ich glaube, daß auch diese Differenz aus verschiedenen Aspekten entspringt, in diesem Falle daraus, daß Produktionspoetik und Rezeptionspoetik verschiedene Sprechweisen erfordern. Ich meine, daß es etwas anderes ist, wenn ich in einer produktionspoetischen Feststellung sage, daß das Subjekt sich darstellt, oder wenn ich in einer rezeptionspoetischen Sichtweise sage, daß die Erfahrung des Werkes auf das Subjekt gerichtet sein kann, auch wenn sich diese nicht *darstellt*, sondern nur *darbietet*, etwa als das der Fiktion der Realität von Realitäten Mächtige. Daß das Subjekt gegenständlich gemacht wird, scheint mir so irrelevant sein zu können, wie die Gegenständlichkeit des Romans überhaupt – nicht sie, sondern sie als „wirklich“ Gemachte und *insofern* sie dies ist, wird im Roman spezifisch thematisch. Als was die Rezeption des Lesers diese Thematisierung nimmt, ist damit noch nicht entschieden; in einem Referat mit rezeptionspoetischer Fragestellung hätte ich wahrscheinlich eine der von D. Henrich sehr viel ähn-

lichere Sprache sprechen müssen. Etwa so: das ästhetisch-rezeptive Subjekt erfährt unabhängig von dem, was gegenständlich gemacht ist, die sich im Roman anbietende Subjektivität, aber gerade nur dadurch, daß sie nicht ein beliebiges und gleichgültiges fremdes Ich ist, von dessen Eigenheiten man sich empirisch informieren könnte, sondern insofern sie die eigene transzendente Potenz vergewissert – ästhetisch genießt das Subjekt vermittelt immer nur sich selbst. Das ist aber nur möglich, insofern sich das produktive Subjekt nicht als Mächtigkeit zu dieser oder jener Vergegenständlichung, sondern zur Präsentation von Wirklichkeit als solcher erweist. Deshalb ist eben „Realisierung“ im Roman thematisiert, und mein Problem war nicht, wie das durch eine ästhetische Theorie der Produktion oder der Wirkung des Kunstwerkes gerechtfertigt oder systematisiert werden kann, sondern wie es formal möglich und als Aufgabe faßbar geworden ist. Und meine These war, daß dies nur denkbar sei, wenn Realität als aus einem „Prozeß“ der Konsistenzbildung hervorgehend, nicht aber etwa als „momentane Evidenz“ vorverstanden ist.

* Iser (*Abschlussbemerkung des Vorsitzenden*). – Die Diskussion hat eine grundsätzliche methodische Differenz der beiden in den Referaten vorgetragenen Positionen deutlich werden lassen. Die Ausweitung dieses Unterschiedes war bis zu einem gewissen Grade durch die Thematik des Kolloquiums bedingt. Denn diese stellte an die philosophischen Überlegungen eine doppelte Forderung. Da der Roman als exemplarische Gattung der ganzen Veranstaltung zu Grunde gelegt war, ergab sich die Notwendigkeit, die besondere Form der Wirklichkeitsvorstellungen zu klären, die sich im Roman präsentieren. Gleichzeitig wurde aber dadurch die Frage nach den systematischen Möglichkeiten aufgeworfen, die Künstlichkeit der produzierten Romanwirklichkeit aus dem Horizont von Kunst überhaupt zu klären. Dieser systematische Gesichtspunkt intendierte neben der grundsätzlichen Erörterung, wie Kunst in dem uns interessierenden Zeitraum zu denken sei, das Problem der Interpretationshilfe philosophischer Ästhetik für die Literatur. Die Bedeutung der in der Diskussion zu Tage getretenen Differenz ließe sich wahrscheinlich erst dann zureichend abmessen, wenn der vierte Wirklichkeitsbegriff von H. Blumenberg und die Konzeption von D. Henrich, daß die ihres Ursprungs entzogene Subjektivität die moderne Kunst bedinge, für das Verständnis der Moderne fruchtbar gemacht würden.