

Delegierten der Partei nehmen Sams Sorgen immerhin zur Kenntnis: »Man würde beim nächsten Parteitag in fünf Monaten beantragen, darüber zu sprechen.« (62) So ist sie, die bürgerliche Linke, und Sam ist entsetzt. Natürlich wird der Choleriker ihr Liebhaber, bis Möbel aus dem Fenster fliegen, und doch lässt sie ihn wieder ein, so authentisch wie er ist. Das einzig konsequente an Sam ist ihre Inkonsequenz. Sie trommelt zum Aufstand und liebäugelt dann doch mit dem Plattenbau am Stadtrand, und außerdem gibt es da ja noch das Ausland. Für einen kurzen Moment, beim Blick in den Spiegel, versucht sie zu begreifen, »was es bedeutet, wenn es plötzlich keine Trost- und Trugbilder mehr gibt« (224), doch dieses Sinnflimmern vergeht wie auch die symbolischen Mieten im edlen Dunst des neuen Soulfood-Bio-Vietnamesen an der Ecke.

Resignation hat viele Facetten. Dieses scheinbar pessimistische Werk, dieser kunstvolle Kriegerroman, dieser kriegerische Kunstroman, lässt sich allein von seiner Leerstelle aus interpretieren. Einziger Ausweg ist das Ungesagte. Die Leserschaft ist Hauptfigur aller Romane Juliane Beers, die es sich auch diesmal nicht nehmen lässt, die Wunden der linken Bohème notfalls mit Gewalt aufzureißen, um Dreck hineinzureiben. Sam jedenfalls hat der Gentrifizierung nichts entgegenzusetzen. So liegt es denn an uns: »Verehrtes Publikum, los, such dir selbst den Schluss! Es muss ein guter da sein, muss, muss, muss!« Sarah Waterfeld (Berlin)

Kunst und Kultur

Metscher, Thomas, *Ästhetik, Kunst und Kunstprozess. Theoretische Studien*, Aurora, Berlin 2013 (377 S., br., 19,99 €)

Die versammelten Einzelstudien können als Anläufe gelesen werden, eine marxistische Kunsttheorie zu konzipieren, wozu Verf. in anderen Publikationen bereits wichtige Vorarbeiten geleistet hat (*Logos und Wirklichkeit*, Frankfurt/M 2010; vgl. *Argument* 292/2011; *Kunst – ein geschichtlicher Entwurf*, Berlin 2012). Die »Vorrede« intoniert bereits die wichtigsten Themen, so etwa die »Dialektik von Inhalt und Form als Grundgesetz des Ästhetischen« (14). Den Inhalt bilden soziale Erfahrungen, deren formgebende Verarbeitung und Gestaltung in ein Werk münden, entschlüsselbar als ein »in der künstlerischen Form artikuliertes ›Weltbild‹« (15). Auch wenn die Existenzweise der Kunst nie eine andere sein könne als »eine solche der Form« (15f), gelte die Priorität des Inhalts. Diese Sichtweise unterlaufe die gängigen Alternativen von Realismus und Avantgarde, gegenständlich und abstrakt, formalistisch und engagiert usw., weil sie »die formale Frage funktional zur Frage ästhetischer Weltanschauung macht« (16). Als Beispiele solcher Kunstauffassung gelten Verf. Brecht, Neruda, Weiss, Eisler, Nono, Schostakowitsch, Guttuso oder Heisig. Die aktuelle Situation der Kunst mache es erforderlich, eine marxistische Kunsttheorie für heute zu entwickeln und dabei insbesondere einen »gegenstandsorientierten Kunstbegriff« (25) zu verteidigen. Es gehe dabei um »Weite und Vielfalt auf der Grundlage eines gemeinsamen theoretischen Fundaments« (26). Der vom Verf. anvisierte Theorieansatz ist in Begründungsfragen wesentlich orientiert am späten Georg Lukács und vor allem an der Ästhetiktheorie von Hans-Heinz Holz. Damit wird die »Linie einer *Ontologie des Ästhetischen und der Künste*« betont (27 – Kursivsetzungen immer im Original), wobei in das Kunstwerk als gegenstandsorientierte Reflexion die Subjektivität des Produzenten wie des Rezipienten konstitutiv eingehe.

In »Kunst als ästhetischer Gegenstand« wird das Ästhetische als »ein grundle-

gendes gegenständlich-praktisches Weltverhältnis des gesellschaftlichen Menschen« gefasst (31), produktiv und konsumtiv (rezeptiv), Tätigkeit und Reflexion zugleich. Es habe seinen Grund im produktiven Vermögen und sei als solches ein Modus des Kulturellen, dem Gesamt selbstproduktiver Akte sowie ihrer vergegenständlichten Objektivationen. Als Selbstproduktion und zugleich als Weltkonstruktion betreffe die kulturelle Produktivkraft den ganzen Menschen, also auch seine epistemischen Seiten wie Wissen und Verstehen. Grundlegend für Metschers kunsttheoretische Konzeption sind *Poiesis* und *Mimesis*: *Poiesis* als das Vermögen kompositorischer Gestaltung und Gestaltwahrnehmung, ein Prinzip der *Form* (44); *Mimesis* als Prinzip des *Inhalts*: die Fähigkeit, Abwesendes sinnlich zu vergegenwärtigen durch Darstellung, Ausdruck und Nachahmung; es betont die Weltentdeckung, Weltdeutung und den Weltentwurf als zentrale Funktionen von Kunst (45). Als Medium einer Synthese dieser beiden ästhetischen Grundprinzipien bestimmt Verf. die »Selbstreflexivität«: im vom (künstlerischen) Subjekt gespiegelten Gegenstand spiegele sich zugleich das Subjekt. Da im Prozess der kompositorischen Formung eines Werks das ursprünglich Intendierte eine »semantische Transformation« (55) erfahre, lasse sich die Werk-Bedeutung (der Welt-Gehalt) nie auf die Intention des Produzenten reduzieren, vielmehr trete neben Künstler und Werk als dritte Instanz der »Konsument« als weitere Komponente der Bedeutungskonstitution. Der semantische Gehalt des Werks werde durch die Rezipienten/Interpreten in einem prinzipiell unabschließbaren Prozess jeweils aktualisiert und geschichtlich wirksam durch die Entdeckung und Realisierung neuer im Werk enthaltenen Möglichkeiten. Zwar sei das Kunstwerk nie zeitlos, es könne aber zu verschiedenen Zeiten seine Wirkung neu entfalten, die Menschen ergreifen und ihnen Einsichten vermitteln. So wachse der universale Charakter des Werks aus seiner historischen Singularität heraus. Auf einer ersten Ebene artikuliere ein Werk seinen Bedeutungsraum, der im Besonderen seiner Zeit wurzelt und mit dieser vergeht; auf einer zweiten enthalte es einen Spielraum von Bedeutungen, die über die Zeit seiner Entstehung hinausreichen.

Anders als in einer verbreiteten Werkästhetik sei der ästhetische Gegenstand nicht das solitary Werk, sondern dieses im Kontext seiner sozialen Relationen – als *kulturelle Konstellation* (73). Das Werk zwischen den Subjekten des Produzenten und Rezipienten habe den Charakter »vergegenständlichten gesellschaftlichen Bewusstseins« (87). Jedes Kunstwerk erschließe dabei perspektivisch eine jeweils »unterschiedene Ansicht der gleichen Wirklichkeit« (92). Da Kunst die Doppelfunktion von Weltentdeckung und ideologischer Verklärung habe, von Befreiung und Herrschaftskonstitution, sei die Weltentdeckung der Kunst stets der ideologischen Weltverklärung abzurufen. Es gebe »keine Kunst, die vor der ideologischen Deformation und dem politischen Missbrauch geschützt ist« (94). Das Moment der Form unterscheide politische Kunst von unmittelbarer Agitation. Die Kunst sei wichtig für das Politische kraft der normativen Macht der qua Mimesis vermittelten Weltbilder als Hilfe bei der analytischen Durchdringung des Gegebenen, als Kritik des Falschen und als utopischer Entwurf für ein anderes Leben (49). Bedingung für die emanzipatorische Rezeption sei der Weltgehalt der Werke, exemplarisch dargestellt in Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands*, am Fries des Pergamon-Altars.

Im zweiten zentralen Theorietext »Mimesis und Episteme. Theorie ästhetischen Bewusstseins« wird der erwähnte Weltbildcharakter der Künste herausgearbeitet. Dabei gleiche kein Kunstwerk dem anderen. Diese *Singularität* ist auch eine der ästhetischen Bedeutung und Idee; die Differenz beruhe auf der Differenz der Wirklichkeitsansichten, die ihrerseits vielfach bedingt sei: von der Biographie bis zum Stand der künstlerischen

Produktivkräfte und den institutionellen Kunstverhältnissen sowie dem besonderen sozialen Ort, den Motiven und Interessen, von denen her der Künstler Wirklichkeit bearbeitet (173). Der im Werk gespeicherte Erfahrungsgehalt resultiere aus dem mimetischen Bezug zu einer besonderen, erfahrenen Lebenswelt; ein Allgemeines, das in der Rezeption spezifiziert, individualisiert, konkretisiert, zu einem Besonderen wird. Gegen eine subjektivistische Auflösung der Interpretation verteidigt Verf. den Wahrheitsanspruch von Interpretationen, indem er die Spezifik der Erkenntnisweise der Künste, die »ästhetische *Episteme*« als »*elementares Erschlossensein von Welt*« bestimmt (181), dabei gehe die Ontologie der Epistemologie als deren Fundierung voraus. Bei diesem Programm gehe es um eine »*Epistemologie der ästhetischen Erfahrung*« (182). Kunst erschließe Wirklichkeit in einem Vorgang emotiv-kognitiver Aneignung, wobei Begriffliches wie Nichtbegriffliches (Symbolisches, Metaphorisches) beteiligt seien. Sie sei ein Speicher der kulturellen Erfahrungen der Menschheit (195) in Gestalt einer jeweils historischen Singularität, was meine, dass die ästhetische Bedeutung eines Werks gebunden ist an die je besondere ästhetische Form (208).

Eine dritte Studie präsentiert, ausgehend von der Spiegel-Metapher, »Elemente einer Theorie symbolischen Denkens«. In »*Ästhetik und Landschaft*« wird mit der Ästhetik der Natur ein »Stiefkind« der marxistischen Theorie behandelt (273). Den Abschluss bilden drei Arbeiten zu den für Metschers Ästhetikverständnis wichtigsten Anregern: Hegel, Lukács und Holz. Dieser letzte Essay (zuerst 2001 zusammen mit Heewon Lee publiziert) hebt die Verbindung von Theoriebildung, Kunstanalyse und Kunstkritik bei Holz hervor und schließt mit dem programmatischen Satz, dessen dreibändiges Werk *Philosophische Theorie der bildenden Künste* (1996/97) setze »eine Norm, an der sich jede heutige wie zukünftige Ästhetik wird messen lassen müssen« (365).

Obwohl es kein Umriss eines Systems der Ästhetik sein will, liefert Metschers Buch dazu doch wichtige Komponenten. Es ist ein in hohem Maße anregender Versuch, das Ästhetische kategorial zu fundieren, den Gesamtprozess der künstlerischen Produktion in seinen verschiedenen Bestandteilen zu erfassen. Die dabei entwickelten Kategorien können als Orientierungen dienen für die Einzelanalyse von Kunstwerken unterschiedlicher Gattungen wie auch für die allgemeine Diskussion ästhetischer Grundfragen der Deutung und Wertung und auch der nach dem »Wahrheitsgehalt« von Kunst. Zugleich werden – auch implizit – viele Probleme angesprochen, die einer weiteren Bearbeitung bedürfen. Dazu gehört etwa das Problem einer angemessenen Konzeptualisierung von neuen, z.B. computergestützten, Kunstformen, bei denen sich Fragen wie die nach der Singularität eines Kunstwerks neu stellen. Unbeschadet denkbarer Divergenzen in den theoretischen Vorschlägen zeigt das Buch die Produktivität eines dialektisch-materialistischen Denkens, wenn es, von einem tragfähigen theoretischen Fundament ausgehend, sich öffnet für die Fragen der jeweiligen Zeit, die nach Hegel »in Gedanken zu erfassen« nicht nur das Geschäft der Philosophie, sondern auch das der Kunst ist, die das freilich in der für sie spezifischen Weise unternimmt, indem sie mittels sinnlich-ästhetischer Formen und auf der Basis von durch die beteiligten Subjekte reflektierten Erfahrungen so etwas wie implizite Weltansichten und -deutungen entwirft als Möglichkeitsräume für alternatives Leben und Handeln.

Richard Sorg (Hamburg)