

Rezeption und Interpretation als Handlungen

Zum Verhältnis von Rezeptionsästhetik und Hermeneutik

CHRISTOPH HUBIG

I. Logik von Frage und Antwort?

Eine Gemeinsamkeit der neueren hermeneutisch-ästhetischen Theorien besteht darin, das Zusammentreffen von Kunstwerk und Rezipient unter dem Modell einer »Logik« von Frage und Antwort zu beschreiben. Letztlich läßt sich diese Sichtweise auf die von den Humanisten vorgenommene Uminterpretation und Aufwertung der Rhetorik (als intentionalistisch begriffener Topik) zurückführen, die zur Grundlage der neuen *bonae litterae*, später der Geisteswissenschaften wurde¹. Allerdings läßt sich von hier aus weder eine konsistente Tradition bis zur neuesten Rezeptionsästhetik rekonstruieren, was vielleicht ein Indiz für eine gewisse Enge des Frage-Antwort-Ansatzes ist, noch vermag jenes Modell die Vielfalt der Beziehungen zwischen Werk und Rezipient auch nur annähernd zu erfassen. Man neigte deshalb insbesondere in der Rezeptionsästhetik dazu, die Frage-Antwort-Architektonik durch den problematischeren Begriff der Vermittlung zu ersetzen². Denn natürlich ist alles irgendwie mit allem vermittelt.

So großzügig allgemein jene Charakterisierungen gehalten sind, so verdeckt sind die engen Restriktionen, unter denen sie Rezeption begreifen. Restriktiv zunächst in dem Sinne, daß sie den gesamten Austausch auf das Feld von *B e d e u t u n g e n* beschränken. Wer fragt, will etwas wissen. Wer antwortet, hat etwas zu sagen oder zu zeigen. Liegt ästhetische Erfahrung dann jenseits dieses Austausches, jenseits von Interpretation? Restriktiv weiterhin in dem Sinne, daß der gesamte Austausch auf das *F e l d i n t e n t i o n a l e r S u b j e k t i v i t ä t* beschränkt wird: Wer — als Subjekt — stellt die Fragen, der Rezipient, das Kunstwerk als Herausforderung . . . ? Wer gibt die Antworten? Wer entscheidet darüber, wer die Fragen zu stellen hat, wer zu antworten genötigt ist? Jenes Modell, das von Immanuel Kant bis Karl R. Popper auch für die Naturerkenntnis die Folie abgibt, verleugnet nicht bis in die Formulierungen hinein seine Herkunft aus dem juristischen Entscheidungsverfahren, dem Prozeß. Dieser war ja — leider auch — die Erscheinungsform dogmatisch-theologischer Hermeneutik.

Wer — so ist weiter zu fragen — richtet über die Adäquatheit von Fragen und Antworten, Adäquatheit begriffen als Wahrheitsfähigkeit (bei Fragen, ob sie wahre Antworten zulassen, bei Antworten, ob sie auf die Fragen reagierten)? Wer also konstituiert die Regeln für einen angemessenen Zusammenhang zwischen beiden? Ein wie auch immer geartetes

transzendentes Subjekt, gefaßt als Idee d e s Menschen, oder die Geschichte, die als Subjekt gedacht wird, oder eine virtuelle Gemeinschaft von Interpreten oder eine »namenlose Autorität der Überlieferung«³? Ist diese fundamentale Anthropomorphisierung notwendig oder zeugt sie von einer Reflexionslücke?

Selbst bis in die Formulierungen der Kritiker dieses Modells hinein schlagen sich jene Restriktionen nieder: Wenn Michel Foucault schreibt, daß die Geschichte nur noch stumm den Betrachter anschauet, daß sie mehr verberge als offenbare, daß wir nur die Spuren kristallisierter Machtstrukturen in ihr sichern können, daß sie uns »überpfropfe«, uns »auslösche« — dann wird auch wieder eine Art Subjekt suggeriert⁴. Sind diese beiden Restriktionen — die auf Bedeutung und die auf Subjektivität — unabdingbar? Dies könnte man unter vorschnellem Rekurs auf Kant vielleicht behaupten. Oder ist jenes Modell eher Hinführung zu einem Problem als zu seiner Lösung? Ich will nachfolgend zu zeigen versuchen, daß im Anschluß an die Rezeptionsästhetik dieses Problem weiter diskutiert werden kann, daß aber viele Formulierungen innerhalb des Paradigmas der Rezeptionsästhetik eine Verbindung mit jenem Typ Hermeneutik teils nahelegen, teils einer solchen Verbindung auch faktisch unterliegen, die zu Mißverständnissen und vielleicht zu Selbstmißverständnissen Anlaß gibt, solange der Begriff in der Interpretationshandlung noch zu wenig erhellt ist. Wie sollte denn auf der Folie jenes Frage-Antwort-Modells ästhetische Erfahrung gedacht werden?

II. Hermeneutik versus Ästhetik (Gadamer und Ingarden)

Die Suche nach dem Primat des Fragenden oder Antwortenden ist die nach dem jeweils privilegierten Subjekt, dem Interpreten, oder dem Werk oder der Überlieferung oder der Geschichte . . . Aus der Sicht der Ästhetik-Geschichte vermag der Hinweis auf den epochalen Reflexions-Dreischritt »Wirkungsästhetik, Werkästhetik (oder Autonomieästhetik) und schließlich Rezeptionsästhetik« zu diesem Problem zunächst wenig beizutragen. Denn gerade innerhalb jeder dieser historischen Stufen neuerer Ästhetik — wenn man sie überhaupt so stilisieren will — fand jeweils ein fundamentaler Wechsel der Subjektposition statt, der dann auch Motor des jeweiligen Paradigmenwechsels wurde. Im Blick auf die Wirkungsästhetik nämlich wäre daran zu erinnern, daß die Emanzipation der Einbildungskraft des Rezipienten, wie sie Gotthold Ephraim Lessing am *Laokoon* vorführte, die Werke von der Bürde der strikten Mimesis entlastete, der sie nach alter Theorie (etwa Moses Mendelssohns) ihre Wirkung verdankten. Dadurch wurde ihre Autonomiezuweisung vorbereitet. Die Autonomie des Werkes als seine innere Zweckmäßigkeit — jenseits der jeweils empirischen Rezeption — wurde aber gerade garantiert durch seinen allgemeinreflexiven Bezug auf die Funktion des Er-

kenntnisvermögens, der im Blick auf ein transzendentes Subjekt gedacht wurde und der den Werken selbst gerade nicht zugehört. Die Emanzipation vom Angenehmen und Nützlichen verdankt sich also einem transzendentalen Subjektbezug⁵. Und die Kritik am transzendentalen Status jener Subjektivität⁶ lenkte den Blick auf Rezeptionsstrukturen, wie sie dann zum Thema der Hermeneutik und Rezeptionsästhetik wurden. Man kann also nicht entsprechend den Stufen jener Entwicklung der Ästhetiktheorien jeweils die Zuweisung einer privilegierten Position des Frage-Subjekts oder des Antwort-Subjekts entweder an den Rezipienten oder an das Werk ablesen.

Das führt zur Frage nach der Relation zwischen beiden, dem Frager und dem Antwortenden, der sogenannten Vermittlung. Diese Vermittlung nun kann entweder zum Gegenstandsbereich der Betrachtung gerechnet werden, also selber objektiviert werden. Dafür steht die Hermeneutik Gadamers. Oder man kann sich ihr als einer Aktivität »zeigend« nähern, indem man sie an ihren Erscheinungsweisen exemplifiziert. Dies scheint mir Ingardens Weg zu sein. Beide Ansätze sind methodisch problematisch — sie markieren die konträren Endpunkte des Spektrums.

Hans-Georg Gadamer verdinglicht den Prozeß der Vermittlung Kunstwerk—Rezipient als »Ereignis«-Folge des »Überlieferungsgeschehens«; das Verstehen ist ein »Einrücken« in dieses Geschehen⁷. Dieses Einrücken soll einerseits selber ein Geschehen sein, andererseits aber auch die Wertung eines Geschehens, denn es ließen sich wohl Frage-Antwort-Geschehnisse denken, die als »illegitime«, nicht als ein solches »Einrücken«, charakterisiert werden können. Das sogenannte wirkungsgeschichtliche Bewußtsein garantiert die Fortwirkung des Werkes als Instanz des Fragens, und es schreibt sich selber fort, da die Widerfahrnis eines Neuen — soweit Verstehen zustande kommt bzw. kommen soll — in jene »höhere Allgemeinheit« der Tradition aufgehoben werde. Das ist aber nur möglich, wenn nur solcherlei Widerfahrnis eines Neuen zugelassen wird, die im Rahmen sogenannter »legitimer« Vorurteile stattfindet, wodurch sie eben erst zu jener höheren Allgemeinheit fähig werde. Die »namenlose Autorität der Tradition« beschreibt somit einen objektiven Zirkel, wie er unser meist unreflektiertes Alltagsverstehen sicherlich kennzeichnet, der von Gadamer aber zu einem normativen Fehlschluß geadelt wird. Denn nur die Unterstellung der Gültigkeit und Legitimität einer Tradition, die Voraussetzung der Verbindlichkeit jener Allgemeinheit vermag zu begründen, warum sie sich fortschreiben solle. Und daß sie sich fortschreibt, wird als Ausweis ihres Gültigkeitsanspruches angenommen. Der Dialog des Verstehens wird somit zu einem Monolog des Überlieferungsgeschehens mit sich selbst. Das Subjekt der Rezeption und das Werk verschwinden als Instanzen, es gibt nur noch die Vermittlung zwischen ihnen als Prozeß der Wirkungsgeschichte. Gadamers Begriff des Klassischen⁸ illustriert dies. Nichtklassische Werke oder Kritik, d. h. Werke ohne Antwort und Fragen an die Werke ohne Antwort

d u r c h die Werke, werden abgewertet — sie basieren auf illegitimen Vorurteilen, auf Seiten sowohl der Produktion als auch der Rezeption.

Roman Ingarden vermeidet eine derartige Verdinglichung der Rezeption. Allerdings verschwinden auch bei ihm die Werke und die Subjekte, zwar nicht im Geschehen der Überlieferung, aber im Nebel einer ungeklärten Ontologie. In der Rezeption, hier nun gefaßt als ästhetische Erfahrung⁹, zeige sich eine bestimmte Erlebnisstruktur des Subjekts, und es zeigten sich bestimmte Werte. Und es zeige sich ihr Bezug. Wo aber liegen diese beiden Instanzen, die Werte und die Erlebnisstruktur? Eine »emotionale Wertantwort auf ein Werk« führe zur Erkenntnis des ästhetischen Wertes, die dann in ein Werturteil gefaßt werde. (Im Gegensatz dazu hatte Wilhelm Dilthey — ähnlich wie später Ludwig Wittgenstein — die Erlebniskonstitution abhängig gemacht von den Erlebnisausdrücken, über die wir verfügen und mittels derer wir unseren Erlebnisstrom strukturieren. Gerade dadurch vermieden beide den Psychologismus, der insbesondere Dilthey oft zu Unrecht vorgeworfen wurde — ein Vorwurf, der viel eher Ingarden trifft¹⁰.)

Kunstwerk und erlebendes Subjekt sind nach Ingarden nur Werkzeuge zur Konstitution des ästhetischen Gegenstandes, der darin besteht, daß die Leerstellen, die Möglichkeiten des Werkes, »stilgemäß« zu einer Realisierung gebracht werden. Auf jenen Begriff der Leerstellen werde ich noch zurückkommen. Ich halte ihn für das Produktivste an Ingardens Ansatz. Hier stören mich nur die grauen Eminenzen, die jene »Werkzeuge«, also das Kunstwerk und das erlebende Subjekt, steuern, die Werte als »Verkörperungen der ästhetischen Qualitäten«. Sie zeigten sich im Angeschautwerden. Gleichzeitig sollen sie aber regulieren, ob der ästhetische Gegenstand eine »getreue Konkretisation« des Werkes sei. Auch hier liegt also ein Begründungszirkel ähnlich wie bei Gadamer vor, nur daß hier nicht die Wirkungsgeschichte sich selbst beglaubigt, sondern ein irgendwie gearteter Wertehimmel. Es ist, als ob jemand z.B. sportliche Werte wie Fairneß oder ähnliches aus der Anschauung eines Fußballspieles als sich zeigende erfahren und zugleich das Spiel als getreue oder ungetreue Realisation eben dieser Werte beurteilen können soll. Aber es wird noch problematischer: »Eine ungetreue ästhetische Konkretisation eines Kunstwerkes kann trotzdem ästhetisch wertvoll sein und manchmal auch einen höheren ästhetischen Wert aufweisen, als wenn sie dem Werk getreu geblieben wäre«¹¹. Ingarden wehrt sich also dagegen, die Kompetenz zur Beurteilung der Adäquatheit der Wertantwort auf die Werkseite oder die Subjektseite zu schieben. Damit will er die Alternative »Dogmatismus oder Skeptizismus« umgehen. Folglich muß er zugestehen, daß das Wertauffassungsproblem kein genügendes Fundament zu seiner Klärung habe¹². Meines Erachtens liegt dies zum Einen daran, daß der Wertbegriff ungeklärt bleibt, und zweitens daran, daß er, ähnlich wie der Begriff der Wirkungsgeschichte, argumentativ überlastet wird und ihm gegenüber das Werk und das mit ihm umgehende Subjekt zum blo-

ßen Aktualisierungsfall jener Instanz der Vermittlung degradiert werden. Mit anderen Worten: Die Handlungsstruktur des Umgangs mit Werken bleibt, sowohl aus hermeneutischer wie aus ästhetischer Sicht, ungeklärt.

III. Rezeptionsästhetik: Die Doppelrelation von Wirkung und Rezeption

Jene Überlastung, die Überbetonung einer Instanz, die die Relation zwischen Werk und Subjekt konstituieren soll, vermeidet die Rezeptionsästhetik, indem sie Werk und Adressat unter der Doppelrelation von Wirkung und Rezeption verbindet. Diese Doppelrelation ist keine eigene Instanz, sondern als Wirkung vom Werk, als Rezeption vom Adressaten »bedingt«, so Hans Robert Jauss¹³; »bedingt« heißt wohl zunächst, daß ihr jeweils notwendige Bedingungen zugrunde liegen (ohne Werkqualitäten keine Wirkung, ohne Adressatenkompetenz keine Rezeption). Zu hinreichenden Bedingungen — sei es hermeneutischen Verstehens, sei es ästhetischer Erfahrung — werden beide aber erst dann, wenn sie in bestimmter Weise verbunden werden. Dies geschieht — und dies ist nun in Erweiterung der Rezeptionsästhetik näher zu diskutieren — im Modus der Handlung. Jede Handlung erhebt **n o t w e n d i g e** Bedingungen auf Seiten des Handlungsumfeldes und situativen Kontextes und auf Seiten des Akteurs, z. B. die dingliche Verfaßtheit von Werkzeugen, Fähigkeiten und Begabungen, Wissenslagen, Sensibilität etc. zu **h i n r e i c h e n d e n** Bedingungen der Zweckrealisierung, indem sie ihre Faktoren zu Mitteln macht, als Mittel einsetzt qua Entscheidung. Die Instanz der Entscheidung zerhaut sozusagen den gordischen Knoten, das zirkuläre Knäuel der vorhin angeführten Begründungsfäden, die sich im Konzept der Wirkungsgeschichte oder der Werte verhaken. Entscheidungen sind handlungskonstitutiv. Von den Zwecken wird später zu sprechen sein.

In Abgrenzung zu Gadamer und Ingarden: Nicht eine übergeordnete Instanz, wie etwa die Wirkungsgeschichte oder ein Wertehimmel, macht Kunstwerk und Adressat zu Mitteln der Rezeption, sondern diese beiden machen sich sozusagen gegenseitig zum Mittel. Das Kunstwerk als Zeichen einer bestimmten Autorenintentionalität bedarf des Adressaten als Mittel zu seinem Zweck, der Realisierung einer Wirkung. Und der Adressat macht das Werk zu einem Mittel zur Realisierung einer bestimmten neuen Situation, die auch darin bestehen kann, daß eine neue Bedeutung eingesehen wird, die aber auch in der Realisierung anderer ästhetischer Erlebnisse, psychischer, ja politischer Wirkungen beruhen kann. Wir haben hier also einen klassischen Fall von Interaktion vorliegen. Eine Interaktion besteht darin, bestimmte Möglichkeitsbereiche, die sozusagen als Angebote auf beiden Seiten der Interaktionspartner vorliegen, wechsel-

seitig zu konkretisieren. Im Falle der Kunstrezeption ist diese Relation aber asymmetrisch. Denn der Rezipient kann auf bestimmte Realisierungen der Rezeption, die vorauslagen, modifizierend und verändernd reagieren, während Kunstwerke einmal erlangte Wirkungen wie einen Ballast mit sich schleppen und naturgemäß nicht von sich aus solche Entwicklungen steuern können.

Rezeption wäre also im eigentlichen Sinne Handlung, wenn sie einen entscheidungsabhängigen Einsatz von Mitteln in einem Feld von Möglichkeiten darstellte. Dieses Feld ist nun genauer zu betrachten. Es umfaßt zunächst bestimmte Werte als Regeln der Zweckfindung, die in Traditionen und Institutionen objektiviert angetroffen werden¹⁴. Wenn man Werte als Regeln begreift, vermeidet man die ontologische Unsicherheit darüber, in welchem Bereich Werte überhaupt verortet werden sollen¹⁵. Überdies erlaubt der Regelbegriff, die Dynamik und Möglichkeit der Werteveränderung genauer zu erklären. Denn Regeln haben die Eigenschaft, daß nicht nur sie selbst normierend wirken, sondern auch — da Regeln ja grundsätzlich bloß über Möglichkeiten disponieren — ihre praktizierten Anwendungen in die normative Kraft von Regeln eingehen. Denn in den Anwendungen wird die Regularität der Regeln überhaupt allererst vorgeführt und verdeutlicht. Dies wird z. B. im Bereich der Rechtsprechung dahingehend berücksichtigt, daß die höchstrichterliche Auslegung von Regeln selbst Gesetzescharakter annimmt. Auf die höchsten Zwecke der Rezeption, die durch jene Werte generiert werden, gehe ich später ein.

Weiterhin umfaßt das Feld der Möglichkeiten, innerhalb derer jene Handlungen stattfinden, das Vorliegen bestimmter Zweckkandidaten in Abhängigkeit von bestimmten Wissenslagen, z. B. kultureller Bildung, der Fähigkeit, über bestimmte Auswahlkriterien, etwa Gattungszuweisungen, zu verfügen, der Kenntnis von Traditionen usw. So wie es nun für Handlungen allgemein zutrifft, können auch Rezeptionen graduell unterschieden im Bereich zwischen schematisierter unbewußter Abfolge bis zu höchst kontrollierter (z. B. wissenschaftlicher) bewußter Aktualisierung ablaufen. Letzteren Grenzfall nennt man »Interpretation«, deren Bewußtheitsgrad und Reflektiertheit sich in der Verbalisierungsmöglichkeit des Vorganges ausdrückt.

IV. Das Möglichkeitsfeld einer Rezeption/Interpretation als Handlung — gesehen von der Werkseite: Aura und Schema

Wenn man die Handlungsstruktur der Rezeption betont, wird der Begriff des Möglichkeitsfeldes dieser Handlung zentral. Es ist ein Topos, wie er für die ästhetischen Diskussionen von jeher maßgeblich war. Immer be-

tonten sie das Gefälle zwischen dem Totalitätsanspruch von Kunst als Möglichkeitsraum und seiner partiellen Realisierung in der Rezeption. Hierin unterscheiden sich meines Erachtens die ästhetischen von den hermeneutischen Traditionen, soweit diese im Rahmen dogmatischer (theologischer, juristischer) Hermeneutik die abgeschlossene Auslegung anstreben; nicht so die moderne Hermeneutik z. B. Schleiermachers: »Das Letzte [Individuelle] ist ein Unendliches«¹⁶. Die ästhetischen Theorien unter dem Grundbegriff der »Perfectio« forderten von den Werken die Darstellung der fundamentalen Ordo, die — so Thomas von Aquin — im Bereich der menschlichen Auffassungsfähigkeiten nur partiell und defizitär realisierbar ist. Die Vollkommenheit ist sozusagen im positiven Sinne überwältigend. Die Ästhetik der Moderni mit ihrem Konkurrenzbegriff der »Perfectibilité« sieht die einzelnen Werke und ihre Rezeption gleichermaßen als partielle und unvollkommene Realisationsstufen der Möglichkeiten menschlicher Erkenntnis- und Anschauungsvermögen, die sich daran selbst exemplifizierten, bis hin zu Kant. Der idealistische Ansatz Hegels begreift das Kunstschöne als sinnliches Scheinen der Idee, also absoluter Freiheit — daher muß höchste Kunst offen, prozessual, fragmentarisch sein. Die nachfolgenden Ästhetiken entwerfen alternative Begriffe des Subjektes der Freiheit, halten aber an der Grundarchitektonik fest, sei es, daß mit Martin Heidegger das Kunstwerk durch sein Zeugsein die Seinsmöglichkeit offenbart, oder sei es — folgt man Theodor W. Adorno —, daß Kunst die verlorene Möglichkeit — Chiffre des Potentials — vorführe¹⁷. Innerhalb solcher — verschieden gefaßter — Möglichkeitsspielräume finden Interpretationsentscheidungen statt.

Allerdings verhält es sich nicht so, daß der Möglichkeitsraum, der durch ein Werk vorgestellt wird, erst durch Rezeption verwirklicht würde, daß also eine Handlung — die der Rezeption — sich einem passiven Feld des Möglichen gegenüber sähe. Dies aus zwei Gründen nicht, die die Rezeptionsästhetiker offengelegt haben: Erstens besteht der Status eines Werkes als Möglichkeit nicht in der Unmittelbarkeit des ästhetischen Scheins, sondern wird erst im Nachhinein durch eine Perpetuierung von Rezeptionsakten und durch ihre nachfolgend rekonstruierte Vielzahl vom Subjekt erschlossen und dadurch erst konstituiert. Ein Bild (oder ein Text) als Potential — so etwa Gottfried Boehm — ist überdeterminiert, d. h. die Vielzahl und Komplexität der Relationen im Kunstwerk muß erst durch subjektive Reflexion abgebaut werden, damit seine Struktur dann im Nachhinein als Potential erscheint. Im Relationsgefüge der Elemente eines Werkes liege ein »Angebot« von möglichen Sinnhorizonten mit Anspruch auf Verwirklichung vor, die Ikonizität und Bedeutungshaftigkeit des Kunstwerkes selbst sei aber »das gegenüber jedem Selbstbesitz Andere von Sinn«¹⁸. Nicht das Subjekt ist jedoch, wie man vorschnell argumentieren könnte, hier der privilegierte Konstituent jener Möglichkeit. Vielmehr stellt das Werk ein Bedingungsgefüge dar, dem gegenüber die

konkreten Realisierungen des Rezeptionsaktes für sich gesehen zwar ex post einen eingeschränkten Möglichkeitsspielraum konstituieren, durch ihre prinzipiell unendliche Modifikationsfähigkeit jedoch gerade das Subjekt als eine objektive Instanz entwerten und auf seine eigene Subjektivität als seine eigene Möglichkeit des Handelns zurückwerfen, eine eigene Handlungsmöglichkeit, die gerade in ihrer Beschränktheit vorgeführt wird als konkretes Handeln. Walter Benjamin nannte dieses »*Wechselverhältnis von Ferne und Nähe*« Aura¹⁹, Georg Lukács hatte jenes Phänomen bereits früher unter denselben Begriffen gefaßt: »*Denn während der Mensch der Erlebniswirklichkeit die wahre Beschaffenheit seines Ausdruckschemas nie wirklich erblickt, [. . .] gewinnt in der Kunst gerade dieses Wesensmoment des Schemas alleinige Substanz. [. . .] Das wirre Beinahe sowohl von Nähe wie von Getrenntsein infolge des Schemas*« habe im übrigen Leo Popper als erster erkannt²⁰. Hinter dem Begriff des Schemas als Relationsgefüge, der also in der Kunst erst anschaulich wird, verbirgt sich genau dieser Möglichkeitsraum²¹. Jan Mukarowsky spricht in diesem Zusammenhang von der »*potentiellen semantischen Energie*« des Werkes, »*die, indem sie aus dem Werk als einem Ganzen ausstrahlt, eine bestimmte Einstellungs[möglichkeit] zur Welt der Wirklichkeit anzeigt*«²². Dies bedeutet insbesondere nicht, daß die Welt der Wirklichkeit selbst angezeigt würde. Hier wird versucht, mit Kategorien aus der Optik jenen Möglichkeitscharakter des Kunstwerks zu erfassen: Denn das wirkliche Licht birgt die Möglichkeit des Sehens und des Gesehenen, also die subjektive und die objektive Möglichkeit.

Im Blick auf Entscheidungsalternativen der Interpretation hat Wolfgang Iser nun eine zusätzliche Differenzierung eingeführt: Neben dem prinzipiellen Potential des Werkes, das als Schema von Leerstellen zu begreifen ist, müsse man drei Arten vom Subjekt vorgenommener Potentialisierung unterscheiden, die immer hinter dem Werk zurückbleibe, da das im Werk real Formulierte dessen Intention niemals ausschöpfen könne: Erstens könne das Werk analysiert werden in Hinsicht auf die Darstellung einer möglichen Wirklichkeit, die faktische Realisierung einer möglichen Wirklichkeit im ästhetischen Erlebnis. Wenn es sich um die Wirklichkeit des Rezipienten handle, liege hier ein Akt der Trivialisierung vor. Zweitens könne aber das Werk als Alternative zu seiner Realität zugelassen werden, was zu einer Potentialisierung der Erlebniswelt des Rezipienten selbst führe. Dies meint auch Wilhelm Dilthey, wenn er Interpretation als Wiedererschließung von Möglichkeiten bestimmt²³. Drittens könne das Werk unter dem Anspruch einer Konkretisation der Ideale des Rezipienten aufgefaßt werden, was im negativen Fall entweder einen Abbruch der Rezeption oder eine Änderung eigener Ideale zugunsten anderer Konkretisationsmöglichkeiten zur Folge haben könnte.

Umberto Ecos Konstruktionen der Offenheit des Kunstwerks²⁴ fallen in gewisser Hinsicht hinter diese Differenzierungen zurück. Denn er behandelt den Umgang mit den Möglichkeitsspielräumen der Werke, der

doch allererst zur Konstitution eines ästhetischen Gegenstandes führt, lediglich im Blick auf diese Gegenstandskonstitution, nicht im Blick auf die gleichzeitig damit vorgenommene Potentialisierung der Lebenswirklichkeit desjenigen, der die Konstitution des ästhetischen Gegenstandes vornimmt. Diesem Thema möchte ich mich nun zuwenden.

V. Grundinteressen und Entscheidungsalternativen der Interpretation: Die Repotentialisierung

Durch eine bewußte Rezeptionshandlung, die dadurch zur Interpretation wird, findet also eine Repotentialisierung in zweierlei Hinsicht statt: zunächst im Blick auf das Werk. Sein Möglichkeitsfeld, das es an sich hat, wird zu einer Möglichkeit für den Rezipienten (um es mit Hegel zu formulieren). Zugleich damit aber repotentialisiert der Rezipient seine eigene Lebenswelt. Jauß hebt dies in Anknüpfung an die Interaktionstheoretiker Berger/Luckmann hervor: »Wie bei der Reproduktion des Vergangenen nur ein selektiv oder verjüngend konkretisierter Sinn in den begrenzten Horizont des Gegenwärtigen eintreten kann, so bleibt auch ästhetische Erfahrung wie eine ›Sinnenklave‹ vom Erwartungshorizont der Alltagsrealität umgrenzt, was aber nicht ausschließt, sondern gerade ermöglicht, daß habitualisierte oder zu Normen verfestigte Erwartungen durch ästhetische Erfahrung eingelöst oder überschritten, dadurch thematisiert, bestätigt oder problematisiert werden können«²⁵. Das erinnert an die vorhin zitierten Überlegungen Iser's. Durch jenen Prozeß werde »die Möglichkeit eröffnet, eine Welt zu übernehmen, in der andere schon leben«²⁶. Die »Repotentialisierung des eigenen Lebens« ist der Hauptzweck der Interpretationshandlung. Damit stellt sich die Rezeptionsästhetik in die Tradition der nachidealistischen Hermeneutiker Schleiermacher und Dilthey. In deren Begründung der modernen Hermeneutik wird die Interpretation ausgezeichnet durch gerade diesen Charakterzug als »materiale Reflexion«: Der Nachvollzug jeglicher Aktualisierung von Sinn durch einen Autor führt durch die Erkenntnis des Aktcharakters dieser Realisierung von Sinn zu einer Selbstvergewisserung über die »Totalität des Möglichen« als »höchstem Interesse« unseres Geistes, so Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher. Dabei zielt das Verstehen nicht zweckhaft auf die historische Individualität als solche, also nicht auf das, »was uns der Autor sagen wollte«²⁷. Vielmehr soll die historische Konstruktion, die »unser eigenes Selbst und andere befruchtet«²⁸, nur ein Mittel zur objektiven Betrachtung sein, die also dann den Zweck abgibt; die »verkleinernde Kleinlichkeit« des Interpretierens sei mit dieser »großartigen Aufgabe« zu verbinden²⁹. Analog interpretiert Dilthey die Emporhebung zur Allgemeinheit, die den Zweck der Interpretationshandlung abgebe, als »Eröffnung eines weiten Reichs von Möglichkeiten, die

in der Determination des wirklichen Lebens nicht vorhanden waren«³⁰. Der Aufstieg zur Individuation, wie Dilthey den Zweck der Interpretationshandlung kennzeichnet, meint also nicht den Aufstieg zur konkreten Individuation eines Autors, sondern zur Möglichkeit von Individuation überhaupt. Die »Partialisierung« und »Selektion«, als welche Jauß den Zweck der Rezeptionshandlung kennzeichnet, sind also, wenn sie bewußt vollzogen werden, Voraussetzungen für eine Reflexion, die ihre Negativität, also ihre Begrenztheit, gerade aufhebt dadurch, daß sie diese Begrenzung erkennt. Die von Gadamer geforderte Horizontverschmelzung wäre der gegenteilige Effekt jenes Verfahrens und müßte sich die Frage stellen lassen, warum wir diese Horizontverschmelzung überhaupt anstreben, wenn man von ihrer mittelalterlichen Begründung einmal absieht.

Diese Feststellung führt uns zum Problem der Rechtfertigung der Interessen, unter denen Rezeption als Interpretation stattfindet. Warum sollte Interpretation der Repotentialisierung dienen? Was sind die übergeordneten Interessen, die unser Interesse an Repotentialisierung begründen? Die Klärung solcher Interessen nun verweist uns auf ein Entscheidungsproblem höherer Stufe. Die Interessen, unter denen Rezeptionsentscheidungen getroffen wurden, sind seit der rationalen Rezeption der Mythen in der Problemgeschichte der Auslegung im wesentlichen gleich geblieben: Stiftung von Identität und Orientierung, immer dann, wenn Binnenkonflikte zwischen wirklich vorliegenden Identitätsbildungen und Orientierungen zu einer fundamentalen Lebensunsicherheit geführt hatten. Die großen Interpretationskontroversen in der Ideengeschichte lassen sich dementsprechend rekonstruieren als Konflikte zwischen Parteien, von denen die eine die Identitätsbildung qua Rekonstruktion der Historie, die andere neue praktische Orientierung im Leben qua Allegorese der Werke privilegierte.

Die ersten Interpretationskonflikte entstanden, als die Mythen durch zunehmende Anthropomorphisierung und Diversifizierung ihre Orientierungsleistung im Verhältnis zu einer entstehenden rational spekulativen Weltsicht einerseits und den Problemen gestörter historischer Identität durch das Aufeinanderprallen von Kulturen andererseits verloren. Die allegorische und die rationalistische Mythenauslegung integrierten die Mythen in jenen Problemhorizont durch Absehen von ihrem realen Bildgehalt, also Repotentialisierung: Das Ungeziemende der Mythen, z. B. die Götterschlacht, sollte als Bild für Naturabläufe oder Charakterkonstellationen begriffen oder in eine Vorgeschichte der Menschen integriert werden, die ihnen ihre Identität erbringt. Die alexandrinische Philosophie stellte die Mittel der Textkritik unter dieselben Zwecke, ebenso wie die neualexandrinische Schule der Patristik auf diese Art den verlorenen Zusammenhang zwischen dem Alten und dem Neuen Testament wiederherzustellen suchte: Dabei wird deutlich, daß solcherlei Repotentialisierung der Texte, die die Verunsicherung durch eine Wirklichkeitskonkretisation dieser Texte aufzuheben suchte, zugleich auch immer als Abgrenzung ge-

gen Konkurrenten oder konkurrierende Versuche der Repotentialisierung gedacht war. So richtete sich die allegorische Interpretation, die das Alte Testament erfuhr, um seinen Zusammenhang zum Neuen Testament zu gewährleisten, insbesondere gegen die Juden. Die gegenläufige antiochenische Interpretationsschule hingegen verfolgte stärker grammatisch-historische Grundsätze, die erlaubten, problematische Passagen des Alten Testaments, z. B. das Hohe Lied, auszugrenzen und zu immunisieren, und richtete sich insbesondere gegen das übersteigerte Allegorisieren der Gnosis. Die Theorien vom vierfachen Wortsinn, wie sie die mittelalterliche Hermeneutik in der Nachfolge des Augustinus entwickelte, dienten einerseits (auch) der Abgrenzung der Offenbarung von der weltlichen Kunst. Andererseits erlaubte diese Differenzierung, durch Interpretation antike Dichtung in den Kontext der auszulegenden und somit in die Orientierungsstiftung einzubeziehenden Werke zu integrieren. (Der *Sensus Parabolicus* oder *Metaphoricus*, wie Thomas von Aquin ihn schließlich nannte, erlaubte es, den Sinn eines heidnischen Textes oder Werkes in der gleichnishaften Vorführung christlicher Bedeutungswerte oder gar in der Vorführung der Absenz dieses Gedankengutes zu sehen.)

Diese Interpretationskonkurrenzen zwischen Strategien, die auf die Herstellung historischer Identität zielen, und Strategien, die auf die Herstellung praktischer Orientierung zielen und die jeweils das eine dem anderen überordneten, ziehen sich durch die Hermeneutiken der Aufklärung bis hin zu der Problemsituation, die Schleiermacher vorfand: Die alternativen Entwürfe Friedrich August Wolfs und Friedrich Asts favorisieren jeweils eine dieser beiden Möglichkeiten; entweder wird, wie bei Wolf, die Auslegung als historische Ideographik aufgefaßt und die aktualisierende Orientierung qua Allegorie geopfert, oder es werden — wie bei Ast — die Werke auf die Allgemeinheit eines allgemeinen menschlichen Geistes hin interpretiert und das Problem einer historischen Auslegung, die Fremdheit des zu Verstehenden, umgangen. Erst Schleiermachers Entwurf des Verstehens als Reflexion konnte diese beiden Konkurrenten zusammenbringen. Wenn Hans Robert Jauß den besonderen Status der ästhetischen Erfahrung als Rezeption im Kommunikationsprozeß der gesellschaftlichen Praxis in drei Bereiche aufgliedert: die normgebende Funktion, die motivierende oder bildende und die normbrechende Funktion, dann hat er das Feld der alternativen Repotentialisierungsmöglichkeiten, die sich angesichts eines jeden Werkes stellen, im Blick auf die hier skizzierte Problemgeschichte aktualisiert.

Wenn Interpretation also dem Interesse an Repotentialisierung, Infragestellung der Wirklichkeit unserer Lebenswelt dient, und wenn in diesem so errungenen Möglichkeitsfeld bestimmte Entscheidungen getroffen werden müssen, die jeweils Alternativen der Zuordnung eines Werk-Gehaltes zu dieser Lebenswelt des Interpreteten darstellen, so bedeutet dies insbesondere, daß Interpretationskonflikte nicht durch die Überprüfung von Interpretationshypothesen entschieden werden können. Hy-

pothesen werden überprüft, affirmiert oder verworfen im Blick auf Basisätze, die anerkannte bestehende Sachverhalte beschreiben. Diese Sachverhaltsbeschreibung wird aber im Falle der Interpretation schon bestimmt durch die vorgängigen Grundentscheidungen der Interpretation: Wem vornehmlich an der Bestimmung seiner Identität (im Möglichkeitsfeld angebotener Identitäten) gelegen ist, tendiert zu einer historisch-»buchstäblichen« Auslegung, um sich entweder in eine Tradition einzugliedern oder sich von ihr klar abzugrenzen. Wer an praktischer Orientierung interessiert ist, tendiert zu einer allegorisch-»übertragenden« Auslegung, die das historische Exempel in Bezug setzt zu den Aktualisierungen seiner eigenen Werte, was entweder dabei durchaus provozierend oder verunsichernd wirken kann, indem Neues oder Historisch-Unkonformes aufgewertet wird gegenüber der Tradition und eingegliedert wird in ein aktuelles Bezugssystem, oder was »entschärft« oder abstrahiert werden kann und in dieser »höheren Allgemeinheit«³¹ erträglich gemacht wird. Diese philologisch nicht auflösbaren Alternativen erklären die notwendig immer weiter bestehenden Interpretationsdispute in den Fachwissenschaften. Sie dokumentieren sich bereits in den Gattungszuweisungen, die jeweils entweder die Gattung oder das Werk favorisieren und dem Exempel (allein schon durch seine Benennung) affirmativen oder innovativen Gehalt zubilligen, wobei eine Gattungsaffirmation gerade auch in der Beschreibung eines Werkes als »mißlungen«, »fragmentarisch«, »atypisch« vorgenommen wird bzw., beim gegenteiligen Fall, ein Werk als erste Exemplifikation einer neuen Gattung erscheint. Sie dokumentieren sich aber auch bereits auf philologischer Ebene, wenn »authentische Fassungen« rekonstruiert werden, Übermittlungstraditionen verworfen oder bestätigt werden, also die »empirische Basis« für eine Interpretation erstellt werden soll. Diese »Basis« taugt dann allerdings nicht als objektivierender Befund für das Abwägen von »Interpretations-Hypothesen«.

Die Unmöglichkeit der Unterscheidung von Hintergrund»wissen« und Tatsachen»wissen«, auf die letztlich Wolfgang Stegmüller die Gesamtproblematik bündelt³², wird also problematisch, weil die Identifikation von »Tatsachen« als Regelbefolgungen und der »Hintergrund« als Annahme der Gültigkeit von Regeln ihrerseits auf einer jeweiligen Entscheidung beruhen, nämlich der Unterstellung eines jeweilig begründeten Verhältnisses zwischen Regularität und Freiheit zum Regelverstoß überhaupt. Und diese Unterstellung wiederum ist nicht, was ihre Rechtfertigung betrifft, historisch relativierbar, sondern Äußerung der Selbsteinschätzung des interpretierenden Subjektes. Sie ist zwar im Blick auf den Gegenstandsbereich exemplifizierbar, indem einem mythischen Menschen oder einem mittelalterlichen Menschen oder einem Subjekt der Neuzeit oder einem der »Postmoderne« unterschiedliche Haltungen zum Verhältnis Regularität — Freiheit unterstellt werden können. Die Affirmation oder Negation ist jedoch Konsequenz der eigenen Standortbestimmung des interpretierenden Subjekts.

VI. Drei Beispiele

Betrachten wir abschließend das von Wolfgang Stegmüller angeführte Beispiel, das paradigmatische Bedeutung gewonnen hat: Es handelt sich um ein Liebesgedicht Walthers von der Vogelweide, *Nehmt diesen Kranz*, zu dem zwei konträre Interpretationen renommierter Philologen vorliegen, diejenige Peter Wapnewskis und diejenige Peter Hahns. Stegmüller rekonstruiert die beiden unterschiedlichen Interpretationen als Hypothesegefüge unterschiedlicher Struktur, die beide in gleicher Weise durch sogenannte empirische Befunde abgestützt seien. Das Dilemma erscheint ihm als Dilemma der Bestätigung dieser Hypothesen. Die Position Wapnewskis wird folgendermaßen rekonstruiert: Aufgrund einer Basis-Hypothese, daß es sich um ein Wechselgespräch zwischen einem Mann und einer Frau handele, und einer weiteren Basis-Hypothese, daß gegenüber dem überlieferten Wortlaut des Gedichtes eine Strophenumstellung vorzunehmen sei, wird eine Interpretations-Hypothese begründet, daß es sich bei diesem Gedicht um die Traumvorstellung einer Liebe handele, die für den erwachenden Träumer zum Ansporn seiner persönlichen Glückssuche werde, und daß schließlich daher dieses Gedicht als produktive Weiterentwicklung der Pastourelle (produktiv, weil der Standesunterschied zwischen den Partnern nicht mehr angesprochen wird) und einer gleichzeitigen Neueinführung der Pastourelle in Deutschland anzusehen sei. Die Gegeninterpretation Hahns lautet, daß bei einer Aufrechterhaltung der Strophenreihenfolge hier die Steigerung eines inneren Monologes vorliege, der in Form eines Tanzliedes eine reale Erwartung mit Elementen irrealer Übersteigerung und Erwartung formuliert, die selbst als unreal erkannt werden und daher das Illusionshafte des Erwarteten noch affirmieren. Durch jene Fassung des Tanz- und Traummotivs und durch die fehlende Markierung eines Standesunterschiedes zwischen den potentiellen Dialogpartnern scheidet eine Charakterisierung dieses Gedichtes als Pastourelle aus, es handele sich um eine Selbstironisierung eines Ausbruchsversuches aus mittelalterlichen Vorstellungen.

Ich bin — im Gegensatz zu Stegmüller — der Auffassung, daß das Begründungsverhältnis der »Hypothesen« umgekehrt zu sehen ist, denn Hypothesen über die Reihenfolge der Strophen, somit Hypothesen über einen Dialog oder einen Monolog sind nicht durch die Textgestalt selbst, sondern nur durch die eigentliche Interpretation, die mit der Klassifikation der Gedichte als Pastourelle oder Tanzlied anhebt, begründet. Die damalige Zeit ließ variable Strophenabfolgen zu. Handelt es sich somit überhaupt um Hypothesen? Klassifikatorische Aussagen, die sich auf menschliche Produkte in Form eines »Dies-ist«-Satzes beziehen, enthalten implizit eine vom Interpretierenden vorgenommene Gültigkeitsanerkennung der traditionellen Regel, nach der das Produkt geformt ist. Ob ein Gedicht eine Pastourelle oder ob ein Musikstück eine Sinfonie ist, hängt davon ab, in welchem Maße und in welcher Modifikationsbreite

der Interpret das Handlungsschema, eine Pastourelle oder eine Sinfonie zu schreiben, für gültig erachtet und dementsprechend den Bereich der historischen Anwendungsfälle überhaupt erst konstituiert. Klassifikatorische Aussagen im geisteswissenschaftlichen Bereich spiegeln die Orientierung des Interpreten im Feld der Handlungsschemata der Produktion von Werken. Unter dieser Orientierung werden die Werke als »schematisch«, »originell«, »genial« (Schleiermacher)³³, »inkonsistent«, »unbedeutend« oder »neu« bewertet und dadurch erst klassifiziert.

Ähnliches gilt für die Inhaltsseite der eigentlichen Interpretation. Ob ich für die Zeit Walthers von der Vogelweide die Äußerung individueller Glücksutopien unterstelle, die die Ausrichtung des weiteren Lebens eines Individuums prägen dürfen unter Vernachlässigung von Standesunterschieden, oder ob ich diese Äußerungen interpretiere als eine vom Äußernden selbst belächelte Abweichung von einer Ordnung, hängt letztlich davon ab, ob ich bestimmte überhistorische Grundkonstanten menschlichen Handelns im Rahmen eines Weltbildes annehme, also einen gewissen Orientierungsrahmen favorisiere, oder ob ich innerhalb dieses Weltbildes den historischen Weg einer Selbstfindung von Individualität unterstelle, die auf der Stufe mittelalterlicher Minnedichtung noch nicht erreicht worden sei und damit eine historische Struktur für meine eigene Identitätsbildung abgibt. Solche unterschiedlichen Konstruktionen spiegeln eine Variabilität der Annahme des Verhältnisses von Orientierung und historischer Identitätsbildung in der Reflexion des Interpreten als jeweils gegensätzliche, wie sie sich letztlich in den unversöhnlichen Positionen der Einschätzung einer »Schwelle zur Neuzeit« als Entdeckung des Individuums oder als Fortschreibung mittelalterlicher Ordnung wiederfinden läßt.

Wir haben also die Wahl, entweder anzunehmen, daß hier ein neuzeitantizipatorisches Poem vorliegt, dessen Subjekt ein selbstkritisches Individuum ist, das eine neue Form von Utopie in einer neuen Art von Pastourelle vorführt, oder daß das Scheitern einer Pastourelle (einer Utopie in inadäquater Form) oder eine Selbstironisierung in einem Tanz vorgestellt wird. Oder wir können eine konservative Einordnung vornehmen, hier ein typisch »mittelalterliches« Poem zu sehen, dessen Gegenstand ein belächelter Ordnungsverstoß ist, der zu einer Art Selbstbestrafung führt, entweder in Form des Vorführens einer scheiternden Pastourelle oder in einem Traumlid, das aber auch (in Form einer negativen Utopie) die Potentialität eines solchen Geschehens vorstellt. Man entscheide.

Ähnliche Struktur haben die gegenläufigen Auffassungen über Ludwig van Beethovens »Neuen Weg«³⁴. Unter diesem, von Beethoven selbst geprägten Motiv kann man in den Werken, die seit 1802 entstanden sind (insbesondere den Klaviersonaten op. 31, den *Eroica-Variationen* op. 35, der *Eroica* op. 55 und den Streichquartetten op. 59), das Prinzip erkennen, die Prozessualität der Musik nicht mehr als Widerstand zu sehen, gegen den sich einander korrespondierende Formelemente, die einen mu-

sikalischen Raum aufspannen, durchzusetzen haben, sondern daß hier selbst der Prozeß als Substanz der Komposition objektiviert wird. Das bedinge, so Ludwig Misch und Carl Dahlhaus³⁵, daß nicht mehr fest formulierte Themen die Thematik ausmachten, sondern eine »paradoxe Thematik«, die in allen Gattungen die Sonatenhauptsatzform sprengt und im kompositorischen Prozeß zum Gegenstand einer auskomponierten Analyse werde: Von Anfang an fänden in den Werken bereits Evolutionen statt, die klare Themen vermeiden, die bereits Modulationen enthalten und dennoch das Material für die weitere motivisch-thematische Arbeit abgäben.

Die »Widersprüchlichkeit der Form«³⁶ mache deren Kunstcharakter aus. In den *Eroica-Variationen* würden Elemente der Ostinatovariation, der Gerüstvariation und der Figuralvariation in neuen Funktionen zu einem neuen Sinn zusammengefügt, so daß das Prinzip der Paraphrase durch das einer auskomponierten Analyse ersetzt werde. Dasselbe gelte für die *Eroica* und für die Streichquartette, deren rudimentäre Satzanfänge, radikaler Prozeßcharakter, Aufhebung des traditionellen Themenbegriffs und funktionale Ambiguität der Formteile zur Paradoxie, Verfremdung und Ironie führten, die jedoch nicht im Sinne einer manieristischen Kunsttheorie begriffen werden dürften, sondern als Reflexion über die veränderte Stellung der Gattungsproblematik. Nicht ein »Gehäuse« werde zerbrochen, sondern es werde als neues Material benutzt. Hier wird unter historisch-identitätsbildenden Interessen ein Paradigmenwechsel begründet, der einen neuen Musikbegriff (wie er dann für die klassische Moderne wegweisend wurde) konstituiert.

Im Gegensatz dazu tendieren Philip G. Downs und Walter Riezler³⁷ zu einer allegorischen Interpretation des neuen Weges in konservativer Absicht: Das Motto sei eher im übertragenen Sinne ethisch zu interpretieren. Das menschliche Ethos der *Eroica* (in Verbindung mit Beethovens Bekenntnissen des »Heiligenstädter Testaments«) sei das eigentlich Neue. Mit Paul Bekker sieht Riezler das Zentrale der *Eroica* im Finale, er konstruiert eine Tradition zum *Prometheus-Ballett* und ebenfalls zu den Klaviervariationen, deren »Ambiguität« des Themas (Dahlhaus) hier jedoch durch Hinweis auf seinen bloßen Charakter als Introdution abgewertet wird. Die Paradoxie des ersten Satzes der *Eroica* sei ein Bild der Widersprüchlichkeit des Charakters Napoleons. »Nie mehr« danach habe Beethoven einen »großen sinfonischen Satz ohne ausgewachsenes Hauptthema« geschrieben, niemals mehr habe er »neben das ›Hauptmotiv« (das als solches erst im Finale, dem wichtigsten Satz der *Eroica*, erscheine) so viele »Nebengedanken« gestellt. Diese erschienen melodisch-weich, jenes heroisch, heldisch, als Triumph auskomponiert.

Hier wird, ebenfalls auf der Basis musikalischer Befunde, ein ganz anderer Zusammenhang rekonstruiert: Beethoven soll das Klassik-Bild affirmieren. Was der Gegenpartei als spezifisch Neues erscheint, wird hier zum Nebengedanken, die Werke Beethovens werden als Exemplifikation

der heroischen klassischen Idee begriffen. Die Allegorisierung dient der Herstellung einer »höheren Allgemeinheit« (Gadamer, s. o.), deren utopische Valenz nicht untergraben werden darf durch die subkutane Vorbereitung einer Moderne, die sich kritisch mit jenem Ideal auseinandersetzt. (Das bleibt erst Beethovens »Spätwerk« vorbehalten.) Die Idee der Veröhnung, wie sie allegorischem Interpretieren oft zugrundeliegt, scheint auch hier durch. Das Abweichende dient nur zur Affirmation des Ideals.

Abschließend sei noch an eine in gleicher Weise exemplarische Kontroverse aus dem Bereich der Kunstwissenschaft erinnert: an Michel Foucaults³⁸ allegorisierende, aber kritische Rezeption von Diego Velasquez' *Las Meninas* und Svetlana Alpers³⁹ historisch-philologische, aber nun eher konservative Auslegung desselben Bildes (siehe Abbildung S. 53).

In seiner Abhandlung über *Die Ordnung der Dinge* bezieht sich Michel Foucault auf dieses Bild, das er als Exemplifikation des klassischen Denkens, eines Denkens in der Subjekt-Objekt-Trennung, beschreibt. Diese Subjekt-Objekt-Trennung selbst, die alle Gegenstände zu Gegenständen einer »toten Ordnung« werden läßt, in der der Betrachter selbst bzw. wir nicht stehen, werde in diesem Bild vorgeführt: Nur der Betrachter, der im Hintergrund des Bildes selbst stehe, also in dem historischen Kontext, überblicke die Szenerie, sieht das von Velasquez gemalte Bild im Bild, von dem wir nur die Rückseite sehen. Wir hingegen sehen den Maler, die dargestellte Hofszenerie, die vielleicht das Motiv für sein Bild mit abgibt, und im Hintergrund des Bildes den wichtigen Spiegel, in dem wir uns selbst spiegeln müßten, wenn wir in der Welt des Bildes wären, der aber das Königspaar spiegelt, das offenbar für uns unsichtbar zu der Szene selbst gehört — ein Spiegel, der dadurch uns als Betrachter des Bildes signalisiert, daß wir eben nicht dazu gehören, sondern daß die gesamte historische Szene für uns Objekt, eine »tote Ordnung« ist. Gleichzeitig stellt sich Velasquez selbst aber als Autor eines gemalten Bildes und als Autor des Bildes, das wir betrachten, dar. Er malt sich also (so Foucault) »auf der Grenze« seines Subjektseins und seines Objektseins⁴⁰. Er stellt diese Alternative, die für uns eine Alternative ist, vor. Er signalisiert, daß wir als Betrachter potentiell das Modell sein könnten, so wie die zeitgenössischen Betrachter der Szenerie, also das gespiegelte Königspaar, das somit nur Stellvertreter eines Betrachters ist. Dann stößt uns aber der Spiegel in jenes Dilemma des Betrachters und macht uns auf unsere paradoxe Beobachtersituation aufmerksam, denn wenn wir zu jener Szenerie gehörten — und der Bildaufbau, der unsere Realität sozusagen verlängert, lädt dazu ein —, müßten wir uns im Spiegel spiegeln. Dies geschieht jedoch gerade nicht. Wir werden also darauf hingewiesen, daß auch wir grundsätzlich an einer »Grenze« stehen: Wenn wir das Bild als Szenerie sähen, so wie man normalerweise Bilder betrachtet, müßten wir uns in ihm spiegeln. Wenn wir es aber als Bild betrachten, wird uns vorgeführt, daß wir einen falschen Standpunkt haben, der durch die Perspektive des



Diego Velasquez, Las Meninas, Museo del Prado, Madrid

Bildes, die ja eine Verlängerung unserer Perspektive ist, unterlaufen wird. Der Spiegel in Zusammenhang mit der Bildperspektive hält uns also das Dilemma jedes Beobachters, nämlich die Subjekt-Objekt-Trennung, hier direkt vor. Foucault zieht aus der Beobachtung dieses Bildes den Schluß, daß hier vorgeführt werde, wie Geschichte insgesamt »stumm« den Betrachter anschau, wie sie sich als eine »geronnene Struktur« von Beziehungen darstelle, die den Menschen »mit ihrer ganzen Festigkeit« überpfropft, solange er darinnen steht. Sie durchdringe ihn, »als wäre er nichts weiter als ein Naturgegenstand oder ein Gesicht, das in der Geschichte verlöschen muß«⁴¹.

Svetlana Alpers hingegen weist darauf hin, daß der Maler sich und nicht etwa sein Werk oder den Prozeß seines Malens zeige. Er posiere, was betont wird durch die Korrespondenz der Farbanordnung auf der Palette zum Haarschmuck der Hofdame neben der Palette, so daß das Ganze zu einem gefrorenen Arrangement erstarrt und das Prozessuale der Handlung selbst explizit negiert wird. Das Malen des Malers gebe sein Motiv explizit nicht preis. Vielmehr vermittele das Bild insgesamt eine Botschaft über die Stellung des Malers am Hof in einem bestimmten Universum, einer bestimmten Ordnung, in der er durch seine Haltung seinen Anspruch auf Gleichberechtigung zwischen den anwesenden Figuren hier markiere. Gerade durch die Vorführung einer Unvereinbarkeit zweier Sichtweisen — des Bildes als Bild und des Bildes als Welt — vermittele der Maler eine lebensgroße Einladung zum Eintreten in eine Szenerie, die er selbst gestaltet habe. Der eigentliche Betrachter der Szenerie ist somit nicht der Mann im Hintergrund, sondern er als Maler selbst, der aus dem Bild herauschaue (was in vielen parallelen Werken des Velasquez ebenfalls dargestellt wird) und der uns somit als Zweitbetrachter anerkenne, der uns ein Dialogangebot mache, so wie er es dem Königspaar macht, das sich in dem Spiegel im Hintergrund des Bildes spiegele. Hier werde also zwar die Unvereinbarkeit zweier Sichtweisen, aber gerade dadurch die Vereinbarkeit und Verschränkung zweier Darstellungsweisen⁴² vorgeführt, die einer Aufwertung und Selbstbehauptung des Malers am Hofe dienen.

Die Unvereinbarkeit der Sichtweisen des Malers und des Betrachters, so Foucault, signalisiere das Rezeptionsdilemma klassischer Werke und die Problematik des klassischen Diskurses. Die Vereinbarkeit zweier Darstellungsweisen, so Alpers, dokumentiere hingegen die herausgehobene Stellung des Künstlers, der uns ein Dialogangebot unterbreite, was sie durch sozialgeschichtliche Befunde stützt.

Unsere Interpretationsdilemmata lassen sich, so denke ich, philologisch nicht auflösen. Sie exemplifizieren den Entscheidungsspielraum, entweder historisch oder allegorisch zu interpretieren und unter jeder dieser Alternativen entweder identitätsbildend affirmativ bzw. orientierungsstiftend affirmativ oder identitätskritisch bzw. orientierungskritisch zu gewichten. Eine solche prinzipielle Offenheit, dieses »Wechselverhältnis von Ferne und Nähe«, die gleichzeitige Möglichkeit des Abgestoßenseins oder Angezogeneins, nannte Walter Benjamin die »Aura« großer Werke. Sie läßt sich meines Erachtens als Spielraum der Repotentialisierung begreifen.

Anmerkungen

- 1 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960, S. 351–360. — Vgl. dazu: Christoph Hubig, *Humanismus — Die Entdeckung des individuellen Ichs*, in: Propyläen Geschichte der Literatur, Bd. III: *Renaissance und Barock 1400–1700*, Berlin 1984, S. 31–67.
- 2 Hans Robert Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/M. 1982, S. 739ff.
- 3 Gadamer, a.a.O., S. 261.
- 4 Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/M. 1974, S. 378. — Vgl. auch: ders., *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/M. 1973, S. 189ff.
- 5 Vgl. die Rekonstruktion jener problemgeschichtlichen Entwicklung bei Christine Hardenberg, *G. E. Lessings Semiotik als Propädeutik einer Kunsttheorie*, in: Christoph Hubig (Hrsg.), *Semiotik als philosophische Propädeutik* (= Zeitschrift für Semiotik 1/4), Wiesbaden 1979, S. 361–376.
- 6 In diesem Punkt konvergieren die Ansätze Schleiermachers, Kierkegaards, Nietzsches und Diltheys.
- 7 Gadamer, a.a.O., S. 274f., 293.
- 8 Ebd., S. 269ff.
- 9 Roman Ingarden, *Erlebnis, Kunstwerk und Wert*, Tübingen 1969, S. 19–27 (= Kap. III: *Prinzipien einer erkenntniskritischen Betrachtung der ästhetischen Erfahrung*).
- 10 Vgl. Christoph Hubig, *Handlung-Identität-Verstehen*, Weinheim 1985, S. 282ff.
- 11 Ingarden, a.a.O., S. 25.
- 12 Ebd., S. 27.
- 13 Jauß, a.a.O., S. 738.
- 14 Christoph Hubig, Art. *Institution III*, in: *Staatslexikon*, Bd. 3, Freiburg-Basel-Wien 1987, S. 105.
- 15 Hubig, *Handlung-Identität-Verstehen*, a.a.O., S. 107ff.
- 16 Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik*, Frankfurt/M. 1977, S. 130.
- 17 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1970, S. 56.
- 18 Gottfried Böhm, *Kunsterfahrung als Herausforderung der Ästhetik*, in: Willi Oelmüller (Hrsg.), *Kolloquium Kunst und Philosophie*, Bd. 1: *Ästhetische Erfahrung*, Paderborn 1981, S. 13, 22, 28.
- 19 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M. 1969, S. 18.
- 20 Georg Lukács, *Die Kunst als »Ausdruck« und die Mitteilungsfornen der Erlebniswirklichkeit*, in: Neue Hefte für Philosophie, hrsg. von Rüdiger Bubner u. a., Bd. 5: *Ist eine philosophische Ästhetik möglich?*, Göttingen 1973, S. 31.
- 21 Vgl. Christoph Hubig, *Kunst als Anwalt heuristischer Vernunft — Über die Möglichkeit der Kunst und die Kunst des Möglichen*, in: Franz Koppe (Hrsg.), *Rehabilitierung der philosophischen Ästhetik*, Berlin 1990 (im Druck).
- 22 Jan Mukarowsky, *Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten*, in: ders., *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt/M. 1974, S. 96.
- 23 Wolfgang Iser, *Die Appellstruktur der Texte*, Konstanz 1970. — Wilhelm Dilthey, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften* (= Gesammelte Schriften 7), Stuttgart 1958, S. 215.
- 24 Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt/M. 1973, S. 27–59.
- 25 Jauß, a.a.O., S. 751.
- 26 Ebd.
- 27 Schleiermacher, a.a.O. (s. Anm. 16), S. 328, 235.

28 Ebd., S. 340.

29 Ebd.

30 Dilthey, a.a.O., S. 215.

31 Gadamer, a.a.O., S. 288f.

32 Wolfgang Stegmüller, *Der sogenannte Zirkel des Verstehens*, Darmstadt 1975; dort auch das erste der unten diskutierten Beispiele:

- I »Nehmt diesen Kranz, Herrin«, so sagte ich zu einem schönen Mädchen, »Ihr seid die Zierde der Tanzrunde, wenn Ihr die schönen Blumen tragt. Hätte ich ein kostbares Diadem, glaubt mir, Euch würde ich es aufsetzen. Ihr könnt darauf vertrauen, ich meine es wirklich so.«
- II »Ihr seid so schön, daß ich Euch den allerbesten Kranz, über den ich verfüge, schenken möchte: Ich weiß, wo viele weiße und rote Blumen stehen — dort draußen auf jener Heide. Dort, wo sie herrlich blühen und die Vögel singen, sollten wir sie miteinander pflücken.«
- III Sie nahm das Gebotene an, ganz wie eine junge Dame. Ihre Wangen wurden rot, — so glüht die Rose neben der Lilie. Scham trat in ihre hellen Augen. Dennoch: eine schöne Verneigung war ihre Antwort. Das war mein Lohn. Empfange ich mehr, das behalte ich für mich.
- IV Mir schien, ich war nie zuvor glücklicher als da: Blüten regneten vom Baum zu uns herab ins Gras. Seht, da mußte ich lachen vor lauter Freude. Als ich so reich beglückt war — im Traum, da brach der Tag an und ich war wach.
- V Wie sie mir begegnete, das zwingt mich, diesen Sommer allen Mädchen tief in die Augen zu sehen. Vielleicht finde ich »sie«, dann bin ich alle trüben Gedanken los. Wie, wenn sie hier mittanzte? Meine Damen, seid so gut und lüpfet die Hüte ein bißchen! Ach, sähe ich sie bekränzt vor mir!

33 Schleiermacher, a.a.O., S. 82.

34 Carl Czerny, *Erinnerungen aus meinem Leben*, Strasbourg 1968, S. 43.

35 Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987, S. 207—222. — Ludwig Misch, *Beethoven-Studien*, Berlin 1950, S. 55.

36 Dahlhaus, a.a.O., S. 211.

37 Philipp Downs, *Beethoven's »New Way« and the Eroica*, in: Paul Henry Lang (Hrsg.), *The Creative World of Beethoven*, New York 1971, S. 83ff. — Walter Riezler, *Beethoven*, Zürich 1971, S. 139ff.

38 Foucault, *Die Ordnung der Dinge* (s. Anm. 4), S. 31—45.

39 Svetlana Alpers, *Interpretation ohne Darstellung oder: Das Sehen von »Las Meninas«*, in: Wolfgang Kemp (Hrsg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985, S. 91—109.

40 Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 32.

41 Ebd., S. 379.

42 Alpers, a.a.O., S. 102.