

Verfasser: Gerhard Plumpe

Redaktion: Matthias Plumpe und Armin Schäfer

Ästhetik der Literatur in der Zeit um 1800

Fakultät für
**Kultur- und
Sozialwissen-
schaften**

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung und des Nachdrucks, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung der FernUniversität reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Inhaltsverzeichnis

1. Vorbemerkung.....	S.4
2. Vor der Ästhetik.....	S.7
2.1 Techniken der Literatur	S.7
2.2 Exkurs: Gartenkunst 1	S.12
2.3 Alteuropäische Philosophien der Literatur	S.14
2.4 Ausdifferenzierung der Literatur	S.21
2.5 Exkurs: Gartenkunst 2	S.29
2.6 Ästhetik der Literatur	S.30
3. Kants Theorie ästhetischer Kommunikation.....	S.33
3.1 Die „kopernikanische Wende“	S.33
3.2 Kritik der Urteilskraft.....	S.35
3.3 Literatur	S.40
3.4 Das Erhabene	S.43
4. Ästhetische Utopie und moderne Literatur: Friedrich Schiller	S.45
4.1 Ästhetische Erziehung	S.45
4.2 Über naive und sentimentalische Dichtung	S.49
5. Zwischen Ironie und neuem Mythos: Friedrich Schlegel.....	S.53
5.1 Antike und Moderne	S.53
5.2 Moderne Perspektiven: Romantische Ironie, Fragment und neue Mythologie.....	S.56
5.3 Exkurs zu literarischen Mythen: George und Rilke	S.61
6. Schellings Philosophie als Überforderung der Kunst	S.64
6.1 Die Kunst und das Absolute.....	S.64
6.2 Schellings Philosophie der Dichtung	S.68
7. Kunst als Therapie: Schopenhauer	S.76
7.1 Schopenhauers philosophisches System.....	S.76
7.2 Der Wille und die Kunst.....	S.80
7.3 Schopenhauers Konzeption der Musik.....	S.84
8. Hegels Historisierung der Kunst.....	S.86
8.1 Hegels philosophisches System	S.86
8.2 Kunst-Geschichte	S.89
8.3 Literatur	S.95
8.4 Das Ende der Kunst.....	S.106
9. Nach der Ästhetik: Nietzsche.....	S.107
10. Ausblick ins 20. Jahrhundert	S.114
10.1 Verweigerter Versöhnung: Adorno	S.115
10.2 Der Schein der Kunst: Heidegger	S.116
11. Literaturverzeichnis	S. 121
Der Verfasser	S.127

1. Vorbemerkung

Der Studienbrief, den Sie hier vorliegen haben und lesen werden, beschäftigt sich, wie sein Titel verspricht, mit „Ästhetik der Literatur in der Zeit um 1800“. Verstehen wir diesen Titel sofort? Nun, die historische Eingrenzung macht wohl keine Schwierigkeiten. „Um 1800“ – das ist vage formuliert und soll hier zunächst nicht mehr bezeichnen als die Zeitspanne zwischen der Erstveröffentlichung von Kants „Kritik der Urteilskraft“ im Jahre 1790 und Hegels erster Vorlesung über „Ästhetik“ in Heidelberg 1818. In nie da gewesener und auch später nie wiederholter Intensität sind in diesen kaum dreißig Jahren ästhetische Theorien der Kunst entwickelt worden, die sich an Gedankenreichtum und spekulativer Kühnheit überboten haben und seither immer wieder zitiert und interpretiert wurden. „Ästhetik“ war in der Zeit um 1800 intellektuelle Mode, wenn wir Jean Paul glauben wollen, der im Jahre 1804 schrieb, dass seine Zeit „von nichts (...) so sehr (wimmelt) als von Ästhetikern“.¹ Ob die Zeit um 1800 noch in anderer Hinsicht bedeutsam war und eine herausragende historische Kontur besitzt, die auch das zeittypische Phänomen der Ästhetik geprägt hat, wird später zu fragen sein.

Das erste Titelwort „Ästhetik“ ist schon schwieriger zu verstehen. Was bedeutet es eigentlich? Man könnte vom Sprachgebrauch ausgehen und Aussagen untersuchen, die die Worte „Ästhetik“ oder „ästhetisch“ benutzen. Ein Mensch kann „unästhetische“ Manieren haben, ein anderer seine ganz eigene „Ästhetik“ zur Schau stellen. Die Ballstafette in einem Fußballspiel kann „ästhetisch“ genannt werden, während die Laufbewegung eines anderen Sportlers „unästhetisch“ auf uns wirken mag. Wenn wir überlegen, was hier gesagt werden soll, dann liegt es nahe, „ästhetisch“ mit „schön“, „elegant“ oder „stilbewusst“ zu übersetzen und mit „unästhetisch“ etwas Hässliches, Plumpes oder Stilloses zu bezeichnen. Verwirrt sind wir allerdings, wenn wir auf ein Buch stoßen, das uns eine „Ästhetik des Hässlichen“ verspricht². Statt auf den aktuellen Sprachgebrauch zurück zu greifen, könnte man auch die Etymologie, d.h. die Bedeutungsgeschichte des Wortes „Ästhetik“ befragen. Wir stoßen dann auf das griechische Wort „aisthesis“, das man wohl am besten mit

¹ Jean Paul: Vorschule der Ästhetik. In: Sämtliche Werke. Dritte, vermehrte Ausgabe. Bd. 18. Berlin 1861, S. 12.

² Karl Rosenkranz: Ästhetik des Hässlichen. Königsberg 1853.

„sinnlicher Wahrnehmung“ ins Deutsche übersetzt, und das uns darauf verweist, dass „Ästhetik“, was immer sie genau sei, etwas mit unseren Sinnen zu tun hat. Das passt ja auch zu den Beispielen des Sprachgebrauchs: Wir müssen Kleidung, Mode, Lebensstil, Essen und Trinken, Bewegungen in Alltag und Sport sinnlich wahrnehmen, mit Auge, Ohr, Nase, Zunge und Tastsinn, um über sie „ästhetisch“ urteilen zu können. Schließlich können wir auch in ein philosophisches Lexikon schauen, um dann zu erfahren, dass „Ästhetik“ der Titel einer philosophischen Disziplin ist, die sich im späten 18. Jahrhundert herausbildete und Erkenntnisse über die Kunst und das Schöne zu formulieren versucht. So gesehen ist die Ästhetik eine Theorie, deren Gegenstände nicht ästhetisch sein müssen; man kann auch eine „Ästhetik des Hässlichen“ wie Karl Rosenkranz schreiben.

Der vorliegende Studienbrief möchte Ihnen die Ästhetik der Literatur in der Zeit um 1800 vorstellen. „Literatur“ – was verstehen wir eigentlich unter diesem Begriff? Auch hier könnte man den Sprachgebrauch befragen. „Ich sammle noch Literatur für meine Masterarbeit“ hört man da; „Literatur hat mich immer fasziniert“ tönt es an anderer Stelle; „das ist doch bloß Literatur“ wendet jemand ein, als der Wahrheitsgehalt einer Reportage über die Folgen der Erderwärmung zur Diskussion steht. Es ist nicht einfach, das Gemeinsame dieser Wortverwendungen heraus zu finden, die unter Literatur einmal eher neutral fachspezifisches Schrifttum, dann emphatische Dichtung und schließlich hohle Fiktion verstehen. Wieder liegt der Rückgriff auf die Etymologie nahe. Das Wort Literatur hat seinen Ursprung in dem lateinischen „litteratura“, der Buchstabenschrift. Literatur ist so gesehen, was immer sie ist, Schrift, handgeschriebene, im Buch gedruckte oder digital gespeicherte Schrift. Damit ist immerhin so viel gewonnen, dass mündliche, im Gedächtnis gespeicherte Rede, von der die Erforscher sog. „oralen“ Kulturen berichten, aus dem Bereich der Literatur ausgeschlossen ist oder ihm nur dann angehört, wenn sie nachträglich aufgeschrieben wurde.

Auch wenn die gegenwärtige Literaturwissenschaft unserer Universitäten den Eindruck erwecken mag, dass sie ihren Gegenstand – die Literatur – in dem weiten Sinn des etymologischen Ursprungs versteht und sich für alles zu interessieren scheint, was mit Buchstaben geschrieben werden kann, so liegt doch die Frage nach jener Eingrenzung nahe, die Literatur zu einer spezifischen Form der Buchstabenschrift werden lässt, die man „definieren“, d.h. abgrenzen, von anderen

Schriftverwendungen unterscheiden und so erst erforschen kann. Wir wissen zwar aus der jüngeren Fachgeschichte der Literaturwissenschaft, dass auch Gebrauchsanweisungen für Waschmaschinen oder Beipackzettel für Arzneimittel zu Gegenständen forschenden Interesses werden können, aber man wird kaum so weit gehen, aus der Beschäftigung mit ihnen wesentlichen Aufschluss über die Eigenart der Literatur gewinnen zu wollen. Literatur ist zwar Schrift, aber nicht alles Schriftliche ist Literatur. Es macht nun die Bedeutung der Ästhetik der Literatur in der Zeit um 1800 aus, dass sie in folgenreicher Art und Weise versucht hat, Kriterien ins Spiel zu bringen, die das „Literarische“ der Litteratura bestimmen sollten. Im Vorgriff auf die folgenden Überlegungen können wir sagen, dass die großen Ästhetiker das Literarische der Litteratura in ihrer Befähigung zur Kunst gesehen haben. Literatur ist Kunst im Medium der Schrift, so lässt es sich auf moderne Art und Weise ausdrücken. Man könnte nun darauf hinweisen, dass die Theoretiker der Ästhetik um 1800 weniger an Schreiben denn an Sprechen, weniger an Schrift als an Sprache gedacht haben, als sie über Literatur nachdachten (sie redeten zumeist von Dichtung, schöner Literatur oder Poesie). Das ist richtig und wird uns noch beschäftigen. Wir können aber behaupten, dass sich die ästhetischen Theorien dieser Jahre ungeachtet ihrer Vorliebe für „mündliche Kommunikation“ tatsächlich mit Schrift, geschriebener Literatur auseinander setzten, als sie ihre Konzepte entwickelten.

Wenn man um 1800 im Kunstcharakter das Wesensmerkmal des Literarischen der Litteratura sah, dann erhebt sich natürlich wiederum sofort die Frage nach der Bedeutung dieses Wortes, nach der Bedeutung von „Kunst“. Wir könnten den Sprachgebrauch untersuchen oder die Etymologie bemühen, um hier Aufschluss zu gewinnen. Da die Reflexion auf Kunst aber zu den großen Leistungen der Ästhetik um 1800 zählte, stellen wir aktuellen Sprachgebrauch und Etymologie zurück und wenden uns den ästhetischen Theorien von Kant und Schiller, den Brüdern Schlegel und Schelling, Schopenhauer und Hegel selbst zu, um zu erfahren, was sie unter Kunst verstanden und worin sie den Kunstcharakter der Literatur sahen. Wir werden zu prüfen haben, an welche soziostrukturellen und semantischen Voraussetzungen dieses Verständnis gebunden war, und fragen müssen, welche Geltung ihm unter den gewandelten Bedingungen unserer Gegenwart noch zukommt.

2. Vor der Ästhetik

2.1 Techniken der Literatur

Als Theorie der Kunst und des Schönen ist die Ästhetik seit ihrem Aufkommen im 18. Jahrhundert eine Disziplin der Philosophie. Nun hat die Philosophie aber nicht erst seit den Tagen Baumgartens, der den Disziplintitel prägte³ oder Kants, der das paradigmatische Werk vorlegte, über die „Kunst“ nachgedacht und zu ihr Stellung bezogen. Bekanntlich hat Platon die Mimesis der Dichtung kritisiert und ihre Verfasser in seinem idealen Staat nicht dulden wollen. Aristoteles hat seinem Lehrer widersprochen, in der literarischen Mimesis eine beinahe philosophische Erkenntnisquelle und in der tragischen Katharsis höchste staatspolitische Bedeutung gesehen. Waren Platon oder Aristoteles, um von geringeren Denkern nicht erst zu reden, keine Ästhetiker? Das mag ein Streit um des Kaisers Bart sein. Sie werden nicht wenige Darstellungen der Ästhetikgeschichte finden, die keine Probleme haben, mit den antiken Denkern zu beginnen, um über das christliche Mittelalter und die Neuzeit bis in unsere Gegenwart einen großen Bogen zu schlagen. Jede philosophische Einlassung auf so etwas wie „Kunst“ heißt dann Ästhetik.

Dieser gängigen Haltung wollen wir eine Alternative entgegen stellen. Wir gehen zunächst auf die Tatsache ein, dass der Begriff „Kunst“ als Kollektivsingular zur Bezeichnung von Dichtung, bildender Kunst und Musik erst Ende des 18. Jahrhunderts zur Verfügung stand. Vorher sprach man von „Künsten“ im Plural und bezog sich damit auf jene Einteilung der Disziplinen, die bereits in der Antike ausgebildet wurde und in den hohen Schulen Europas, bei vielen Veränderungen im Einzelnen, bis weit ins 18. Jahrhundert hinein in Geltung war. Noch heute hat sich ein Nachklang dieser alteuropäischen Bildungstradition erhalten, der Ihnen gut vertraut ist. Wer den Grad eines Master of Arts (M.A.), früher Magister Artium genannt, erwirbt, verbindet mit diesem Titel, den er hinter seinen Namen setzen darf, nicht den Anspruch, Meister oder Lehrer einer Kunst wie Tafelmalerei, dramatische Dichtung oder Opernmusik zu sein. Ob man solche Künste überhaupt erlernen kann, oder aus ganz anderen Quellen zu ihnen begabt wird, ist seit dem 18.

Die Kunst und die Künste

³Alexander Gottlieb Baumgarten: *Aesthetica*. 1750 – 1758. Ästhetik. Lateinisch – Deutsch. 2 Bde. Hg. von Dagmar Mirbach. Hamburg: Felix Meiner 2007.

Jahrhundert eine höchst umstrittene Frage. Nein, ein Master of Arts beherrscht ein Fach wie die Literatur- oder Medienwissenschaft als „Kunst“ im Sinne der alteuropäischen Tradition. Das deutsche Wort „Kunst“ ist eine Übersetzung des lateinischen Begriffs „ars“ und dieser übersetzt wiederum den griechischen Ausdruck „téchne“. Ob „téchne“, „ars“ und „Kunst“ dasselbe sind, oder ob sich auf dem Wege des Übersetzens erhebliche Bedeutungsverlagerungen einstellen, ist eine schwer zu beantwortende Frage. Wir können aber sagen, dass der alteuropäische Begriff der „Kunst“ als „ars“ oder „téchne“ etwas meinte, das man als Verbindung von Wissen und Können, als wissendes Können bzw. als könnendes Wissen bezeichnen kann. Der Master of Arts kann etwas, und dies nicht nur intuitiv, sondern mit der Möglichkeit einer Explikation seines Könnens. Er kann ein Gedicht interpretieren und zugleich auch angeben, wie er vorgegangen ist und welchen Gesichtspunkten seine Interpretation ihre Schlüssigkeit verdankt. Er verfügt über eine Methodik seines Könnens. Bis ins 18. Jahrhundert hinein glaubte man, dass es regelhafte und so auch lehr- und lernbare Verfahren seien, die in einer „Kunst“ zum Erfolg, zu einem erwünschten und erwartbaren Resultat führten. Regelkenntnis war daher Grundvoraussetzung jeder Tätigkeit im Felde der Künste. Man denke etwa an die Kochkunst (*ars coquinaria*). Noch heute stehen exzellente Köche der Hochpreisgastronomie ja im Rufe, Künstler am Herd zu sein. Sie stellen oft vorzügliche Gerichte her, deren Verzehr für Augen, Nase und Mund der Gäste ein „ästhetisches“ Erlebnis ist. Die raffinierte Photographie solcher Gerichte in den Hochglanzmagazinen der Gastronomieszene kommt nicht selten mit malerischen Effekten einher und steht zumindest in der Nähe von Kunstwerken. Ein bildender Künstler wie der Schweizer Daniel Spoerri hat das Konzept einer „eat art“ entwickelt und eine Zeitlang in einem Düsseldorfer Restaurant auch in die Tat umgesetzt. In unserem Zusammenhang kommt es aber auf etwas anderes an. Denn in einem Ausdruck wie Kochkunst hat sich die alte Vorstellung der Kunst als „ars“ und „téchne“ erhalten. Man kocht nach Kochbüchern oder Rezepten, und diese verstehen sich als Versammlung von Regeln, deren Beachtung zum erhofften Ergebnis führt. Ein Blick in verschiedene Kochbücher belehrt dann rasch darüber, dass diese Werke die Figur des Koches oder der Köchin sehr verschieden entwerfen. Auf der einen Seite stehen Kochbücher, die das Gewicht der verwendeten Zutaten bis aufs Gramm, die notwendigen Kochzeiten bis auf die Sekunde und die erforderlichen Handgriffe bis in die kleinste Einzelheit vorschreiben. Hier stehen die Regeln so im Vordergrund, dass der Koch als Person wie ausgelöscht scheint. Auch

Maschinen könnten diesen Regeln gemäß produzieren. Auf der anderen Seite stehen Kochbücher, die ihre Angaben im Ungefähren belassen, um dem Gestaltungsspielraum des Koches Platz zu geben. Sie stecken einen Rahmen ab, in dem der Koch nach eigenem „Geschmack“ walten kann. In diesem Rahmen erscheint der Koch in seinem Tun freier, ohne aber regellos zu operieren. Die Spannweite dieser Kochbücher folgt der alteuropäischen Vorstellung von den beiden Quellen jeder Kunstfertigkeit. Auf der einen Seite stehen die Regeln und ihr (oft mühevoll und langjähriges) Studium; auf der anderen Seite steht die natürliche Veranlagung, ohne die es nicht geht. „Phýsis“ und „téchne“, „natura“ und „studium“ (der Kunstlehren) machen erst im Zusammenspiel den Meister, den Master of Arts. Gestritten hat man nur über den Vorrang der beiden Quellen; es gab Verfechter des Primats der „Natur“ (Pseudo Longinus), aber auch Verfechter der besonderen Bedeutung des „studium“ (Horaz).

Die Kochkunst wurde im alteuropäischen System der Künste in die Reihe der „artes mechanicae“ gestellt, zu denen etwa auch die Landwirtschaft, die Kriegskunst, die Heilkunst oder die Architektur gezählt wurden, aber bis in die Zeit der Renaissance auch die Malerei. Sie umfassten also solche Fertigkeiten, die man später Handwerke nannte. Ihnen gegenüber standen die „artes liberales“, die freien Künste, in denen Beschäftigungen versammelt wurden, die sich mit den Ordnungen des Sprechens und den Gesetzen des Kosmos befassten. Auf die Sprache bezogen sich die Künste der Grammatik, Rhetorik und Dialektik, auf den Kosmos bezogen sich die Künste der Arithmetik, der Geometrie, der Astronomie und der (ihr verwandten) Musik. Die wesentliche Differenz zwischen den „liberalen“ und den „mechanischen“ Künsten bestand keineswegs in einem Unterschied der Regelrelevanz; auch die „freien“ Künste wurden als wissendes Können verstanden, das sich über seine Regelhaftigkeit im Klaren ist und darüber Auskunft geben kann. Am Beispiel der Kunst der Rede, der Rhetorik, lässt sich das gut zeigen. Der erfolgreiche Redner mag über ein naturgegebenes Talent verfügen; wenn auch nicht jeder als Demosthenes geboren wird. Gleichwohl ist er in seiner Rede vor Gericht, auf der politischen Bühne oder während einer Bestattungszeremonie nur erfolgreich, wenn er das Handwerk kennt und seine Rede kunstgerecht vorträgt. Dann vermag er seine Zuhörer mit kunstvoller Rhetorik zu Reaktionen bewegen, die diese nicht für möglich gehalten hätten, die der Redner aber von Anfang an im Auge hatte. Die Rhetorik war lange eine strahlende Disziplin und stand der Dichtkunst an Bedeutung weit voran, die ja nicht einmal

Freie und mechanische Künste

einen systematischen Ort im Register der „artes“ hatte und in der Regel im Kontext der Redekunst behandelt wurde. Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts zog die Rhetorik vermehrt Kritik auf sich und wurde nun ihrer regelhaften Technizität wegen verdammt. Die „ars oratoria“ bewege „die Menschen als Maschinen“ und sei als „Kunst sich der Schwächen der Menschen zu seinen Absichten zu bedienen (...) gar keiner Achtung würdig“.⁴ Die Motive dieser schroffen Kritik Kants an moralischer Dignität und ästhetischer Bedeutung der Rhetorik werden uns noch begegnen.

Soziale Differenzierung

Wenn es nicht die Bedeutung der Kunstregeln war, was begründete dann die Einteilung der Künste in „liberale“ und „mechanische“? Es war eine soziale Differenz. Der berühmte Arzt Galenus glaubte etwa, dass die Künste verachtenswert seien, die physische Anstrengung erforderten; der Stoiker Poseidonius nennt alle die Künste gemein, die Handarbeit verlangten; Cicero hielt eine Werkstatt für einen Raum, den kein freier Bürger Roms betreten solle, und schon Aristoteles ließ an den schmutzigen Handwerken kaum ein gutes Haar.⁵ Die mechanischen Künste sind zwar für den Bestand jeder Gesellschaft unverzichtbar, aber die Beschäftigung mit ihnen ist unedel und ziert einen freien Bürger der Polis oder Roms nicht. Weil man sich die Hände schmutzig machte, galten auch Bildhauerei und Malerei als mechanische Künste. Erst im Verlauf der Renaissance konnte die Malerei in die Liga der freien Künste aufsteigen, weil man ihre Nähe zur Mathematik in den Vordergrund rückte. Paul Otto Kristeller schreibt dazu:

Da nach wie vor kein Zweifel daran bestand, dass die freien Künste in erster Linie (...) erlernbares Wissen darstellten, können wir verstehen, weshalb Leonardo da Vinci versuchte, die Malerei als Wissenschaft zu definieren und ihre enge Beziehung zur Mathematik zu betonen.⁶

Dieses Zitat könnte den Eindruck erwecken, als ob Leonardo da Vinci die Wissenschaftlichkeit der Malerei nur taktisch verwandte, um sein Metier zu promovieren, in Wirklichkeit aber ganz andere, etwa moderne Kunstvorstellungen

⁴ Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. In: Kants gesammelte Werke. Akademie-Ausgabe. Bd 5. Berlin: Walter de Gruyter 1968, S. 327 f.

⁵ Nachweise bei Wladyslaw Tatarkiewicz: Geschichte der Ästhetik. Bd. 1. Basel, Stuttgart: Schwabe 1979.

⁶ Paul Oskar Kristeller: Humanismus und Renaissance. Bd. 2. München: Wilhelm Fink 1976, S. 178.

hegte. Davon kann aber keine Rede sein. Auch Leonardo teilte den common sense seiner Zeit über die Malerei als „Kunst“.

Die Schichtendifferenz, die hinter der Unterscheidung „freier“ und „mechanischer“ Künste stand, entsprach dem Differenzierungsprinzip alteuropäischer Gesellschaften, die eben in Schichten, in Strata geordnet war, die einer Hierarchie gehorchten. Sie kennen wohl alle das Leitsymbol der stratifikatorischen Gesellschaft Alteuropas, die Pyramide mit ihrer Spitze, dem Platz des Herrschers, ihrer Mitte, dem Ort des Adels und hohen Klerus, und ihrer breiten Basis, an dem sich das einfache Volk der Handwerker und Bauern tummelt. Die Ablösung dieser Form gesellschaftlicher Differenzierung durch die moderne Gesellschaft, die ihre zentralen Arenen nach Funktionen unterscheidet, also funktional differenziert ist, müssen wir uns als langwierigen und komplexen Prozess vorstellen, der in Westeuropa erst in der Zeit um 1800 zu einem vorläufigen Abschluss kam. Erst seit dieser Zeit spricht man von „moderner Gesellschaft“, und es ist eine offene Frage, ob unsere Gegenwart dieser Moderne noch angehört oder Auftakt einer neuen, durch veränderte Medientechnologien anders organisierten Weltgesellschaft ist.

Künste, Kunst und Gesellschaft

Es fällt nun ins Auge, dass dem Wandel des Prinzips gesellschaftlicher Differenzierung im 18. Jahrhundert eine Veränderung im hergebrachten System der Künste entsprach. Der Ausdruck „artes liberales“ zog vermehrt Kritik auf sich, weil er mit einer wertenden Herabsetzung – einer Diskriminierung würde man heutzutage sagen – der „artes mechanicae“ einherging. „Freie“ Menschen oben – „unfreie“ Handarbeiter unten. Diese Wertung schien auch deshalb zunehmend fragwürdig, weil der soziale Aufstieg des Bürgertums an Handwerk und Manufaktur, ja etwa in England bereits an frühindustrielle Produktionsmethoden geknüpft war. In seinem sehr polemisch gehaltenen Artikel über „Kunst“ für die berühmte „Enzyklopädie“, in dem eine Gruppe französischer Gelehrter das Wissen ihrer Zeit gesamthaft versammelten, brachte Denis Diderot mit markanten Formulierungen um die Mitte des 18. Jahrhunderts zum Ausdruck, dass die „Künste“ nicht länger nach stratifizierenden Gesichtspunkten gegliedert werden konnten:

Gesellschaftliche Veränderungen

Diese Unterscheidung (in freie und mechanische Künste, G.P.) rief eine schlechte Wirkung hervor; denn sie setzte das Ansehen sehr achtbarer und nützlicher Menschen herab und bestärkte uns in irgendeiner natürlichen Faulheit, die uns zu dem leider allzu weit verbreiteten Glauben verleitete, dass eine beständige, ununterbrochene

Beschäftigung mit Experimenten und mit wahrnehmbaren, materiellen Einzelgegenständen eine Entwürdigung des menschlichen Geistes bedeute und dass die Ausübung, ja sogar das Studium der mechanischen Künste erniedrigend sei (...). Dieses Vorurteil trug dazu bei, die Städte mit hochmütigen Schwätzern und unnützen Betrachtern (...) zu füllen.⁷

**Funktionales
Kunstverständnis der
Moderne**

Diderot wertet die mechanischen Künste im Kontext des sozialen Aufstiegs des Bürgertums auf und entwertet in polemischer Absicht die „Klasse“ der Intellektuellen in den „artes liberales“, die ihre Tage mit Schwätzereien und sinnlosem Müßiggang dahin bringen. Wesentliches Ergebnis dieser Apologie der „artes mechanicae“ war aber die Neubezeichnung der liberalen Künste, die nun nicht mehr „freie“, sondern „schöne Künste“ genannt wurden. An die Stelle des stratifizierenden Prinzips tritt ein funktionales, das das hierarchische Unterordnungsverhältnis beiseite schiebt. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts, also in der Zeit, in der die Philosophie eine neue Spezialdisziplin, die Ästhetik, auszubilden beginnt, unterschied man also „mechanische“ und „schöne“ Künste, aber noch nicht Technik und Kunst, wie wir es heute tun. Zwar gliederten sich die „schönen“ Künste bereits in Musik, Malerei und „redende“ Künste, und diese Einteilung wirkt vertraut. Aber zur Malerei wurde etwa auch häufig die Gartenkunst gezählt und zu den „redenden“ (also Sprache verwendenden) Künsten neben der „Poesie“ auch Rhetorik und Historiographie. Es bedurfte noch weiterer epochaler Differenzierungen, damit um 1800 unter dem Kollektivsingular „Kunst“ die Trias von Musik, bildender Kunst und Literatur verstanden werden konnte, die bis in unsere Zeit – manchen Einsprüchen und Lockerungen im Gefolge des Aufkommens neuer Kunstmedien zum Trotz – leitend geblieben ist.

2.2 Exkurs: Gartenkunst 1

Ein aufschlussreiches Beispiel zum Verständnis der diskursiven Auswirkungen der alteuropäischen Kunstlehre und ihrer Systematik bietet die Gartenkunst. Gärten waren im Kontext höfischer Repräsentation (neben Wasser- und Feuerwerkskunst) ein viel diskutiertes und oft literarisch genutztes Sujet des 18. Jahrhunderts. Man denke allein an den Streit um den Vorrang des englischen oder des französischen

⁷ Denis Diderot: Enzyklopädie. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1969, S. 184 f.

Gartenstils, der zumeist unter politischen Vorzeichen geführt wurde. Freie Natur dort – unterjochte Natur hier!

Da sich der Gartenkünstler bei seiner Arbeit naturgemäß die Hände schmutzig machen musste, galt sein Metier lange als „mechanische“ Kunst. Noch im Jahre 1769 nannte Herder die Gartenkunst eine der „verschönerten Mechanischen Künste“. Zu dem „allgemeinen Schönen“ trage sie nichts bei.⁸ Insbesondere in Frankreich und England musste diese Auffassung als überholt gelten, schien es doch bereits seit Ende des 17. Jahrhunderts als ausgemacht, dass die Gartenkunst eine der „schönen“ Künste sei. In Deutschland konnte ihr diesen Platz erst jenes umfassende Kompendium sichern, das Christian Cay Lorenz Hirschfeld in den Jahren 1779 – 1785 unter dem Titel *Theorie der Gartenkunst* in fünf Bänden publizierte. Hirschfeld begründet den Rang der Gartenkunst als „schöne“ Kunst zunächst mit einem Differenzierungsargument. Hätten in früheren Zeiten Nutzgärten im Vordergrund gestanden, so seien die Gärten in neuerer Zeit „durch allmähliche Ausschmückungen und Verfeinerungen (...) in das Gebiet des Schönen“ vorgedrungen.⁹ Diese schönen Gärten träten in Konkurrenz zur Landschaftsmalerei, weil sie wie diese Mimesis der Natur seien – Mimesis aber nicht als reine Kopie, sondern als Steigerung und Verdichtung der Natur.

Kunst bedeutet hier, dasjenige, was die Natur Angenehmes und Interessantes hat, auf eben die Art, durch die Mittel, deren sie (die Natur, G.P.) sich bedient, vereinigen, und die Schönheiten, die sie in ihren Landschaften verstreuet, auf einen Platz sammeln zu wissen.¹⁰

Wie die Landschaftsmalerei ist die schöne Gartenkunst imstande, die eher zufällig über die Gegend verstreuten „Schönheiten“ der Natur auf engem Raum zu konzentrieren; aber anders als die Malerei, die dies mit den ihr eigenen Mitteln (Leinwand, Zeichnung, Farbauftrag) vollbringt, nutze die Gartenkunst dazu die Mittel der Natur selbst und sei deshalb eine „wirkliche Darstellung“¹¹ statt einer

⁸ Johann Gottfried Herder: Sämtliche Werke. Bd. 4. Hg. von Bernhard Suphan. Hildesheim 1967, S. 123.

⁹ Christian Cay Lorenz Hirschfeld: *Theorie der Gartenkunst*. Bd. 1. Leipzig 1779, S. 145.

¹⁰ Hirschfeld: *Theorie der Gartenkunst*, S. 145.

¹¹ Ebd., S. 152.

Simulation in naturfernen Medien. Mit eben diesem Argument hatte auch Johann Georg Sulzer in seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* 1773 den Rang der Gartenkunst begründet. Sie stamme „unmittelbar von der Natur ab, die selbst die vollkommene Gärtnerin sei“.¹² Sulzer fügt noch ein ethisches Argument hinzu, wenn er die Auffassung vertritt, dass der Aufenthalt in schönen Gärten „sittliche Kraft auf die Gemüter“ habe.¹³

Umso mehr muss es dann allerdings überraschen, dass die neuen Ästhetiken um 1800 der Gartenkunst so gut wie keinerlei Beachtung mehr schenken. Offenbar sind jene Argumente, mit denen Hirschfeld oder Sulzer ihre Bedeutung als „schöne“ Kunst begründen wollten, für die neue Ästhetik bedeutungslos geworden. „Nachahmung der Natur“ und „sittliche Kraft“ scheinen keine Qualitäten gewesen zu sein, mit denen Künste der Ästhetik um 1800 imponieren konnten.

2.3 Alteuropäische Philosophien der Literatur

Dichtungstheorien der Antike

Umso größere Bedeutung hatten das Mimesisprinzip und die sittliche Wirkung für die philosophische Betrachtung der Dichtung in der antiken Welt. Ja, man kann sagen, dass diese beiden Gesichtspunkte den Kern der philosophischen Reflexion auf Literatur ausmachten. Dabei muss man zunächst darauf hinweisen, dass der Antike ein konsistenter Begriff „Literatur“ gar nicht zur Verfügung stand. Zunächst war nicht einmal ausgemacht, ob sie überhaupt eine „*téchne*“ war und nicht viel eher das Resultat einer numinosen Inspiration, die die Person des Dichters in die Nähe der Wahnsinnigen rückte, der über sein Tun nicht vernünftig Auskunft geben kann. Der Platonsche Sokrates besucht in Athen bekanntlich auch die Dichter, um herauszufinden, ob sie wissen, was sie tun, wenn sie dichten. Offenbar nicht. Über eine „*téchne*“ scheinen sie nicht zu verfügen. Vielmehr hat sie ein göttlicher Wahnsinn geschlagen. In seinem Dialog *Ion* formuliert Platon diesen Einwand gegen den „technischen“ Charakter der Dichtkunst folgendermaßen:

Darum bedient sich der Gott auch, indem er (die Dichter) der Überlegungskraft beraubt, ihrer (...) als seiner Diener, damit wir, die Hörer, erkennen, dass nicht sie, die

¹² Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Leipzig 1773. Bd. 1, 2., S. 562.

¹³ Ebd.

der Vernunft Baren, diese kostbaren Offenbarungen verkünden, sondern dass der Gott selbst der Kündende ist und durch sie zu uns redet. (...) Denn diese schönen Dichtungen sind nicht menschlich noch Menschenwerk, sondern göttlich und Götterwerk, und die Dichter sind nichts anderes als Dolmetscher der Götter, jeder im Banne dessen, der sich ihn zum Werkzeug erkoren hat.¹⁴

In großer Deutlichkeit tritt aus diesem Zitat die ursprüngliche Auffassung des Dichters in Griechenland zutage. Dichtung verdankt sich einer Inspiration, dem Dichter wird die göttliche Botschaft eingehaucht, damit er sie seinen Hörern weitergeben kann. Als Hesiod in der *Theogonie* sein eigenes Inspirationserlebnis schildert, legt er Wert darauf, sich selbst als einfältigen Ziegenhirten erscheinen zu lassen, dem das Wunder des göttlichen Hauches der Musen zuteil wurde. Eine „téchne“ war am Fuße des Helikons nirgends zu finden. Lesen konnte er ohnehin nicht. Homer, dessen große Epen den Musenanruf wohl bereits formelhaft einsetzen, schildert in seiner *Odyssee* den blinden Dichtersänger Demodokos, dem am Hofe der Phäaken höchste Verehrung entgegen gebracht wird, weil ein Gott ihn zu seinen Gesängen begabt. Die Gesänge selbst dienen freilich vorrangig höfischer Unterhaltung und stehen in einer Reihe mit Ringkampf, Tanz oder Ballspiel.

Dichtung als Inspiration

Unsere medienbewusste Literaturwissenschaft hat den Topos des inspirierten Dichters längst entzaubert. Sie stellt ihn in den Kontext mündlicher Kulturen in schriftloser Zeit, in der Gedächtnis und Stimme Träger aller Kommunikation waren. Wenn man sich daran erinnert, dass die Mutter aller Musen Mnemosyne hieß und die Göttin der Erinnerung war, so versteht man leichter, welche mediale Relevanz der Inspiration durch Musen zukam; vorrangig ging es um die Beschwörung des guten Gedächtnisses als Speicher aller Daten. Unter Schriftbedingungen – und nach Friedrich Kittler erfanden die Griechen ihre Lautschrift ja nur, um Homer aufschreiben zu können¹⁵ – werden der Musenanruf und das Inspirationserlebnis formelhaft und Traditionsgut, das unter veränderten Bedingungen später allerdings neu aufgerufen werden kann, um die Dichtung aus profanen Bezirken zu befreien und mit neuer Aura auszustatten. Rainer Maria Rilke hat seine *Duineser Elegien* auf ein

Inspirationstopos unter den Bedingungen der Schrift

¹⁴ Platon: Ion 534 G.

¹⁵ Friedrich Kittler: *Philosophien der Literatur*. Berlin: Merve 2013, S. 20.

Inspirationserlebnis zurückgeführt, das ihm 1912 am Gestade des Mittelmeeres zu Teil geworden sei.

Ist Dichtung Litteratura, verliert die Berufung auf Inspiration durch göttliche Instanzen ihre medienpraktische Bedeutung. Schrift ist die Voraussetzung für die Ausbildung einer „téchne“, die gelehrt und gelernt werden und nach deren Regeln sich über jedes literarische Werk urteilen lässt. Der Kunstrichter, der die Regeln kennt, gehört dem alteuropäischen Dispositiv der Literatur als entscheidende Instanz an. Bis ins 18. Jahrhundert hinein fiel ihm die Aufgabe zu, publizierte Werke am Maßstab der überlieferten Kunstregeln zu messen und im Zweifelsfall zu korrigieren.

Platon

Bei Platon, der zwar gelegentlich Mündlichkeit und Gedächtnis der Schrift vorzieht, aber selbst publiziert und auf Schriftliches repliziert, ist die Bewertung des Inspirationstopos zweideutig. Er kennt nicht nur den „wahnsinnigen“ Poeten, sondern auch den technisch versierten Schriftsteller. Er selbst hat zu einer „Poetik“, einer Technik der Dichtkunst, entscheidende Bausteine geliefert und etwa einen vernünftigen Vorschlag zur Einteilung der Dichtung in Gattungen gemacht. Und in seinem Dialog *Ion* dient die Rede vom göttlich inspirierten Dichter ja vor allem der Ausrede des von Sokrates in argumentative Not gebrachten Rhapsoden (d. h. eines Berufsrezitators) Ion, der zugeben muss, von Dichtung keine Ahnung zu haben und deshalb zu dem Topos wie nach einem Strohalm greift. Ion muss auch nicht aus der Quelle seines Gedächtnisses vortragen; er hat eine schriftliche Vorlage der Epen Homers und ist während des Vortrages alles andere als geistesabwesend; vielmehr taxiert er sein Publikum und achtet darauf, ob er die Zuhörer fesselt, denn das wird sich an der Kasse auszahlen.

Ort der Dichtung im System der Künste

Aber nicht nur die Frage nach dem „technischen“ Charakter der Dichtung war umstritten, offen war auch ihr „disziplinärer“ Status. Aristoteles weist darauf zu Beginn seiner „Poetik“ hin, die die erste ihrer Art in Europa ist. Teile der „Poesie“ zählen offenbar eher zur Musik, andere rechnet man unter die Wissenschaften. Auch die Rhetorik hat Berührungspunkte mit der Dichtung und nutzt „literarische“ Verfahren und poetische Figuren. Es scheint nicht einfach gewesen zu sein, im Feld der Sprache und Schrift verwendenden Artes die Dichtung exakt zu definieren. Am weitesten ist hier die römische Rhetorik gekommen, die die „redenden Künste“ in vier Gruppen einteilte, in Beredsamkeit, Geschichtswissenschaft, Philosophie und

Poesie. Der Redner überzeugt seine Zuhörer mit sachgerechten Argumenten, die gern schwungvoll formuliert sein dürfen, der Historiker stellt im Medium der Schrift vergangene Zeiten vor die Augen der Leser seiner Werke, der Philosoph diskutiert metaphysische und ethische Grundsatzfragen. Die Qualität ihres Tuns bemisst sich an der je verhandelten Sache, dem Streitfall vor Gericht, dem längst vergangenen Krieg oder dem Wesen des Seins. Aber was ist Aufgabe des Dichters?

Es macht nun die Bedeutung der rhetorischen Antwort auf diese Frage aus, dass sie der Dichtung eine eigene Funktion zuwies, die sie von jeder Verpflichtung auf normative Wirklichkeiten enthob. Dem Dichter stehe es frei, so Quintilian in seiner *Institutio oratoria*, nicht nur Unwahres, sondern sogar völlig Unglaubliches zu fingieren, um sein Ziel zu erreichen, den Lesern Vergnügen (*voluptas*) zu verschaffen.¹⁶ Ähnlich argumentiert Cicero in seiner Schrift *De Legibus*, wenn er das Ziel der Dichtung in *Delectatio*, nicht aber in *Veritas* sieht.¹⁷ Und der unbekannte Verfasser der rhetorischen Abhandlung *Über das Erhabene*, die eine außerordentliche Wirkung entfaltet hat, gestattet dem Dichter, sich über jede Glaubwürdigkeit und Wahrscheinlichkeit hinweg zu setzen, um sein Ziel, die Erschütterung der sinnlichen Wahrnehmung zu erreichen. Ähnlich der Musik bezwinge erhabene Dichtung den Hörer oder Leser um keines anderen Zweckes als eben dieser bezwingenden, überwältigenden Wirkung willen, die alle gewöhnlichen Grenzen sprengt.¹⁸ Dichtung soll unterhalten und Vergnügen bereiten, und zu diesem Zweck darf sie tun, was sie möchte. Ontologie und Ethik sind suspendiert, wenn die Dichtung ihr Geschäft beginnt.

Fiktionalität

So weit wie die römische Rhetorik ist die antike Diskussion über die Lizenzen der Literatur niemals gegangen, auch wenn sie nicht mit jener Härte Einhegungen vornahm, wie wir sie dem Eintritt des Christentums in die Welt verdanken, das das Schöne im Wesen Gottes begründet und die Aufgabe der Dichtung zuvörderst in der Illustration religiöser Wahrheiten sah. Es bedurfte vieler Jahrhunderte, bis hier erste

¹⁶ Marcus Fabius Quintilianus: *Institutio oratoria* X. Lehrbuch der Redekunst. Stuttgart: Philipp Reclam 1974, S. 24.

¹⁷ Cicero: *De Legibus*. Über die Gesetze. München, Zürich: Artemis und Winkler 1994, S. 10.

¹⁸ Longinus: *Vom Erhabenen*. Stuttgart: Philipp Reclam 1988, S. 7, 87, 95.

Lockerungen möglich wurden und an die Kühnheit der römischen Rhetoriker angeknüpft werden konnte.

Denn auch Platon und Aristoteles, die beiden großen griechischen Philosophen, betrachteten die Dichtung in erster Linie unter ontologischen und ethischen Gesichtspunkten, ungeachtet vieler scharfsinniger Bemerkungen zu ihrer „Technik“. Darauf wollen wir kurz eingehen, auch um den Unterschied zu ästhetischen Betrachtungsweisen der Literatur um 1800 heraus stellen zu können.

Dichtung und Lüge

Platon ist vor allem für seinen Satz berüchtigt, dass die Dichter Lügner seien und deshalb in einem vernünftigen Staat nichts zu suchen hätten. Dieser Satz steht aber in einem Kontext, der unsere besondere Aufmerksamkeit verdient. In seiner *Politeia*, der Utopie eines Idealstaates, beschäftigt sich Platon mit der Frage der Ausbildung jener jungen Leute, die später einmal wichtige Aufgaben in diesem Staat, in Verwaltung oder Verteidigung, einnehmen müssen. Es geht um das Curriculum, das sie durchlaufen sollen. Und dieser Kontext ist es, in dem Platon die mimetische (darstellende) Literatur kritisiert und ihr ontologische sowie moralische Mängel vorwirft. Sie erfasse nicht die wahre Wirklichkeit der Ideen, sondern bestenfalls deren Repräsentationen in der phänomenalen Welt und reize (deshalb) den schlechten Seelenteil des Menschen. Zum Beispiel wirft Platon Homer vor, dass er seine Helden oft als Schwächlinge und Jammerlappen darstelle, und diese Darstellungen schwacher Helden sei bei der Erziehung junger Menschen überaus schädlich, weil sie lernen müssten, selbstbeherrscht und tapfer zu sein. Wenn Platon so argumentiert, dann will er aber nicht den Eindruck erwecken, als verurteile er Homer „ästhetisch“. Er argumentiert vielmehr aus der Perspektive einer politischen Pädagogik, in der „künstlerische“ Kriterien keine Rolle spielen dürfen. Platon versichert Homer ausdrücklich seine Bewunderung, er sei ein großartiger Dichter – und gerade deshalb gefährlich. Man müsse jungen Leuten sein Werk verbieten, weil es, „je dichterischer, um desto weniger gehört werden darf von Knaben und Mädchen, welche frei gesinnt sein sollen und die Knechtschaft mehr scheuen als den Tod“.¹⁹

In dieser Argumentation Platons ist die Möglichkeit der Differenzierung von künstlerischer Bewunderung und politischer Verdammung sehr genau markiert; der

¹⁹ Platon: *Politeia*. Sämtliche Werke. Bd. 3. Hamburg: Rowohlt 1958, S. 121 (387 b).

politisch-pädagogische oder moralische Einwand hat ebenso wenig künstlerische Relevanz wie die künstlerische Qualität eines Werkes Hindernis seiner politischen oder moralischen Verurteilung ist. Die jeweils in Anschlag gebrachten Kriterien weisen keine „natürliche“ Kopplung auf, sondern flottieren frei.

Zentrale Gedanken in der Poetik des Aristoteles lassen sich als Metakritik von Platons politischer Dichtungskritik lesen. Zunächst setzt sich Aristoteles mit Platons Einwand auseinander, darstellende Dichtung verfehle die Wirklichkeit der Ideen und sei deshalb ontologisch defizitär. Aristoteles' Kritik an dieser Kritik hat seine Transformation der Ideenlehre Platons zur Voraussetzung, die wir hier nur mit der Behauptung andeuten können, dass aus Platons extramundanen Ideen innerweltliche Wirkungskräfte werden, die jedem Seienden das Maß seines Gelungenseins vorgeben. Die „Idee“ des Baumes lässt diesen so erscheinen, wie er unter idealen Bedingungen gewachsen wäre und nicht so verkrüppelt und windschief, wie er unter widrigen Bedingungen vor uns steht.

Aristoteles

Aristoteles vertritt nun die These, dass die Darstellungen der Dichtung das ideale Wesen des Seienden erfassen und vor Augen stellen können. Um das plausibel zu machen, wählt er einen Vergleich, der berühmt geworden und immer wieder zitiert worden ist: Dichtung und Geschichtswissenschaft, die beiden „redenden Künste“, was unterscheidet sie? Der Historiker hat die Aufgabe, das darzustellen, was tatsächlich geschehen ist, auch wenn es wenig „ideal“ war. Der Dichter hingegen habe die Möglichkeit, das darzustellen, was „nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit“ möglich sei. Er stelle dar, „was geschehen könne“. Und aus diesem Unterschied zieht Aristoteles den Schluss, dass die Dichtung „etwas Philosophischeres und Ernsthafteres“ als die Geschichtsschreibung sei; sie teile uns nicht „das Besondere“, sondern „das Allgemeine“ mit.²⁰ Um noch einmal das simple Beispiel des Baumes zu bemühen: Der Geschichtsschreiber muss den Baum so darstellen, wie er tatsächlich dasteht oder da gestanden hat, als der Held unter ihm einschlieft; der Dichter hingegen darf ihn so schildern, wie er seiner Idee gemäß hätte dastehen können, wenn dürrer Boden und stetig blasender Nordwind ihn nicht so kümmerlich hätten aussehen lassen, wie ihn der Historiker beschreibt. Im 19. Jahrhundert hat man die Rangdifferenz von Malerei und Photographie just mit

²⁰ Aristoteles: Poetik. Stuttgart: Philipp Reclam 1982, S. 29.

diesem Argument begründet. Der Photograph ähnelt dem Historiker, weil sein Apparat sein Motiv so aufnimmt, wie es ist und nicht so, wie es idealer Weise sein könnte. Das aber kann der Maler.

Katharsis

Gegen das pädagogisch-moralische Argument der schädlichen Wirkung darstellender Literatur auf die Tugend der jungen Leute bringt Aristoteles die wohl berühmteste, aber auch umstrittenste Lehre seiner Poetik in Stellung: die Lehre von der tragischen Katharsis. „Katharsis“ bedeutet Reinigung und wurde im Lateinischen mit dem Wort „Purgatio“ übersetzt. Die Herkunft des Begriffs ist medizinisch und hatte zunächst mit Moral nichts zu tun. Der purgatorische Eingriff befreit den Körper vielmehr von schädlichen Substanzen. Lessings in Deutschland wirkungsmächtige Übersetzung der wichtigsten Stelle in der Poetik hat allerdings dafür gesorgt, dass dieser medizinische Hintergrund der „Reinigung“ lange vergessen wurde und erst bei Nietzsche neue Geltung bekam. Für Lessing stellte sich die tragische Wirkung als „Reinigung von Furcht und Mitleid“ ein, als ob diese Affekte gewissermaßen in gesäuberter Form, d.h. moralisiert, ihr Publikum konditionierten könnten. Für Aristoteles bedeutete die Katharsis von „Phobos“ (Schauer) und „Eleos“ (Jammer) aber weniger deren Moralisierung als ihre lustvolle Abfuhr. Der Genitiv (Katharsis des Schauders und des Jammers) ist weniger ein genitivus obiectivus denn ein genitivus separativus. Lustvoll erfährt der Besucher einer Tragödie die Abfuhr solch peinlicher Affekte wie Schauer und Jammer. Man muss diese Bestimmung der tragischen Wirkung nur vor Platons pädagogisch-politischen Vorwurf der Verweichlichung durch darstellende Literatur halten, um zu sehen, was Aristoteles im Auge hatte. Nietzsche hat es später so ausgedrückt: Die Polisbürger hatten wohl gelegentlich Anwendungen von Schauer und Jammer. Sie gingen dann ins Theater, um sich von derart unangenehmen Gefühlen lustvoll befreien zu lassen und als furchtlose Menschen zu den Geschäften ihrer Stadt zurückzukehren.

Es ist uns heute natürlich nicht mehr möglich, zu entscheiden, wer denn Recht hatte: Platon, wenn er die Mimesis der Dichter um ihrer schädlichen Wirkungen willen zurückweist, oder Aristoteles, wenn er im Gegenzug ihre heilsame Bedeutung in den Vordergrund stellt. Dazu sind uns die antike Welt und die Denkungsart ihrer Menschen zu fern gerückt. Festhalten wollen wir aber, dass die beiden wirkungsmächtigsten philosophischen Kommentare der Antike zur Literatur nicht

„ästhetisch“ argumentieren, sondern über die Würde der Dichtung aus ontologischer und ethischer Perspektive urteilen.

2.4 Ausdifferenzierung der Literatur

Lassen Sie uns für einen Moment ein Gedankenspiel wagen. Stellen Sie sich vor, es sei möglich gewesen, Literaturexperten der griechischen oder römischen Antike, Aristoteles etwa, Horaz oder Quintilian, auf dem Wege einer Zeitreise ins deutsche 18. Jahrhundert zu schicken. Und unterstellen wir gleich noch großzügig, dass Sprachprobleme keine Rolle spielten (man konnte ja Latein) und dass unsere antiken Autoritäten keine großen Schwierigkeiten gehabt hätten, sich in einer noch weithin christlich geprägten Alltagskultur zurecht zu finden. Als Polytheisten, die sie waren, hätte sie der Rigorismus einer monotheistischen Religion gewiss befremdet, aber sie konnten darauf zählen, als Abgesandte einer zunehmend idolisierten Kulturepoche auf höchstes Interesse zu stoßen. Hätten sie nun in Erfahrung bringen wollen, was diese ihnen so fremde Zeit mit ihren eigenartigen Städten, merkwürdigen Gebräuchen und Furcht erregenden Waffen unter einem nördlichen Himmel über Literatur dachte, und hätten sie zu diesem Zweck in die einschlägigen deutschsprachigen Abhandlungen von Martin Opitz bis Johann Christoph Gottsched geschaut, dann wäre ihr Erstaunen wohl groß gewesen. Denn abgesehen von Erörterungen der besonderen metrischen Eigenarten der deutschen Sprache und zahlreichen dunklen Anspielungen auf Normen und Figuren der christlichen Religion hätten sie in diesen gelehrten Kompendien kaum etwas gefunden, was ihnen in ihrem eigenen Bildungskontext nicht vertraut gewesen wäre. Die Autorität der Kunstregeln, das Dogma der Naturnachahmung unter Einschluss des ihr Möglichen, die Verpflichtung der Dichtung auf Ziele wie moralische Belehrung, die Herleitung der poetischen Kompetenz des Dichters aus den beiden Quellen „ingenium“ und „studium“ (Naturanlage und fleißiges Einüben exemplarischer Muster gelungener Werke), die Instanz des iudex, des Kunstrichters, der über die Einhaltung der Regeln wacht und verbessernd eingreifen darf....: All diese zentralen Diskurselemente der neuzeitlichen Poetiken hätten auf unsere antiken Zeitreisenden sehr vertraut gewirkt und ihnen die Möglichkeit gegeben, mit ihren Kollegen des 17. oder 18. Jahrhunderts in einen verständnisvollen Gedankenaustausch zu treten. Aristoteles hätte Opitz fragen können, ob seine Übersetzung von mimesis mit „Nachäffung“ nicht auf einem Irrtum über die griechische Wortbedeutung beruht, Horaz hätte über den Sinn

**Diskursive
Kontinuitäten**

des Genitivs in der Formel „Imitatio naturae“ diskutieren können, und Quintilian hätte Gottsched fragen können, ob seine didaktische Auffassung der Literatur deren Lizenzen nicht arg beschneidet. Unsere Zeitreisenden hätten auch über den Rhein schauen können und ein epochales Werk wie *Die schönen Künste, auf ein Prinzip zurückgeführt* von Charles Batteux aus dem Jahre 1746 studieren können. Es hätte ihnen wenig Überraschendes präsentiert. Die Einteilung der Künste, die den Wissenschaften als Erkenntnisformen der Wahrheit gegenübergestellt werden, in „mechanische“ und „schöne“ hätte sie nicht irritiert, nachdem sie verstanden hätten, dass in diesen modernen Zeiten auch freie Bürger in Werkstätten gesehen werden. Dass Batteux noch eine dritte Variante der Künste aufführt, zu der etwa Architektur und Rhetorik zählen, die das Nützliche (der mechanischen Künste) mit dem Vergnüglichen (der schönen Künste) kombinieren, hätte keine kognitive Dissonanz, sondern bestenfalls lebhaft Diskussionen hervorgerufen. Das Prinzip, das für Batteux die „schönen Künste“ zusammenhält, die „Imitatio naturae“, wäre ebenso als selbstverständlich, ja als reichlich dogmatisch empfunden worden:

Die Künste schaffen ihre Regeln nicht selbst, sie sind kein Werk ihres Gutdünkens, sie liegen unveränderlich in dem Vorbilde der Natur.²¹

Und über die Kopplung von moralischen mit „ästhetischen“ Qualitäten wäre sicher eine lebhaft Diskussion entbrannt. Dem Grundsatz, dass „die Künste das Gute und Schöne“ zum Gegenstand haben, und dass diese Begriffe „fast einerlei Bedeutung haben“, so Batteux²², wäre wohl ebenso entschieden zugestimmt wie lebhaft widersprochen worden. In jedem Falle aber hätte man gewusst, worüber man redet.

Unser Gedankenexperiment sollte die These illustrieren, dass die neuzeitlichen Ansichten über Literatur, wie sie in den Poetiken des 17. und 18. Jahrhunderts niedergelegt worden sind, noch in einem engen gedanklichen Zusammenhang zu den antiken Literaturtheorien gestanden haben, deren Autorität von den neuzeitlichen Poetikern ja auch gern hervorgehoben wurde. Stets handelte es sich um Theorien der Dichtung als „Technik“ auf ontologischer Grundlage.

²¹ Zitiert nach: Französische Poetiken. Bd. 1. Texte zur Dichtungstheorie vom 16. zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Hg. von Fran-Rutger Hausmann u.a. Stuttgart: Philipp Reclam 1975, S. 210.

²² Ebd.

Hätten unsere antiken Intellektuellen aber im Jahre 1775 einen Besuch in der Schweiz gemacht und den Pfarrer Johann Caspar Lavater am Zürcher See besucht, um sich mit ihm über Dichtung und Dichter zu unterhalten, wäre ein kommunikativer Kollaps unvermeidlich gewesen.

Nenn's und beschreib's, wie du willst und kannst – allemal bleibt das gewiß – das Ungelernte, Unentlehnte, Unlernbare, Unentlehbare, innig Eigentümliche, Unnachahmliche, Göttliche ist Genie (...). Unnachahmlich und über allen Schein von Nachahmlichkeit erhaben ist das Werk des reinen Genius. Unsterblich ist alles Werk des Genies, wie der Funke Gottes, aus dem es fließt.²³

Auch eine Übersetzung dieser Wortkaskade ins Lateinische hätte wenig zur Verständigung beigetragen. Ein Wiedererkennungseffekt hätte sich wohl beim Begriff „Genius“ (einem persönlichen Schutzgott in der römischen Kultur) und bei der Formel vom „göttlichen Funken“ eingestellt, der von fern an Inspiration hätte denken lassen können. Aber diese vertrauten Konzepte hätten nichts dazu beigetragen, die etwas wirr scheinende Rede des Schweizer Pfarrers und Schriftstellers zu verstehen. Denn Lavater entwirft hier ein Bild des Dichters und seiner Werke, das den antiken Beobachtern vollkommen fremd und unverständlich ist. Der Dichter ist ein „Genie“, das seine Werke aus eigener Machtvollkommenheit ohne Regelkenntnis und Studium, ohne Orientierung an verpflichtenden Vorbildern und nachahmenswürdiger Natur hervorbringt, das jede Konvention bricht und geradezu ideosynkratisch „originell“ zu sein beansprucht. Verdutzt wären unsere gelehrten Männer aus Athen und Rom auch, wenn sie feststellten, dass es sich bei den Autoren, die Lavater bei seiner ekstatischen Feier des „Genies“ vor Augen hat, durchweg um junge Leute handelt, die überhaupt noch keine Gelegenheit hatten, die Alten gründlich zu studieren. Zum ersten Mal ist es ein Vorzug, als Dichter jung zu sein. Die „Stürmer und Dränger“, wie man später in der Literaturgeschichte sagen wird, sind die erste Jugendbewegung der deutschen Literatur, das erste „junge Deutschland“. Es ist die Generation der um 1750 Geborenen, die als Twens im Bewusstsein zu schreiben beginnen, alle herkömmlichen Schreibregeln in den Wind schlagen zu können, um aus den Quellen ihres Selbst zu schöpfen. Goethe, 1749 geboren, hat in seinem Roman *Die Leiden des jungen Werther* 1774 das exemplarische

Genieästhetik

²³ Johann Caspar Lavater: Ausgewählte Werke. Bd. 2. Zürich: Zwingli 1943, S. 200.

Werk geschrieben und in der Figur des Titelhelden sogleich die Paradoxie des Anspruches illustriert, die unvordenkliche Individualität des Ich, das „Genie“, kommunikativ, d.h. im Codes eines Zeichensystems, zugänglich machen zu wollen. Vor dem Furor dieser Jugendbewegung hätten unsere antiken Denker kapituliert und sich zurück in die ruhige Gelehrsamkeit ihrer Akademien versetzen lassen.

Funktionale Differenzierung

Was wir hier auf dem Wege einer gewiss riskanten experimentellen Hermeneutik zu vergegenwärtigen versucht haben, ist der Auftakt eines Prozesses gewesen, den man im nüchternen Soziologendeutsch „Ausdifferenzierung der Literatur“ nennt. Es handelt sich um einen Vorgang im übergreifenden Prozess einer sich zur Moderne hin in spezifische Funktionssysteme differenzierenden Gesellschaft, den Niklas Luhmann in einer komplexen Theorie umfassend dargestellt hat und dessen Rekapitulation wir uns sparen können, weil man sie anderswo gut nachlesen kann.²⁴ Wichtig für unsere Betrachtung ist zunächst nur, dass von Ausdifferenzierung eines Systems nur die Rede sein kann, wenn das, was es tut, nur von ihm getan wird. Das differenzierte System spezialisiert sich auf eine „Funktion“, die nur von ihm und sonst nirgendwo in der Gesellschaft betreut wird. Redundanz ist somit ausgeschlossen. Damit differenziert sich das System aus seiner „Umwelt“ aus, die es beobachten kann und von der es beobachtet wird. Die Gesellschaft ist dann nichts anderes als das Insgesamt der in ihr operierenden Teilsysteme (und anderer sozialer Aggregationen, wie sie Organisationen und Interaktionen darstellen), die aus je ihrem Blickwinkel und mit Hilfe selbst gewählter Kriterien (Codes) ihre „Umwelt“ und das, was sie für Gesellschaft halten, beobachten und beschreiben können. Ein privilegierter Ort zur Selbstbeschreibung der Gesellschaft geht daher im Vorgang der funktionalen Differenzierung verloren; die Gesellschaft mag dann „zersplittert“ und „disharmonisch“ wirken, sie mag ihre „Ganzheit“, ihren „schönen Zusammenhang“ verloren haben; solche teils lamentierend vorgetragenen Beschreibungen der Moderne werden uns noch beschäftigen, wenn wir auf das Selbstverständnis der Ästhetik als Philosophie zu sprechen kommen.

Wenn sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts in Westeuropa Recht und Wirtschaft, Wissenschaft und Politik „ausdifferenzieren“, d. h. funktionsspezifisch disziplinieren

²⁴ Vgl. Georg Kneer, Armin Nassehi: Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme. Eine Einführung. München: Wilhelm Fink 1993; Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft. Bd. 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998 (Kapitel 4).

und auf die Kommunikation bindender Entscheidungen, knapper Güter, von Wahrheit und Macht einstellen, dann fragt sich, was in diesem Kontext „Ausdifferenzierung“ der Literatur heißt. Zunächst einmal ist auf eine Schwierigkeit hinzuweisen. Oft ist die Rede von „Kunst und Literatur“. Das klingt wie „Obst und Äpfel“. Luhmann spricht meist von Kunst und gibt in seinen Arbeiten, die ihr gewidmet sind, Beispiele aus der Malerei und der Literatur. Das setzt voraus, dass Kunst sich als Teilsystem der modernen Gesellschaft etabliert hat und in ihr Subsysteme wie Literatur, Musik und bildende Kunst vorkommen. Für diese Vermutung spricht die schon erwähnte Tatsache, dass sich erst im Sprachgebrauch um 1800 ein Kollektivsingular „Kunst“ herausbildet, der eben vor allem die erwähnten „Teilkünste“ meint. Gleichwohl bleiben Schwierigkeiten. Denn es kann bezweifelt werden, ob die Differenzierungsprozesse in den einzelnen Kunstgenres auf die gleiche Weise und mit den gleichen Ergebnissen verlaufen sind. Allein ein Blick auf die unterschiedlichen Medialitäten der Genres dürfte diese Skepsis verstärken. Das Sprach- bzw. Schriftmedium der Literatur mit seinen semantischen Effekten steuert den Möglichkeitsspielraum der Ausdifferenzierung zum Beispiel ganz anders als das Klangmedium der Musik. Wir tragen diesen Problemen im Verlauf unserer Überlegungen dadurch Rechnung, dass wir uns auf die Ausdifferenzierung der Literatur konzentrieren, auch wenn wir in Rechnung zu stellen haben, dass die Ästhetik zunächst generalisierend von Kunst spricht, um dann ihre Genres zu entfalten.

Betrachtet man nun die Selbstbeschreibungen der Literatur in der „heißen“ Ära ihrer Ausdifferenzierung, d. h. im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, dann fällt zunächst auf, dass die meisten Kategorien negativer Art sind. Vor allem scheint man zu wissen, was man nicht ist und nicht will. Alte Bindungen der Literatur werden abgeschnitten. Weder möchte man einer „schönen Natur“ verpflichtet, noch Organ einer „göttlichen Botschaft“ sein, weder möchte man vorgegebene Kunstregeln exekutieren, noch exemplarischen Werken nacheifern. „Technik“ und Ontologie gelten nicht länger als Autoritäten. In soziologischer Terminologie wären solche Instanzen ja Außensteuerungen der Literatur und ständen ihrer Differenzierung im Wege. Was aber tritt an ihre Stelle? Es müsste eine Instanz sein, über die das System der Literatur in Eigenregie verfügt, d.h. ohne auf ihre Umwelt zurückgreifen zu müssen.

**Geniesemantik als
Autonomiebegründung**

Denken wir noch einmal an das Gestammel Lavaters zurück, dann scheint die Berufung auf das nahezu „unaussprechliche“, nicht diskursiv explizierbare Prinzip der Individualität, gesteigert zum „göttlichen Genie“, ein viel versprechender Kandidat für diese Selbstbegründung der Literatur gewesen zu sein. Man spricht ja auch von „Geniezeit“ und „Genieästhetik“, um diese Zeit der anlaufenden Ausdifferenzierung unter einen Titel zu stellen. Als Ergebnis genialer Schöpfung ist das literarische Werk nahezu eine „creatio ex nihilo“, jedenfalls verdunkelt es erfolgreich seine Herkunft aus profaneren und theoretisch rekonstruierbaren Quellen. Wir können sagen, dass die emphatische Rede vom Genie die historische Bedeutung gehabt hat, der Literatur eine erste Differenzierungsformel zu geben, die es von den „Fremddeterminationen“ der Tradition abkoppeln sollte. Wie ein Wunder steht die geniale Dichtung vor uns und lässt jeden Blick „hinter die Kulissen“ ins Leere der Individualität gehen. Denn eine Hauptschwierigkeit stellte sich sogleich ein: Wenn das geniale Werk nur Individualität „kommuniziert“, wie sollte es dann so verstanden und fortgesetzt werden, dass Literatur als System denkbar wird? Inkommensurable Einzelwerke schließen sich zu keinem System zusammen. Daher wurde die Radikalität der Genieästhetik bald abgemildert, wenn sie nicht ohnehin Hohn und Spott auf sich zog. Die reale Ausdifferenzierung der Literatur ließ sich weniger an der Plausibilität der Rede vom Genie ablesen als an dem Tumult erkennen, den ihre neuartigen Werke in ihrer Umwelt hervorriefen. Insbesondere die Religion, der ihre eigene Ausdifferenzierung allerhöchste Schwierigkeiten machte, sah sie doch alt vertraute und lieb gewonnene Durchgriffsmöglichkeiten in Arenen wie Recht und Politik, Erziehung und Wissenschaft, aber eben auch Literatur, in Frage gestellt, fühlte sich von den neuen Freiheiten provoziert, die die Dichtung in Anspruch nahm, um ihre Ausdifferenzierung zu erproben. Die kirchlichen Reaktionen auf Goethes *Werther* mit seiner skandalträchtigen Darstellung illegitimer Liebe und selbst gewählten Todes oder auf Schillers Lob des alten Polytheismus in seiner Elegie *Die Götter Griechenlandes* sind nur zwei prominente Beispiele dieser Friktionen anlaufender Systemdifferenzierung. Wobei darauf hinzuweisen ist, dass die empörten Reaktionen der Religion die Literatur durchaus noch irritieren konnten; sowohl Goethe als auch Schiller reagierten in späteren Bearbeitungen ihrer skandalträchtigen Werke auf ihre Kritiker in den Reihen der Kirche und verschärften nicht etwa ihre Infragestellungen religiöser Dogmen, sondern nahmen sie weithin zurück. Goethe ging sogar so weit, eine explizite Lektüeranweisung zu formulieren und seinen Lesern nahe zu legen, *Werther* nicht nachfolgen zu wollen.

Literaturhistoriker verwenden zur Beschreibung der Ausdifferenzierung von Literatur im späten 18. Jahrhundert gern den Begriff „Autonomie“, der den Vorteil hat, nüchterner als die Rede vom Genie zu wirken, aber wie dieser von den Zeitgenossen auch selbst verwandt wurde. Chancen und Risiken dieser Selbstbeschreibungsformel sollen im Blick auf ihren wichtigsten Vertreter (vor Kant), im Blick auf Karl Philipp Moritz, kurz angedeutet werden.

Autonomie der Kunst

Moritz geht bei seiner Herleitung der Kunstautonomie von der Unterscheidung zwischen Kunst und Technik, in der herkömmlichen Terminologie also zwischen „schönen“ und „mechanischen“ Künsten aus. Während im Falle der Technik das hergestellte Produkt – denken wir etwa an einen Korkenzieher – einem ihm äußeren Zweck – dem gut gelingenden Öffnen der Weinflasche – dient und erst in diesem Zusammenspiel ein „Ganzes“ ist, finde das künstlerische Werk seinen Zweck nicht in irgendeiner ihm äußeren Funktion, sondern in sich selbst, so dass es selbst ein „Ganzes“ ist. Die oft zitierte Formulierung von Moritz lautet:

Karl Philipp Moritz

Bei der Betrachtung des Schönen (...) wälze ich den Zweck (...) in den Gegenstand selbst zurück: ich betrachte ihn als etwas (...) in sich selbst Vollendetes, das also in sich ein Ganzes ausmacht. (Das Schöne, G.P.) hat seinen Zweck nicht außer sich, und ist nicht wegen der Vollkommenheit von etwas anderm, sondern wegen seiner eigenen innern Vollkommenheit da. Man betrachtet es nicht, insofern man es brauchen kann, sondern man braucht es nur, insofern man es betrachten kann.²⁵

„Autonom“ ist das Kunstwerk, weil es sich sein Gesetz selbst gibt und sich dieses nicht, wie im Falle des technisch gefertigten Gebrauchsgegenstandes, von „außen“ diktieren lässt. Diese radikale Bestimmung der Autonomie mag nach Luhmann die historische Bedeutung gehabt haben, die Frage nach „weiteren Zwecken“ zunächst einmal zu blockieren, um die Differenz von Kunst und Technik so stark wie möglich hervorheben zu können.²⁶ Sollte sie aber bedeuten, dass dem Betrachter die Frage nach der Funktion von Kunst verboten wird und er das autonome Werk nur noch anstaunen und um seiner nicht mehr steigerbaren Perfektion willen sprachlos

²⁵ Karl Philipp Moritz: Schriften zur Ästhetik und Poetik. Hg. von Hans Joachim Schrimpf. Tübingen: Max Niemeyer 1962, S. 3f.

²⁶ Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 245.

Das Problem der Funktion

bewundern darf, so lehrt die weitere Entwicklung, dass das Problem der Funktion nicht so einfach auszuklammern war. Schiller etwa, der die Autonomie der Kunst in höchsten Tönen preist, hat ihr zugleich geradezu monströse Funktionen zugewiesen, wenn er von ihr erwartete, die Gebrechen, die die Moderne dem Menschengeschlecht zufügte und die keine Revolution zu heilen imstande war, mit ihren Mitteln wirkungsvoll zu bekämpfen.

Tautologie

Der Rückgriff auf die Genialität der Person, die den Produktionsvorgang des Werks unsichtbar macht, und seine Kontrastierung mit der technischen Funktionalität des Werkzeugs sind wohl die beiden prominentesten Versuche der Selbstbeschreibung literarischer Autonomie gewesen. Am Ende dieses Selbstreflexionsprozesses, in den theoretischen Spekulationen der frühromantischen Generation, die von der Transzendentalphilosophie das Denken im Beobachtungsmodus zweiter Ordnung gelernt hat, steht jedoch die Einsicht in die Tatsache, dass ein System exakt das ist, was es ist – und damit in die Tautologie. „Externe“ Begründungsressourcen versagen, wenn ein System beschreibt, wie es sich sieht. Weder Personen und ihr Bewusstsein (oder Unbewusstsein) noch Negationen anderswo geltender Zwecke reichen aus, um dieser Selbstbeschreibung eine Semantik zu spenden. So nehmen die tautologischen Formeln zu. Friedrich Schlegel lässt den transzendentalphilosophischen Hintergrund deutlich hervortreten, wenn er 1798 niederschreibt:

Eine Philosophie der Poesie (...) würde mit der Selbständigkeit des Schönen beginnen, mit dem Satz, dass es vom Wahren und Sittlichen getrennt sei (...) und dass es mit diesem gleiche Rechte habe; welches für den, der es nur überhaupt begreifen kann, schon aus dem Satz folgt, dass Ich = Ich sei.²⁷

Diese Einsicht übersetzt Novalis in Klartext, wenn er im gleichen Jahr lapidar schreibt: „Poesie ist Poesie“.²⁸ Die Literaturwissenschaft hat allerdings lange gebraucht, bis sie im 20. Jahrhundert in Gestalt der formalen Schule in Moskau und Sankt Petersburg diese frühromantische Einsicht **Russischer Formalismus** wieder aufnahm und in theoretische Begriffe zu überführen versuchte, die unserem Fach erstmals einen eigenen Gegenstand zur Analyse darboten.

²⁷ Friedrich Schlegel: Kritische Ausgabe seiner Werke. Bd. 2. Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801). Hg. v. Ernst Behler u.a. Paderborn: Schöningh Wissenschaft 1974, S. 207.

²⁸ Novalis: Werke und Briefe. Hg. von Alfred Kellertat. München: Winkler 1962, S. 502.

2.5 Exkurs: Gartenkunst 2

Die Konsequenzen funktionaler Differenzierung der Kunst und ihrer ästhetischen Reflexion machen wir uns auch im Vorgriff auf spätere Überlegungen am besten klar, wenn wir noch einmal auf das Schicksal der Gartenkunst zu sprechen kommen, die Hirschfeld mir seinem monumentalen Werk in die Liga der „schönen Künste“ versetzt hatte. Hirschfeld erhob in seiner *Theorie der Gartenkunst* durchaus selbstbewusst den Anspruch, eine „neue Wissenschaft“ zu begründen, die „die Regeln formuliere, nach welchen man bei der Bildung schöner Gärten (...) zu verfahren hat“.²⁹ Die Gartenkunst tritt also als regelorientierte Wissenschaft auf, die sich als Nachahmung schöner Natur begreift, die sie in ihren Gärten selektiv verdichtend vor die Augen der Betrachter stellt, die sie kontemplativ durchschreiten. Hirschfeld dachte bei diesen Liebhabern schöner Gärten in erster Linie an Fürsten und Adlige, wie die ellenlange Widmung der fünf Bände verrät, die sich an den Prinzen Friedrich von Dänemark richtet. Die Gartenkunst war eine höfische Repräsentationskunst und verlangte erhebliche Geldmittel. Doch darauf kommt es hier weniger an als auf ihr ästhetisches Schicksal. Denn die Gartenkunst war, um es etwas paradox, aber wohl treffend zu formulieren, zwar eine der „Künste“, aber keine „Kunst“. Hirschfeld veröffentlichte sein Werk in einer Zeit, in der die alte Artes-Lehre von dem modernen Kunstbegriff abgelöst wurde. Deshalb ist ein Master of Arts auch kein begnadeter Künstler, sondern ein biederer Germanist oder Filmwissenschaftler.

Daher ist es kein Zufall und auch kein Ausdruck persönlicher Abneigung, wenn die großen Theoretiker der philosophischen Ästhetik der Gartenkunst kaum mehr Aufmerksamkeit widmen. Für Kant hat der schöne Park die gleiche Bedeutung wie das Muster einer Tapete, die zum Auslöser einer ästhetischen Wahrnehmung werden kann. Schelling erwähnt die Gartenkunst in seiner *Philosophie der Kunst* mit keinem Wort, Solger hält sie in ihrer Bindung an die Natur für keine Kunst und Hegel geht nur in einem Anhang seiner *Vorlesungen über die Ästhetik* kurz auf sie ein. Er bekennt zwar, ein Anhänger des französischen Gartenstils zu sein, weil hier die wilde Natur rabiāt zurecht gestutzt werde, dennoch kranke die Gartenkunst unheilbar an der Macht des Zufalls, den keine Schere aus der Natur austreiben könne. Hegels Schüler,

**Das Ende der
Gartenkunst**

²⁹ Hirschfeld: *Theorie der Gartenkunst*, S. IX.

Friedrich Theodor Vischer, schätzt schöne Gärten zwar, weil sie dem Betrachter, der sie durchstreift, das Bild einer von hässlichen Ingredienzien wie Raupenfraß, Lärm oder Tierquälerei befreite Landschaft zeigten, aber auch er räumt ein, dass der Garten wegen seines „Mediums“ (der Natur) und seinem Zwecke (Erholung) recht eigentlich jenseits der Grenzen der Kunst liege. Schopenhauer fasst die ästhetischen Argumente gegen die Gartenkunst zusammen, wenn er in seinem philosophischen Hauptwerk hervorhebt, dass „das Schöne, was sie vorzeigt, (...) fast ganz der Natur angehöre. Sie selbst hat wenig dazu getan: und andererseits kann sie gegen die Ungunst der Natur sehr wenig ausrichten, und wo ihr diese nicht vor- sondern entgegenarbeitet, sind ihre Leistungen gering“.³⁰ Mitte des 19. Jahrhunderts kann Friedrich Thiersch in seiner *Allgemeinen Ästhetik* nur noch verwundert feststellen, dass der Gartenbau tatsächlich einmal „von Einigen als eine besondere schöne Kunst behandelt“ worden ist.³¹ Er wusste nicht mehr, dass es einmal „schöne Künste“ gab, die etwas anderes waren als Kunst.

2.6 Ästhetik der Literatur

Ehe wir uns nun ansehen, welche Konzepte von Literatur die philosophischen Ästhetiker um 1800 entwickelt haben, ist es notwendig, mit wenigen Worten den Diskurs der Philosophie in dieser Zeit selbst zu charakterisieren. Denn nur so kann verständlich gemacht werden, welche außerordentlichen Erwartungen die Philosophie als Ästhetik an die Literatur adressierte.

Es war eine grundlegende Erfahrung, die den intellektuellen Diskurs in der Zeit um 1800 entscheidend herausforderte. Der historische Prozess einer durchgreifenden Modernisierung der Gesellschaft in Form ihrer funktionalen Differenzierung erschien den intellektuell wachen Zeitgenossen in erster Linie als verstörendes Ereignis einer zunehmend dramatischen Zersplitterung aller Lebensbereiche, als großer, beklagenswerter Verlust von Harmonie, Einheit und Ganzheit im Verhältnis von Mensch und Natur, Welt und Gott, Individuum und Gemeinschaft, Profession und Charakter, Kunst und Glauben, als Auflösung aller herkömmlichen Bindungen

³⁰ Arthur Schopenhauer: Werke in 10 Bänden. Bd. 1. Zürich: Diogenes 1977, S. 278; vgl. Gerhard Plumpe: Das Ende der Gartenkunst. In: Gärten. Hg. von Kurt Röttgers, Monika Schmitz-Emans. Essen: Blaue Eule 2011.

³¹ Friedrich Thiersch: Allgemeine Ästhetik. Berlin: Reimer 1846, S. 200.

der Existenz und als Zerstörung der alten Einheit des Wissens samt seiner theontologischen Voraussetzungen. Die „Prosa“ der modernen Welt, wie sie Hegel bezeichnet hat, stellt die Person vor die Herausforderung, mit solchen Entfremdungen fertig zu werden und sich eine neue Identität zu geben, und die Gesellschaft vor die Aufgabe einer der historischen Situation entsprechenden neuen Selbstbeschreibung. Hier soll nun von der These ausgegangen werden, dass es die Philosophie war, die solche neuen Beschreibungen der Lage in der Absicht versucht hat, an dem Leitbild des „Ganzen“ unter veränderten Rahmenbedingungen festzuhalten. In dem Maße, in dem sie an dieser selbst gestellten Aufgabe scheiterte, brachte sie die Kunst ins Spiel, um von ihr zu erhoffen, was sie selbst an Totalitätsprojekten nicht mehr zustande brachte. Auch die so zeittypische Hoffnung auf einen „neuen Mythos“ gehört in diesen Kontext einer aus epochalen Defiziterfahrungen genährten Ganzheitsphantasie.

Der Verlust der Ganzheit

Klagen über den Verlust alter Bindungen und Harmonien finden sich um 1800 allorts; besondere Prominenz hat Schillers Wehruf angesichts der Lage des modernen Menschen in seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* erhalten. Hier heißt es, und ich zitiere nur einen kurzen Ausschnitt aus diesem wortgewaltigen Lamento:

Ewig nur an ein einzelnes Bruchstück des Ganzen gefesselt, bildet sich der Mensch selbst nur als Bruchstück aus, ewig nur das eintönige Geräusch des Rades, das er umtreibt, im Ohre, entwickelt er nie die Harmonie seines Wesens, und anstatt die Menschheit in seiner Natur auszuprägen, wird er bloß zu einem Abdruck seines Geschäfts, seiner Wissenschaft.³²

Die arbeitsteilig organisierte und in Funktionssysteme differenzierte Gesellschaft bringt den Menschen um die ursprüngliche (in die Antike projizierte) Harmonie seiner Wesenskräfte, so glaubte man um 1800 (und manche denken noch heute so und lassen ihrem Nachwuchs eine anthroposophische Erziehung zuteil werden). Aber nicht nur das. Sie zerlegt nicht nur die Person, sondern auch das Wissen und seinen Bezug auf das Sein. Die Wissenschaften differenzieren sich disziplinar; durch die experimentellen und technisch unterstützen Methoden der Naturwissenschaften weitet sich der Kreis des Wissbaren (und Machbaren) ungeheuer aus, der

³² Friedrich Schiller: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 20. Philosophische Schriften., S. 322 f.

Zusammenhang naturwissenschaftlichen Wissens und technischen Könnens mit religiösem Glauben und herkömmlicher Sittlichkeit löst sich auf; ja, die Frage, ob die Ordnungen des Wissens den Ordnungen des Seins überhaupt entsprechen, stellt sich zunehmend dringlich und bedrohlich. Überall Auflösungen, Fragmentierungen, Chaos statt Kosmos. Wenn die Philosophie auf ihren eigenen Zustand reflektiert, ist das Bild nicht besser. Schelling klagt in seinen Vorlesungen über die *Philosophie der Kunst*:

Es ist bekannt genug, welch heillosen Missbrauch mit dem Begriff der Philosophie getrieben wird. Wir haben schon eine Philosophie (...) der Landwirtschaft erhalten, es ist zu erwarten, dass man auch eine Philosophie des Fuhrwerks aufstelle, und dass es am Ende so viel Philosophien gibt, als es überhaupt Gegenstände gibt, und man vor lauter Philosophien die Philosophie selbst verlieren wird. (...) Es ist nur **eine** Philosophie (...).³³

Differenzierung und Einheit der Philosophie

Der Differenzierung des Wissens in den Wissenschaften entspricht die Zerlegung der Philosophie in eine Vielzahl von Bindestrich-Philosophien, in der ihre Einheit – und damit die Denkbarkeit eines in sich konsistenten, erkennbaren und beschreibbaren Seins – zerbröselt. Dem stellt Schelling sein trotziges Postulat entgegen: Es gibt nur eine Philosophie als Reflexion auf das absolute Sein, mit dem sie als eine und entscheidende seiner Möglichkeiten selbst identisch ist. Schellings Philosophie des Absoluten, das sich in der Gestalt des Kunstwerks zur Sichtbarkeit bringt, ist wohl das steilste oder spekulativste Projekt der Philosophie um 1800 gewesen, auf die Herausforderung der Moderne mit einem Gegenentwurf zu antworten. Die Differenz zu Kants kritischer Philosophie und zu Hegels historisch argumentierendem Systementwurf, aber auch zu Schopenhauers Triumph des Zufalls in Form eines blind zerstörenden Weltwillens als metaphysischem Grundprinzip ist offensichtlich. Schelling selbst hat die Überschwänglichkeit seines „romantischen“ Denkens bald hinter sich gelassen und sich – wie andere auch – den handfesteren Bindungen und Traditionen der katholischen Kirche anheim gegeben. Bereits in seiner *Philosophie der Kunst* ist es die katholische Messe als „Gesamtkunstwerk“, die seine besondere Aufmerksamkeit findet und ihn an die Antike zurückdenken lässt. Aber auch Kant und Hegel gehören in den Kreis der Philosophen, die an dem

³³ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Philosophie der Kunst*. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1859. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S. 9.