

Gerhard Plumpe

Ästhetik und Kunsttheorie der Moderne

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.

Der Inhalt dieses Studienbriefs wird gedruckt auf Recyclingpapier (80 g/m², weiß), hergestellt aus 100 % Altpapier.

Inhalt

Einleitung	5
1 „Nur habe ich keine Ästhetik mehr“ – Nietzsches Alternativen.....	11
1.1 Kulturelle Strategien der Daseinsbewältigung: „Die Geburt der Tragödie“	12
1.2 Wissenschaft der Kunst.....	24
1.3 Exkurs zu Arnold Gehlens Anthropologie der Kunst	31
1.4 Lebenskunst	33
2 Marx: Materialitäten und Medien der Kunst	36
2.1 Historischer Ort und soziale Funktion der Kunst	37
2.2 Brecht und der Rundfunk.....	43
2.3 Benjamin und die Reproduzierbarkeit der Kunst.....	45
2.4 Enzensberger und die Medien	49
2.5 Hypertext und neue Hoffnungen.....	53
3 Freud: Die Codierung der Kunst durch die Sprache des Unbewussten.....	55
3.1 Der psychische Apparat	57
3.2 Sublimierung und Kultur.....	61
3.3 Phantasie und Literatur	62
3.4 Traumdeutung und Literaturinterpretation	65
4 Noch einmal Ästhetik: Theodor W. Adorno	68
4.1 Geschichtsphilosophie	69
4.2 Anthropologie	71
4.3 Theologie	73
4.4 Kulturindustrie.....	74
4.5 Die Schönheit der Natur.....	77
4.6 Kunst	78
5 Werk und Wahrheit: Martin Heidegger	81
5.1 Jenseits der Metaphysik	82
5.2 Die Wahrheit des Werks	85
5.3 Heideggers Auffassung der Dichtung	94
6 Plädoyer für einen Paradigmenwechsel.....	98
6.1 Kann man Kunst erkennen? - Arthur Danto.....	100
6.2 Kunst als Kommunikation: Niklas Luhmann	105
Literaturhinweise.....	112
Zu Nietzsche	112

Zu Freud.....	113
Zu Adorno	113
Zu Heidegger.....	114
Allgemeine Literatur.....	114

Einleitung

Am 21. Oktober 1888 besuchte der Theaterkritiker Theodor Fontane eine Aufführung von Henrik Ibsens Drama *Die Wildente* im Berliner Residenztheater. In seiner am Tage darauf in der *Vossischen Zeitung* gedruckten Besprechung nimmt Fontane das Stück zum Anlass einer grundsätzlichen Reflexion auf die Funktion der Literatur im zu Ende gehenden 19. Jahrhundert. Man könne Ibsen vorhalten, nur banale Alltagskonflikte und gleichgültige Lebensumstände auf die Bühne zu bringen, denen jede „erhebende“ Wirkung fehle. Fontane ist sich aber nicht sicher, ob dieser Vorwurf gegen das naturalistische Drama berechtigt ist. Denn wer so urteile, vertraue noch auf die Gültigkeit literarästhetischer Maßstäbe, die in Wirklichkeit längst in die Krise geraten und fragwürdig geworden seien. „Das Gebäude d er überkommenen Ästhetik“, schreibt Fontane, „kracht in allen Fugen, und auch von *ihrer* großen Mittelsäule darf gesagt werden: 'Auch diese schon geborsten'“. ¹

Vom Ende des Jahrhunderts und ihren neuen literarischen Bewegungen aus blickt Fontane auf „das Gebäude der überkommenen Ästhetik“ zurück und diagnostiziert eine fundamentale Krise, aus der die Ästhetik gar nicht oder aber in völlig veränderter Gestalt hervorkommen werde. Zur Beurteilung moderner Literatur erscheint ihm die überkommene Ästhetik gänzlich untauglich; wer ihren Maßstäben verhaftet bleibe, könne die Modernität moderner Literatur nur verfehlen. Die herkömmliche Ästhetik verlange von der Kunst eine Idealisierung kruder Wirklichkeit, weil sie nur auf diese Weise ihre entscheidende Wirkung erzielen könne: die Erhebung über den Alltag in eine Sphäre des Schönen und Idealen. ² Diese Funktion erfülle das Drama der Naturalisten zweifellos nicht. Sie konfrontierten ihr Publikum mit der hässlichen Faktizität des modernen Lebens, ohne ihm den Ausweg der Seelenerhebung in höhere Sphären offen zu lassen. Den nahe liegenden Schluss, dann handele es sich eben um keine Kunst, zieht Fontane ausdrücklich nicht. Vielmehr plädiert er für eine andere, eine moderne Ästhetik, die der veränderten Wirklichkeit der Kunst gerecht werden müsse. Als er 1890 der Uraufführung der *Familie Selicke*, wohl dem radikalsten Theaterstück des Naturalismus überhaupt, beiwohnt, das mit „photographischer Treue“ banale „Momentbilder“ aus dem Berliner Unterschichtenmilieu aneinanderreihe, ist er bei aller Skepsis im Detail doch davon überzeugt, dass es Kunst sei, was die Autoren Arno Holz und Johannes Schlaf gemeinsam auf die Bühne gebracht hätten. „Es bleibt (...) ein gewaltiger Unterschied zwischen dem Bilde, das das Leben stellt, und dem Bilde, das die Kunst stellt; der Durchgangsprozess, der sich vollzieht, schafft doch eine rätselhafte Modelung, und an dieser Modelung haftet die künstlerische Wirkung.“ ³ Offenbar war Fontane der Auffassung, dass dramatische Kunst auch jenseits des Normengefüges der herkömmlichen Ästhetik möglich sei.

1 Theodor Fontane: Henrik Ibsen *Die Wildente*. In: Werke in drei Bänden. Hg. v. Kurt Schreinert. Bd. 3. München 1968, S. 1028. Fontane bezieht sich auf eine Ballade von Ludwig Uhland, die unter dem Titel *Des Sängers Fluch* den Widerstreit von (böser) Macht und (guter) Poesie demonstriert und letztere die Oberhand behalten lässt. Der Fluch des Sängers erfüllt sich mit Hilfe des Himmels, der das glänzende Schloß des bösen Königs in Trümmer legt. Nichts bleibt als eine Säule: „Auch diese, schon geborsten, kann stürzen über Nacht.“ Vgl. Ludwig Uhland: Werke in vier Bänden. Band 1. Berlin o. J., S. 262.

2 Ebd.

3 Theodor Fontane: Arno Holz und Johannes Schlaf *Die Familie Selicke*. In: Werke in drei Bänden. Band 3, a.a.O., S. 971f.

Deren „Gebäude“ ist in der Zeit um 1800 von Kant und Schiller, Schelling, Schopenhauer und Hegel auf spekulative Weise errichtet worden.⁴ Erheblicher gedanklicher Unterschiede ungeachtet haben sie Hypothesen über das Wesen der Literatur, ihre Begründung im Genie des Autors, ihre Fähigkeit, das ideale Wesen des Wirklichen im Modus schönen Scheins zu erfassen, ihre Gliederung in drei (und nur drei) Gattungen und ihre Seelen erhebende, ja verwandelnde Wirkung auf ihr Publikum formuliert, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts auch dort Überzeugungskraft behielten, wo ihre philosophisch-metaphysischen Voraussetzungen nicht mehr mitbedacht oder in Frage gestellt wurden. Das 19. Jahrhundert war das Jahrhundert der Ästhetik. Weder vorher noch auch nachher ist eine derartig große Anzahl an Ästhetiken geschrieben und wohl auch gelesen worden. Zumeist tradierten sie das Gedankengut der großen Tradition, insbesondere das der Hegelschen Kunstphilosophie und nahmen derart erheblichen Einfluss auf die Erwartungshaltung und den Geschmack des Publikums, aber auch auf die dirigierenden Ideen der Literaturproduktion selbst. Fontanes berühmte Poetik der „Verklärung“, in der er den Grundzug seines Realismusverständnisses sah und von der er sich erst spät löste, kann als Beispiel dieser Einwirkung der „überkommenen Ästhetik“ idealistischer Provenienz auf das Schreibprogramm reflektierter Autoren des 19. Jahrhunderts angeführt werden. Dass sich die deutsche Literatur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zumindest in ihrer immanenten Poetik so sehr gegen ihre sich modernisierende soziale und technologische Umwelt abschirmte und daher im Vergleich zu der kontemporären französischen, englischen oder auch russischen Dichtung oft als zweitrangig wahrgenommen wurde, hat ganz gewiss mit dem kaum zu überschätzenden Einfluss des „Gebäudes der überlieferten Ästhetik“ zu tun, die mit Hilfe populärer und auf besondere Bevölkerungsgruppen zugeschnittenen Darstellungen geschmacksprägend und Normen setzend wirkte. Noch im Jahre 1892, als der Naturalismus seinen Höhepunkt schon überschritten hatte, warnte Christian Oeser in der 25. Auflage seiner *Briefe an eine Jungfrau über die Hauptgegenstände der Ästhetik* vor einer Kunst, die sich dem „Jammer“ ausliefere oder die „Gesinnungslosigkeit“ fördere. „Doch eine solche Verirrung des Geistes hat der nicht zu fürchten, der sich gewöhnt hat, mit klaren und sicheren Augen die Sinnenwelt anzuschauen, der aber auch zugleich die Kraft besitzt, dem Leben die Richtung zum Idealen zu geben und so das Endliche mit dem Unendlichen, das Irdische mit dem Göttlichen zu verschmelzen. Solches Idealisieren ist dann nicht Schwärmen, solche Poesie des Lebens ist dann nicht Phantasterei; es ist wahre Humanität, die uns vom Joche der tierischen Natur und allen mit ihr verbundenen Übeln befreit.“⁵ Hier ist die große Tradition der idealistischen Ästhetik zu jenen Phrasen verkommen, denen Fontanes später Sarkasmus gilt, etwa in seinem Roman *Frau Jenny Treibel*, wo die Rede vom „Poetischen“ und „Idealen“ als kleinbürgerliches Getue oder als rhetorische Maskerade entlarvt wird, hinter der sich handfeste Machtinteressen verbergen, die keiner „Verklärung“ mehr zugänglich sind. Zu einem angemessenen Verständnis der modernen Literatur sind die Versatzstücke der großen ästhetischen Tradition nicht mehr in der Lage; ihre Kunstauffassung und die Wirklichkeit zeitgenössischer Dichtung stehen für Fontane in schärfstem Gegensatz.

4 Vgl. Studienbrief *Ästhetik der Literatur in der Zeit um 1800*. FernUniversität Hagen 2014.

5 Christian Oeser (d. i. Tobias Schroer): *Briefe an eine Jungfrau über die Hauptgegenstände der Ästhetik*. 25. Aufl. Neu bearbeitet von Julie Dohmke. Leipzig 1892, S. 620f.

Mit einem Begriff des französischen Soziologen Pierre Bourdieu lässt sich die popularisierte Version der idealistischen Ästhetik, die das deutsche 19. Jahrhundert prägte, als *Doxa* bezeichnen. Darunter versteht Bourdieu „jenes Gesamt von 'Entscheidungen', deren Subjekt alle Welt und niemand ist, da sie schon in alle Ewigkeit getroffen sind und auch die Fragen, auf die sie antworten, nicht klar und deutlich gestellt werden können.“ Die *Doxa* erscheint als „Universum des Undiskutierten“ unmittelbar evident und ist dem Meinungskampf deshalb entzogen, weil sie das Feld zulässiger Kontroversen allererst konstituiert oder ihm als ihr Apriori vorausliegt.⁶ Und Bourdieu weist darauf hin, dass es einer fundamentalen, einschneidenden „Krise“ bedarf, „die das Undiskutierte zur Diskussion, das Unformulierte zu seiner Formulierung führt (...), indem sie (...) die Evidenzen zerstört und darin einen Teil dessen in Frage stellt, was ungeprüft hingenommen war.“⁷ Für die *Doxa* des ästhetischen Diskurses bedeutete die neue Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts in ihren sozialen und medientechnischen Voraussetzungen eine derartige „Krise“; ihre Evidenz wird bestreitbar, ihre Präsuppositionen treten ins Licht des Diskutierbaren. So stellte es sich jedenfalls dem Theaterkritiker Fontane 1888 im Berliner Residenztheater dar. Denn nun werden Artefakte als Kunstwerke akzeptiert, die sich der *Doxa* entziehen und neue Kriterien zu ihrem Verständnis verlangen.

Das war lange anders. Das 19. Jahrhundert kann nicht nur als Jahrhundert der Ästhetik, es kann auch als Jahrhundert der Literatur bezeichnet werden, so man es denn im Sinne der Historiker als „langes Jahrhundert“ auffasst.⁸ Von einem „Jahrhundert der Literatur“ lässt sich sprechen, weil in weder vorher noch nachher gültiger Art und Weise gedruckte Literatur das Zentralmedium bürgerlicher Unterhaltung und Selbstverständigung gewesen ist. Vorher nicht, weil der geringfügige Umfang gesellschaftlicher Lesekompetenz die Lektüre von Druckwerken zu einer Minderheitenbeschäftigung machte und mündliche Kommunikation favorisierte; erst im 19. Jahrhundert wird infolge der Schulpflicht die Alphabetisierung in den deutschsprachigen Ländern selbstverständlich. Nachher nicht, weil sich die Literatur im 20. Jahrhundert einer wachsenden Medienkonkurrenz ausgesetzt sieht, die sie zwar nicht überflüssig werden lässt, wie manche Kritiker vermuteten, aber in Funktion und Gebrauchsweisen massiv verändert. Nur im 19. Jahrhundert ist die Buchform der Literatur unbestrittenes Paradigma literarischer Kommunikation und ästhetischer Reflexion. Diese medientechnische Voraussetzung hat die *Doxa* des ästhetischen Diskurses nicht unerheblich geprägt. Die ästhetische Vorstellung des „Werks“ als wohlkomponierte Einheit aus Teilen, die den Eindruck des „notwendig so und nicht anders“ erzeugt, ist ein Effekt der Buchform, die gleichsam den „Raum“ zwischen den Buchdeckeln als begrenzten Werkraum freigibt. Dieser Effekt war weder mit dem Gedächtnisspeicher mündlicher Dichtung gegeben noch bietet ihm das Potential moderner digitaler Datenspeicherung irgendeinen Anhalt. In der *Doxa* des ästhetischen Diskurses war diese Konzeption des „Werks“ organisch verknüpft mit der Idee des individuellen Autors als seines Urhebers, soweit die originelle Werkform zwingend auf individuelle Originalität als Bedingung ihrer Möglichkeit verwiesen zu sein schien. Diese „Mittelsäule“ der *Doxa*, die allenfalls in einigen spekulativen Überlegungen der Frühromantik in Zweifel gezogen wurde, prägte die großen Entwürfe der Kunstphilosophen im 19. Jahrhundert und zeigte ihre

6 Pierre Bourdieu: Entwurf einer Theorie der Praxis. Frankfurt a. M. 1976, S. 330.

7 Ebd., S. 331

8 Vgl. Franz J. Bauer: Das 'lange' 19. Jahrhundert. Stuttgart 2004.

Überzeugungskraft auch dort, wo neue Kunstmedien wie die Fotografie das ästhetische Verständnis provozierten. Ergänzen lässt sich das Arsenal der *Doxa* um die Instanz des Rezipienten, die im Falle der Literatur die Figur des einsam Lesenden und im Falle des Theaters das schweigende Publikum gewesen ist, das dem Bühnengeschehen mit andächtigem Habitus und konzentrierter Aufmerksamkeit folgte, die sich erst im ritualisierten Applaus entladen durfte. Das kennt man noch heute, auch wenn die Sitten im Theater lockerer wurden, wenn auch nicht so locker wie im Kino mit Coca Cola und Popcorn. Mit Foucault lässt sich durchaus von einem literarischen „Dispositiv“ sprechen, das Körperhaltung, Aufmerksamkeitslenkung, soziale Reputation mit Medientechnik verknüpft und in der *Doxa* des ästhetischen Diskurses seine ideologische Legitimation findet. Dieses Dispositiv als Gesamt von Medientechnik, Habitus und *Doxa* steht am Ende des 19. Jahrhunderts zur Disposition, weil sich die literarische Praxis einer neuartigen Medienumwelt und neuen sozialen Gebrauchsweisen gegenüber sieht, die eine andere ästhetische Reflexion verlangen. In dieser Konstellation erweist sich die Modernität moderner Literatur auf der einen Seite in ihrer Medienreflexivität, d. h. in der produktiven Einsicht in ihre Sprachlichkeit, die ihr ein neues evolutives Potential gibt und die moderne Literaturtheorie der formalen Schule und des Strukturalismus auf den Plan ruft. Moderne Literatur ist in dieser Perspektive medienreflexive Literatur, die aus der Reflexion auf die Differenz von Sprache (als Medium) und anderen kontemporären Medientechniken (Photographie, Phonographie, Film etc.) zu revolutionären Gestaltungsmöglichkeiten kommt. Als Beispiel ist etwa auf die Bedeutung phonographischer Tonspeicherung für das Formrepertoire des naturalistischen Dramas zu erinnern, das nicht nur ein bisher unbekanntes Maß authentisch mündlicher Kommunikation auf die Bühne brachte, sondern auch die Wirklichkeit kontingenter Geräuschkulissen adaptieren konnte. Die *Doxa* des ästhetischen Diskurses hätte in diesen Frühformen artifizieller Aleatorik, die im 20. Jahrhundert zu einem wesentlichen Generator der Kunstproduktion wurde, nichts als banausische Kunstferne erkennen können. Als „Ideal“ war das Kunstschöne ja gerade auf die forcierte Ausschaltung alles Zufälligen gegründet. Nun aber reproduziert das Theater seine akustische Umwelt, wie der Phonograph es gelehrt hatte, und die Kulissen werden mit einer Genauigkeit beschrieben als würden sie fotografiert. Das „Reale“ selbst erscheint als Kunst -, aber, um mit Fontane zu sprechen, nach einem „Durchgangsprozeß“, der eine „rätselhafte Modelung“ hervorruft⁹, die aus dem Medium der Literatur, der Sprache (samt den „Körpersprachen“ der Bühne) resultiert. Die Literatur des Naturalismus zeigt das eigenartige Kippphänomen einer Darstellung, die sich scheinbar ganz auf das Dargestellte (krude Realität) kapriziert, dabei aber zugleich ihr Medium, die Sprache, d. h. die Mittel der Darstellung, exponiert und so die sprachexperimentelle Literatur des 20. Jahrhunderts vorbereitet.

Auf der anderen Seite zeigt sich die Modernität moderner Literatur in neuen Gebrauchsformen, die das Axiom der Autonomie des ästhetischen Diskurses in Frage zu stellen scheinen, weil sie die Kraft der Kunst nicht ihr selbst, sondern ihrer sozialen Umwelt im Sinne des Anspruches der künstlerischen Avantgarden zuführen wollen. Kunst wird in dieser Perspektive als konzentrierte Formenergie verstanden, deren Zweck nicht länger das „autonome“ Werk, sondern das soziale und politische Leben selbst sein sollte, das als „großes Kunstwerk“ sozialtechnologisch planvoll in Angriff zu nehmen sei. Der Künstler wird zum „Ingenieur“ oder Kommunikationsexperten, die Leitdifferenz von Produzent und Konsument, Autor und Leser in Frage gestellt. Damit ist ein großes

9 Vgl. Anm. 3

Thema des 20. Jahrhunderts exponiert, das im politischen Theater Brechts, in der Medientheorie von Benjamin oder Enzensberger und in den Spekulationen über die Potentiale kollektiver Schreibprozesse im Internet aufgegriffen wurde und noch unsere Gegenwart fasziniert.

Der hier vorliegende Studienbrief setzt sich zum Ziel, die ästhetische Reflexion auf diese spezifisch modernen Kennzeichen moderner Literatur (und anderer Kunstformen) vorzustellen. Eingeräumt sei sofort, dass gegenüber der Darstellung der Ästhetik um 1800 der Begriff „Ästhetik“ sehr viel unschärfer wird. Wenn „Ästhetik“ nach Hegel Philosophie der Kunst sein soll und damit den jede Kunst übergreifenden Aspekt der sinnlichen Wahrnehmung übergeht¹⁰, dann wäre es unstatthaft, viele der in diesem Studienbrief zur Sprache kommenden Positionen überhaupt der Ästhetik zuzuordnen. Entweder wollen sie gar keine Philosophie mehr sein und versuchen, sich künstlerischen Phänomenen strikt wissenschaftlich zu nähern (Freud, Gehlen, auch Marx) oder sie interessieren sich ausdrücklich für Wahrnehmungsprobleme (Gehlen) oder sie wenden sich sogar explizit gegen die Ästhetik und versuchen, ihr Denken über Kunst auf eine andere als eine ästhetische Grundlage zu stellen (Heidegger). Streng genommen hätte unter den hier behandelten Autoren wohl allein noch Adorno sein Arbeitsgebiet unter den Titel einer „Ästhetik“ subsumiert wissen wollen. Wir räumen also ein, dass wir im Titel dieses Studienbriefes nicht begriffsscharf oder terminologisch exakt, sondern eher salopp und konventionell von „Ästhetik“ sprechen. Wir meinen damit zunächst ganz allgemein „theoretische Reflexion auf Kunst“ (in unserem Fall zumeist auf Literatur) und werden im Verlauf der Darstellung zwischen Philosophie und Einzelwissenschaft ebenso zu differenzieren haben wie wir dem Gebrauch des Begriffs „Ästhetik“ in den verschiedenen Theorien Rechnung tragen müssen. Ein Leitgedanke oder „roter Faden“ der folgenden Überlegungen wird auf der Bestimmung des Verhältnisses der untersuchten „ästhetischen“ Positionen zur *Doxa* der Tradition liegen, die ja auch in der Moderne keineswegs völlig an Bedeutung verloren hat.

Ausgangspunkt unserer Darstellung ist die Philosophie Friedrich Nietzsches, in dessen Werk sich zahlreiche und wesentliche Bestimmungsstücke modernen Kunstdenkens finden. Seiner Forderung, Ästhetik durch Wissenschaft der Kunst zu ersetzen, wird im Hinblick auf Überlegungen von Freud und Marx (sowie Gehlen) nachgegangen. Die Relevanz der ästhetischen Tradition für die Reflexion der Moderne wird am Beispiel der Ästhetik Adornos, der Anspruch des Bruchs mit dieser Tradition am Beispiel des Kunstdenkens von Martin Heidegger verdeutlicht. Wenn es zu den verwirrenden Kennzeichen künstlerischer Produktion in der Moderne gehört, dass sich ihre Resultate häufig nicht mehr eindeutig als „Kunstwerke“ identifizieren und von alltäglichen Phänomenen unterscheiden lassen, und wenn es offenbar auch keine normativ auftretende Ästhetik mehr gibt, die eine derartige Unterscheidung zustimmungsfähig vornehmen könnte, dann stellt sich schließlich die Aufgabe eines Paradigmenwechsels: Könnte es aussichtsreich sein, die alte ästhetische Frage nach dem „Was“ (Was ist ein Kunstwerk? - Was ist Kunst?) durch die Frage nach dem „Wie“ zu ersetzen? Wie wird Kunst zu einem sozialen Faktum? Wie kommuniziert Literatur? Unser Studienbrief schließt daher mit einer Betrachtung der Kunsttheorien des sprachanalytischen Philosophen Arthur Danto und des Soziologen Niklas Luhmann, die der Frage nach dem kommunikativen Status von Kunst, vor dem Hintergrund der Unmöglichkeit einer essentialistischen Definition von ihr, besondere Aufmerksamkeit geschenkt haben. Auch wenn man darauf verzichtet,

10 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1970 (Theorie Werkausgabe Bd. 13), S. 13.

das „Wesen“ der Kunst zu definieren, entzieht sie sich nicht der theoretischen Reflexion, um das „ganz Andere“ zu sein, das nur schweigend bestaunt werden könnte.