Gerhard Rupp (Hrsg.)

Ästhetik im Prozeß

Westdeutscher Verlag

G.A. Bürger-Archiv

Ästhetische Lesarten

oder **Die Überforderung der Literatur durch die Philosophie**

Gerhard Plumpe

Für mich ist die Hauptsache, daß wir keine Langeweile verbreiten.
(Leander Haußmann)

1

„Was will Literatur?" – „Was *soll* sie wollen?" – „Was ist gar ihre Funktion?" Solche Fragen stellt man besser nicht. Denn wer versucht, sie zu beantworten, ist man kaum besser dran als angesichts der nicht weniger ominösen Frage: „Was ist das: die Literatur?" Das weiß keiner, und ebenso wird uns niemand sagen können, was sie will – oder auch wollen *soll*. Die heute fast schon wieder vergessene Aufregung um den Fontane-Roman von Günter Grass führt dieses Dilemma ein weiteres Mal vor: Soll der Roman – und Literatur ganz generell mit ihm – „lesbar" sein, d.h. uns während der Stunden der Lektüre faszinieren und unterhalten? Oder soll er uns mit gutgemeinten, politisch womöglich diskutablen Ansichten über die jüngste Vergangenheit konfrontieren, auch wenn das vielleicht weniger Zeit in Anspruch nehmen könnte? Soll er vor allem verkäuflich sein, um seinem Verleger einkömmliche Geschäfte zu sichern? Soll er das Feuilleton in Atem halten? Soll er der Opposition helfen? Soll er die Historiographie der Wiedervereinigung bereichern? Soll er sich dem allgemeinen Sprachverfall entgegenstemmen? Soll er gar „Vorschein" einer besseren Gesellschaft sein? Soll er „alle" erreichen – oder nur die Sensiblen, die kritischen Geister?

Solche eher wahllos herbeizitierten, aber durchaus typischen Fragen nach der „Funktion" von Literatur machen in ihrem Wirrwarr eindrucksvoll deutlich, daß *die* Literatur überfordert wäre, müßte sie solchen – und weiteren – Anforderungen auch nur annähernd entsprechen. Verkäuflich sein und die „Sensiblen" sensibilisieren; der Opposition helfen und „alle" beeindrucken;

G.A. Bürger-Archiv

unterhalten und politische Spitzfindigkeiten verkünden; sprachlich originell sein und die Historiker korrigieren – das dürfte *die* Literatur nicht zustande bringen. Es ist vielmehr überraschend, daß man das alles von ihr offenkundig verlangen kann, ohne mit großem Widerspruch rechnen zu müssen. Während man von Politik nur Politik erwartet und von Recht Recht, soll Literatur – wie Kunst ganz generell – eine Vielzahl von Leistungen erbringen, die am Ende auf so etwas wie eine Allzuständigkeit hinauslaufen. Das jedenfalls drückt sich in der Gängigkeit der hinter den zitierten Fragen stehenden Erwartungshaltung aus, die auch mit dem Hinweis auf das womöglich nüchternere und bescheidenere Selbstverständnis der Schriftsteller kaum korrigiert werden könnte: Die Auffassungen der Autoren von der „Funktion" ihres Schreibens sind nicht minder heterogen; man denke etwa an das sich zwischen Bert Brecht und Ernst Jünger oder zwischen Günter Wallraff und Botho Strauß öffnende Panorama.

Der systemtheoretisch orientierte Beobachter solcher Panoramen hätte es nun zunächst leicht, die latente oder auch spektakuläre „Dramatik" weit auseinandergehender Funktionszuschreibungen zu entdramatisieren. Er ist gewohnt, „polykontextural" zu beobachten und auf jene Referenzsysteme zu achten, in deren Perspektive jeweils kommuniziert wird. Es liegt ja auf der Hand, daß ein „literarisches Werk" in der Perspektive eines Verlegers, der in Erwartung hoher Verkaufszahlen seine Papiervorräte überprüft, etwas ganz anderes ist als in der Optik eines Oppositionspolitikers, der sich in seiner Kritik an der Regierung bestätigt fühlt. Etwas anderes ist es auch, ob es der Deutschlehrer hinsichtlich seiner Tauglichkeit zur Lektüre im Leistungskurs der gymnasialen Oberstufe prüft, ob es der Historiker auf seine Quellentreue hin durchsieht oder ob es die Geduld des Lesers strapaziert, der es mit in die Ferien genommen hatte. Noch anders lesen selbstverständlich Rechtsanwälte oder Pfarrer, wenn sie mit ihm dienstlich befaßt werden und nach Straftatbeständen bzw. Erbaulichkeiten Ausschau halten. Um von jenen Zeitgenossen nicht zu reden, die auch Literatur nur durch die trostlose Brille ihrer „Korrektheit" beobachten und vornehmlich Ressentiments pflegen.

Beachtet man die Referenzen, in denen von Literatur jeweils die Rede ist – Wirtschaft und Politik, Recht und Religion, Moral gar, – dann schwindet der Anschein *der* Literatur, die aufgrund unerfindlicher Fähigkeiten alles, was man von ihr verlangt, auch bedienen könnte, also – um es bildhaft zu formulieren – quer zur funktionalen Differenzierung der modernen Gesellschaft stünde und eine „Systemtransverse" wäre. Statt dessen öffnet sich die Einsicht in den durchaus trivialen Sachverhalt, daß Wirtschaft und Politik, Religion und Recht, Erziehung und Moral jeweils spezifische Vorstellungen davon

entwickelt haben, was Literatur *wollen soll*: verkäuflich sein und der Regierung/ Opposition helfen, erbaulich sein und den Vorschriften des Jugendschutzes entsprechen, interpretationsfähig sein und „den Menschen bessern" usw., usf. Solche Ansprüche sind in den Kontexten, in denen sie jeweils vorgebracht werden, sinnvoll, jedenfalls zulässig oder diskutabel. Es fragt sich nur: gibt es auch eine *literarische* Erwartung gegenüber Literatur? – oder komplizierter gefragt: Wie reflektiert die Literatur *als Literatur* ihre Funktion? Sollte diese Frage nur durch Vorweis der Antworten anderer Kommunikationssysteme – sei es einzeln, sei es in origineller Kombination – beantwortbar sein, dann dürfte man sich dem Schluß nicht länger verweigern, daß es Literatur als spezifische Kommunikation der modernen Gesellschaft eigentlich gar nicht gibt, daß ihre Existenz ein „Mythos" ist, den der Kulturbetrieb lebendig hält. Sie selbst aber wäre nichts als die Summe dessen, was anderswo in der Gesellschaft für „Literatur" gehalten wird.

Nun wird diese Konsequenz wohl niemand ziehen wollen. Literatur gibt es ja, wer wollte das bestreiten, und nur weil es sie gibt, verlangen Recht und Religion, Politik und Wirtschaft etwas von ihr. Überdies sind die meisten Beobachter ja zweifellos der Meinung, daß Literatur etwas Besonderes sei – eben nicht umstandslos „Ware", Gesellschaftskritik, Gotteslästerung oder Themenreservoir für Klausuren. Man empfindet für gewöhnlich das Unpassende solcher „Kurzschlüsse" sehr wohl und bewahrt sich eine gewisse Reserve gegenüber Verdikten, die einen Roman ablehnen, weil er „links" oder „frauenfeindlich" sei. Auch wenn der Begriff etwas emphatisch oder bildungsbürgerlich klingt: daß Literatur „autonom" ist, wird kaum bestritten. Es gibt offenbar etwas „Literarisches" an Literatur, das mit anderem nicht verrechenbar ist. Dem trug die Entscheidung des Wochenblattes „Die Zeit" Rechnung, als sie Günter Grass – um der Aktualität noch einmal ihr Recht zu geben – auf der Titelseite als politischen Intellektuellen würdigte, um ihn im Feuilleton als literarischen Autor seines „weiten Feldes" zu zerreißen.

Was aber das „Literarische" der Literatur ist, d.h. das, was ihrer „Selbstgesetzgebung" Wirklichkeit gibt, ist seit den heroischen Tagen des russischen Formalismus umstritten geblieben. Die Frage: „Was ist das: die Literatur?" steht im Ruche einer Kinderfrage; so fragt man nicht. Auch wir werden hier keine Antwort versuchen und statt dessen einen anderen Gesichtspunkt unseres Problemszenarios herausgreifen, nämlich jenes Paradox einer „Autonomie" der Literatur, die flugs zum Leistungstitel umgemünzt wird. Ihre „Autonomie" scheint die Literatur nicht davor bewahren zu können, sich Forderungen gegenüber zu sehen, die besser den dafür Zuständigen überlassen blieben: Warum soll Literatur die Gesellschaft ändern, wenn die Politik

G.A. Bürger-Archiv

dies kann/ nicht kann? Warum soll sie „Tabus brechen", wenn selbst die Kirchen keine Hemmungen haben, sie fallen zu lassen? Warum soll Literatur „Minderheiten" verteidigen, wenn das jede Talkshow tut? Warum soll sie „die Menschen besser machen", wenn ganze Heerscharen von Pädagogen und Psychologen auch nichts anderes im Sinn haben? Oder warum sollte Literatur – um alles Vorgebrachte zu bündeln – die Gesellschaft mit einer anderen Version von ihr konfrontieren, wenn diese selbst ohnehin ihre Kontingenz zelebriert und es gewiß niemanden mehr gibt, der von dem Gefühl beseelt ist, in der einzig möglichen oder gar besten aller Welten sein Dasein hinzubringen? Wie kann man also der Literatur „Autonomie" zugestehen, um sie alsdann umstandslos mit Anmutungen zu belasten, ohne einen kognitiven Kollaps zu erleben? Wer von der Wirtschaft verlangte, sie solle – in der „Autonomie" ihrer Operationen – die Sitten heben, würde ebenso auf Unverständnis stoßen wie der, der vom Recht erwartet, den Glauben zu festigen. Die Literatur soll das aber – als Literatur – alles irgendwie bewerkstelligen. Die Hartnäckigkeit, mit der sich solche Leistungserwartungen halten, und die Selbstverständlichkeit, mit der sie im Publikum Resonanz finden, verlangen eine Erklärung, die nur in historischer Rückschau möglich scheint.

Dabei ist auf die Rolle der Philosophie im Prozeß der Ausdifferenzierung von Literatur und Kunst in der Zeit um 1800 einzugehen. Es war die philosophische Beobachtung der Literatur, die unter dem damals neuen Disziplintitel „Ästhetik" in folgenreicher Weise das Paradox einer „Autonomie" der Literatur formuliert hat, die Prämisse maßloser Erwartungen zugleich war. „Autonomie" wurde von der philosophischen Beobachtung und Beschreibung der Literatur weniger als Titel ihrer erfolgreichen Ausdifferenzierung aus den „Künsten" Alteuropas verstanden, sondern als „Exterritorialisierung" und Plazierung in einem „Jenseits" der Gesellschaft, einem privilegierten Standort für alle möglichen Wunder der Therapie, Utopie oder Kritik. Die Differenzierung der Gesellschaft, in deren Verlauf Literatur ihre „Autonomie" allererst erlangte, schien für den ästhetischen Betrachter in jenem „exterritorialen" Raum außer Kraft. Nur mittels dieser Präsupposition konnte Literatur eine Allzuständigkeit zuerkannt werden, die sonst in der Gesellschaft niemand mehr zu beanspruchen wagte. Die ästhetische Konstruktion der Literatur als „Exil" der Gesellschaft ist es gewesen, die sie bis heute für jene Ansprüche, von denen wir eingangs sprachen, so offen und geeignet scheinen läßt.

Für die Betrachtung der Eigenart dieser ästhetischen Reflexion der Literatur um 1800 ist ein Blick in ihre Vorgeschichte nützlich. „Literatur" ist ja keine Erfindung des 18. Jahrhunderts gewesen, sie zählte vielmehr zu den „Künsten" Alteuropas und wurde in deren Tradition „technisch", politisch,

religiös, epistemologisch oder moralpragmatisch reflektiert, wobei diese Reflexionen keineswegs so deutliche Trennschärfen untereinander aufwiesen wie die modernen Beobachtungen der Literatur. Die Eingebundenheit der Poesie in die politisch-religiösen Repräsentationsformen samt ihren onto-theologischen Präsuppositionen gab sich in Poetiken Ausdruck, die – neben ihrem Anweisungscharakter – dadurch charakterisiert waren, daß sie ihren Gegenstand – die Dichtung – polyfunktionalisierten. Ob Dichtungen numinoser Abkunft waren oder sich dem durch „studium" perfektionierten „ingenium" ihrer Autoren verdankten, ob sie die wahre Welt der Ideen verfehlten oder in besonderer Eindringlichkeit erfaßten, ob sie die Schönheit der Schöpfung Gottes spiegelten oder profaner Vernunft Gehör verschafften, ob sie Herrscher priesen oder Dörfler verlachten: In jedem Falle erbrachten sie Leistungen, deren diverse Referenzen – Ontologie und Politik, Religion und Moral – sich in einer Gemengelage befanden, die den modernen Beobachter dazu verleiten könnte, sie zu sortieren, um damit die Spezifik der alten Poetiken freilich sogleich zu verfehlen. Verfehlt wäre es vor allem, in dieser Gemengelage nach einer separaten „poetischen" Referenz Ausschau zu halten. Zwar wußte man, daß die Leute ins Theater gingen, sich Geschichten erzählen ließen oder selbst Verse lasen, um ihre Einbildungskraft zu unterhalten und ihre Sinne faszinieren zu lassen; dies aber als genuine Funktion der Poesie auszugeben – getrennt von ihrem Eingebundensein in onto-politischen Repräsentationskult – wäre niemandem eingefallen, sieht man einmal von Rhetorikern wie Quintilian ab, die um der Betonung der Würde ihres eigenen Faches willen die Dichtung auf Gewährleistung von „Lustgewinn" und „großem Gefühl" festlegen wollten. Im Regelfall aber galt: „prodesse et delectare", und man wird nicht fehlgehen, in der Hintanstellung des „delectare" das Indiz einer Reflexion der Dichtung zu sehen, die über die Programmierung des „prodesse" ihren gesellschaftlichen Ort repräsentierte – von Platons Lob des Hymnikers und Aristoteles Apologie des Tragödiendichters über das mittelalterliche Verständnis von Erbauung, Didaxe und höfischer Identitätsfindung bis in die Tage des 18. Jahrhunderts mit seiner Vorliebe für Mitleid, Tugend und Humanität.

Diese Verflochtenheit der Poesie in das voraussetzungsvolle Weltverhältnis ständisch geordneter Gesellschaften mag die Nostalgie des modernen Beobachters wecken und ihn sagen lassen: „Damals wurde die Dichtung noch ernst genommen, sie gab den Leuten Halt und Orientierung, sie hatte noch ‚Sitz im Leben'. Heute ist sie autonom und so belanglos, daß sie zwar ‚alles' sagen kann, niemand aber ernsthaft auf die Idee kommt, ihren Ratschlägen

G.A. Bürger-Archiv

etwa Folge zu leisten. Die Dichter wollen die Welt ändern, die Leute klatschen und machen weiter wie immer!"

Es ist ja gar nicht zu bestreiten, daß der Stellenwert der Poesie und ihrer Urheber in Alteuropa anders war als heute; der Dichter war „Seher", Sprachrohr einer Gottheit, Erzieher des Menschengeschlechts, Hüter der Vernunft – aber wehe, er war es nicht! Platon hätte Homer, der angeblich die Götter in den Schmutz zog, am liebsten noch postum exiliert; de Sade, der seine eigenen Auffassungen von Liebe und Sexualität hatte, saß im Gefängnis und entging der Hinrichtung nur knapp. Die Dichtung hatte zwar „Sitz im Leben" der alten Welt, ihre Autoren wurden so ernst genommen wie Salman Rushdie noch heute in Teilen des Orients, ihr kommunikativer Spielraum war jedoch entsprechend beschränkt und seine Überschreitung riskant: Ist das, was die Poesie anstrebt – z.B. die Suggestion sinnlicher Schönheit – nebenher und ineins das moralisch Gute, sozial Nützliche, religiös Erhebende oder politisch Legitime, dann ist der Rahmen eng gezogen, in dem die Poesie sich frei bewegen kann; das Böse, Asoziale, Schädliche, Blasphemische oder Illegitime als faszinierendes Thema zu erproben, bleibt ihr verwehrt und steht unter Sanktionsdrohung. Dieser Umstand mag die Nostalgie des Beobachters mäßigen, den die Gleichgültigkeit unseres Publikums angesichts literarischer Radikalismen enttäuscht. In Platons Staat, unter der Ägide der Kirche oder „vernünftiger Bürger" wäre es seinen subversiven Poeten schlecht ergangen; erst die „Autonomie" der Literatur – und die Zerfaserung verpflichtenden Weltsinns in einer zentrifugalen Gesellschaft – entbindet die Schriftsteller der Nötigung, es irgend jemandem Recht machen zu müssen; nun sind sie frei, frei von jedem Auftrag, aber auch frei von jeder Einwirkungschance auf etwas anderes als auf Literatur. Bekanntlich hat jenes Bürgertum, das Brecht mit seinen Stücken abschaffen wollte, seiner literarischen Infragestellung begeistert applaudiert.

Das Ende der Literatur Alteuropas war gekommen, als die europäische Gesellschaft im Verlauf des 18. Jahrhunderts ihren Kommunikationsstil änderte und die ihn bislang prägende Amalgamierung von Präferenzen im Kontext funktionaler Differenzierung auflöste und aussortierte. Bezugspunkt dieser „Kritik" im Wortsinn war die „Subjektivität", deren – sei es empirische, sei es transzendentale – Version nun nach „Vermögen" auseinanderdividiert wurde, denen je spezifischen Rationalitäten und Kommunikationsstile entsprechen sollten. Das Subjekt „begehrt", „erkennt" oder gibt sich „Lustempfindungen" hin und kommuniziert entsprechend moralisch, theoretisch oder ästhetisch – und dies in je spezifischer Weise. Nun werden die Disziplintitel der „artes liberales" obsolet: „Schöne Künste und Wissenschaften"

gibt es nicht länger; nur die Kunst ist schön, Wissenschaften sind bestenfalls – was ihre Resultate betrifft – wahr. Und der Kunst imponiert das moralisch Erstrebenswerte nicht länger; das Böse darf faszinieren und kann seine literarische Karriere beginnen. Mehr noch: Man merkt, daß die „Ästhetik des Schönen" eine Vorliebe für Ideale hat, die – einer emphatisierten Antike zugesprochen – moderner Kunst und Literatur als Orientierung empfohlen werden; fehlen aber die alteuropäischen Prämissen solcher Ideale, dann wird die Empfehlung ihrer imitatio hinfällig. Die moderne Literatur um 1800 sieht sich keiner Norm mehr verpflichtet, sie gewinnt ihre epochale Dynamik vielmehr allein aus der Differenz zu sich selbst, d.h. daraus, daß sie ihre Geschichte als immer neu zu überschreitende Vergangenheit inszeniert. Diese Permanenz des Distanzgewinns zu sich selbst macht sie „interessant". Bezog sich die „Ästhetik des Schönen" auf eine zeitlose Substanz – „schön" war die ewig gültige Kunst der Alten – so favorisiert die „Poetik des Interessanten" reine Differenz im Medium der Zeit; interessant ist der Unterschied von „wirklicher" und „möglicher" Literatur. Aus diesem Grund prägt die moderne Literatur ein nicht mehr abstellbarer Trend zur Beschleunigung, die alle Muster und Verbindlichkeiten der „Kunstrichter", ja schließlich alle Themen verschleißen wird, zumal diese durch keinerlei Autoritäten mehr vor „literarischem Mißbrauch" geschützt werden. Denn Zensurmaßnahmen des Staates – etwa gegen Verletzung der Sitten oder Angriffe auf die öffentliche Ordnung – oder Proteste der Kirchen gegen Blasphemien aller Art gab und gibt es zwar noch, wenn auch in fallender Tendenz. Es handelt sich um Rückzugsgefechte, die die Reflexion vollzogener Systemdifferenzierung nicht mehr aufhalten können – und die Kunst und Literatur eigentlich als Prämisse subversiven Selbsterlebnisses begrüßen müßte. Wenn die Gesellschaft sich nicht länger provoziert fühlt – Kirchen etwa das Bild eines auf dem Kopf stehenden Heilandes als Sakralschmuck dankbar hinnehmen – dann gerät die Kunst in Probleme, weil ihre kritische Geste ins Leere stößt. Dann bestätigt ihr die Gesellschaft den Erfolg ihrer Ausdifferenzierung mit Achselzucken, und ihr bleibt nichts als Selbstreferenz – einschließlich der selbstgewählten Funktion, die Wahrnehmung zu faszinieren und die „Einbildungskraft" zu unterhalten, wenn die Aufmerksamkeit der Leute nicht von anderen Geschäften gefordert wird.

Dieser Lage der Kunst in der modernen Welt entspricht eine wissenschaftliche Beobachtung, die artistische Operationen in ihrer Dynamik beschreibt und wahrnehmungstheoretisch bzw. physiologisch fundiert, um ihren optisch-akustisch-imaginativen Zauber beschreiben zu lernen, der das Publikum hinreißt und immer wieder anders bewirkt sein will. Daß diese künstleri-

G.A. Bürger-Archiv

sche Faszination entlasteten Wahrnehmens anderswo in der Gesellschaft anders gesehen und bewertet wird (ökonomisch und politisch, religiös oder juristisch), muß die Künste nicht kümmern und weckt ihre Aufmerksamkeit allenfalls da, wo es interessant zu werden verspricht. Denn die Kunst weiß – oder sollte wissen, um vergangene Schlachten nicht noch einmal zu schlagen – daß die Gesellschaft mittlerweile Beobachtungspräferenzen auseinanderhält und sich dementsprechend durch künstlerische Provokationen nur noch künstlerisch provozieren läßt, nicht aber politisch oder religiös. Und wenn sie einen Roman politisch kommentiert, ist von Literatur nicht die Rede.

So weit, so gut. Zu diesem Prozeß der Selbstreflexion der Kunst hat die philosophische Ästhetik – blickt man auf ihre großen Leistungen in der Zeit um 1800 – überaus Widersprüchliches beigetragen, dessen Folgen – mindestens im akademisch geprägten Milieu Deutschlands – bis heute zu spüren sind. Zunächst haben die großen Ästhetiker (Moritz und Kant, Schiller und Schelling, Schopenhauer und Hegel) zweifellos die „Autonomie" von Kunst und Literatur hervorgehoben und in berühmten Formulierungen gefeiert. Das alles braucht nicht nochmals betont werden. Nun haben diese „Autonomieästhetiker" Kunst und Literatur aber in eine Situation bringen wollen, der gegenüber ihre vormoderne Multifunktionalität geradezu wie eine Unterforderung wirken mochte. Was wurde von autonomer Kunst nicht alles verlangt in den großen Tagen der Ästhetik um 1800: Spiegel der Weltschönheit zu sein, die „Einheit der Vernunft" durch die Divergenz ihrer Modi erfahrbar werden zu lassen, ein Gemeinwesen freier Menschen zu antizipieren, eine „neue Mythologie" auf die Beine zu stellen, die Anschauung des „Absoluten" zu gewähren, das „goldene Zeitalter" einzuläuten ... und anderes mehr. Das Motiv dieser philosophisch-ästhetischen Aufladung der „Autonomie" tritt im Nachhinein klar heraus: Die Intellektuellen erlebten den dramatischen Wandel ihrer sozialen Umwelt an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert vorrangig als Verlust ehedem haltgebender Sinnorientierungen, die zweifellos a posteriori „romantisiert" wurden: das Altertum, die herrlichen Zeiten des christlichen Mittelalters usw. Deren „schöne Totalität" von Sinn und Gesellschaft sei im Prozeß der Modernisierung aller Lebensverhältnisse progressiv aufgelöst worden; die Gegenwart biete das trostlose Bild einer zentrifugalen, dispersen Gesellschaft, der nachempfindbare „Ganzheit" gründlich abhanden gekommen sei. Hinter diesem so zeittypischen Lamento, das unter dem Leitwort „Entfremdung" immer wieder neu angestimmt wurde und erstaunliche Resonanz unter Gebildeten fand, verbarg sich die noch undurchschaute Wirklichkeit funktionaler Systemdifferenzierung, die in der Tat keinen Ort mehr offerieren kann, an dem die Gesellschaft ihre – gar „schöne" – Einheit noch überzeugend repräsentieren könnte. Es war die Differenzierung der Gesellschaft in funktionsprägnante Kommunikationssysteme, die den „Sinn" in prosaische Regionalsemantiken zerlegte – selbst die Philosophie mußte sich spezialisieren und ihren Zusammenhang zum Problem machen – und die die Person „ortlos" werden ließ, d.h. vor die Frage ihrer „Identität" stellte. Philosophisch reflektierte sich dieser epochale Umbau gesellschaftlicher Differenzierung im Kursverlust der alten Ontologie und im Aufkommen subjektreferentieller Erkenntnistheorien, kurz: im „Riß von Welt und Ich". Die „Welt" wird zur Konstruktion einer Subjektivität, die selbst der Einheit ihrer „Vernunft" nicht mehr sicher sein kann; am Horizont dieses Reflexionsprozesses zeichnet sich bereits das epistemologische Szenario kontingenter Realitätskonstruktionen in der Regie inkompatibler Kommunikationssysteme ab, die keines „Subjekts" als transzendentaler Prämisse mehr bedürftig sind und in keiner „Ganzheit" mehr zusammenfinden. Dieser Konsequenz stellte sich die idealistische Philosophie um 1800 aber noch einmal entgegen, indem sie die Kunst aufbot – bzw. genauer gesagt: deren ästhetische Deutung. Den Umstand, daß sich die Kunst von den „Künsten" Alteuropas erfolgreich abgelöst hatte – ein eher prosaischer Sachverhalt – nutzte die Ästhetik als Prämisse schwindelerregender Konstruktionen. Die Ausdifferenzierung der Kunst *in* der Gesellschaft stellte die Ästhetik unter dem Titel „Autonomie" als Freiheit *von* der Gesellschaft und ihren beklagten Tendenzen hin. Von den Gebrechen der Moderne unberührt sollte Kunst leisten können, was die Philosophie sich selbst nicht mehr zutraute: die Rettung „schöner Totalität" – sei es als Identität von Ich und Welt, Geist und Natur, Subjekt und Objekt, sei es als Einheit einer „Theorie" und „Praxis" ansonsten ihren verschiedenen Rationalitäten überlassen müssenden Vernunft. Man könnte auch sagen, daß alte Ontologie und neuer Transzendentalismus – der Primat des Seins und die Apriorität des Subjekts – deren Divergenz philosophisch unverwindbar schien, im schönen Schein der Kunst neu zusammenfinden sollten.

Als Repräsentantin einer sonst unmöglich gewordenen „Totalität" faszinierte Kunst eine Philosophie, die an ihren Defiziten litt und in Versuchung stand, selbst „Kunst" zu werden, jedenfalls der „ästhetischen Anschauung" der Welt den Vorrang zu geben. Eine Zeitlang gewann ästhetisch emphatisierte Kunst eine Gipfelstellung, die Ernüchterungen unausweichlich machte. Wer wie Schiller die Kantsche Konstruktion des ästhetischen Urteils als Balancierung von Anschauung (Natur) und Rationalität (Geist) zum Allheilmittel gegen alle Mängel der Welt machte, Verbiegungen des Individuums ebenso therapieren wollte wie Schieflagen der Gesellschaft, ja ihr eine ganze „Literaturtheorie" abgewann und sie noch zur gedanklichen Unterfütterung

G.A. Bürger-Archiv

seiner kulturpolitischen Allianz mit Goethe ausplünderte, der landete wohl folgerichtig beim – vielleicht unfreiwilligen – Eingeständnis, daß Kunst und Literatur eine Spezialität der Gesellschaft sind – und nicht die Antizipation ihrer Erlösung in einer Nachmoderne. Und der konnte am Ende selbst nicht dichten, was er als Philosoph programmatisch postuliert hatte. Die *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* enden mit der desillusionierten Feststellung, daß der „Staat des schönen Scheins" nur eine Elite betreffe, Differenzierung also gerade nicht abschaffe; und das philosophische Programm einer „erlösten Menschheit" – die Idylle der Zukunft – hat Schiller in Literatur nicht verwandeln können! Dessen ungeachtet hat die von sich enttäuschte Philosophie um 1800 eine ästhetische Erwartungshaltung ausgebildet, die Kunst und Literatur überforderte – und bis heute überfordert. Überdies hat sich die idealistische Philosophie gewissermaßen selbst „ästhetisiert", da sie ihre großen Konstruktionen am Vorbild philosophisch gedeuteter Kunst ausgerichtet hat –, das gilt selbst für Hegels „absoluten Geist", der die Kunst depotenziert, sich selbst aber aus dem Geist der Ästhetik als Einheit von Differenz und Identität reflektiert.

2

Die Literatur imponiert ihrer ästhetischen Beobachtung, weil sie „Wahrheiten" zu verbergen scheint, deren Bergung der Philosophie behilflich ist, ihre „Wahrheit" zu finden und zu illuminieren. Dem philosophischen Blick zeigt der literarische Text daher Seiten, die niemand sonst hätte entdecken können und die der Dichtung erst „Tiefe" geben. Solche „Subtexte" sind solange stumm, bis die Philosophie sie zur Sprache bringt. Ganz in der Tradition dieser ästhetischen Hermeneutik glaubte noch Adorno, daß sich die „verschwiegene Antwort der Kunstwerke nur der Philosophie offenbare". Wie muß man lesen, um der schweigenden Tiefe der Literatur eine Stimme zu geben?

2.1 Kant liest Friedrich den Großen

> „Wenn der große König sich in einem seiner Gedichte so ausdrückt: „Laßt uns aus dem Leben ohne Murren weichen und ohne etwas zu bedauern, indem wir die Welt alsdann noch mit Wohltaten überhäuft zurücklassen. So verbreitet die Sonne, nachdem sie ihren Tageslauf vollendet hat, noch ein mildes Licht am Himmel; und die letzten Strahlen, die sie in die Lüfte schickt, sind ihre letzten Seufzer für das Wohl der Welt": so belebt er seine Vernunftidee von weltbürgerlicher Gesinnung noch am Ende des Lebens durch ein Attribut, welches die Einbildungskraft (in der Erinnerung an alle Annehmlichkeiten eines vollbrachten schönen Sommertages, die uns ein heiterer Abend ins Gemüt ruft) jener Vorstellung beigesellt, und welches eine Menge von Empfindungen und Nebenvorstellungen rege macht, für die sich kein Ausdruck findet." (V, 315f.)

Man würde Kant mißverstehen, unterstellte man ihm angesichts dieser Auslegung eines Verses des preußischen Dichterkönigs die alteuropäische Haltung eines moralinteressierten Literaturdidaktikers, auch wenn sein Kommentar dieses Mißverständnis zunächst nahelegen mag. Sieht der Philosoph die Bedeutung der Zeilen nicht in ihrer konventionellen Pictura/ Subscriptio-Struktur, die eine moralorientierte Auslegung geradezu aufdrängt? Eine Laudatio „versöhnten Sterbens", das die Nachwelt verklärt und bereichert, – *wie* die letzten Strahlen der untergehenden Sonne das dämmernde Land? Die „Poesie" des Sonnenuntergangs diente dann der bekräftigenden Illustration einer moralischen Maxime, die für sich selbst stünde und (eigentlich) der sinnlichen Veranschaulichung nicht bedürfte. „Es ist erstrebenswert, ohne Bitterkeit und im Einklang mit der Welt sein Leben zu beschließen": Wer dieser Maxime folgt, rechtfertigt die Welt und leistet seinen Beitrag zur Theo- oder Logodizee. Der Tod ist dann kein Einspruch, sondern eine Affirmation des Seins. Und der Vergleich dieser so empfehlenswerten Haltung mit dem Bilde der friedlichen Landschaft im Widerschein des letzten Sonnenlichts hat offenbar keinen „Eigensinn" gegenüber jener Maxime, sondern sekundiert ihrer Überzeugungskraft; vor allem dort, wo moralische Argumente in der Dürre des Gedankens allein nicht fruchten. Nicht umsonst hatte das aufgeklärte Alteuropa sich der Dienste der Poesie versichert, um auch dann durchzudringen, wenn der rationale Diskurs an Bildungsgrenzen zu scheitern drohte.

Nun wäre Kant aber kein Ästhetiker der Moderne gewesen, wenn es ihm um die moralische Leistung der Dichtung zu tun gewesen wäre. Literatur wäre ja nicht „autonom", verfolgte sie vorrangig den Zweck, Lebensweisheiten, die für sich genommen völlig unpoetisch sind, zu illustrieren und unter die Leute zu bringen. Nicht umsonst wetterte Kant gegen die Rhetorik, die vorgefaßte Meinungen sprachlich suggestiv durchzusetzen gedenkt, und verwies sie aus dem Gebiete der schönen Kunst. Welches Interesse verfolgt er aber dann? Worum geht es ihm, wenn nicht um eine moralinteressierte Lesart? Ein Fingerzeig könnte nun der Schluß der oben zitierten Textpassage sein: „eine Menge von Empfindungen [...], für die sich kein Ausdruck findet". Einem modernen Leser – so ließe sich Kant verstehen – geht es im Grunde überhaupt nicht um jene „Vernunftidee von weltbürgerlicher Gesinnung",

G.A. Bürger-Archiv

also gar nicht um Moral und anderer Erbaulichkeiten, sondern um die entlastete Selbstbeschäftigung seiner „Einbildungskraft", die sich von jenem poetischen Bilde hingerissen und unterhalten fühlt. Die literarische Lektüre klammert die denkbare moralische Verwertbarkeit der Verse also gerade ein, um sich einer poetisch affizierten Imagination anheimzugeben, die ohnehin über ihr gedanklich kondensierbares – etwa moralisches – Substrat unendlich hinausschießt. Unumwunden nennt Kant die Dichtung ja „ein bloßes unterhaltendes Spiel mit der Einbildungskraft" (V, 327), versteht sie also offenbar als leistungsentlastete „autonome" Kunst, die ihren primären Sinn in der faszinierenden Unterhaltung freigesetzter Imagination hat.

Aber auch diese Sicht trifft die philosophische Lesart Kants ebenso wenig wie die zunächst skizzierte. So sehr die Instrumentalisierung der Poesie für moralische Interessen ihrer „Autonomie" auch zuwiderzulaufen scheint, so wenig ist Kant als Philosoph imstande, ihr diese „Autonomie" einfach zu überlassen. Zwar war er weit davon entfernt, Literatur simpel in den Dienst der Moral zu stellen – auch seine berühmte Formel vom Schönen als Symbol des Sittlich-Guten geht ja keineswegs in diese Richtung: so könnte das Böse, wenn es denn schön ist, Symbol des Guten sein; diese Befreiung der Kunst von allen „heteronomen" Belastungen gab ihm vielmehr die Möglichkeit für eine viel weitergehende Lesart frei: die suggestive Kraft poetischer Bilder evoziere „ästhetische Ideen", die in keinem begriffsorientierten Diskurs ausgeschritten werden könnten, weil sie die Natur so anschaubar werden ließen, *als ob* ihr Vernunftideen entsprächen.

> „Der Dichter wagt es, Vernunftideen [...] vermittelst einer Einbildungskraft [...] in einer Vollständigkeit sinnlich zu machen, für die sich in der Natur kein Beispiel findet." (V, 314)

Die entscheidende Pointe Kants liegt dabei darin, daß die poetische Imagination der „Idee" eine sinnliche Evidenz der Anschauung zu geben vermag, an der jede begriffsorientierte Rekonstruktion scheitern muß. Die bereits das ästhetische Urteil kennzeichnende Balance von Sinnen und Rationalität, Natur und Geist, wiederholt sich in dem (genialen) Vermögen des Dichters zu „ästhetischen Ideen", die kein Philosoph verlustfrei reformulieren könnte, weil sie – und nur sie – der ästhetischen Einstellung die Natur so darbieten, als sei sie vernunftkompatibel. Zugleich mit dem freien Zusammenklang seiner sinnlichen und rationalen Vermögen eröffnet die Poesie dem Subjekt die Perspektive einer Welt, in der der Riß von Natur und Geist, Realem und Idealem, Sein und Sollen geheilt wäre. Die Dichtung stärke

> „das Gemüt, indem sie es sein freies, selbsttätiges und von der Naturbestimmung unabhängiges Vermögen fühlen läßt, die Natur als Erscheinung nach Ansichten zu betrachten und zu beurteilen, die sie nicht von selbst weder für den Sinn noch den Verstand in der Erfahrung darbietet, und sie also zum Behuf und gleichsam zum Schema des Übersinnlichen zu gebrauchen." (V, 326)

Dem ästhetischen Blick zeigt die Dichtung die Welt so, wie sie der reinen theoretischen oder praktischen Vernunft niemals zugänglich wäre. Deren „Einheit" im ästhetisch affizierten Subjekt spiegelt aber zugleich die „Einheit" einer Welt, in der die harten Konsequenzen moderner Wissensdifferenzierung aufgehoben scheinen.

Blickt man von hier aus nochmals auf Kants Friedrich-Lektüre zurück, dann zeigt sich, daß es weder die eher penetrante Symbolik der Verse noch die Inaussichtstellung freier Imagination gewesen ist, auf die es ihm in seiner ästhetischen Lektüre ankam, sondern die Kompetenz des ästhetischen Blicks, in seiner „Autonomie" die transdiskursive Vernünftigkeit der Natur zu schauen und mit ihr die „Einheit" der Welt jenseits der Divergenz von Ontologie und Transzendentalismus, wenn auch im Modus des „als ob", d.h. in konstitutiv subjektreferentieller Perspektive. Die Pointe von Kants Friedrich-Lektüre lag also gewiß auf jenem *Seufzer* der Sonne *für das Wohlergehen der Welt*, der für einen Augenblick der Imagination die sinnleere Kontingenz der Himmelsmechanik durch den Schein tröstlichen Weltensinns verstellen mochte.

2.2 Schiller liest Bürger

> „Und hier müssen wir gestehen, daß uns die Bürgerischen Gedichte noch sehr viel zu wünschen übrig gelassen haben, daß wir in dem größten Teil derselben den milden, sich immer gleichen, immer hellen, männlichen Geist vermissen, der, eingeweiht in die Mysterien des Schönen, Edeln und Wahren, zu dem Volke bildend herniedersteigt, aber auch in der vertrautesten Gemeinschaft mit demselben nie seine himmlische Abkunft verleugnet. Herr B. vermischt sich nicht selten mit dem Volk, zu dem er sich nur herablassen sollte, und anstatt es scherzend und spielend zu sich hinaufzuziehen, gefällt es ihm oft, sich ihm gleich zu machen. Das Volk, für das er dichtet, ist leider nicht immer dasjenige, welches er unter diesem Namen gedacht wissen will. [...] Wenn wir anders aber einen Volksdichter richtig schätzen, so besteht sein Verdienst nicht darin, jede Volksklasse mit irgendeinem, ihr besonders genießbaren, Liede zu versorgen, sondern in jedem einzelnen Liede jeder Volksklasse genugzutun." (V, 976)

G.A. Bürger-Archiv

Als Gottfried August Bürger die 1791 anonym publizierte Kritik seiner Gedichte las, ohne zu ahnen, daß der verehrte Schiller ihr Autor war, vermutete er, daß nur ein Philosoph, niemals aber ein Dichter so etwas habe schreiben können.

„Er ist kein Künstler, er ist ein Metaphysikus. Kein ausübender Künstler erträumt sich so wichtige Phantome, als idealisierte Empfindungen sind." (V, 1243)

Schiller allerdings war beides, „Metaphysikus" und Künstler, aber nicht beides zugleich, auch wenn er es glauben mochte und der Auffassung war, daß „ohne Ästhetik" (V, 988) Poesie eigentlich gar nicht möglich sei. Seine eigenen Dichtungen sind daher in aller Regel zweifach codiert – philosophisch und literarisch – und es ist seinen Lesern niemals leicht gefallen, die philosophische Lesart so einzuklammern, daß die genuin literarische ihre Faszination wirklich entfalten konnte.

Was hält der philosophische Kritiker dem Dichter der *Lenore* nun aber vor? Seine Resonanz im Lesepublikum; sie ist es, die Schiller verdächtigt und auf ein ebenso erfolgreiches wie skandalöses Schreibprogramm zurückführt. Bürger habe bei den Leuten Erfolg, weil er ihre Erwartungen bediene, sie unterhalte und ihre Phantasie mit Pikantem stimuliere.

„Seine Muse [hat] einen zu sinnlichen, oft gemeinsinnlichen Charakter [...], ihm [ist] Liebe selten etwas anderes als Genuß oder sinnliche Augenweise, Schönheit oft nur Jugend [...], Glückseligkeit nur Wohlleben ..." (V, 979)

Das ist dem Philosophen – auch wenn es die Leute interessiert – natürlich zu wenig; die Literatur hat „höhere" Aufgaben: Ihr vornehmstes Ziel müsse es sein, das „Ideal" der Menschheit zu fassen, keineswegs aber in effekthascherischer Absicht etwa nur dessen Bestandteile – und dann noch die bloß „sinnlichen". Das der Poesie aufgegebene „Ideal" des Menschen aber ist das philosophische Phantasma einer Totalität, die aus der Gegenwart entschwunden ist.

„Bei der Vereinzelung und getrennten Wirksamkeit unserer Geisteskräfte, die der erweiterte Kreis des Wissens und die Absonderung der Berufsgeschäfte notwendig macht, ist es die Dichtkunst beinahe allein, welche die getrennten Kräfte der Seele wieder in Vereinigung bringt, welche Kopf und Herz, Scharfsinn und Witz, Vernunft und Einbildungskraft in harmonischem Bunde beschäftigt, welche gleichsam den *ganzen Menschen* in uns wieder herstellt." (V, 971)

Die Modernsierung der Lebensverhältnisse habe den „ganzen Menschen" in seine Bestandteile zerlegt, sie einzeln forciert und dynamisiert, derart aber an

die Stelle harmonisch-integrierter, „schöner" Subjektivität das bedrohliche Szenario einer zwar technisch effektiven, aber inhumanen Wissens- und Kommunikationsdifferenzierung treten lassen, die überdies die soziale Homogenität der alten Welt progressiv aufgelöst habe; wie das Einzelsubjekt zerfalle auch die moderne Gesellschaft selbst und differenziere sich in Populationen mit diversen Niveaus der Bildung und des kulturellen Anspruchs aus.

„Unsre Welt ist die homerische nicht mehr, wo alle Glieder der Gesellschaft im Empfinden und Meinen ungefähr *dieselbe* Stufe einnahmen [...]. Jetzt ist zwischen der *Auswahl* einer Nation und der *Masse* derselben ein sehr großer Abstand sichtbar, wovon die Ursache zum Teil schon darin liegt, daß Aufklärung der Begriffe und sittliche Veredlung ein zusammenhängendes Ganzes ausmachen, mit dessen Bruchstücken nichts gewonnen wird." (V, 973)

Dieser Diagnose einer desintegrierten Gesellschaft disharmonischer Menschen entspricht die philosophische Therapie Schillers. Es bedarf eines Remediums, das Differenzierungsschäden kurieren kann, weil es selbst von ihnen nicht geschlagen ist und „schöne Ganzheit" von Realem und Idealem, Sinnen und Vernunft, Natur und Gesetz überzeugend ins Bild hebt, angesichts dessen die kranke Menschheit gesunden kann. Dieses Remedium aber ist die Kunst eines Künstlers, der selbst „ganzer Mensch" zu sein erlernt hat, also in sich selbst von Disproportionen oder Vereinseitigungen frei ist.

„Alles, was der Dichter uns geben kann, ist seine *Individualität*. Diese muß es also wert sein, vor Welt und Nachwelt ausgestellt zu werden. Diese seine Individualität so sehr als möglich zu veredeln, zur reinsten herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern, ist sein erstes und wichtigstes Geschäft, ehe er es unternehmen darf, die Vortrefflichen zu rühren." (V, 972)

Die Kunst dieses „ganzen Menschen", der in sich den Zwang der Sinne und das Gesetz der Vernunft harmonisch zum Ausgleich gebracht habe, ist nun aber von jener wahrhaften „Popularität" beseelt, die eine zerfallene und auseinanderdriftende Gesellschaft poetisch reintegrieren könne. Während Bürgers effektsichere „Popularität" allein die Sinne der Leute fessle, also die „Natur" in uns bediene und so die Differenzierung noch potenziere, sei es die Aufgabe des wirklichen „Volksdichters", mit den Idealen seiner Poesie jene Spaltungen der Bildung und der künstlerischen Interessen zu überwinden.

„Ein Volksdichter für unsre Zeiten hätte also bloß zwischen dem *Allerleichtesten* und dem *Allerschwersten* die Wahl; entweder sich ausschließend der Fassungskraft des großen Haufens zu bequemen und auf den Beifall der gebildeten Klasse Verzicht zu tun – oder den ungeheuern Abstand, der zwischen beiden sich befin-

G.A. Bürger-Archiv

det, durch die Größe seiner Kunst aufzuheben und beide Zwecke vereinigt zu verfolgen. [...] Welch Unternehmen, dem ekeln Geschmack des Kenners Genüge zu leisten, ohne dadurch dem großen Haufen ungenießbar zu sein – ohne der Kunst etwas von ihrer Würde zu vergeben, sich an den Kinderverstand des Volks anzuschmiegen." (V, 973f.)

Wenn diese mentale, diskursive und soziale Reintegration der Gesellschaft durch die Kraft „populärer" Poesie die eigentliche Aufgabe der Dichtung ist, dann ist Bürgers Unterhaltungsliteratur nicht nur ein müßiges Geschäft, sondern ein geradezu amoralisches Unterfangen, das die Misere der Gegenwart nur noch vertieft, statt sie in ihren Ursachen zu kurieren. Ist die Dichtung zudem – wie Schiller suggeriert – Ausdruck der „Individualität" ihres Urhebers, dann fällt über Bürger und sein Leben – von dessen Eskapaden jeder wußte – sogleich der dunkle Schatten des erhobenen Zeigefingers.

„Kein noch so großes Talent kann dem einzelnen Kunstwerk verleihen, was dem Schöpfer desselben gebricht, und Mängel, die aus dieser Quelle entspringen, kann selbst die Feile nicht wegnehmen." (V, 972)

Von der Wirklichkeit der Literatur und den Interessen ihrer Leser ist diese in ihren philosophischen Präsuppositionen ebenso zeittypische wie verstiegene Kritik Schillers abgründig entfernt gewesen. Das hat nicht nur das Schicksal späterer literaturpolitischer Projekte wie *Die Horen* gezeigt. Während Bürger – wohl zu Recht – bezweifelte, ob das Postulat einer „idealisierten Empfindung" literarisch jemals „interessant" gemacht werden könnte (V, 1224), haben Schillers „populäre" Dichtungen nicht verhindern können, verspottet zu werden, statt die intellektuellen Spötter „ins Volk" zu integrieren.

„Über ein Gedicht von Schiller, das Lied von der Glocke, sind wir gestern Mittag fast von den Stühlen gefallen vor Lachen." (Caroline Schlegel an ihre Tochter Auguste unter dem Datum des 21.Oktober 1799.)

2.3 Schelling liest Sophokles

„Ein Sterblicher, vom Verhängnis zur Schuld und zum Verbrechen bestimmt, selbst wie Oedipus gegen das Verhängnis kämpfend, die Schuld fliehend, und doch fürchterlich bestraft für das Verbrechen, das ein Werk des Schicksals war. [...] Daß ein wahrhafter Streit von Freiheit und Notwendigkeit nur in dem [...] Fall stattfinden kann, wo der Schuldige durch das Schicksal zum Verbrecher gemacht ist, ist bewiesen. Daß aber der Schuldige, der doch nur der Übermacht des Schicksals unterlag, dennoch bestraft wurde, war nötig, um den Triumph der Freiheit zu

zeigen, war Anerkennung der Freiheit, *Ehre*, die ihr gebührte. Der Held mußte gegen das Verhängnis kämpfen, sonst war überhaupt kein Streit, keine Äußerung der Freiheit; er mußte in dem, was der Notwendigkeit unterworfen ist, unterliegen, aber um die Notwendigkeit nicht überwinden zu lassen, ohne sie zugleich wieder zu überwinden, mußte der Held auch für diese – durch das Schicksal verhängte – Schuld freiwillig büßen. Es ist der größte Gedanke und der höchste Sieg der Freiheit, willig auch die Strafe für ein unvermeidliches Verbrechen zu tragen, um so im Verlust seiner Freiheit selbst eben diese Freiheit zu beweisen, und noch mit einer Erklärung des freien Willens unterzugehen. [...] Daß dieser schuldlos Schuldige freiwillig die Strafe übernimmt, dies ist das *Erhabene* in der Tragödie, dadurch verklärt sich die Freiheit zur höchsten Identität mit der Notwendigkeit." (340ff.)

Schelling hat nicht verbergen wollen, daß seine Lesart des sophokleischen *Ödipus* kein philologisch-historischer Kommentar, sondern eine philosophische „Konstruktion" (343) gewesen ist. In dem Drama des attischen Dichters sieht Schelling die Gattung der Tragödie exemplarisch verwirklicht, deren Deutbarkeit als finale „Versöhnung" von „objektiver Notwendigkeit" und „subjektiver Freiheit" den Identitätsphilosophen faszinieren mußte. Als Inszenierung solcher „Versöhnung" erreicht das tragische Drama die Gipfelstellung unter den Künsten, zumal es – in der Perspektive von Schellings Gattungsphilosophie – die Differenz der Prinzipien von Epos und Lyrik – eben „Notwendigkeit" und „Freiheit", Objekt und Subjekt – in sich zu entdifferenzieren vermag.

„Dies ist ohne Zweifel die höchste Erscheinung der Kunst, daß die Freiheit sich zur Gleichheit mit der Notwendigkeit erhebe, und der Freiheit dagegen, ohne daß diese etwas dadurch verliere, die Notwendigkeit gleich erscheine; denn nur in diesem Verhältnis wird jene wahre und absolute Indifferenz, die im Absoluten ist [...] objektiv. Denn Freiheit und Notwendigkeit können, sowenig als Endliches und Unendliches, anders als in der gleichen Absolutheit eins werden. – Die höchste Erscheinung der Kunst ist also, da Freiheit und Notwendigkeit die höchsten Ausdrücke des Gegensatzes sind, der der Kunst überhaupt zu Grunde liegt, – diejenige, worin die Notwendigkeit siegt, ohne daß die Freiheit unterliegt, und hinwiederum die Freiheit obsiegt, ohne daß die Notwendigkeit besiegt wird." (334)

So bringt die Kunst der (attischen) Tragödie zur Anschauung, was der idealistischen Philosophie – nach Kant und seinen *Kritiken* – als kaum erfüllbare Aufgabe gestellt schien: den Riß zwischen Subjekt und Objekt, Erkennen und Erkanntem, Geist und Natur in der Konstruktion des Absoluten – als Indifferenzpunkt solcher Unterscheidungen – zu tilgen. Malt das Epos die Objektivität einer mit sich identischen Welt in breitem Erzählfluß gemächlich aus und

G.A. Bürger-Archiv

gibt derart der alten Ontologie ihr poetisches Recht, artikuliert sich in der Differenz lyrischer Subjektivität gegenüber einer problematisch gewordenen „Wirklichkeit" die Pointe des modernen Transzendentalismus, so verbürgt das tragische Drama in der anschaulichen Prägnanz seiner Handlung die Möglichkeit des Absoluten jenseits der Differenz von Identität und Differenz. So ist das Drama Spiegel des Absolut-Seienden; dieses aber – im Umkehrschluß – selbst Kunst.

> „Das Universum ist in Gott als absolutes Kunstwerk und in ewiger Schönheit gebildet. – Unter Universum ist nicht das reale oder ideale All, sondern die absolute Identität beider verstanden. Ist nun die Indifferenz des Realen und Idealen im realen oder idealen All Schönheit, und zwar gegenbildliche Schönheit, so ist die absolute Identität des realen und idealen All notwendig die urbildliche, d.h. absolute Schönheit selbst, und insofern verhält sich auch das Universum, wie es in Gott ist, als absolutes Kunstwerk, in welchem unendliche Absicht mit unendlicher Notwendigkeit sich durchdringt." (29)

Schellings Ästhetisierung des Absoluten zum Kunstwerk, das in der tragischen Indifferenz der Differenz von Notwendigkeit und Freiheit objektiv anschaubar wird, hat von dem theoretischen Potential der Kantschen Ästhetik den wohl waghalsigsten Gebrauch gemacht, um ein „absolutes Sein" – jenseits aller es etwa relativierenden Referentialisierung und Perspektivierung – denkmöglich zu machen. Der Modus des ästhetischen Urteils – die Neutralisierung der je einseitigen Zwänge von Anschauung und Vernunft zu einem „freien Spiel" – wird in Schellings ästhetischer Philosophie gewissermaßen zur Weltformel. Unter der Last solcher Spekulation zerbricht der Eigensinn der Kunst aber vollends. Nicht nur wird jede Lektüre des *Ödipus* rasch darüber belehren, daß der Schauder, den dieses Drama auslösen kann, von der Kontingenz eines „Schicksals" herrührt, das über den Helden verfügt und ihn dem jähen Wechsel von Glück und Unglück gräßlich aussetzt; die Deutung Schellings selbst ist so inkonsistent, daß es ratsam gewesen wäre, bei der „Konstruktion" der Poesie auf literarische Beispiele ganz zu verzichten. Denn selbst wenn man Schellings Prämissen einmal akzeptiert, ist der *Ödipus* doch ganz ungeeignet, die tragische Ausbalancierung von „Notwendigkeit" und „Freiheit" – und damit das philosophische Phantasma einer Einheit von Welt und Ich – wirklich vor Augen zu stellen. „Daß dieser schuldlos Schuldige freiwillig die Strafe übernimmt", sei Ausdruck einer Freiheit, die in dieser Form dem Gewicht der Notwendigkeit standhalte und ihm gleichkomme. Diese Konstruktion überzeugt auch dann nicht, wenn man Schellings spekulative Gattungslehre hinnimmt. Wer das, was sich mit „schicksalhafter" Notwendigkeit vollzieht, im Nachhinein sich aus „freien Stücken" zu eigen macht, mag zwar vernünftig sein, weil die Auflehnung gegen das Unverfügbare vergeblich ist oder zu lächerlichem Fanatismus führt, – das Maß seiner „Freiheit" erscheint aber kaum so groß, daß es der „Notwendigkeit" satisfaktionsfähig wäre.

Hier ließen sich ideologiekritische Kommentare zur Rolle des Subjekts und seiner Freiheit in einer ihm unverfügbaren Welt anschließen, die aber von unserem Thema abführen und überdies nur so weit tragen wie die philosophischen Präsuppositionen der idealistischen Subjekt/ Objekt-Unterscheidung selbst. So ist Schellings ästhetische Lesart des Dramas ihrerseits ein Trauerspiel, ein Trauerspiel der Philosophie – nach Kant.

2.4 Auch Hegel liest Sophokles

> „Von allem Herrlichen der alten und modernen Welt – ich kenne so ziemlich alles, und man soll es und kann es kennen – erscheint mir [...] die *Antigone* als das vortrefflichste, befriedigendste Kunstwerk." (III, 550)

Aus welchem Grunde hielt Hegel die *Antigone* des Sophokles für das beste aller Kunstwerke? Weil es auf ideale Weise geeignet schien, seine Konstruktion der Tragödie als Kollision und schließliche Versöhnung substantieller sittlicher Zwecke zu veranschaulichen.

> „Von dieser Art [...] sind die Interessen und Zwecke, welche sich in der *Antigone* des Sophokles bekämpfen. Kreon, der König, hat als Oberhaupt der Stadt das strenge Verbot erlassen, der Sohn des Ödipus, der als Feind des Vaterlandes gegen Theben herangezogen war, solle die Ehre des Begräbnisses nicht haben. In diesem Befehl liegt eine wesentliche Berechtigung, die Sorge für das Wohl der ganzen Stadt. Aber Antigone ist von einer gleich sittlichen Macht beseelt, von der heiligen Liebe zum Bruder, den sie nicht unbegraben den Vögeln zur Beute kann liegenlassen. Die Pflicht des Begräbnisses nicht zu erfüllen, wäre gegen die Familienpietät und deshalb verletzt sie Kreons Gebot. [...] Antigone ehrt die Bande des Bluts, die unterirdischen Götter, Kreon allein den Zeus, die waltende Macht des öffentlichen Lebens und Gemeinwohls." (I, 287; III, 544)

Ist Antigone vom unbedingten Pathos der Geschwisterliebe erfüllt, so gehorcht Kreon ebenso unbedingt der Polissittlichkeit, die er in seiner Person als Herrscher verkörpert. Diesen Konflikt löst Hegels Tragödienlehre nun dialektisch auf. Denn einerseits vollzieht sich im Tod der Antigone der Sieg des Gemeinwohls über die Bande des Bluts. Die familiale Ordnung erscheint durch ein entwickelteres Prinzip sozialer Synthesis erfolgreich verdrängt.

G.A. Bürger-Archiv

Hätte Hegel das tragische Finale der *Antigone* aber lediglich als Sieg eines höheren Prinzips des „objektiven Geistes" – „Staat" statt „Blut" – gedeutet, wäre es nicht wirklich tragisch zu nennen. Tragisch ist es allein deshalb, weil sich in den selektiven Interessen beider Akteure substantielle Zwecke verbergen, deren Bestreitung schuldig macht. Das Pathos des „Bluts" wird schuldig an der Raison der Polis: Antigone ist nicht nur Schwester, sie ist auch Bürgerin; das Pathos der „Politik" wird schuldig am Ethos der Familie: Kreon ist nicht nur Herrscher, sondern auch Ehegatte und Vater. Das Pathos entzweit die Handelnden also in sich selbst; ihre Schuld verlangt Sühne für beide. Diese dialektische Interpretation ist einem Fortschrittskonzept verpflichtet, für das die „höhere" Instanz der Sittlichkeit die „niederrangigere" nicht einfach destruiert und überwindet, sondern in ihrem wesentlichen Gehalt „aufhebt". Im tragischen Untergang vollzieht sich eine Aufhebung des Konflikts. An Sopkokles' Drama soll sinnfällig werden, daß die pathetische Vereinseitigung von „Blut" und „Staat" in einem vernünftig geordneten Gemeinwesen überwindbar ist, Familie und Politik zwanglos miteinander koexistieren können. So zeigt sich das Finale der tragischen Kollision als restaurierte Einheit des Sittlichen, wie sie schon vor dem Einsatz der tragischen Handlung potentiell gegeben war und wie sie der Chor im Lauf der Ereignisse festhält und repräsentiert.

Fragt man von hieraus nach der eigentlichen Funktion des Dramas, so fällt die Antwort leicht: Im Prozeß der tragischen Handlung vollzieht sich über die Köpfe der Akteure hinweg eine dem Publikum zur Anschauung gebrachte Versöhnung von ernsten Konflikten, die die Vernunftkompatibilität widerstreitender Partikularinteressen erweisen soll. Die Tragödie erweist, daß einseitig verfolgte Zwecke wohl in Dissens und Konfikt führen können, daß sie aber nicht ausweglos darin verbleiben müssen, sondern in eine höhere Harmonie aufhebbar sind, – auch wenn das die lernunwilligen Heroen nicht zu sehen vermögen. Der dramatische Versöhnungseffekt vereint auf diese Weise – hier lehnt sich Hegel an Schellings Gattungsphilosophie an – epische Kohärenz (der *einen* Welt) mit lyrischer Authentizität (des Subjekts). Denn die schließlich versöhnte Welt des tragischen Finales erweist die epische Kohärenz der Welt als vernunftbestimmt, weil sie durch den Willen handelnder Subjekte hindurchgegangen ist, deren je berechtigte Interessen nach der dramatischen Kollision versöhnt koexistieren können, wie es Hegel auch in seiner Rechtsphilosophie postuliert hat. Der Tod der Helden ist kein bloß kontingentes Ereignis, undurchschaubares Geschick, sondern Ursprung neuen Sinns: Der Einzelne geht unter, ist aber in einem höheren Aggregatzustand des Sittlichen mit seinem Wollen aufgehoben.

„Über der bloßen Furcht und tragischen Sympathie steht deshalb das Gefühl der Versöhnung, das die Tragödie durch den Anblick der ewigen Gerechtigkeit gewährt, welche in ihrem absoluten Walten durch die relative Berechtigung einseitiger Zwecke und Leidenschaften hindurchgreift, weil sie nicht dulden kann, daß der Konflikt und Widerspruch der ihrem Begriffe nach einigen sittlichen Mächte in der wahrhaften Wirklichkeit sich siegreich durchsetze und Bestand erhalte." (III, 526)

In ihrer triadischen Grundstruktur (Einheit des Sittlichen; Entzweiung und Kollision; Lösung und neue, reflexive Einheit des Sittlichen) spiegelt die Tragödie aber zugleich den dialektischen Gang des „Geistes" selbst: seine uranfängliche Einheit, seine (interne) Differenzierung in Differenz und Identität, Objekt und Subjekt; und seine endlich erreichte, reflexiv gewordene Identität. Die Tragödie gibt insofern eine sinnliche Anschauung der Prozeßlogik des Geistes, wie er sich in der spekulativen Philosophie (Hegels) als temporalisierte Dialektik von Identität, Differenz und ihrer Einheit zu reflektieren lernt. In der konstitutiven Verwiesenheit auf den Reiz der sinnlichen Vergegenwärtigung lag für Hegel allerdings die systematische Grenze der Tragödie – und der Kunst überhaupt. Schöneres als sie gebe es nicht, wohl aber Höheres: die spekulative Theorie selbst. Diese Hierarchisierung der Modi des Innewerdens des „absoluten Geistes" – Kunst, Religion, Philosophie – hat Hegel vor der romantischen Überschätzung der Kunst und ihrer Leistungen für die moderne Welt bewahrt, die Kunst entlastet und sich selbst überlassen – jenseits aller Erkenntnis- und Erlösungszumutungen, die nun an die Philosophie adressiert wurden. Anders als in der antiken Welt, deren Geistigkeit sich vornehmlich als Kunst reflektierte, steht es der Moderne frei, die Kunst als Unterhaltung der „Sinne" zu akzeptieren, deren Grenze der „Geist" freilich längst passiert hat.

Reformuliert man Hegels Hierarchie der Stufen des „absoluten Geistes" als Ausdifferenzierung der Sphären von Kunst, Religion und Philosophie, kappt also ihre teleologische Tendenz, dann zeigt sich, daß Kunst und Philosophie die Welt nicht besser oder schlechter, sondern jeweils anders beobachten. Die Kunst löst sich aus ihrer philosophischen Umarmung und stellt „uns in allen Beziehungen auf einen anderen Boden [...], als der ist, welchen wir in unserem gewöhnlichen Leben und Handeln und in den Spekulationen der Wissenschaft einnehmen" (III, 283).

G.A. Bürger-Archiv

2.5 Schopenhauer in der Oper

„Hier sei es erwähnt, daß selten die echt tragische Wirkung der Katastrophe, also die durch sie herbeigeführte Resignation und Geisteserhebung der Helden, so rein motiviert und deutlich ausgesprochen hervortritt, wie in der Oper *Norma*, wo sie eintritt in dem Duett *Qual cor tradisti, qual cor perdisti*, in welchem die Umwendung des Willens durch die plötzlich eintretende Ruhe der Musik deutlich bezeichnet wird. Überhaupt ist dieses Stück [...] seinen Motiven und seiner inneren Ökonomie nach betrachtet, ein höchst vollkommenes Trauerspiel, ein wahres Muster tragischer Anlage und Motive, tragischer Fortschreitung der Handlung und tragischer Entwicklung, zusamt der über die Welt erhebenden Wirkung dieser auf die Gesinnung der Helden, welche dann auch auf den Zuschauer übergeht." (IV, 513)

Wie Hegel sah Schopenhauer im tragischen Drama den „Gipfel der Dichtkunst" (I, 318), freilich aus ganz anderen Motiven. Hegels Konzeption der „tragischen Versöhnung" widerstreitender Zwecke erschien ihm als abwegiger Gedanke eines verstiegenen Idealismus, der dem Lauf der Welt in seiner Realitätsblindheit eine optimistische Tendenz abzugewinnen suche.

„Nur die platte, optimistische, protestantisch-rationalistische, oder eigentlich jüdische Weltansicht wird die Forderung der poetischen Gerechtigkeit machen und an deren Befriedigung ihre eigene finden. Der wahre Sinn des Trauerspiels ist die tiefere Einsicht, daß, was der Held abbüßt, nicht seine Partikularsünden sind, sondern [...] die Schuld des Daseins selbst." (I, 319)

Tatsächlich erweise das Trauerspiel die Fatalität der Weltkontingenz, die alles Wollen, alle Absichten und Wünsche der Subjekte teilnahmslos durchkreuze. Es sei

„der Zweck dieser höchsten poetischen Leistung die Darstellung der schrecklichen Seite des Lebens [...], daß der namenlose Schmerz, der Jammer der Menschheit, der Triumph der Bosheit, die höhnende Herrschaft des Zufalls und der rettungslose Fall der Gerechten und Unschuldigen uns hier vorgeführt werden: denn hierin liegt ein bedeutsamer Wink über die Beschaffenheit der Welt und des Daseins." (I, 318)

Die erbarmungslose Gleichgültigkeit der von Schopenhauer bekanntlich „Wille" genannten Weltkontingenz zeige sich weniger im erhabenen Geschick großer Helden und ihrer außergewöhnlichen Schicksale – den Motiven der antiken Tragödie, die Schopenhauer nicht mochte – als in der Hölle alltäglicher Vorkommnisse, in der Banalität durchschnittlicher Konflikte, im gewöhnlichen Leid.

Das tragische Drama zeige uns

„das größte Unglück nicht als eine Ausnahme, nicht als etwas durch seltene Umstände oder monströse Charaktere Herbeigeführtes, sondern als etwas aus dem Tun und den Charakteren der Menschen leicht und von selbst [...] Hervorgehendes, und führt es eben deshalb furchtbar nahe an uns heran. [...] Dann fühlen wir schaudernd uns schon mitten in der Hölle." (I, 320f.)

Die Konfrontation mit solchen Fatalitäten des Lebens, die das Trauerspiel in ihrer ganzen Sinnlosigkeit und Unversöhnbarkeit auf die Bühne stellt, bewirkt nun aber die entscheidende Funktion: sie führt das Publikum zu der Einsicht in die Vergeblichkeit allen Wollens auf Erden, empfiehlt, vom Willen zu lassen, und befördert ein Ethos der Resignation, das die Dinge der Welt vergleichgültigen hilft.

„Aufforderung zur Abwendung des Willens vom Leben bleibt die wahre Tendenz des Trauerspiels, der letzte Zweck der absichtlichen Darstellung der Leiden der Menschheit, und ist es mithin auch da, wo diese resignierte Erhebung des Geistes nicht am Helden selbst gezeigt, sondern bloß im Zuschauer angeregt wird, durch den Anblick großen, unverschuldeten Leidens, ja selbst verschuldeten Leidens." (IV, 513)

Während der Zuschauer der Tragödie für Hegel gerade die Vernünftigkeit tragischer Kollisionen – anders als die im Streit stehenden Helden selbst – nachvollziehen und auf diese Weise Einsicht in den planvoll-zielgerichteten Gang der Dinge gewinnen sollte, bleibt ihm nach Schopenhauer nichts, als sich von dem Desaster, das Leben heißt, desillusioniert abzuwenden, dem Ende entgegenzuresignieren und auf ein Freiwerden vom Terror des „Willens" im Gefängnis der Individuation samt ihrer Vorstellung raumzeitlicher Existenz zu hoffen. Indem das Trauerspiel – und vor allem dann die Musik – solche Entsagung der gepeinigten Menschheit wenigstens für Augenblicke gewährt, erlangt es die Kraft einer Droge, die den „Willen" und sein Drängen sediert. So liegt die Funktion der Literatur für Schopenhauer nicht nur in ihrem eminenten Wahrheitsgehalt – anders als die gewöhnliche Welteinstellung, anders auch als die positiven Wissenschaften vermag sie über den eigentlichen Charakter des Seins, böse Kontingenz rückhaltlos aufzuklären; sie liegt vor allem in ihrer Therapieleistung, die das Publikum jene Kontingenz der Welt willenlos hinnehmen läßt und ein Ethos der Entsagung einübt.

G.A. Bürger-Archiv

3

Worin liegt nun die Gemeinsamkeit dieser fünf philosophischen Lesarten literarischer „Subtexte", die für die ästhetische Lektürehaltung gewiß paradigmatisch sind? Ob es die Imagination der „ästhetischen Idee" einer vernunftkompatiblen Natur, die Utopie einer kulturell homogenisierbaren Gesellschaft, die Anschauung des Absoluten, die Idee der Einheit des Sittlichen oder auch die Inaussichtstellung der Erlösung vom „Willen" ist -: in all diesen Lesarten geht es um Leistungserwartungen, hinter denen sich hausgemachte philosophische Probleme verbergen, keineswegs aber produktive literarische Möglichkeiten. Sieht man von dem Sonderfall der Schopenhauerschen Therapeutik einmal ab, sind es offenkundig Reflexionsprobleme gewesen, die aus der Differenzierung der Gesellschaft und ihrer Sinnspeicher erwuchsen, denen die Philosophie noch einmal Konzepte des Ganzen als Indifferenzierung schroffer Differenzen entgegenzustellen gedachte. Literatur, Mythen und Märchen nutzte die Philosophie, um ihrer Idee der Totalität die Überzeugungskraft einer Alternative zu geben, die das Gegebene negieren und mit einer erfreulicheren Version konfrontieren könne. Selbst Ergebnis der modernen Kommunikationsdifferenzierung, geriet die Literatur auf diese Weise in die paradoxe Situation, Folgen und Konsequenzen sozialer Differenzierung beheben zu sollen. Die Ästhetik konnte die „Autonomie" als Selbststeuerung der Literatur nicht akzeptieren, weil sie sie als Gegen- und Vorbild in Stellung zu bringen gedachte und mit unerfüllbaren Erwartungen belastete.

Diese Tradition philosophischer Lesarten ist bis auf den heutigen Tag nicht abgerissen, auch wenn sie Konjunkturen ausgesetzt war, hausses und baisses erlebte. Die Suggestion, dem Gegebenen das Mögliche in Form von Kunstwerken kritisch entgegenzustellen und durch das Prestige des „Schönen" der Diskussion zu entziehen, wuchs noch in dem Maße, als die Gesellschaft in ihren Sinnarenen Alternativen laufend mitproduzierte, so daß die Philosophie geradezu in die Rolle des Hasen geriet, dem aller Anstrengung zum Trotz der Igel immer schon voraus war. Gerät jede vorgetragene Alternative zum „Betrieb" in den Sog der für sie zuständigen Systeme und ihres Expertenwissens, in dem ihr Glanz alsbald verkümmert, dann scheint es noch immer ein verführerischer Gedanke zu sein, auf Kunst zu setzen und in ihr die letzte Instanz des „ganz Anderen" zu sehen, das sich profaner Kritik entzieht. So wird verständlich, daß der ästhetische Gestus romantischen Zuschnitts bis in unser Jahrhundert tradiert wurde, von Heidegger und Adorno, aber auch von den „Postmodernen" und „Dekonstruktivisten". Ob als „Stiftung der Wahrheit", „Statthalterin der Erlösung", „Verteidigerin des

Differenten" oder „Spur der Différance": Immer wird die Literatur in eine Position manövriert, in der sie die andere Seite zum Gegebenen – zu dem Gerede, dem Bann, dem Identitätswahn oder dem Logozentrismus – artikulieren soll, und zwar nicht als triviale Alternative unter vielen anderen, die ergriffen oder verworfen werden, sondern als das emphatisch „Andere", das der Philosophie die exklusive Selbstwahrnehmung und ihren Vertretern das Flair des Ungewöhnlichen bewahrt, auch wenn – oder gerade weil – niemand mehr auf sie hört.

Um aber ein Mißverständnis auszuschließen: Die Philosophie hat wie jede andere Spezialkommunikation alles Recht der Welt, ihre Umwelt – z.B. Kunst und Literatur – so zu sehen, wie sie will. Wenn für die Wirtschaft der Gesellschaft Literatur ein Produkt ist, das sich möglichst gut verkaufen soll – Bestseller esoterischen Lyrikbüchlein also vorgezogen werden – wenn die Pädagogik Literatur als Identitätsfindungshilfe in Anspruch nimmt, dann hindert die Philosophie niemand daran, Kunst zum Ort einer „Wahrheit", die allen profanen Wahrheiten der Wissenschaften voraus sei, oder auch zur Utopie einer Erlösung zu erklären, die alle Politik niemals zustande bringe. Das alles ist ein Ereignis philosophischer Kommunikation, das sich lediglich an selbstgewählten Standards der Argumentation messen lassen muß.

Problematischer aber ist vielleicht etwas anderes. Könnte es nicht sein, daß sich die literarische Kommunikation von ihrer philosophischen Beobachtung so hat beeindrucken lassen, daß sie in Versuchung stand, deren Gesichtspunkte zur Selbstprogrammierung zu importieren? Begleitet nicht die Literatur – zumal im intellektuellen Milieu der vom philosophischen Idealismus so geprägten Kultur Deutschlands – gewissermaßen die stete Befürchtung, nicht „tief" genug, d.h. für die philosophische Beobachtung nicht ergiebig genug zu sein; anders als im rhetorisch geprägten Milieu der französischen Kultur und anders auch als im anglo-amerikanischen Milieu, das pragmatische Mentalität mit intellektueller Freude an raffinierter Unterhaltung verbindet? Das sind natürlich Klischees, aber es bedarf gewiß einer Erklärung für den Dauerverdacht gegen „erfolgreiche" Literatur hierzulande, nicht nur als Attitüde eines akademisch geprägten Publikums, sondern vor allem auch als Selbststilisierung literarischer Kommunikation, die – schroff ausgedrückt – Mißerfolge am Markt fast als Beweis ästhetischer Qualität hinzustellen gewohnt ist. So gilt etwa das literaturästhetische Dogma, angesichts einer „komplizierten" Welt ließe sich nicht mehr legitim erzählen; wer es dennoch versuche – gar noch erfolgreich – sei zweifellos trivial. Autoren wie Eco und Süßkind oder – wenn auch in anderen Proportionen – Dietrich Schwanitz mit seinem umwerfend gelungenen Romandebüt *Der Campus* gelten als Demi-

G.A. Bürger-Archiv

monde-Autoren, auch wenn sie in anderen Arenen jede Probe intellektueller Kompetenz oder politischer Urteilskraft bestanden haben.

Daher ist zu fragen, ob die Übernahme philosophischer Leistungserwartungen in die Selbststeuerung der Literatur ihre Reflexion als „autonome" Kommunikationskonvention der Gesellschaft nicht behindert und ihre wissenschaftliche Beobachtung nicht erschwert hat, insofern sich die Literaturwissenschaften ihrerseits von philosophischen Ansprüchen haben imponieren lassen. Wenn selbst von Systemtheoretikern gelegentlich bezweifelt wird, daß sich Kunst und Literatur in der Moderne so erfolgreich ausdifferenziert haben wie Wirtschaft oder Recht, dann könnte auch dies mit Ausgangsentscheidungen zu tun haben, die „ästhetischer" Herkunft sind. So erwecken die Reflexionen Niklas Luhmanns auf die Funktion der *Kunst der Gesellschaft* nicht selten den Eindruck, als seien sie vorrangig geschrieben, um die Kommunikation mit Spezialisten philosophischer Ästhetik in Gang zu halten. Erst wenn philosophische und literarische Kommunikationen füreinander Umwelten sind, die ihre Selektionskriterien wechselseitig neutralisieren, kann die Literatur ihrer philosophischen Beobachtung gelassen zusehen und fortfahren, die von anderen Aufgaben entlastete Wahrnehmung der Leute durch nicht erwartete Sensationen zu faszinieren. Die Literaturwissenschaft könnte sich fragen, wie genau das möglich ist; und wenn die Philosophie am Ende von einer für sie trivial gewordenen Kunst abließe, stände sie noch immer vor Aufgaben. Das Publikum aber, längst daran gewöhnt, „polykontextural" in die Welt zu blicken, ließe sich von den Künsten unterhalten, ohne damit irgendeine Option in irgendeiner anderen Arena der Gesellschaft verbinden zu müssen. Weil diese Freiheit der Optionen zur Funktionsweise moderner Gesellschaften gehört, hat Kunst eine Chance, interessant zu bleiben. Wer immer schon weiß, was ihm die Künstler sagen können – und sei es das Höchste oder Tiefste, das Erbaulichste oder Kritischste – ist nicht zu beneiden. Langeweile kann durch ästhetische Meinungen zur Welt nicht vertrieben werden. Aber die Kunst unterläuft ihre ästhetische Überforderung durch die Philosophie. Auch deshalb lieben wir sie.

Literatur

Kant wird nach Bd.5 der *Akademieausgabe*; Schiller nach Bd.5 der *Sämtlichen Werke* (hrsg. v. Fricke/ Göpfert); Schelling nach dem unveränderten Nachdruck der *Philosophie der Kunst* (Darmstadt 1980); Hegel nach der *Theorie-Werkausgabe* und Schopenhauer nach der *Zürcher-Ausgabe* zitiert.

G.A. Bürger-Archiv