

Mark William Roche
Die Moral der Kunst
Über Literatur und Ethik

*Deutsch von
Andreas Wirthensohn*



Verlag C.H. Beck München

Dieses Buch erscheint in der Schriftenreihe
ETHIK IM TECHNISCHEN ZEITALTER
Herausgegeben von Vittorio Hösle

Die deutsche Bibliothek – CIP Einheitsaufnahme
Roche, Mark William:
Die Moral der Kunst : über Literatur und Ethik / Mark William Roche.
Dt. von Andreas Wirthensohn. - München : Beck, 2002.
(Ethik im technischen Zeitalter) ISBN 3-406-48651-7

© Verlag C. H. Beck oHG, München 2002
Umschlaggestaltung: Thomas Mayfried, München
Satz: Janß, Pfungstadt
Druck und Bindung: Nomos, Sinzheim
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)
Printed in Germany
ISBN 3 406 48651-7

www.beck.de

Inhalt

1. Einführung
 - 7 *Technische Herausforderungen und Legitimationskrise*
 - 16 *Idealismus als Ressource*

2. Der Stellenwert der Literatur
 - 20 *Das Wahrheitsmoment*
 - 26 *Das Sinnlichkeitsmoment*
 - 29 *Das Kunstwerk als organisches Ganzes*
 - 34 *Die Rolle des Häßlichen*

3. Vernachlässigte Prinzipien der Literaturwissenschaft
 - 40 *Der Vorrang einer Ästhetik des Kunstwerks*
 - 44 *Universalität und Partikularität*
 - 45 *Wieviel Theorie?*
 - 46 *Verständlichkeit*
 - 48 *Das existentielle Interesse*

4. Literaturwissenschaft heute – eine Einschätzung
 - 51 *Das sozialgeschichtliche Paradigma*
 - 55 *Formalismus*
 - 58 *Culture Studies*
 - 67 *Dekonstruktion*

5. Ästhetik im technischen Zeitalter
 - 75 *Produktionsästhetik*
 - 89 *Die Ästhetik des Kunstwerks*
 - 99 *Rezeptionsästhetik*

6. Der Stellenwert von Literatur im technischen Zeitalter

- 112 *Der Eigenwert von Literatur*
- 115 *Selbstüberschreitung*
- 118 *Gleichgewicht*
- 121 *Umfassende Sinnzusammenhänge*
- 126 *Mut, Anerkennung und Bescheidenheit*
- 131 *Unausschöpfliche Bedeutung*
- 136 *Transhistorizität*

7. Die Antwort der Literatur

- 140 *Theodor Storm: Der Schimmelreiter (Historischer Übergang und tragischer Zusammenstoß 141 · Kunst und ihr Verhältnis zu technischer Vernunft und Aberglauben 146)*
- 152 *Gottfried Benn: Verlorenes Ich (Moderne Auflösung 153 · Traditionelle und ironische Lesart 160 · Christus und Gedicht 164)*
- 174 *Friedrich Dürrenmatt: Die Physiker (Komödie und Rückzug 176 · Konkurrierende Deutungen 183)*

8. Literatur und Literaturwissenschaft im Kontext von Technik und Ethik

- 202 *Danksagung*
- 204 *Anmerkungen*
- 215 *Zitierte Literatur*

1. Einführung

Technische Herausforderungen und Legitimationskrise

Die Künste und die Geisteswissenschaften – und damit auch die Literatur und die Literaturwissenschaft – befassen sich mit dem Schicksal und den Zukunftsaussichten der Menschheit. Beide Bereiche sind jedoch zunehmend unter Rechtfertigungsdruck geraten: zum Teil deshalb, weil der Stellenwert von Künsten und Geisteswissenschaften, anders als bei den Naturwissenschaften und der Technik, nicht sofort zu erkennen ist, zum Teil, weil Staaten und Universitäten hart um knapper werdende Haushaltsmittel konkurrieren müssen, zum Teil aber auch, weil die Künste und Geisteswissenschaften sowohl innerhalb wie außerhalb der akademischen Welt zunehmend in die Kritik geraten sind. Jeder Versuch, die Künste und die Geisteswissenschaften zu rechtfertigen, muß deshalb ihre universelle Absicht und ihre spezifische Rolle in einer bestimmten Epoche deutlich machen. Heute stehen Schicksal und Zukunft der Menschheit unter dem Einfluß der Technik – die technische Veränderung der Welt ist das bestimmende Kennzeichen des 20. Jahrhunderts, und zwar einerseits im engeren Sinne der Nutzbarmachung und Transformation von Natur sowie bei der Erfindung und Anwendung von Werkzeugen, Maschinen und Informationen, andererseits in einem weiteren Sinne als Siegeszug der Zweck-Mittel-Rationalität.

Die Technik repräsentiert eine Art des Zweck-Mittel-Denkens, die es uns erlaubt, Materialien für einen bestimmten Zweck zu verwenden. Von einem technischen Zeitalter läßt sich sprechen, wenn vier Bedingungen erfüllt sind: (1) Unser Alltagsleben setzt eine ständige Interaktion mit technischen Produkten voraus, so daß wir zu diesen Produkten ein ähnlich dauerhaftes Verhältnis haben wie zur Natur oder zu anderen Personen; (2) die dramatischsten Ereignisse unseres Zeitalters werden von der Technik bestimmt, etwa von neuen Erfindungen, die unser Leben grundlegend verändern, ob nun zum Besseren oder zum Schlechteren; (3) unser Denken wird in hohem Maße vom technischen Paradigma geprägt, was vor allem heißt: von der technischen Rationalität; (4) die Technik beginnt ein Eigenleben zu führen, sie ist nicht mehr nur Mittel zu einem höheren Zweck, sondern Selbstzweck – so daß beispielsweise technische Produkte nicht nur bestimmte Bedürfnisse befriedigen, sondern auch neue Bedürfnisse wecken. Diese vier Bedingungen treffen auf unsere Gegenwart zu und bestimmen die moderne Welt seit der ersten Industriellen Revolution in zunehmendem Maße. Mit den Worten des Schweizer Dramatikers

Friedrich Dürrenmatt ausgedrückt: «die Technik (...) ist das sichtbar, bildhaft gewordene Denken unserer Zeit» (Bd. 26, 63).

Der Einfluß der Technik auf die Moderne stellt sowohl die Literatur wie auch die Literaturwissenschaft vor neue Aufgaben, und eine Rechtfertigung dieser beiden Bereiche muß diese neuen Aufgaben berücksichtigen. Leider findet die moralische Rechtfertigung von Literatur und Literaturwissenschaft heute kaum noch Beachtung – weder bei den Philosophen, die sich immer mehr in die entferntesten Winkel ihrer eigenen Subdisziplin zurückziehen, noch bei den Literaturwissenschaftlern, die sich – trotz ihrer Aufmerksamkeit für Fragen der Selbstreflexion – eher mit historischen und soziologischen Fragestellungen, pragmatischen Belangen und ideologischen oder hermeneutischen Fragen befassen als mit den Grundprinzipien ihrer Tätigkeit, wozu auch der Stellenwert von Literatur und Literaturwissenschaft gehört. Symposien und Sammelbände zur Literaturwissenschaft befassen sich vor allem mit der Geschichte und Soziologie des Faches, bewegen sich also auf einer rein deskriptiven und nicht auf einer normativen Ebene. Mitunter wird zwar der Vorschlag gemacht, sich stärker interdisziplinär zu betätigen, was aber leider oftmals heißt, Literatur nicht mehr als Literatur zu lehren. Die Frage, warum wir lesen sollen und warum wir Literaturwissenschaft betreiben sollen, wird dagegen selten gestellt.¹ Diese Gleichgültigkeit gegenüber den ethischen Herausforderungen der Moderne ist einer der Hauptgründe für die gegenwärtige Krise der Literaturwissenschaft, und die Betonung des *Wie* gegenüber dem *Warum* ist nichts anderes als Ausdruck des technischen Bewußtseins, das die Mittel über die Zwecke setzt.

Ogleich die Technikphilosophie prächtig gedeiht, denken nur wenige ihrer Vertreter überhaupt über Kunst nach, nicht einmal solche wie Hans Jonas und Karl-Otto Apel, die sich mit Fragen von Ethik und Technik beschäftigen. Ausnahmen gibt es nur wenige; in erster Linie ist hier Walter Benjamins berühmter Beitrag über *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* zu nennen. Doch auch wenn Technikphilosophen Literatur und Literaturwissenschaft weitgehend unberücksichtigt lassen, so lassen sich ihre Erkenntnisse doch mit einbeziehen, wenn man nicht nur danach fragt, welche Argumente und Begriffe von diesen Denkern eingeführt werden und wieweit diese Gültigkeit beanspruchen, sondern auch, inwieweit deren Gedanken für das Studium der Literatur im technischen Zeitalter von Bedeutung sind. In diesem Sinne will ich versuchen, Denker wie Jonas und Apel über ihre unmittelbaren Ansprüche hinaus fruchtbar zu machen. Die Literaturwissenschaft selbst hat sich immerhin mit der Thematisierung der Technik in der Literatur befaßt; und aus den wenigen Untersuchungen läßt sich für unsere Zwecke durchaus großer Nutzen ziehen.² Nichtsdestotrotz scheint die Literatur der Literaturwissenschaft voraus zu sein, denn es finden sich mehr Texte (Anthologien eingeschlossen), die sich

mit der Technik befassen, als literaturwissenschaftliche Untersuchungen zu diesem Thema.³

Im Gegensatz zur modernen Tendenz, zwei dominante Wissensbereiche einander gegenüberzustellen, nämlich Naturwissenschaft und Technik auf der einen und die Geisteswissenschaften und die Künste auf der anderen Seite, zeigt die Bedeutung des griechischen Wortes *techné*, daß Technik und Kunst keineswegs als unvereinbare Gegensätze gelten müssen. *Techné* bedeutet beides: Kunst (z. B. die Literatur) und Handwerk (d. h. technische Fertigkeiten). Damit unterscheidet sich dieser Begriff von der *episteme*, die reines Wissen oder Wissenschaft bezeichnet. Für die Griechen war der Künstler ein Handwerker, Schuhe herzustellen war eine Kunst und die Bildhauerei eine technische Fertigkeit. Diese Verbindung von Technik und Kunst ist weithin charakteristisch für die vormoderne Welt. Für Leonardo da Vinci waren Kunst und Naturwissenschaft ein und dasselbe, nicht anders als wenig später für Albrecht Dürer. Dennoch zeichnet sich schon im 16. Jahrhundert in einzelnen Fällen eine Verschiebung ab, die sich dann, unterstützt durch die Wissenschaftsrevolution im 17. Jahrhundert, am Ende des 18. Jahrhunderts endgültig durchsetzt (Kristeller, 507–527). Kunst und Technik dienen nun nicht mehr dem gleichen Zweck, sondern entwickeln sich autonom und unabhängig voneinander. Die *artes liberales* und die *artes mechanicae* treten auseinander, die Technik verbindet sich mit Naturwissenschaft und Industrie, während die Kunst engere Bindungen an die Geisteswissenschaften eingeht.

In seinem Buch *Die Seele im technischen Zeitalter* macht Arnold Gehlen deutlich, daß das Aufkommen des technischen Zeitalters durch das Zusammenspiel von moderner Naturwissenschaft, Technik und Kapitalismus vorangetrieben wurde (11–13). Rascher Fortschritt in den Naturwissenschaften beschleunigt die Entwicklung neuer Technologien, und für beides muß Kapital investiert werden. Auch technische Erfindungen steigern die Effizienz des Marktes, indem sie Infrastruktur, Handel und die Anzahl erstrebenswerter Güter verbessern bzw. erhöhen. Im Gegenzug beschleunigt der Wettbewerbscharakter der Marktwirtschaft die ohnehin raschen Entwicklungen in Naturwissenschaft und Industrie noch weiter. Die Komplexität moderner Technik, die sich aus dieser engen Verbindung mit fortschrittlicher Naturwissenschaft und Kapitalismus ergibt, stellt deshalb nicht einfach einen quantitativen Sprung gegenüber den Techniken früherer Epochen dar, sondern unterscheidet sich auch qualitativ. In der vormodernen Welt bezogen die Dichter ihre Metaphern häufig aus der Welt der Technik; Homer, aber auch die mittelalterlichen Dichter nach ihm, waren noch eng mit den Lebenswelten verbunden, in denen Techniken wie das Pflügen oder Weben eine wichtige Rolle spielten. Im Gegensatz dazu greifen die modernen Dichter eher selten auf Metaphern etwa aus der Flugzeug- oder der Atomtechnik zurück. Die

Komplexität moderner Technik und unsere Distanz gegenüber ihrer Funktionsweise unterstreichen diesen Bruch und seine Auswirkungen auf die Poetik noch.

Angesichts dessen scheint es, als seien Literatur und Technik zu zwei unüberbrückbar voneinander getrennten Bereichen geworden. Vor einem halben Jahrhundert stellte C. P. Snow die heute weitverbreitete These auf, Naturwissenschaftler und literarische Intellektuelle lebten in völlig verschiedenen Welten. Snows These hat bis heute wenig von ihrer Bedeutung verloren, denn die Spezialisierung in beiden Bereichen hat weiter zugenommen, in den Geisteswissenschaften hat sich die postmoderne Vernunftkritik zu Wort gemeldet, und bei vielen Naturwissenschaftlern haben die traditionellen Geisteswissenschaften deutlich an Ansehen verloren.⁴ Nur selten findet sich jemand, der diese Grenzen in wirklich überzeugender Weise überschreitet. Solche Grenzüberschreitungen gilt es jedoch zu fördern, und die Verbindungen zwischen Literatur und Technik dürften im Prinzip weitaus stärker sein, als es auf den ersten Blick erscheinen mag. Denn auch Technik ist kreativ, während Literatur umgekehrt durchaus bestimmten Gesetzen folgt. Es gibt Gemeinsamkeiten zwischen beiden Bereichen, wie die Denker der Antike und des Mittelalters glaubten, und sie befruchteten sich gegenseitig, wenn Interaktion und Reflexion in beide Richtungen verlaufen. Doch sicher ist auch, daß die Unterschiede zwischen traditioneller Technik und moderner Technologie heute nur eine Verknüpfung dieser beiden Bereiche zulassen, die sich von derjenigen früherer Epochen nicht nur qualitativ unterscheidet, sondern auch weitaus schwieriger zu bewerkstelligen ist.

Doch schon mit dem Aufkommen der Photographie und dann später des Films lassen sich wieder Brücken zwischen Kunst und Technik erkennen. Einige der wichtigsten Avantgarde-Künstler unserer Zeit kehren zu dieser ursprünglichen Verbindung zurück und schaffen mit Hilfe der Technik große Kunst, etwa Charles Csuri mit seiner Computerkunst. Man denke aber auch an Hölderlins kunstvollen «Wechsel der Töne», komplexe Muster naiver, heroischer und idealischer Tonlagen, durch die sich verschiedene Dichtungsgattungen auszeichnen (Bd. 2, 524–526). Oder man denke an Edgar Allan Poe, der die Verfertigung seines Gedichts *Der Rabe* als Prozeß beschrieben hat, bei dem «das Werk Schritt um Schritt mit der Präzision und strengen Folgerichtigkeit eines mathematischen Problems seiner Vollendung entgegengeht» (29). Auch Benns Feststellung: «Ein Gedicht entsteht überhaupt sehr selten – ein Gedicht wird gemacht» («Probleme», 1059) kommt einem in den Sinn oder Dürrenmatt, der sich selbst als «Handwerker» (Bienek, 108) und seine Arbeit als «Machen» (Bd. 26, 68) bezeichnet. Oder denken wir an die Integration von Kunst und Technik in der Bildhauerei, in Graphik und Film, an die Architektur, die sich notwendigerweise mit beiden Bereichen befaßt und in den Integrationsbemühungen des Bauhauses einen ihrer Höhe-

punkte erlebte. In jeder Epoche muß der Künstler das von ihm gewählte Medium beherrschen. Ein Ziel des vorliegenden Buches liegt darin zu zeigen, daß Kunst auf vielen Ebenen in bislang unbekannter Weise auf die positiven wie negativen Aspekte der Technik antworten kann. Technik ist ein auf Einbildungskraft beruhendes Unterfangen, und die darin enthaltene Weisheit hat in vielerlei Hinsicht eine poetische Dimension, wengleich ihr bestimmte Aspekte zu fehlen scheinen, die wir der Kunst zuschreiben, wenn wir diese der Technik gegenüberstellen. Das vorliegende Buch versucht diese Charakteristika zu bestimmen.

Doch es entsteht nicht nur eine naturwissenschaftliche Technik, die sich von den Techniken der Kunst unterscheidet, sondern sowohl Kunst wie auch Technik werden autonom gegenüber der Moral. Jahrhundertlang entstand Kunst innerhalb eines umfassenden moralischen Universums. Diese Verbindung von Kunst und Göttlichem wird besonders deutlich, wenn man die Geschichte der bildenden Kunst oder der Musik betrachtet. Carl Dahlhaus hat in *Die Idee der absoluten Musik* gezeigt, daß sich die Verbindung von Text und Musik sowie die Entwicklung der Musik innerhalb eines funktionalen Kontextes – ein Paradigma, das von der Antike bis ins 17. Jahrhundert bestimmend war – in der Moderne auflösen. Die Musik entwickelte zunehmend das, was einzigartig an ihr ist, nämlich eine reine, unabhängige Instrumentalmusik ohne Konzept, Objekt oder Zweck, die als absolute Musik bekannt geworden ist. Auch in der Literatur läßt sich eine solche Auflösung der Tradition beobachten, die das gesamte literarische Leben bis zum Ende des 18. Jahrhunderts prägte. Danach sollte Literatur einem moralischen Zweck dienen und war in einen größeren moralischen Rahmen eingebettet.

Diese Loslösung der Kunst von der Moral hatte zahlreiche Ursachen. Zum ersten verlor die Moderne zunehmend ihren Glauben an einen religiösen oder auch nur einfach moralischen Rahmen. Die Unterscheidung zwischen Sein und Sollen, die Kant so wirkungsmächtig eingeführt hat und die der Moral angesichts der modernen Auflösung der Religion eine zentrale Stellung zuwies, verliert ihre Wirksamkeit, wenn die normative Sphäre nicht mehr adäquat begründet werden kann; und die Skepsis gegenüber solchen Begründungen hat seit dem 19. Jahrhundert beständig zugenommen. Wenn sich dieser normative Bereich nicht mehr begründen läßt, so wendet man sich zweitens dem Sein zu, jedoch nicht mehr einem Seinsbereich, der in sich einen normativen Anspruch trägt, sondern der reinen Faktizität. Die Sozialwissenschaften, die zu dieser Zeit entstehen, nähern sich dem deskriptiven Bereich mittels neuer Methoden, und die Literatur tut in gewisser Weise dasselbe, wenn auch mit anderen Mitteln: Auch sie analysiert die Komplexität der modernen Seele, unserer menschlichen Beziehungen und unserer Gesellschaft, einschließlich der Klage des modernen Menschen über seine Orientierungslosigkeit. Die Analysen dieses weiten und zunehmend komplexen Wirk-

lichkeitsbereichs entfernen sich immer weiter von einem Denken, das sein Augenmerk auf transzendente Ansprüche legte, und damit von jeder moralischen Bewertungsebene. Selbst der Begriff «schöne Künste», der im 18. Jahrhundert eine zentrale Rolle spielte, zum Teil als Folge der Befreiung der Kunst von den *artes mechanicae*, verwandelt sich in der nachidealistischen Zeit in «die nicht mehr schönen Künste» (Jauß). Auch die Erkenntnis, daß viele Bereiche der gesellschaftlichen Wirklichkeit in den früheren Synthesevorstellungen keinen Platz gefunden hatten, sowie die Entdeckung alternativer Paradigmen, die vor allem im Zuge des Historismus entstanden, trugen zu dieser Auflösung des Transzendentalen bei. Zum dritten lautet eine zentrale Vorstellung der Moderne, daß jeder Lebensbereich völlig autonom ist. Kunst, Wirtschaft, Recht, Politik, Wissenschaft – jeder dieser Bereiche entwickelt sich gemäß der Logik des je eigenen Subsystems, und jeder ist von der moralischen Sphäre getrennt. Diese Vorstellung findet sich besonders nachdrücklich in Hermann Brochs Roman *Die Schlafwandler*⁵ und spielt auch in der Soziologie, von Max Weber bis Niklas Luhmann, eine immer größere Rolle. Der Künstler wird allmählich von dem Anspruch befreit, im Einklang mit anderen Sphären arbeiten zu müssen, und kann sich seiner eigenen Arbeit zuwenden. Es entsteht ein Originalitätsbegriff, der sich aus der nachchristlichen Auflösung der Vorstellungen, Kunst bilde ein göttliches Ideal ab und der Künstler sei das Medium, durch welches dieses Ideal sichtbar werde, herleitet (Hauser, 349). Diese Befreiung schuf für den Dichter eine unglaubliche Vielfalt von Möglichkeiten und führte zu herausragenden künstlerischen Werken. Dazu kam, daß nicht nur die verschiedenen Bereiche auseinandertraten und das Ideal ganzheitlichen Wissens verworfen wurde, sondern daß auch einige Denker wie etwa Kierkegaard, der sich mit den Unterschieden zwischen dem Ästhetischen, Ethischen und Religiösen beschäftigte, ihre Theorie schärfer konturierten und die Unterschiede hervorhoben sowie einige Autoren wie etwa Oscar Wilde eine tiefe Kluft zwischen Ästhetik und Ethik verspürten: Nach ihm sind «Kunst und Ethik vollkommen verschiedene und getrennte Welten» (Bd. 7, 132). In *Der Verfall der Lüge* behauptet Wilde nicht nur, daß Kunst einen Wert an sich habe und nicht als äußeren Zwecken untergeordnet betrachtet werden dürfe, sondern auch, daß Kunst überhaupt keinen äußeren Zwecken dienen könne, und wenn sie es denn tue, dann sei sie keine Kunst mehr (Bd. 7, 36 ff.).

Wir befinden uns heute in einer komplexen Situation. In einem Klima, in dem der Wert von Kunst nicht mehr Teil einer übergreifenden Sphäre ist und in dem das beherrschende Subsystem der Moderne, die Ökonomie, den Wert dadurch bestimmt, daß sie die instrumentelle Vernunft an die erste Stelle setzt, schwindet allmählich nicht nur in der Gesellschaft, sondern auch bei den Künstlern die Wertschätzung von Kunst. Wir entfremden uns immer weiter von den Fragen, warum Kunst

wertvoll und zu rechtfertigen ist und welche Kunst wir vorziehen sollen. In einem solchen Zeitalter steckt der Künstler in einem wirklichen Dilemma. In früheren Epochen wußten die Künstler, zu welchem Zweck sie ihr Talent entfalteten. Sie wußten, welche Themen besonders wichtig waren und welchem höheren Zweck ihre Kreativität dienen konnte. In einem gewissen Sinne ließ sich dieser künstlerische Optimismus auch noch in den ersten Phasen ästhetischer Autonomie erkennen; die Vorstellung, in neue Bereiche vorzustoßen, verschaffte dem Künstler das beflügelnde Gefühl einer großen Chance. Sogar bei Dahlhaus, in seiner Untersuchung über die absolute Musik, erkennen wir nicht nur die Entwicklung der musikalischen Autonomie, sondern auch die Vorstellung, daß Musik Ausdruck des Absoluten ist, eine Vorstellung, die uns heute völlig fremd erscheint. Wir haben heute einen Punkt erreicht, an dem der moderne Künstler, der eine Vision ausdrücken will, die Modelle der Vergangenheit nicht mehr nachahmen kann, da diese nicht mehr wirksam zu sein scheinen; wenn er jedoch andererseits immer nur weiter nach Innovationen sucht, vornehmlich über die Negation der Tradition, so kann es ihm passieren, daß das Publikum seiner Kunst gegenüber gleichgültig bleibt. Sogar der ausgeprägte Sinn des Künstlers für Widerstand gegen den Status quo löst sich auf, wenn man ihn in einem größeren Kontext betrachtet. Insoweit Kunst an der historischen Entwicklung autonomer Subsysteme teilhat, widersetzt sich der autonome Künstler seiner Zeit nicht, sondern beteiligt sich an der allgemeinen Zersplitterung der Werte: So wie andere Bereiche nach Experten rufen, gibt es heute Kunstspezialisten, die vom übrigen Bereich des Lebens abgeschnitten sind. Die Mächtigen-Distanz des Künstlers gegenüber der Gesellschaft erfüllt lediglich die Erwartung, daß er innerhalb seiner autonomen Sphäre wirkt und keinen Einfluß auf die große Welt außerhalb davon hat.

Menschen werden Künstler aufgrund ihrer Talents und ihrer Sehnsucht, sich zu entwickeln und auszudrücken; doch in einer Zeit, in der die Kunst keinem moralischen Zweck mehr zu dienen scheint, wird die Frage nach der Rolle des Künstlers immer unklarer. Die Zahl der Künstler in schwierigen Lebensumständen und qualvollen Identitätskrisen nimmt zu, und diese Probleme haben nicht nur mit der Schaffenslast und den Rezeptionsschwierigkeiten zu tun, sondern auch mit der beunruhigenden Vorstellung, daß dem Weg des Künstlers der höhere Zweck fehlt. Kaum ein Autor hat dieses Dilemma deutlicher dargestellt als Thomas Mann in seinem *Doktor Faustus*. Manns Held, Adrian Leverkühn, ist so sehr davon besessen, einen Weg zu finden, um sein außerordentliches Talent zur Geltung zu bringen, daß er dafür sogar bereit ist, mit dem Teufel zu paktieren. Die verzweifelte Einsamkeit, die noch dadurch verstärkt wird, daß er sich von der Last der Tradition löst, für die er nichts als Spott übrig hat, und seine tatsächliche Ausdruckskraft,

die einen Bruch mit der Moral voraussetzt, führen in den Ruin. Leverkühns Elend zeigt die Tragödie des modernen Künstlers, der überladen ist mit Tradition und unfähig, innerhalb eines moralischen Rahmens zu arbeiten. Als er schließlich die Liebe und die moralische Sphäre zugunsten seines künstlerischen Durchbruchs aufgibt, wird Leverkühn zum Mörder und sein Schicksal ist besiegelt – wir jedoch können sein Handeln einfühlend verstehen, auch wenn wir ihn verurteilen.

Wir verstehen, wie die Kunst sich so entwickelt hat, daß sie sich von der Moral löste, und spüren die unglaubliche Last, die ein Künstler in einer Zeit zu tragen hat, die in der Kunst nur noch ein kommerzielles Produkt oder ein eitles Spiel erkennen kann, ihr aber sonst keinen Wert mehr beimißt. Dennoch ist die Vorstellung, daß Kunst nichts oder nur wenig mit Wahrheit und dem Guten zu tun hat, daß sie jenseits der moralischen Sphäre betrieben werden muß, spezifisch modern, und sie sollte als einseitige Ideologie betrachtet werden, die nach einer kurzen Phase der Befreiung heute Wertschätzung und Selbstbewußtsein des zeitgenössischen Künstlers verhindert. Was aber stimmt letztlich nicht an dieser Trennung von Kunst und Moral? Die Behauptung, Kunst habe lediglich einen formalen Wert und eine Bestimmung ihres Werts habe nichts mit einer Bewertung ihres Inhalts zu tun, die lediglich innerhalb eines moralischen Rahmens zu leisten sei, treibt nicht nur den Künstler in die Verzweiflung, sondern ist auch philosophisch nicht haltbar. Denn Moral ist kein Subsystem wie jedes andere, so daß es etwa Kunst, Wissenschaft, Religion, Wirtschaft, Politik usw. neben Moral gäbe. Vielmehr ist Moral das Leitprinzip aller menschlichen Bestrebungen.⁶ Das heißt nicht, daß in einer Kultur, in der die Kunst zu einem autonomen Subsystem geworden ist, keine große Kunst entstehen kann, oder daß die Freiheit von ethischen Erwägungen es den Künstlern nicht erlauben würde, Werke mit einem ausgeprägteren Sinn für das Experiment und mit größerer Betonung der Form zu schaffen, aber es deutet doch darauf hin, daß die moderne Autonomie der Kunst nicht in jeder Hinsicht zu begrüßen ist. Diese Kritik der Autonomie findet ihre Entsprechung bei denjenigen, die entgegen modernen Entwicklungen behaupten, daß die Wirtschaft sich nicht völlig von ethischen Erwägungen trennen läßt oder daß die Naturwissenschaft moralischer Legitimation bedarf.

In der Moderne hat sich die Kunst immer weiter nicht nur von künstlerischen Vorgaben befreit, sondern auch von der Reflexion über ihre Moral oder ihr Verhältnis zur Wahrheit. Die Tatsache dieser Entwicklung will ich hier gar nicht in Frage stellen; sie ist schlicht Ausdruck dessen, daß sich in der Moderne unterschiedliche Subsysteme ausgebildet haben, und schafft neue Erkenntnisse und Möglichkeiten ebenso, wie sie andere Probleme aufwirft. Ich problematisiere jedoch diese Entwicklung, sofern sie die *quaestio iuris* betrifft, und unterscheide mich damit nicht von den

Autoren selbst, die – von E. T. A. Hoffmann bis Thomas Mann und darüber hinaus – ihre eigenen künstlerischen Paradigmen in Frage stellen. Der Kunst vollkommene Autonomie zuzugestehen heißt, daß man auch die Moral als eine Sphäre unter anderen betrachtet, was zugleich bedeuten würde, daß man die Moral auch aus anderen Bereichen einfach entfernen könnte, etwa aus der Religion oder der Politik, was wohl nur wenige Verfechter ästhetischer Autonomie propagieren würden. Jede verwerfliche Handlung ließe sich so unter Hinweis auf ihre autonome Sphäre rechtfertigen: Es geschah für die Kunst, für den Krieg, für die Religion, für die Liebe usw. Zugegeben, auch wenn Individuen in vorgeblich moralischer Absicht handeln, kann es zu verwerflichen Handlungen kommen, doch daß wir eine Handlung als verwerflich erkennen, setzt voraus, daß es höhere moralische Normen gibt, die es uns erlauben, eine angeblich moralische Haltung als unmoralisch zu bewerten. In dieser Hinsicht wird der höhere Rang der Moral nicht in Frage gestellt.

Jedes Unternehmen, vor allem eines, das öffentliche Gelder erhält, sollte über eine moralische Legitimation verfügen. Man kann den Wert einer Handlung dadurch legitimieren, daß man entweder auf ihren inneren Wert verweist oder ihren Wert für die Gesellschaft betont. Die Frage nach der moralischen Legitimation von Kunst sollte man deshalb nicht als Non-Frage abtun (in vielerlei Hinsicht die vorherrschende liberale Position) oder stark vereinfachend beantworten (die vorherrschende konservative Haltung), denn schon der Begriff der «Moral» birgt in sich eine Reihe von Mehrdeutigkeiten. Gewöhnlich bezieht er sich auf Fragen des Verhaltens und Benehmens. In diesem Zusammenhang könnte man Kunst moralisch nennen, wenn sie nicht gegen die moralischen Sitten einer Epoche verstößt, also beispielsweise keine freizügigen sexuellen Darstellungen enthält. Mir geht es jedoch um etwas völlig anderes, nämlich um den moralischen Wert von Literatur, d. h. um die Frage, ob es sich lohnt, dafür Zeit zu investieren, und wenn ja, was Literatur sein kann und sollte. Dabei ist es wichtig, zwischen «moralischen Konventionen» – d. h. den moralischen Ansprüchen und Sitten einer bestimmten Gesellschaft zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt – und «Moral» – d. h. den moralischen Ansprüchen, die mittels der Vernunft begründet werden, nachdem man spezifische moralische Konventionen untersucht und bewertet hat – zu unterscheiden. Mit dieser Unterscheidung im Hintergrund können wir erkennen, daß die Moralität einiger literarischer Werke möglicherweise darin besteht, daß sie aus den moralischen Konventionen einer bestimmten Zeit ausgebrochen sind, die von einer höheren Warte aus betrachtet als weniger ideal erscheinen.

Ein Zeichen für die Krise der Literaturwissenschaft ist, daß grundlegende Fragen der Legitimation, etwa warum wir Literatur lesen sollen, großenteils ausgeblendet werden oder gar tabu sind. Sie zu beantworten

setzt eine normative Ebene voraus; doch wir leben in einem Zeitalter der normativen Lähmung. Wissenschaft beschränkt sich zunehmend auf Deskriptive, sie bewertet nicht und ist skeptisch gegenüber allen normativen Haltungen. Diese Entwicklung ist in mehrfacher Weise ironisch. Zum ersten wurden Sinn und Zweck von Literatur und Literaturwissenschaft von der Öffentlichkeit noch nie so sehr angezweifelt wie heute, so daß die Frage nach der Legitimation von zentraler Bedeutung für die Zukunft der Disziplin ist. Zweitens war die Literaturwissenschaft noch nie so selbstreflexiv wie heute – doch vor den wirklich zentralen normativen Fragen verschließt man hartnäckig die Augen. Drittens hat sich die Literaturwissenschaft zwar von der Vorstellung verabschiedet, moralische Ansprüche begründen zu können, doch gleichzeitig ist sie immer dogmatischer geworden und hat sich in verschiedene Schulen und Unterschulen aufgespalten, die ihre eigene Sprache sprechen und sich gegenseitig kritisieren, ohne dabei jedoch auf übergreifende Fragen der Legitimation einzugehen. Viertens, und hierin liegt wohl die größte Ironie, hat sich die Literaturwissenschaft in den letzten drei oder vier Jahrzehnten verzweifelt auf die Suche nach ihrer Bedeutung begeben. Diese ist in der Tat dringend nötig, aber bei dieser Suche haben außerästhetische und ideologische Erwägungen die ästhetischen so sehr überlagert, daß die Frage, warum man sich der Literatur widmen soll, gerade von denen nicht beantwortet wurde, die der Literatur und dem Studium der Literatur moralische Bedeutung zuzuschreiben versuchten.

Idealismus als Ressource

Viele, die im Bereich der Literaturwissenschaft nach Orientierung suchen, sind voller Skepsis gegenüber deren gegenwärtigem Zustand und suchen nach anderen Perspektiven. Ohne Zweifel dürften nur wenige Zeitgenossen die Erwartung hegen, in der Tradition des Objektiven Idealismus, der behauptet, daß es nicht-hypothetische apriorische Erkenntnis gibt und diese Erkenntnis ontologische Gültigkeit besitzt, brauchbare Antworten zu finden. Diese Sicht, die sich bei Platon und Hegel findet und heute in Vittorio Hösle ihren stärksten Verteidiger hat⁷, besagt, daß es eine ideale Späre gibt, welche die Natur und das Bewußtsein übersteigt, und sie ist dem, was Stanley Fish die «gängige Argumentation» nennen würde, fremd, vor allem dem Gedanken, daß es keine unhintergehbaren Positionen gibt und daß die einzigen Normen, auf die man sich legitimerweise berufen kann, die professionellen Normen sind, die zu einer bestimmten Zeit praktiziert werden (68). Wenn die Unterscheidung zwischen Sein und Sollen aufgehoben wird, nimmt die Macht der Professionen zu. Professioneller Konsens läßt sich schon prinzipiell nicht mehr auf ein höheres Ziel verpflichten, und es wird immer schwieriger, ein

vorherrschendes Paradigma zu kritisieren, da die Leute aus professionellen Gründen an der Erhaltung des Status quo interessiert sind, der seinerseits zur Meßlatte für Urteile wird. Doch in einem Klima, das weder Praktiker noch Beobachter sonderlich erregt, sind alternative Perspektiven willkommen und belebend.

Es gibt mindestens zwei Möglichkeiten, um die Gültigkeit einer Position zu belegen: entweder mit ersten Prinzipien zu argumentieren, die bewiesen sind, oder den heuristischen Wert einer Position deutlich zu machen. Da ich in diesem Buch nicht versuchen will, erste Prinzipien zu entwickeln, und nur wenige Zeitgenossen einen objektiv-idealistischen Rahmen als der heutigen Zeit angemessen betrachten würden, werde ich den anderen Weg wählen und ein Grundgerüst zu präsentieren versuchen, das die Sphäre der Literaturwissenschaft in einem neuen, unerwarteten Licht erscheinen läßt. Viele meiner Positionen werden im Buch selbst begründet, andere beziehen sich auf Denktraditionen, die ich voraussetze und hier nicht weiter beweise. Während alle literaturwissenschaftlichen Arbeiten auf Vorannahmen gründen, unterscheidet sich das vorliegende Buch insofern, als seine Vorannahmen nicht zum Konsens unserer Zeit gehören. Jahrhundertlang leitete sich die wirkungsvollste Verteidigung der Künste und der Geisteswissenschaften aus der idealistischen Tradition ab. Diese Tradition ist heute größtenteils verschwunden, und die Zeitgenossen haben beträchtliche Schwierigkeiten, andere vom Wert der Künste und der Geisteswissenschaften zu überzeugen. Mit Sicherheit lassen sich Einsichten in deren Wert aus verschiedenen komplexeren Quellen gewinnen, und eine Stimme unter den anderen sollte sich auf diese Tradition beziehen.

Wenn wir also um der Argumentation willen annehmen, daß nur wenige die Prämissen des Idealismus akzeptieren würden, so wollen wir doch mit einigen seiner Positionen experimentieren und abwägen, ob er uns Werte und Perspektiven erkennen läßt, die sonst verborgen bleiben würden. Wenn ich mich auf diese Tradition beziehe, so heißt das nicht, daß ich all ihren Forderungen folge; der Leser wird spezifische Abweichungen von Platon und Hegel erkennen, die ich in meinen Überlegungen besonders betone. Dazu kommt, daß jeder Versuch, einige der vergessenen Gedanken des Objektiven Idealismus zu neuem Leben zu erwecken, die Entwicklungen berücksichtigen muß, welche die Einzelwissenschaften und die Künste seit dem letzten idealistischen System genommen haben. Hösle beispielsweise bedient sich der reichen Schätze der modernen Sozialwissenschaften, wenn er seine Argumente zu Moral und Politik entwickelt; ich selbst habe in einer früheren Untersuchung zu Hegels Theorie der Tragödie und der Komödie und ihrer Bedeutung für unsere Zeit versucht, die Entwicklungen in den Künsten seit Hegel miteinzubeziehen. Im vorliegenden Buch will ich nicht nur die Fortschritte in der Literaturwissenschaft seit den Zeiten Hegels mit in Betracht ziehen, son-

dern auch versuchen, die Tradition des Objektiven Idealismus und die Herausforderungen des technischen Zeitalters miteinander in Dialog zu setzen.

Derjenige idealistische Denker, der den moralischen Wert von Literatur nachdrücklicher als jeder andere propagierte, war Schiller. Seine ersten Stichworte findet er bei Kant. Dessen große Leistungen im Bereich der Ästhetik liegen nicht nur in ausführlichen Überlegungen zum ästhetischen Urteil, sondern auch darin, daß er den inneren Wert von Kunst und ihre Verbindung zur Moral erkannte sowie die Verbindungen zwischen Kunst und Natur aufzeigte. Schiller, sowohl Dichter als auch Kantianer, stellt den Philosophen in verschiedener Hinsicht in Frage; so behauptet er beispielsweise, daß berechtigte Beweggründe für moralisches Handeln sich nicht einzig und allein aus der Vernunft ableiten lassen. Doch Schiller entwickelt auch eine kantianische Perspektive; seine Bedeutung für die Geschichte der Ästhetik rührt denn auch von seiner außerordentlichen Fähigkeit her, den scheinbar widersprüchlichen Weg zu beschreiten und Kunst sowohl als autonom wie als moralisch zu betrachten. Schiller verbindet die Autonomie der Kunst mit ihrer Ganzheit und Harmonie als Gegenbild zur fragmentierten Wirklichkeit; die Erfahrung der Harmonie hat demnach Auswirkungen auf unser Gemüt und ist seiner Ansicht nach Voraussetzung für die moralische Erneuerung der Gesellschaft. Ich nehme diesen Gedanken auf, will ihn aber gleichzeitig in verschiedener Hinsicht ergänzen. Denn erstens sind Schillers Bemühungen, ähnlich denjenigen Kants, ausgesprochen formal, und eine Ästhetik, die Schillers Forderungen nach dem moralischen Wert von Literatur vertiefen will, muß die historische Perspektive und den konkreten Inhalt der Hegelschen Ästhetik berücksichtigen, auch wenn ich mich in verschiedenen Punkten (etwa in der Frage, ob Philosophie die Kunst überflüssig macht) gegen Hegel auf die Seite Schillers stelle. Zum zweiten muß jeder Versuch, auf einen Denker wie Schiller zurückzugreifen, dessen Arbeiten zur Ästhetik inzwischen mehr als zweihundert Jahre alt sind, durch Reflexionen über die Entwicklungen der Moderne ergänzt werden – sowohl in der Objektwelt, von der Technik bis zu Politik und Kunst, wie auch in der Gelehrtenwelt. Dabei gilt es zuallererst, das Häßliche, das die ästhetische Diskussion unmittelbar nach der idealistischen Epoche beherrschte, vollständig in die Kunst miteinzubeziehen. Schiller kann für die Gegenwart von Wert sein, aber wir können keine Schillerianer sein.

Auch wenn ich mich in den ersten Kapiteln eher traditionellen Fragen zuwende, so lasse ich zeitgenössische Perspektiven dennoch nicht außer acht. Jüngste Entwicklungen geben uns die Möglichkeit, Kunst in neuem Licht zu sehen, und die wertvollen neuen Horizonte, die sich dabei eröffnen, sollte man nicht preisgeben. Es stellt sich jedoch auch die Frage, ob einige noch heute gültige Fragen vergessen worden sind. Denn das

Historischwerden einer Theorie ist nicht das gleiche wie ihre philosophische Widerlegung. Die Rückkehr zu bestimmten Fragen, die in der Moderne vernachlässigt wurden, mag in der Tat die beste Möglichkeit bieten, um neue Sichtweisen auf die Moderne zu eröffnen. Die späteren Kapitel wenden sich mehr und mehr von den allgemeinen Prinzipien ab und beschäftigen sich unmittelbar mit dem technischen Zeitalter, seinem Einfluß auf die Ästhetik und mit verschiedenen ästhetischen Antworten auf dieses Zeitalter. Wie viele andere durchaus willkommene Entwicklungen der Moderne, unter ihnen der Kapitalismus, bedarf jedoch auch die Technik, wieviele Vorzüge sie auch immer haben mag, der Zügelung, der Kritik und der Gegenmaßnahmen.