

## 2 Moderne Ästhetik und Gewalt

---

### 2.1 Jung-Wien und die Wiener Moderne

Das Panorama der Zeit der Wiener Moderne ist weit und vielfältig. Es in seiner Gänze darstellen zu wollen, würde eine andere Zielsetzung der Promotion voraussetzen. Vielmehr geht es um einen Überblick der Motive- und Themenkomplexe der Wiener Moderne, die die Autoren beeinflussen und somit potenzielle Diskurse darstellen, auf die ihre Schriften Bezug nehmen und deren Problemstellung in der Prosa ihren Niederschlag finden. Anhand der Frauenfiguren soll veranschaulicht werden, wie genuin literarische Motive zugleich die kulturellen Aspekte von Zeit widerspiegeln. Des Weiteren spielt Gewalt eine untergeordnete Rolle in der Wiener Moderne, es ist die ästhetische Akzentverschiebung, die es besonders zu berücksichtigen gilt. Die Ringstraße als topologisches Element der sozialen Wirklichkeit der Schriftsteller findet ihre Entsprechung als Transgression und als Inklusion bzw. Eskapismus in Fremd- und Eigenwahrnehmung der Poetologie des Jung-Wiener Kreises.

#### 2.1.1 Im inneren Kreis

Die Wiener Moderne ist eine pulsierende, eruptive und dispersive Epoche. Das haben die vielen Überblicksdarstellungen und Einzeluntersuchungen zu spezifischen Themen über die Jahre deutlich gezeigt. Und bis heute scheint das Potenzial für wissenschaftliche Arbeiten noch nicht ausgeschöpft zu sein, betrachtet man die jüngsten Publikationen der letzten Zeit. Deshalb soll hier auch nicht versucht werden, die Komplexität der Wiener Moderne mit ihren vielen kulturellen Entwicklungen in ihrer Gänze darzustellen, sondern Ziel ist es, die wichtigsten Aspekte zu umreißen, um eine historisch-kulturelle Verortung als Analysebasis zu ermöglichen. Die Darstellung erfüllt dabei zwei Funktionen: Sie dient einerseits zur diachronen Unterscheidung der literarischen Repräsentationsformen zu vorhergehenden Epochen und andererseits zur ästhetisch-theoretischen Fundierung anhand kunstphilosophischer Probleme der Zeit. Da in dieser Arbeit kein diachroner Vergleich der Darstellung von Gewalt aus unterschiedlichen literaturgeschichtlichen Abschnitten

erfolgt, setze ich voraus, dass die gefundenen Besonderheiten an den Repräsentationen in der modernen Literatur zugleich distinguierende Merkmale der Darstellung von Gewalt sind, die sie von Darstellungen anderer Epochen unterscheiden, sofern sie mit den konstitutiven Aspekten der modernen Ästhetik korrespondieren. Das heißt, lassen sich an einer Gewaltdarstellung jene entscheidenden ästhetischen Merkmale finden, die zugleich auch paradigmatisch für die Ästhetik der Moderne sind, dann stellen diese Merkmale auch das Spezifikum der Präsentationsform dar, welches in anderen Epochen entweder nicht vorhanden oder nicht relevant ist. Gerade weil der ästhetische Diskurs und das Schaffen von Kunst in der Wiener Moderne in ein produktives, dynamisches Wechselverhältnis treten, findet die theoretische Reflexion der Zeit fortwährend ihren Niederschlag in der Kunst. Die Kulmination dieses Wechselverhältnisses zeigt sich z.B. an den Frauenfiguren der modernen Literatur, weshalb zum Schluss dieses Abschnittes kurz die Konzentration der verschiedenen Diskurse anhand der *femme fatale* und der *femme fragile* veranschaulicht werden soll. Besonders zur *femme fatale* existieren bereits viele literaturwissenschaftliche Untersuchungen, die die Komplexität der jeweiligen Abstoßungs- und Anziehungskräfte zwischen den gesellschaftlichen Feldern, wie Wissenschaft, Politik und Philosophie, in ihrem Verhältnis zur Kunst herausgearbeitet haben. In konzentrierter Form findet sich hier die reflektorische Funktion der Literatur, die zwischen Gegendiskurs und affirmativem Entwurf changiert, wenn Episteme der anderen Bereiche in ihr verarbeitet, verworfen, idealisiert oder konkretisiert werden. Die Schriftsteller beziehen mit den Mitteln der Kunst Stellung, indem sie mit den Möglichkeiten der Ästhetik Aussagen über die Weltwahrnehmung, ihre Konstruktion und das Verhältnis des Subjekts zu diesen treffen. Was also für die Frauenfiguren gilt, sollte in gewisser Weise auch auf die Repräsentation der Gewalt in Literatur anwendbar sein. Da es sich allerdings somit vor allem um eine ästhetische Fragestellung handelt, wird es in dem folgenden Kapitel doch nötig sein, sich ausführlicher mit ausgewählten Problemen der Ästhetik in Hinblick auf die Wiener Moderne näher zu beschäftigen. Soziologische, medizinische, gesellschaftspolitische Entwicklungen allerdings, die alle unzweifelhaft auch zum Kontext der Literatur gehören und mit denen immer ein Verhältnisgeflecht besteht, werden zugunsten der Konkretisierung weniger gewichtet.

Um zu vermeiden, dass auch in dieser Arbeit erneut eine aufwendige und komplexe Darlegung der Epochenproblematik stattfindet, sei exemplarisch auf die ausführlichen Erörterungen in den jeweiligen Einführungen verwiesen. Die Wiener Moderne kann als Teilepoche der Moderne angesehen werden, deren definitorisches Merkmal vor allem die Verortung in Wien ist. »Wiener Moderne« ist wie »Moderne« selbst ein Containerbegriff (Kimmich und Wilke sprechen vom »Mantelkonzept«) unter den Strömungen, wie *Fin de Siècle*, Dekadenz oder Ästhetik-

zismus subsumiert werden.<sup>1</sup> Diese Begriffe wiederum weisen keine trennscharfe Abgrenzung untereinander auf, sondern überschneiden sich teilweise. Gegenüber den allgemein formulierten Charakteristika der überregionalen Phänomene dieser Strömungen existieren in Wien spezifisch regionale Ausprägungen, die sich teilweise zu den Charakteristika der allgemein bestimmten unterscheiden. Während der Begriff »Wiener Moderne« weiter gefasst ist und Veränderungen auf allen kulturellen Gebieten berücksichtigt, konzentriert sich die Bezeichnung »Jung-Wien« oder »Junges Wien« auf die Kaffeehaus-Dichterkreise um Arthur Schnitzler und Peter Altenberg. Es handelt sich dabei um eine Selbstbezeichnung, die bekanntlich Hermann Bahr populär gemacht hat.<sup>2</sup> Allerdings findet der Begriff in der neueren Forschungsliteratur immer weniger Anwendung. Jung-Wien, wie es Dagmar Lorenz ausführt, lag eine Auffassung zugrunde, die die Totalität und Komplexität der Wiener Moderne selbst zuerst nicht umfassend erfasst hatte. Vor allem durch die Arbeiten von Jacques Le Rider ist dies im Verlauf der 1980er- und 1990er-Jahre korrigiert worden.<sup>3</sup> Die Rückwendung zu dem Begriff »Jung-Wien« geschieht jedoch ganz bewusst und ist der Komplexität des Modernebegriffs geschuldet. Er ist eine notwendige Einschränkung, die nicht die Ganzheit der Wiener Moderne anspricht, sondern sich auf ein Phänomen bezieht, das örtlich und zeitlich weit begrenzter ist und dessen partizipierende Personen gut erfasst sind.<sup>4</sup> Die beiden Bezeichnungen »Wiener Moderne« und »Jung-Wien« werden damit in ein mikro-makrostrukturelles Verhältnis gesetzt. Wiener Moderne bezeichnet den literarischen Kontext und damit den übergeordneten makrostrukturellen Ideologieraum als Bezugsrahmen, wohingegen Jung-Wien den mikrostrukturellen Rahmen eines Teilsystems bezeichnet, das sich vor allem durch seine Literatur konstituiert.

## 2.1.2 Metropole Wien

Wien ist um 1900 herum die drittgrößte Stadt Europas und unter damaligen Gesichtspunkten eine wirkliche Metropole. Die verschiedenen Ethnien, die in der Großstadt ihr zu Hause gefunden haben, bieten vielfältige Inspirationen für das künstlerische und intellektuelle Leben.<sup>5</sup> Dennoch wird Wiens Habitus, im Gegen-

1 Vgl. KIMMICH/WILKE: Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende, S. 9.

2 Vgl. ebd., S. 81; CROW: Art and Architecture 1900 and 2000, S. 158; HAUPT/WÜRFEL: Geistige Zentren des Fin de Siècle, S. 165.

3 Vgl. LORENZ: Wiener Moderne, S. 3ff.

4 Den Vorschlag von Dominik Orth und Ingo Irsigler (Einführung in die Literatur der Wiener Moderne, S. 11f.), den Begriff wegen des Attributs »jung« nur für die Frühphase der Wiener Moderne zu verwenden, halte ich für verfehlt, da er das wichtigere Kriterium kassiert, nach dem sich der Begriff nur auf eine bestimmte Literatur und ihren Autorenkreis bezieht, wohingegen die Wiener Moderne noch viel mehr Aspekte des kulturellen Lebens einschließt.

5 HAUPT/WÜRFEL: Geistige Zentren des Fin de Siècle, S. 164.

satz zu dem Berlins oder Paris, als eher konservativ wahrgenommen. Ein Grund für diese Fremd- und Eigenwahrnehmung ist in der beginnenden Konkurrenz zwischen Berlin und Wien zu suchen.<sup>6</sup> Während dieses vor allem auch in intellektuellen Kreisen ausgetragenen Wettstreits entstehen beiderseits selbstkonstitutive Stereotype. Dass Berlin überhaupt in Konkurrenz mit Wien tritt, liegt wiederum an Berlins Stadtentwicklung, die noch in den 1880er-Jahren im Vergleich zu Wien als eher gemäßigt beschrieben wird, sich jedoch durch ihre abrupte und sprunghafte Expansion zum paradigmatischen Beispiel moderner Prozesse wandelt, vor allem im Hinblick auf eine durch industrielle Entwicklungen bedingte Veränderung.<sup>7</sup> Wien bleibt zurück. Berlins exponenzielles Wachstum seiner Einwohner von 800.000 auf rund 2,5 Millionen in weniger als 30 Jahren, seine rasante räumliche Ausdehnung und die durch Technik verursachte Beschleunigung praktisch aller Alltagsbereiche erzeugen nun auch im deutschsprachigen Kulturkreis eine lebensweltliche Erfahrung, die zuvor schon die Bewohner vor allem in Paris und London machen mussten und literarisch verarbeiteten – die Stadt als Moloch.<sup>8</sup> Berlins Entwicklung zur Metropole erhält zudem eine politische Dimension, da die Stadt als Reichshauptstadt analog zu Wiens Funktion für Österreich das Deutsche Reich repräsentieren soll.<sup>9</sup> Dieses Konkurrenzverhältnis spielt ebenfalls in kultureller Hinsicht eine wichtige Rolle und beeinflusst ästhetische, aber auch städtebauliche Prozesse wesentlich. Wien hatte lange vor Berlins Aufstieg mit den typischen Problemen einer Großstadt zu kämpfen und deswegen weitreichende, allerdings ebenso wegweisende bauliche Veränderungen vorgenommen, die darüber hinaus repräsentative Funktionen innehatten und die politische Macht Österreichs symbolisieren sollten. Die Planungs- und Umsetzungsabläufe sind in vielerlei Hinsicht revolutionär und Berlin wird mit verschiedenen Projekten, vor allem seinen Bahnhöfen, versuchen mit diesen zu wetteifern. Ebenfalls aufgrund des Konkurrenzverhältnisses streicht Berlin seine Unterschiede als modern und somit positiv heraus. Wien als historisch gewachsene Großstadt kämpft mit Umstrukturierungsproblemen. Berlin jedoch als neu entstandene Metropole hat keine vergleichbaren Probleme, da die meisten Teile tatsächlich neu entstanden sind. Wiens Manko wird

6 LORENZ: Wiener Moderne, S. 10ff.

7 HAUPT/WÜRFEL: Geistige Zentren des Fin de Siècle, S. 170f; SPRENGEL/STREIM: Berliner und Wiener Moderne, S. 24.

8 Wenn gleich dieses häufig beschworene Thema der Dekadenzliteratur zuvor schon von deutschen und österreichischen Schriftstellern reflektiert und verwendet wurde, manifestiert sich nun erstmals der Prozess der industriellen Metropole als kulturelle Wirklichkeit auch in Deutschland. Vgl. KIMMICH/WILKE: Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende, S. 19; HAUPT: Themen und Motive, S. 151f. Für die deutschsprachige Moderne an sich wird Berlins Entwicklung zur Großstadt sogar als notwendige Voraussetzung gesehen, vgl. ANZ: Thesen zur expressionistischen Moderne, S. 330.

9 SPRENGEL/STREIM: Berliner und Wiener Moderne, S. 25.

von Berliner Seite genutzt, indem sie Wien als die Stadt des vergangenen Jahrhunderts stilisiert, während Berlin die Metropole des Fortschritts sei. Allerdings trifft die Charakterisierung auf Wiener Seite nicht zwangsläufig auf Ablehnung; im Gegenteil sind alteingesessene Einwohner Wiens mehr oder minder »schockiert« über die Entwicklung ihrer Heimat hin zur Metropole und zum Zentrum der habsburgischen Monarchie.<sup>10</sup> Sie würden tatsächlich gerne die Stadt im Zustand des letzten Jahrhunderts belassen. Paradigmatisch steht hierfür die Ringstraße, die wie eine Grenze zu einem inneren Kreis die bürgerliche, gut situierte Schicht von den Arbeitern, Eingereisten, Armen und Zugezogenen trennt. Sie ist einer der wenigen Orte, an dem sich in konzentrierter Form der Moderneprozess anhand der Entwicklung der baulichen Maßnahmen ablesen lässt. Gleichzeitig erfährt das Projekt von öffentlicher Seite eine intensive Reflexion, weshalb auch kultur-soziologische Prozesse sich in die Architektur einschreiben und sie gleichermaßen durch Kritik und Begeisterung der Feuilletons zur Chiffre des Wandels der Wiener Gesellschaft um die Jahrhundertwende wird, was sich auch an den vielen Forschungsarbeiten zeigt, die sich bis heute mit ihr beschäftigen.<sup>11</sup> Paradigmatisch ist die Ringstraße auch deshalb, weil sich an ihr Mal um Mal die ambivalenten Verwerfungen zeigen, die charakteristisch für die Wiener Moderne sind. So war das bauliche Projekt eigentlich als sowohl architektonische als auch ideologische Öffnung gedacht, die die einzelnen sozialen Schichten zusammenführen sollte. Dafür werden für das Bauprojekt die Reste der alten Befestigungsanlage abgebaut, die den alten Stadtkern von den neueren Stadtteilen trennt, weswegen die Mauerreste auch seiner Zeit schon nicht nur als topologische, sondern auch als soziologische Grenze verstanden werden.<sup>12</sup> Tatsächlich aber bleibt die unsichtbare Grenze bestehen. Stefan Scherer stellt heraus, dass die Bürger sehr wohl die kulturellen Prunkbauten als »Bollwerk gegen die Vorstadt« verstanden haben.<sup>13</sup> Ebenso bleiben die in ihr liegenden Stadtviertel fast unbeeinflusst von der industriellen Fortentwicklung, die andere Stadtteile formt und verändert. Ihr historisches Bild und ihre traditionelle Integrität, anders als etwa Stadtviertel in Berlin, bleiben konserviert.<sup>14</sup> Giselheid Wagners Analyse von Ferdinand von Saars Wahrnehmung der Ringstraße veranschaulicht diesen Zwiespalt. So beklagt von Saar den Verlust des alten Wiens, in

10 HAUPT/WÜRFEL: Geistige Zentren des Fin de Siècle, S. 167.

11 Allein in den letzten drei Jahren sind rund 15 Monografien veröffentlicht worden, die sich sowohl architekturgeschichtlich als auch kulturwissenschaftlich mit der Ringstraße auseinandersetzen, etwa STÜHLINGER: Der Wettbewerb zur Wiener Ringstraße, und BISCHOFF, CÄCILIA/PICHORNER, FRANZ: Der Weg zum vollendeten Museum. Kaiser Franz Joseph I. und das Gesamtkunstwerk an der Wiener Ringstrasse. Wien 2016, um nur zwei Beispiele herauszugreifen.

12 STÜHLINGER: Der Wettbewerb zur Wiener Ringstraße, S. 52.

13 SCHERER: Richard Beer-Hofmann und die Wiener Moderne, S. 330.

14 SPRENGEL/STREIM: Berliner und Wiener Moderne, S. 331f.

dem die Ursprünglichkeit seiner Kultur und Bewohner gewahrt war. Die neuen baulichen Entwicklungen jedoch bedrohen und beschädigen für ihn diesen kulturellen Kern.<sup>15</sup> Gleichzeitig konstituiert er das alte Wien als Rückzugsort, gerade eben auch abgeschirmt durch die in seinen Worten ›verödete‹ moderne Prachtstraße mit ihren repräsentativen Bauten.<sup>16</sup> Sie ist die topologische Manifestation des als bedrohlich empfundenen Modernisierungsprozesses, der tatsächlich nun an die idealisierte, idyllische Unversehrtheit einer gewachsenen, damit natürlichen und kleinen, zugleich überschaubaren und begreifbaren Lebenswelt heranrückt. Der Bau der Straße und vor allem ihr vorangegangener öffentlicher Wettbewerb von 1858 stellen dennoch nichts Geringeres als einen Meilenstein in der modernen Städteplanung dar, gerade auch weil er öffentlich stattfindet und somit von den Wienern antizipiert und diskutiert werden kann.<sup>17</sup> Hierin offenbart sich überdies die Ambivalenz zwischen Erneuerung und Rückwärtsgewandtheit der Wiener Moderne erneut. Einerseits ist der gesamte Prozess der Planungsfindung, der Ausschreibung und seiner Reflexion ein liberales Massenereignis, das Bürger und Bewohner einbezieht und nicht Maßnahmen schlicht oktroyiert; sein Ergebnis führt allerdings zu einer erneuten kulturellen Abschottung des gehobenen Bürgertums und der Millionäre zu den niedrigeren Schichten. In diesem gutbürgerlichen Milieu bewegen sich die meisten Vertreter des sogenannten Jung-Wiens, deren Texte in dieser Arbeit im Fokus stehen, und sie gehören zu einer Generation, deren familiäres Vermögen ihnen letztlich eine Künstlerexistenz ermöglicht, welches sie zugleich aber immer in dem Gefühl des parasitären Verhältnisses zur Elterngeneration zurücklässt. Wenngleich das nicht auf alle Vertreter der literarischen Bewegung zutrifft, ist es aber vor allem in der medialen Wahrnehmung dieser Gruppe und ihrer Werke immer wieder Gegenstand der Auseinandersetzung.<sup>18</sup> Während von nicht wienerischen, speziell Berliner Intellektuellen, dies kontinuierlich als Anlass zur Kritik genommen wird, da den Schriftstellern als Resultat ihrer finanziellen Unabhängigkeit Lebensferne und Naivität unterstellt wird, sieht die Wiener Seite die soziale Herkunft durchaus positiv und als Grundlage einer fundierten kulturellen Kompetenz mit der nötigen finanziellen Freiheit, sich ganz der Literatur widmen zu können.<sup>19</sup> Aufgrund dieser Herkunft ist es aber auch wenig verwunderlich, dass die literarischen Arbeiten des Wiener Kreises im Vergleich zu den Berliner

15 Vgl. WAGNER: Harmoniezwang und Verstörung, S. 159f.

16 EBD., S. 185f.

17 STÜHLINGER: Der Wettbewerb zur Wiener Ringstraße, S. 10f.

18 So kommt Felix Salten aus eher ärmlichen Verhältnissen und mit dem Börsenzusammenbruch von 1873 verliert z.B. Arthur Schnitzlers Familie einen Großteil ihres Vermögens. Vgl. LORENZ: Wiener Moderne, S. 84.

19 SPRENCEL/STREIM: Berliner und Wiener Moderne, S. 227-230.

Arbeiten sich weitaus weniger sozialengagiert ausnehmen. Zwar fehlt hier ebenfalls der Raum, alles *en détail* zu erörtern, aber die Wiener Bürgerschicht, und dies schließt ihre intellektuellen Kreise mit ein, ist sozialistischen Tendenzen gegenüber weitaus skeptischer eingestellt, als das unter den Berliner Intellektuellen der Fall ist.<sup>20</sup> Auch deshalb wird Berlin eher dem Naturalismus, Wien eher dem Impressionismus und Symbolismus zugeordnet.<sup>21</sup> Das bedeutet allerdings nicht, und diese Verallgemeinerung findet häufig statt, dass die Autoren nicht sozialkritisch wären – im Gegenteil: Ihre Analysen legen den Finger in die Wunden und verdrängten Probleme der eigenen Gesellschaft.<sup>22</sup> Die Schriftsteller riskieren Skandale und gesellschaftlichen Reputationsverlust, brechen mit der Elterngeneration und erproben neue Lebensentwürfe. Allerdings resultieren daraus selten revolutionäre Ambitionen, die sich auf die gesamte Gesellschaft erstrecken würden.

Analog zum Image Wiens tendiert die Literaturgeschichte ebenso dazu, dem Jung-Wiener Dichterkreis Konservatismus und Eskapismus als subsumierende Charakteristika zuzuordnen. Das hat hinsichtlich einer notwendigen Abstraktion durchaus seine Berechtigung, droht aber im spezifischen individuellen Fall durch eine vorurteilsbehaftete Lesart Interpretationsergebnisse zu verstellen, die dieser Lesart zuwiderlaufen.<sup>23</sup> Ein populäres Beispiel ist Schorskes Diktum des ästhetizistischen Rückzugs aus dem politischen Bereich der Gesellschaft, den er den Schriftstellern der Wiener Moderne attestiert. Dieser Einschätzung folgend, ist lange Zeit Arthur Schnitzler bezüglich seiner Haltung zum Ersten Weltkrieg eine apolitische Einstellung unterstellt worden. Erst die genauere Lektüre seiner Tagebücher hat ergeben, dass dieses Urteil so nicht haltbar ist. Bernard Shaw stellt zudem heraus, dass es mehr Schorskes eigene historische Situation war, die ihn zu dem Ergebnis kommen ließ, als das tatsächliche Material, das er erforschte.

Die Ursache für den Kurzschluss vom Image der Metropole Wiens auf die distinguierenden Charakteristika des Dichterkreises ist aber auch in der Person Hermann Bahrs zu suchen. Bahr behauptet an verschiedenen Stellen seiner autobiografischen Schriften, er habe den Jung-Wiener Kreis praktisch gegründet. Eine These, die auch von der Literaturwissenschaft häufig so weiter kolportiert wurde. Tatsächlich stößt Bahr erst später zu einer bestehenden Gruppe hinzu und auch der Terminus »Junges Wien« bzw. »Junges Österreich« ist bereits vorher von Arthur Schnitzler in seinen Tagebüchern verwendet worden. Der wahre Kern aber

20 Erneut zeigt sich, dass für den Rahmen der Arbeit die Bevorzugung der Bezeichnung Jung-Wien präziser ist, denn während die Jung-Wiener Autoren eher distanziert gegenüber dem politischen Geschehen waren, haben hingegen Intellektuelle wie Karl Kraus sich sehr engagiert. Vgl. GEMMEL: Die Kritische Wiener Moderne, bes. ab S. 131.

21 SPRENGEL/STREIM: Berliner und Wiener Moderne, S. 45.

22 EDER: Zur Sexualisierung der »Wiener Moderne«, S. 159f.

23 LORENZ: Wiener Moderne, S. 8.

des Mythos ist, dass es Bahrs publizistischer Fähigkeit und seinem feuilletonistischen Talent sowie seinem organisatorischen Engagement zu verdanken ist, dass der Dichterkreis um Beer-Hofmann, Schnitzler und Hofmannsthal derartige Bekanntheit erlangt.<sup>24</sup> Bahr ist nicht Jung-Wien – das wäre verkürzt dargestellt – er beeinflusst aber zu einem nicht unerheblichen Teil die Außenwahrnehmung des Kreises und damit letztlich auch die kulturellen Schablonen, mit denen sowohl die Ästhetik als auch die Literatur rezipiert wird.<sup>25</sup>

Darüber hinaus ist Bahrs poetische Konzeption ungeachtet seiner Zuspitzung nicht absolut gegenläufig zur Selbstwahrnehmung der anderen Autoren. Dies wird immer wieder in Texten deutlich, die sich mit den Beziehungen innerhalb der Gruppe und ihrem literarischen Selbstverständnis auseinandersetzen. In diesen Texten zeigt sich auch, dass ein Gefühl der Exklusivität in doppeltem Sinne vorherrscht: zum einen nämlich als vom Puls der Zeit durch das alte Wien abgeschnitten und zum anderen durch diese erzwungene Sonderposition in der Lage, als Bewahrer einer ideellen, weil originären Kultur fungieren zu können.

Bahrs Wechsel nach Wien ist, wie das Sprengel und Streim plausibel veranschaulichen, einer teils reflektierten, teils erst retrospektiv verstandenen Veränderung seiner eigenen ästhetischen Prinzipien geschuldet. Dass die Wahl auf Wien fällt, ist Resultat eines ideologischen Wandels, der, beeinflusst durch persönliche Enttäuschungen, in Bahrs Programm zur Überwindung des Naturalismus mündet.<sup>26</sup> Er stößt zu einem Kreis dazu, von dem er der Ansicht ist, seine neue Ästhetik in ihm repräsentiert zu finden bzw. sich gemeinsam mit den Künstlern in diese Richtung entwickeln zu können. Der Kreis, der sich zuerst im Kaffeehaus Griensteidl zusammenfindet und nach dessen Abriss ins Café Central wechselt, ist typisch für intellektuelle und künstlerische Gruppen der Zeit. Die neue Form der gemeinsamen Organisation mit dem Ziel, Kunst zu schaffen, hat sich über einen längeren Zeitraum schrittweise aus der Salonkultur des vorherigen Jahrhunderts entwickelt.<sup>27</sup> Die Gründe hierfür sind vielfältig. Der Kunstmarkt ist in Veränderung begriffen, seit Kirche und Adel nicht mehr alleinige, bestimmende Geldgeber sind. Das Bürgertum, das sich ebenfalls ideologisch eher durch Vereine und Gruppen repräsentiert sieht, ist wichtigster Kunde und Produzent von Kunst geworden.<sup>28</sup> Im Falle Adolf Loos etwa sind es sogar fast ausschließlich wohlhabende jüdische Wiener, die sich ihre Wohnungen von ihm einrichten lassen.<sup>29</sup> Die Künstlerkreise werden zum entscheidenden Nukleus kultureller Prozesse. Gleichzeitig schaffen

24 Vgl. SPRENGEL/STREIM: Berliner und Wiener Moderne, S. 84ff.

25 SIMONIS: Ästhetizismus, S. 3.

26 Vgl. SPRENGEL/STREIM: Berliner und Wiener Moderne. Vor allem S. 88f., S. 93f. und S. 100.

27 WÜRFEL: Kunst-Kreise, -Gruppen und -Gemeinschaften, S. 196.

28 EBD., S. 197.

29 TIMMS: Die Wiener Kreise, S. 135.



sie mit ihrem häufig als elitär verstandenen Impetus einen Raum, der sie zunehmend von der umliegenden Gesellschaft isoliert. Ein Prozess, der letztlich von beiden Seiten vorangetrieben wird. Sowohl die umgebende Gesellschaft sondert sich aus verschiedenen Gründen von den Künstlern ab, wenngleich sie ihre Produkte gern und ausgiebig rezipiert, als auch andersherum sich die zum inneren Kreis gehörenden als Gemeinschaft verstehen, die sich aufgrund von Ansichten, Lebensweisen und nicht zuletzt intellektuellen Voraussetzungen zwangsläufig von der sie umgebenden Umwelt abgrenzen muss.<sup>30</sup> Nicht selten liegt dem auch ein Wille zur Veränderung und Neuformung der Gesellschaft oder aber eine programmatische Abkehr von der Zivilisation zugrunde.<sup>31</sup> Im Falle der Wiener Kreise betont Edward Timms allerdings, dass obwohl die Kreise nach außen hin isoliert sind, sie dagegen untereinander sich stark vernetzen und austauschen. Dies resultiert zum einen aus der Überschneidung ihrer Teilnehmer und zum anderen durch die persönlichen Beziehungen zentraler Personen der einzelnen Kreise. Nach Timms sind die Gruppierungen der Intellektuellen immer auf eine Schlüsselfigur ausgerichtet, die als sozialer Knotenpunkt wiederum Beziehungen zu anderen Schlüsselfiguren unterhält, und dies teilweise über Interessengebiete hinweg. So führten etwa Karl Kraus und Adolf Loos einen Austausch über ähnliche ästhetische Programme, allerdings einmal auf die Publizistik und einmal auf die Architektur bezogen.<sup>32</sup> Für die Wiener Gesellschaft hat Timms deshalb versucht, die kulturelle Interaktion in einem Diagramm von sich überschneidenden Kreisen darzustellen.<sup>33</sup> Ihm ist hierbei wichtig zu betonen, dass die Kreise kein einfaches Modell sind, sondern sich wirklich an bestimmten Orten regelmäßig zusammengefunden haben.<sup>34</sup> Erneut ist es die Kreisstruktur, die als Metapher der soziokulturellen Interaktionen ihre Entsprechung auf topologischer Ebene wiederfindet. Was im Makrostrukturellen die Ringstraße ist, ist im Mikrostrukturellen das Kaffeehaus.

### 2.1.3 Entzauberung und Verzauberung

Fast unnötig zu erwähnen und ohne es hier erschöpfend ausführen zu können, ist der Begriff der Moderne für sich genommen ein *umbrella term*, der in viele unterschiedliche Elemente zerfällt. Moderne ist ein Konglomerat, das man versucht

30 Timms (ebd.) bezeichnet die Situation der Wiener Gruppierungen wie folgt: »Zugespitzt formuliert: Die Wiener Moderne war nie wirklich zu Hause in Wien.« (S. 136)

31 Typische Beispiele sind etwa der George-Kreis oder der Monte Verità. Vgl. WÜRFEL: Kunst-Kreise, Gruppen und -Gemeinschaften, S. 197f.

32 TIMMS: Die Wiener Kreise, S. 132f.

33 Bezeichnenderweise ist die Schlüsselfigur für den Jung-Wiener Kreis Schnitzler und nicht Bahr (ebd., S. 130).

34 EBD., S. 131.

durch Begriffe wie Dekadenz, Avantgarde, Ästhetizismus etc. genauer zu erfassen.<sup>35</sup> Was für die Moderne im Allgemeinen gilt, gilt ebenso für die Wiener Moderne im Speziellen.<sup>36</sup> Aufgrund der daraus resultierenden Vielfältigkeit und Komplexität der Problemfelder ist es deshalb nicht leicht, spezifische Themen als dominant zu benennen. Dennoch kommt es zu bestimmten Konzentrationen einzelner Motive, die als Diskursobjekte in verschiedenen kulturellen Bereichen fungieren und so mehr als andere wiederholt zum zentralen Gegenstand der Auseinandersetzung werden. Einer Projektionsfläche gleich schreiben sich in der Auseinandersetzung mit den Diskursobjekten die vielfältigen Aspekte der Moderne in ihre Darstellungen mit hinein. Entscheidend ist hierbei, dass sich in praktisch allen kulturell relevanten Bereichen unvereinbare Antinomien gegenüberstehen, obwohl gleichzeitig die einzelnen Episteme einen Universalitätsanspruch für sich beanspruchen.<sup>37</sup> Dieses Phänomen wird auch häufig als »Krise« bezeichnet, und obwohl der Begriff bei der Beschreibung der Moderne einen inflationären Gebrauch erfahren hat, behält er trotz allem seine Berechtigung. Die durchaus schmerzhaften Parameterverschiebungen um 1900, die letztlich eine Verunsicherung in allen Bereichen der Weltkonstitution bedeuten, werden auch von den Menschen der Moderne als belastend und destabilisierend erfahren. Dass vermehrt zur Metapher der Krankheit – und Krise ist diesem Begriffsfeld entlehnt – sowohl in damaligen Reflexionen als auch in heutigen Untersuchungen gegriffen wird, ist der Entwicklung geschuldet, dass durch den Positivismus ein analytischer Zugriff auf wesentliche gesellschaftliche Bereiche erfolgt.

Die technisch-industrielle Revolution verändert *mutatis mutandis* die Weltwahrnehmung selbst.<sup>38</sup> Ein Rationalisierungsprozess beginnt, der selbst wiederum auf

---

35 Fast in jeder Überblicksdarstellung zur Wiener Moderne oder der Moderne an sich findet sich eine ausführliche Problematisierung des Modernebegriffs, weshalb hier auf diese Auseinandersetzung verzichtet wird. Eine der wesentlichen Schwierigkeiten besteht darin, dass in der Diskussion die Grenze zwischen der historischen Fremd- und Selbstbezeichnung, die als Kampfbegriff, Schlagwort und Diffamierung genutzt wurde, und der literaturwissenschaftlichen Definition verwischt. Ein zweites Moment, das die Festlegung des Begriffs erschwert, ist der Impetus der Künstler, die anfangs den Bruch mit der Tradition suchen, aber im Verlauf der modernen Kulturentwicklung einen Bruch mit der eigenen Avantgarde vollziehen, was teilweise wiederum zu einer Hinwendung zu traditionellen Konzepten führt. Was darüber hinaus die Sache verkompliziert, ist, dass der Begriff sowohl kulturell wie auch regional disperse Phänomene zusammenfassen soll. Zudem muss mindestens zwischen einer ästhetischen und einer soziokulturellen Moderne unterschieden werden, die sich in ihren Entwicklungen auseinanderbewegen. Vgl. FÄHNERS: Avantgarde und Moderne 1890-1933, S. 1-8.

36 Vgl. LORENZ: Wiener Moderne, S. 1-9.

37 WEIS: Antinomien der Moderne, S. 53f.

38 ANZ: Thesen zur expressionistischen Moderne, S. 337.

eine lange Tradition zurückgreifen kann, und durchdringt alle Bereiche des Lebens. Die damit um 1900 einsetzenden oder sich radikalisierenden Prozesse sind die Grundlage auch heutiger Denk- und Wahrnehmungsprozesse, da das Fundament der veränderten sozialen Wirklichkeit mit dem als absolut empfundenen Modernisierungsprozess und den daraus resultierenden Konflikten letztlich in diese Zeit fällt und von der damaligen Kultur reflektiert und verarbeitet wird.<sup>39</sup> Die technische Beeinflussung der Lebenswirklichkeit etabliert einen Paradigmenwechsel, der bis in unsere heutige Zeit Relevanz hat. Die fortschreitende Übernahme der Weltdeutungsinstanz und der daraus resultierende Wahrheitsanspruch der Wissenschaften schreiten fort und führen weiter, was im 19. Jahrhundert begonnen hat. Als eine Folge dessen wird der Mensch erfasst, gemessen und funktionalisiert. Es setzt ein tiefgreifender epistemologischer Wandel ein, der zentrale Begriffe der westlichen Philosophie affiziert und damit auch die Bestimmung des Menschen an sich neu ausformuliert. Der Positivismus, der sich sukzessive in den Naturalismus überführt, fügt dem Individuum in seinem Konstitutions- und Erkenntnisprozess dabei die sogenannten metaphysischen Kränkungen zu, die in Max Webers viel zitierter Sentenz von der Entzauberung der Welt münden.

Gleichzeitig kommt es zu einer sprunghaften Zunahme von scheinbar vollständig entgegengesetzten, neometaphysischen Diskursen. Die Zeit um 1900 ist auch die Blütezeit des europäischen Okkultismus. Der Einfluss des okkulten Gedankenguts gerade auf Intellektuelle und Künstler der Moderne kann dabei kaum zu gering veranschlagt werden. Zahlreiche Arbeiten setzen sich in letzter Zeit vermehrt mit diesem Aspekt auseinander und haben immer wieder die enge Verflechtung des Okkultismus<sup>40</sup> mit vielen Bereichen des kulturellen Lebens aufgezeigt.<sup>41</sup> Und obwohl für historisch tradiertere magische Zirkel wie z.B. die Freimaurer wegen der Gesetzesbestimmungen in Österreich es nicht so leicht war, in Wien Fuß zu fassen, florierten dafür neuere Zusammenschlüsse umso mehr.<sup>42</sup>

39 BUBLITZ: Der verdrängte Tod im Diskurs der Moderne, S. 62ff.

40 »Okkultist« ist eine Selbstbezeichnung um 1900 von denjenigen, die sich dieser Denkrichtung verbunden fühlen. So beschreibt Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891), eine bedeutende Theosophin jener Zeit, in ihrem posthum ins Deutsche übertragenen Buch *Fremdwörterbuch für Okkultisten und Theosophen* (S. 50) »Okkultismus« gleichbedeutend mit Mystik, Magie, Kabbala und Hermetik und damit vereinbar mit der theosophischen Weltanschauung und nicht etwa als abwertenden Begriff, von dem es sich zu distanzieren gilt. Wie häufig bei diesen Publikationen lässt sich nicht mit absoluter Sicherheit sagen, ob wirklich Blavatsky die Verfasserin der Schrift ist. Als Beleg ist der Abschnitt dennoch nützlich, da es ein Text innerhalb des Okkultismuskurses ist und sich an die an ihm Partizipierenden richtet. Zur Bedeutung Blavatskys vgl. GOODRICK-CLARKE: *The Western Esoteric Traditions*, S. 225–227; DOERING-MANTEUFFEL: *Das Okkulte*, S. 194–196.

41 Vgl. PYTLIK: *Okkultismus und Moderne*, S. 16–19.

42 SEMRAU: *Erleuchtung und Verblendung*, S. 90ff.

Die Gründe für die Rückkehr bzw. die Wiedererstarkung sind komplex und der Prozess ist langwierig und beginnt spätestens mit der Aufklärung.<sup>43</sup> Entscheidend ist aber, dass die sich neu formierenden okkulten Strömungen von einem anderen Selbstverständnis ausgehen als die der Jahrhunderte zuvor. War der okkulte Diskurs im 18. Jahrhundert zuvor noch ein praktischer, alltagsorientierter, wird er zum Anbeginn des 20. Jahrhunderts ein abstrakt-theoretischer und wandelt sich (erneut) zu einem akademischen und intellektuellen Diskurs.<sup>44</sup> Seine Entwicklung findet zeitgleich mit tiefgreifenden Veränderungen des physikalischen Weltbildes statt, wobei es genau diese Veränderungen sind, die als eine der wesentlichen Ursachen für das Wiedererstarken des Interesses für das Okkulte in akademischen und intellektuellen Kreisen angesehen wird.<sup>45</sup> Eine Folge davon ist ein weit um sich greifender Relativismus, der die Grenzen zwischen rationaler, harter Wissenschaft und fantastischer Spekulation nicht mehr so trennscharf erscheinen lässt, wie das für Kant noch in seinem Aufsatz *Träume eines Geistersehers* (1766) gegeben war.<sup>46</sup> Im 19. Jahrhundert ging der Positivismus noch davon aus, dass die Gesetzmäßigkeiten der Natur im Wesentlichen feststünden, aber Entdeckungen Ende des 19. Jahrhunderts, wie etwa die Entdeckung der Röntgenstrahlen, erfordern ein Umdenken und eine Umstrukturierung des bis dato gültigen physikalischen Weltbildes. Die auf Mechanik basierende Theorie wird sukzessive durch die strahlen- und teilchenbasierte erweitert. ›Unsichtbaren‹ Vorgängen muss nun eine weit größere Relevanz und ein viel komplexeres Verhältnis zu den Prozessen der Natur eingeräumt

43 Doering-Manteuffel (Das Okkulte) vertritt in ihrer Arbeit die sehr überzeugende These, dass es just die Aufklärung selbst war, die mit ihren Erfolgen die Macht der Kirche zurückdrängte, gleichzeitig aber damit den alternativen, zuvor als abergläubisch bezeichneten Konzepten den Weg ebnete und zu neuer Blüte verhalf. Diese These wird inzwischen zunehmend auch von anderen Wissenschaftlern übernommen. Monika Neugebauer-Wölk, Renko Geffarth und Markus Meumann resümieren in ihrem 2013 veröffentlichten Sammelband *Aufklärung – Esoterik*, der gleichzeitig auch das Ende des 2004 begonnen DFG-Forschungsprojektes markiert, dass seit ihrer ersten Tagung 1997 die systematische Erforschung der Esoterik steigenden Zulauf erhält und dass im Zuge dessen auch die These von dem Bedingungsverhältnis von Aufklärung und Esoterik breitere Akzeptanz gewinnt (S. 1f.).

44 Er war es bereits zuvor in der Frühen Neuzeit, ist aber relativ bald aus den Akademien wieder suspendiert worden (vgl. OTTO: Magie, S. 505).

45 Vgl. PYTLIK: Okkultismus und Moderne, S. 195f.

46 Die Vorstellung, dass Immaterialität ohne Materialität keinen Bestand hat, was für Kant in seiner Schrift essenziell ist, erfährt eine Revision. Was bis dato als Immaterialität verstanden wurde, ist womöglich keine. Der Relativismus folgt aus der Feststellung, dass es Weltbildverschiebungen geben kann, die eine tiefe Verunsicherung der Wahrnehmung zur Folge haben. Spätestens aber mit Schrödingers Erkenntnis, dass im mikrostrukturellen Bereich Gesetzmäßigkeiten des makrostrukturellen teilweise keine Gültigkeit mehr haben, erstreckt sich die Krise auf alle Bereiche der Wahrheitsfindung. Vgl. SEMRAU: Erleuchtung und Verblendung, S. 111f.

werden als zuvor. Zumal sie zu einem Großteil bis dahin auch unbeobachtbar waren. So sind paradoxerweise gerade die neuen Erkenntnisse in der Naturwissenschaft, insbesondere in der Physik, als hauptverantwortlich dafür anzusehen, dass bestimmte okkulte Konzepte den Weg wieder zurück in den akademischen Betrieb finden.<sup>47</sup> Der kurzzeitigen Verunsicherung um 1900 herum ist es auch geschuldet, dass Magie nicht mehr als das Abseitige, Abergläubische gilt, sondern vielmehr als das alternativ Gedachte verstanden wird; ein Phänomencontainer, in dem Konzepte weiterverfolgt werden, die – und das ist entscheidend – noch nicht von der Wissenschaft erklärt werden können. Der Okkultismus versteht sich nicht prinzipiell als zur Naturwissenschaft in Opposition, sondern im Gegenteil als ihre notwendige Ergänzung, im Grunde aber unter der Annahme des naturwissenschaftlichen Paradigmas.<sup>48</sup>

Die Auffassung, dass die durch Überlieferung bewahrten ›Beobachtungen‹ von besonders dafür empfänglichen Individuen letztlich sich früher oder später durch die Wissenschaft bestätigt finden werden, ist der signifikante Unterschied zu den vorherigen Epochen.<sup>49</sup> Das Selbstverständnis der Okkultisten ist, dass ihre Methoden eine Erweiterung der bisherigen naturwissenschaftlichen darstellen, mit deren Hilfe sich die gewonnenen Erkenntnisse nun verstehen und anwenden lassen.<sup>50</sup> Damit dieses Wissen erhalten bleibt, erforscht und nutzbar gemacht werden kann, äußert Ludwig Staudenmaier 1912 die Hoffnung auf einen Lehrstuhl Magie als experimentelle Naturwissenschaft. Etwas, was zumindest teilweise durch die Gründung der Psychologischen Gesellschaft in Deutschland 1886 durch Albert Freiherr von Schrenck-Notzing und Carl du Prel zu dem Zeitpunkt schon einge-

47 Die Aufsätze im Sammelband von Anna Lux und Sylvia Paetschek untersuchen genau auf diesen Aspekt hin die Institutionalisierung der Parapsychologie in verschiedenen Ländern, womit auch deutlich wird, dass sich das Phänomen nicht auf den deutschsprachigen Raum beschränkt, sondern Industrienationen generell in der Moderne betrifft: ANNA LUX/SYLIVIA PAETSCHKEK (Hg.): *Okkultismus im Gehäuse. Institutionalisierungen der Parapsychologie im 20. Jahrhundert im internationalen Vergleich*. Berlin u.a. 2016.

48 PYTLIK: *Okkultismus und Moderne*, S. 23f.

49 So spricht auch Blavatsky von »okkultur Wissenschaft«, die in der Lage wäre, mehr als die profane, sichtbare Welt zu erkennen (*Fremdwörterbuch für Okkultisten und Theosophen [Theosophisches Glossarium]*, S. 50). Ebenso wird in dem von dem Theosophen Carl Kiesewetter sehr wichtigen Werk *Geschichte des neueren Occultismus* (1891), das großen Einfluss auf die Selbstkonstitution der okkulten Bewegung hat, Okkultismus als Wissenschaft verstanden (vgl. Doering-MANTEUFFEL: *Okkultismus*, S. 20).

50 Vor diesem Hintergrund ist es auch verständlich, warum Romanfiguren wie Van Helsing in Bram Stokers *Dracula* oder in Mary Shelleys *Frankenstein* nicht nur dem Übernatürlichen gegenüber aufgeschlossen sind, sondern es auch nutzbar machen können. Sie sind Magier, die aber mit naturwissenschaftlichen Methoden zu ihren Erkenntnissen gelangt sind (vgl. STOCKHAMMER: *Zaubertexte*, S. 10ff.).

löst war, aber tatsächlich erst in den 1920iger-Jahren die direkte Anbindung an die Universitäten erfährt.<sup>51</sup>

Parapsychologie, Magnetismus, Hypnose, Psychoanalyse und Strahlentherapie sind alles Disziplinen, die eine Nähe zum magischen Denken in dieser Zeit aufweisen und teilweise mit magischen Erklärungsmodellen operieren. Der Okkultismus um 1900 ist aber weder ein antirationalistischer noch ein modernefeindlicher Diskurs, auch wenn er regressive Tendenzen besitzt.<sup>52</sup> Natürlich bleibt das Bestreben der vielen praktizierenden und schreibenden Magier, die »entzauberte« Welt zurückzuverzaubern. Sie tun dies aber nicht, indem sie die Naturwissenschaft schlicht nicht anerkennen, sondern indem sie sie um Konzepte erweitern. Zwar stehen diese Konzepte häufig in Kontradiktion mit bestehenden physikalischen Annahmen, die Hoffnung aber ist, dass am Ende das okkulte Weltbild recht behält, weil die Naturwissenschaft es Zug um Zug anerkennen muss.

## 2.1.4 Tod und Sexualität

Ein weiteres Indiz dafür, dass ein grundlegender Wandel des Verständnisses von Welt und Subjekt sich vollzieht, ist die im Vergleich zur vorhergehenden Epoche überproportionale Konzentration auf existenzielle Themen. Der Tod spielt deshalb in der Wiener Moderne eine entscheidende, weil zutiefst ambivalente Rolle.<sup>53</sup> Tatsächlich scheint er ein derart beherrschendes Thema zu sein, dass Karl Kraus seinen ehemaligen Weggefährten geradezu eine Fixierung auf den Vanitasgedanken vorwirft.<sup>54</sup> Kraus übersieht dabei, dass Tod nicht nur in der Literatur, sondern vor allem in wissenschaftlichen Diskursen auch ein bestimmendes Thema ist. Denn sowohl die durch technische Errungenschaften urbar gemachte Umwelt als auch die rasanten Erfolge im medizinischen Sektor suggerieren eine Allbeherrschbarkeit der Natur. Unter diesem Eindruck entsteht ein erneuerter Dualismus, der den Menschen aus der Natur löst und sie ihm gegenüberstellt.<sup>55</sup> Es sind allerdings gerade diese Allmachtsfantasien der Wissenschaft von der vermeintlichen Beherrschbarkeit der Natur und der wenigstens partiellen Überwindung des Todes, die einen Gegendiskurs der Literatur geradezu provozieren.<sup>56</sup>

51 EBD., S. 7ff; PYTLIK: Okkultismus und Moderne, S. 41f.

52 Regressive Tendenz besitzt er, weil er nicht nur an eine »Unsterblichkeit der Seele« glaubt, sondern auch eine Reetablierung der Transzendenz fordert (vgl. PYTLIK: Okkultismus und Moderne, S. 195).

53 PFEIFFER: Tod und Erzählen, S. 101f.

54 KRAUS: Die demolierte Literatur, S. 281.

55 Vgl. BUBLITZ: Der verdrängte Tod im Diskurs der Moderne, S. 72f. Bublitz allerdings konzentriert sich weitaus mehr auf die kapitalistischen Marktgesetze und Freuds Kulturanalyse als Begründungsansatz.

56 PFEIFFER: Tod und Erzählen, S. 8f.

Denn der Tod wandelt sich unter der vor allem medizinischen Betrachtung zu einem störenden Faktor. Er ist jetzt das Versagen des Apparates, der Zusammenbruch der Maschine Mensch. Tod ist nicht mehr der natürliche Abschluss des Lebens, sondern in einer auf reibungslose Abläufe orientierten Gesellschaft ein Unfall, der die Ordnung gefährdet. Fast noch schlimmer in diesem Zusammenhang wiegt die Krankheit. Während der Tod einen notwendigen Ersatz des Verstorbenen zur Folge hat, ist die Krankheit ein schleichender Prozess, der alle anderen Abläufe in seinem Umfeld lähmt. Familienangehörige des Kranken sind gleichermaßen erfasst wie die ihm zugeteilten Arbeitsaufgaben. Kuren und Therapien werden nötig. Der Mensch existiert noch, ist aber für die Gesellschaft vollkommen unbrauchbar geworden. Unter den Krankheiten die diffuseste, weil ihre organischen Ursachen zu dieser Zeit kaum erfassbar sind, ist die ›Krankheit der Nerven‹. Dass nun gerade die Sensibilität der Nerven und das übersteigerte Feingefühl, was ebenfalls von Kraus verspottet wird, zum kreativen Habitus nicht nur der Jung-Wiener, sondern auch anderer Künstlerkreise erhoben wird, lässt sich durchaus, ebenfalls wie die Konzentration auf das Thema »Tod«, als subversive Gegenbewegung verstehen.<sup>57</sup> Während für Peter Altenberg allerdings es weit mehr als nur eine ästhetische Haltung ist, da er relativ jung von einem Arzt die Diagnose erhält, aufgrund seiner nervlichen Konstitution zu keiner Arbeit fähig zu sein, konzentriert Arthur Schnitzler in einer seiner wichtigsten Erzählungen *Sterben* gleich beide Aspekte. Sowohl das lange und kräftezehrende Siechtum, die Auswirkungen auf den Charakter des Menschen und seine Umwelt als auch der Tod selbst sind Thema der Handlung.

Der Sterbeprozess und seine ihn begleitenden Krankheiten selbst ist Objekt medizinischer Erfassung und Dokumentation, woraus wiederum eine weitere Kränkung und Entzauberung der metaphysischen Welt- und Selbstwahrnehmung resultiert.<sup>58</sup> Das Organische, das ausschließlich im Vordergrund steht und noch im kleinsten biochemischen Prozess verstanden werden soll, bietet keinen Platz mehr für Spekulationen über Geist und Seele, so wie die katalogisierten Vorgänge, die als Beispiel dienen, um sie bei einem ähnlichen Fall wiedererkennen zu können, kaum mehr Raum lassen für einen individuellen Sterbeprozess, ein persönliches Schicksal. Der nur noch auf Verfallsprozesse reduzierte Körper, an dessen Ende jegliche Form der Selbstermächtigung des Subjekts scheitern muss, ist die Herausforderung der Philosophie, an der sich die Intellektuellen vor allem künstlerisch abarbeiten.<sup>59</sup> Das Motiv des Memento Mori erlebt seine Renaissance,

57 HAUPT: Themen und Motive, S. 144.

58 BUBLITZ: Der verdrängte Tod im Diskurs der Moderne, S. 66f.

59 Bublitz (ebd.) sieht im Hinblick auf die rationale Erkenntnistheorie die Aufgabe für die Moderne als gescheitert an: »Der subjektzentrierten Vernunft mißlingt das Unterfangen, die Beschränkungen eines endlichen Erkenntnisvermögens zu transzendieren« (S. 68).

wenn es denn je passé war, aber auch hier unter ganz anderen Vorzeichen. Der tote Körper, der Leichnam, der Kadaver, steht als Schreckbild für das auf die Absurdität der unentrinnbaren Endlichkeit geworfene Individuum.<sup>60</sup> Der Tod ist nicht mehr letztes Argument, um seinem Dasein eine im Idealfall gottgefällige Sinnhaftigkeit zu geben, er ist das genaue Gegenteil, er ist nun der Sinnentleerer der menschlichen Existenz.<sup>61</sup>

Beherrschender ist das Motiv des Todes deshalb als Erschütterung der Ordnung, als Zerstörer der Sicherheit und des Selbstbetrugs. Tod ist auch in der Moderne Objekt der Verdrängung im öffentlichen Raum, wie die Gesellschaftsanalysen von Max Weber und Sigmund Freud eindrucksvoll zeigen.<sup>62</sup> Ebenso belegen sie, dass die Verdrängung nicht im stärkeren Maße um 1900 beginnt, sondern bereits vorliegt. Aber das gesteigerte Interesse und die neuen Perspektiven auf den Verfallsprozess und die Endlichkeit des Individuums werfen neue Fragen der Sinngebung auf.<sup>63</sup> Zwar ist das christliche Heilsversprechen einer besseren Existenz im Jenseits seit Längerem erodiert, die Brisanz einer neuen Sinnhaftigkeit hat aber keineswegs abgenommen, respektive weil eine zufriedenstellende Antwort weiter ausbleibt. So bewegen sich viele Schriften hierzu im Spannungsverhältnis zwischen neospirituellen Ansätzen einerseits, die zuvor bereits unter dem Aspekt des Okkultismus Erwähnung fanden, und der Auseinandersetzung mit der Absurdität der menschlichen Existenz aufgrund ihrer unabwendbaren Vergänglichkeit andererseits. Die Gravität des zwiespältigen Verhältnisses zum Tod wird erneut deutlich, wenn man sich das Verhältnis von dem Ich und seiner Welt zu dieser Zeit verdeutlicht. Die Fixpunkte der Wahrheitsfindung durchlaufen, ausgelöst durch verschiedene Entwicklung, wie ebenfalls bereits im Zusammenhang mit dem Okkultismus erwähnt, eine grundlegende Revision. In dieser scheinbaren Beliebigkeit der Wahrheiten bieten das Bewusstsein und das Ich einen vorläufigen Ankerpunkt,

60 PFEIFFER: Tod und Erzählen, S. 101f. Was nicht bedeutet, dass das Bild des toten Körpers keine ästhetische Überformung erfahren könnte. Im Gegenteil ist spätestens seit Edgar Allen Poe die ›schöne Tote‹ fester Bestandteil des künstlerischen Bildrepertoires. Vgl. SURMANN: Tod und Liebe bei Richard Beer-Hofmann und Arthur Schnitzler, S. 32f.

61 Erneut ist es Schnitzler, der sich, verteilt über seine Schaffenszeit, in drei Erzählungen mit dem Wunsch des Sterbenden beschäftigt, auch nach seinem Tod bzw. über seinen Tod Macht und Einfluss zu behalten. Dies besonders unter dem Aspekt der Subjektkonstitution.

62 Beide allerdings insistieren darauf, dass die Todesverdrängung nicht ein Resultat der Moderne darstellt, sondern eine kulturelle Konstante bildet, vgl. PFEIFFER: Tod und Erzählen, S. 24.

63 Wobei im ähnlichen Maße wie bei meinem Thema der Gewalt immer die Gefahr besteht, rekursiv ein gesteigertes Interesse zu unterstellen, das in Wirklichkeit ein jetztzeitiges ist. Pfeiffer (ebd., S. 19) weist in seiner Studie zum Tod in der Literatur der Moderne gleich zu Beginn darauf hin, dass es einen sprunghaften Anstieg der Forschungsliteratur zu diesem Thema seit den 1970er-Jahren gibt.



der über die Selbstvergewisserung des Subjekts wenigstens in der eigenen Welt Sicherheit schafft. Als nun diesem Element auch eine Destabilisierung widerfährt, ist gerade der alles Individuelle bedrohende Tod die letzte, stabile Gewissheit. Das Erlöschen der Existenz und damit das Verschwinden der eigenen Gedankenwelt bzw. das Verschwinden des Anderen bei seinem Tod entziehen sich einer Relativierung, entziehen sich auch einer Überformung durch die Ästhetik und werden somit zur unhintergehbaren Wahrheit.<sup>64</sup>

Neben dem Tod ist ein weiteres bestimmendes Thema, wenn nicht vielleicht sogar das bestimmende Thema, die Sexualität. Wie der Tod durchzieht und vernetzt sie alle anderen Motive und Themenkomplexe der Wiener Moderne. Die Konstitution des Begriffes »Sexualität« selbst schreibt sich in die Moderne ein, durchdringt wesentliche kulturelle Bereiche und verändert die Auffassung von Eros, die teilweise unsere heutige Wahrnehmung weiterhin bestimmt. Dies ist einer der vielen Gründe, warum man in der Forschung vermehrt zu dem Schluss kommt, dass die entsprechenden Diskurse in dieser Zeit und besonders in Wien einen Paradigmenwechsel einleiten, der weiterhin Gültigkeit besitzt.<sup>65</sup> Verglichen mit den anderen europäischen Zentren, erfährt gerade im Wiener intellektuellen Umfeld die Sexualität eine besondere Aufmerksamkeit.<sup>66</sup> Ebenso wie beim Thema Tod erfasst das Interesse und die Beschäftigung mit der Thematik alle wesentlichen Bereiche der Kultur.<sup>67</sup> Vor allem aber im Bereich der Wissenschaften entsteht eine intensive Auseinandersetzung und damit einhergehend eine Vermessung und Neukonstitution des intimen zwischenmenschlichen Kontakts. Naturwissenschaft, Medizin und nicht zuletzt die Psychoanalyse bemächtigen sich diesem Feld und der Begriff »Sexualität« spiegelt die Wandlung weg von der romantischen Liebe und hin zur *scientia sexualis* wider. Besonders der Psychiater Richard von Krafft-Ebing (1840-1902)

64 Damit ist weder der Leichnam noch der Sterbeprozess gemeint, sondern der Umstand des Verschwindens, der Abbruch der Existenz, das Verstummen der Stimme.

65 EDER: Zur Sexualisierung der »Wiener Moderne«, S. 165f. In diesem Zusammenhang erwähnt Franz X. Eder, dass häufig in der literaturwissenschaftlichen Forschung der Anschein erweckt würde, als sei Sexualität eine Konstante der Menschheitsgeschichte, die mal mehr mal weniger unterdrückt und kontrolliert würde und die gerade in der Moderne erste Schritte zur Liberalisierung erfahren würde, dadurch dass jetzt eine wissenschaftliche Erfassung stattfände. Dagegen möchte Eder betonen, dass Sexualität in der Ausprägung, so wie sie in der Moderne etabliert wird und die Interaktionen der Individuen bestimmt, eine Konstruktion aus Verhaltensregeln und Wahrnehmungsrastern ist, die den biologischen Kern letztlich marginalisieren.

66 EBD., S. 167.

67 Spätestens mit Freuds Annahme der sublimierten Triebe wandelt sich die Diskussion über Lust zur künstlerischen Produktivitätsdebatte. Der Frau wird hierbei aufgrund ihres im Vergleich zum Mann andersartigen Verhältnis zur eigenen Libido häufig jegliche Kreativität abgesprochen. Vgl. CATANI: Das fiktive Geschlecht, S. 41f.

und der Philosoph Otto Weininger (1880-1903) werden als Hauptakteure dieses Prozesses angesehen.<sup>68</sup> War die körperliche Liebe zuvor bestimmt durch die Oppositionen ›rein‹ und ›sündig‹, so bewegt sie sich nun im Feld zwischen ›gesund‹ und ›krank‹ und wird begrenzt und bestimmt durch Verdrängung und Perversion.<sup>69</sup> Sexualität wird zu großen Teilen pathologisiert. Die mit neuer Deutungshoheit angetretene Wissenschaft drängt den Einfluss von Kirche und Religion endgültig aus dem Bereich der Intimität zurück,<sup>70</sup> was neue hygienische Ratgeber für den Hausgebrauch eindrucksvoll belegen. Allerdings setzt die neu entstandene Sexualwissenschaft zwar mit anderen Epistemen, aber dennoch im Grunde die tradierte Moralvorstellung um. Nicht ›züchtig‹ oder ›tugendhaft‹, sondern ›natürlich‹ ist jetzt der heterosexuelle Geschlechtsverkehr (in der Ehe), der der Fortpflanzung dient. Alles andere, sei es Masturbation, Homosexualität, Polygamie oder Prostitution, stellt eine Abweichung von der nun naturgegebenen Norm dar und gefährdet die Gesundheit des Individuums.<sup>71</sup> Frauen, Homosexuelle und Juden stehen besonders im Zentrum des analytischen Interesses der Sexualwissenschaft im Wien um 1900. Was als wissenschaftliche Erforschung beginnt, endet in vielen Bereichen in einer noch rigideren Überwachung des Subjekts, die nun jedem Einzelnen die Selbstkontrolle überantwortet zu prüfen, ob er nicht gefährdet, ja vielleicht bereits krank und pervertiert ist.<sup>72</sup> Der Einfluss des neu entstandenen Forschungszweiges reicht bis in die Rechtswissenschaft, was wiederum zur Bildung neuer kriminologischer Kategorien führt. Aber auch auf kulturtheoretischer Ebene wird die Rede vom ›gesunden Volkskörper‹ diskursbestimmend, der bedroht ist durch Dekadenz, Ausschweifungen und Entartung. Biologismus und Kulturpessimismus verbinden sich zu einer ungunstigen Melange.<sup>73</sup>

Andererseits entsteht gerade durch ihre offene Neuthematisierung eine weitere der vielen Ambivalenzen, weshalb auch die literaturwissenschaftliche Forschung in ihrer Bewertung des Verhältnisses der Jung-Wiener zur Sexualität zwischen den Polen Unterdrückung und Befreiung schwankt. Die allgegenwärtige Präsenz von Lust, Ausschweifung und Perversion setzt *nolens volens* eine Diskussion in der Öffentlichkeit in Gang, die die Grundlage sowohl eines Liberalisierungsprozesses als auch Regulierungsprozesses bildet.<sup>74</sup> Zumal die soziale Wirklichkeit den theore-

68 EDER: Zur Sexualisierung der »Wiener Moderne«, S. 172f.

69 RABELHOFER: Symptom, Sexualität, Trauma, S. 117.

70 Streng genommen verdrängt sie die philosophische Erkenntnistheorie von ihrem absoluten Wahrheitsanspruch. Allerdings gilt das nicht für den Bereich der Sexualität. Vgl. KIMMICH/WILKE: Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende, S. 36.

71 RABELHOFER: Symptom, Sexualität, Trauma, S. 125f.

72 EBD., S. 127.

73 EBD., S. 122.

74 So setzt sich Magnus Hirschfeld, der als einer der Hauptbegründer der Sexualwissenschaft gilt, nicht nur für eine Entkriminalisierung der Homosexualität, sondern übergreifend für ei-

tischen Reflexionen überhaupt erst den Anlass dazu bietet, über den Verfall der Gesellschaft zu resümieren.<sup>75</sup> Wenigstens in der gesellschaftlichen Wahrnehmung ist Wien zu einem Ort geworden, der, für die einen zur Sorge, für die anderen zur Freude, die Möglichkeiten bietet, seine Wünsche und Fantasien auszuleben.<sup>76</sup> Denn die bürgerliche Moral ist seit längerer Zeit unterhöhlt, die intakte Kleinfamilie zwar ein Ideal, das aber faktisch in der Auflösung begriffen ist. Gerade auch damit setzen sich die Schriftsteller Jung-Wiens intensiv auseinander.<sup>77</sup> Die Effekte sind dispers und deshalb auch schwer zu subsumieren. So hat die Pathologisierung zur Folge, dass die vormals wollüstige Sünderin zur übersexualisierten Nymphomanin umgedeutet wird, was ihr die Eigenverantwortung für ihr Handeln entzieht, da sie nicht anders kann, als ihren Trieben zu folgen. Auch der Homosexuelle sollte nach Krafft-Ebings Einschätzung gerade nicht kriminalisiert werden, sondern mit Verständnis und Fürsorge in die Obhut der Therapie überantwortet werden, damit er geheilt werden kann.<sup>78</sup> In dieser Debatte entstehen zudem ebenso Positionen, die sich gegen eine grundsätzliche Pathologisierung aussprechen, allen voran Sigmund Freud, der gerade in Bezug auf die Homosexualität diese nicht als Ausnahme verstanden wissen will, sondern als Abweichung, zu der potenziell jeder fähig ist.<sup>79</sup>

## 2.1.5 Die Moderne ist weiblich

In den Werken der Jung-Wiener konzentrieren sich diese essenziellen Diskursobjekte einem Brennglas gleich in den unterschiedlichen Entwürfen der Frauenfiguren. Das ist kein Zufall, denn das Weibliche erfährt über einen längeren Prozess während der Moderne eine Neukonstitution.<sup>80</sup> Das Weibliche oder das weiblich Konnotierte etabliert sich im Verlauf des Prozesses mehr und mehr zum ästhetischen Gegendiskurs eines szientistisch geführten Modernediskurses, der überwiegend männliche Zuschreibungen erhält. Das Spektrum der Typen variiert zwischen den beiden extremen Ausprägungen der *femme fatale* oder dem Vamp auf der einen

---

ne Liberalisierung der Sexualität ein. Vgl. SOHN/WAHRIG: Wissenschaften: Medizin und Biologie, S. 701.

75 Prostitution ist in weiten Teilen bis hin zur Kinderprostitution mindestens geduldet. Die Duldung wird von der Polizei aus durchaus pragmatischen Überlegungen der Kontrolle aufrecht erhalten. Erst mit den öffentlichen Diskussionen setzen Sanktionen und strafrechtliche Verfolgungen ein. Vgl. WINGFIELD: *The World of Prostitution in Late Imperial Austria*, S. 172f.

76 EDER: Zur Sexualisierung der »Wiener Moderne«, S. 160.

77 Vor allem Arthur Schnitzler mit seinem Theaterstück *Reigen* trifft den Nerv der Zeit so genau, dass es ihm Erfolg, Aufmerksamkeit und einen Gerichtsprozess einhandelt, der bezeichnenderweise zu seinen Gunsten ausgeht.

78 RABELHOFFER: *Symptom, Sexualität, Trauma*, S. 124.

79 EBD., S. 129.

80 BEUTIN: *Deutsche Literaturgeschichte*, S. 363.

und über die *femme enfant*, der Kindfrau, zur *femme fragile* auf der anderen Seite der Skala.<sup>81</sup> Die unterschiedlichen Schattierungen sind dabei so vielfältig, dass zwar von wiederkehrenden Typen, aber nicht von einer einheitlichen Frauendarstellung gesprochen werden kann.<sup>82</sup> Neben den Genannten führt z.B. Stephanie Catani noch die Mutter, die Ehefrau, die Prostituierte und das süße Mädel an, die sich ebenfalls durch ein häufig reproduziertes Darstellungsmuster, insbesondere im Hinblick auf ihre Sexualität, zu Typengruppen zusammenfassen lassen. Aufgrund der Vielfältigkeit einerseits und der unterschiedlichen Funktionen der weiblichen Figuren in den Texten andererseits ist es deshalb auch nicht sinnvoll, von einem homogenen Diskurs der Weiblichkeit zu sprechen.<sup>83</sup> Vielmehr existiert eine Kontinuität in den Problemfeldern, an denen Weiblichkeit bestimmt und konstruiert wird. In ihren Ausdeutungen zeigt sich jedoch erneut die nun schon mehrfach erwähnte Ambivalenz. Gerade die Literatur fungiert hier häufig einerseits als Gegendiskurs zu den wissenschaftlichen Bestimmungsversuchen des unbekannten Wesens Frau, wie sie andererseits jedoch auch ihre Ergebnisse als Inspiration und Impuls übernimmt und weiterentwickelt. Das Repertoire, auf das die Künstler, vor allem die bildenden Künstler, zurückgreifen, speist sich aus mythologischen Quellen. Ganz besonders wenn es um das überzeitlich Wesenhafte der Frau geht, werden biblische oder mythologische Figuren wie Judith, Salome oder die Sphinx bemüht, um im aktualisierten Gewand das jeweilige weibliche Prinzip darzustellen.

Die *femme fatale* repräsentiert dabei das wilde Naturwesen, das Unberechenbare, den ungebändigten Trieb, wie er in den Sexualwissenschaften zuvor entworfen wird.<sup>84</sup> Damit ist sie Projektion der männlichen Lust, die sich stellvertretend im Weiblichen manifestiert. Eine ihrer subversiven Eigenschaften ist, dass sie mit

---

81 Wenngleich häufig die *Femme fatale* und die *Femme fragile* als Oppositionen und damit als Extrempunkte einer Skala gesehen werden, lassen sich nicht ohne Weiteres alle literarischen Umsetzungen in dieser problemlos einordnen. Denn desto elaborierter die Figuren variiert werden, desto mehr werden der Kindfrau z.B. während des Prozesses Eigenschaften der *Femme fatale* übertragen, wenn gleich sie zuvor eher der *femme fragile* zugeordnet werden konnte. Es findet eine zunehmende Erotisierung statt, die gerade durch den Aspekt der naiven unschuldigen Kindlichkeit ein noch größeres Bedrohungspotenzial erreicht. Um dieser Dynamik Rechnung zu tragen, schlägt Catani vor, statt von Typen von Topoi zu sprechen. Da aber der entsprechende Aspekt der Komplexität der Frauenfiguren ebenfalls im Rahmen dieser Arbeit nicht tiefergehend behandelt werden kann, verbleibe ich bei der weiter verbreiteten Bezeichnung Typ. Vgl. HAUPT: Themen und Motive, S. 145.

82 CATANI: Das fiktive Geschlecht, S. 79.

83 EBD., S. 87.

84 Dabei darf nicht vergessen werden, dass es sich bei den literarischen Werken nicht um eine Illustration wissenschaftlicher Ergebnisse handelt. Der literarische Diskurs ist nicht nur von seiner Medialität her verschieden, sondern bezieht auch auf ganz unterschiedliche Weise Position zu den Wahrheitsentwürfen der Wissenschaft. Vgl. ebd., S. 85ff.

ihrem auf Erotik ausgerichteten Verhalten eine Gegenposition zum real-gesellschaftlichen Prozess der ›Hausfrauisierung‹ der guten Töchter der Bürgerschicht bezieht.<sup>85</sup> Sie ist zugleich motivgeschichtlich gesehen aber auch ein Produkt des sich wandelnden Naturbegriffs in dieser Zeit. Die Natur, die in ihrer romantischen Idealisierung im 18. Jahrhundert den utopischen Gegenpol zum als negativ empfundenen Zivilisationsprozess bildet, entwickelt sich unter biologischen Prämissen im Hinblick auf den Menschen und im Fall der *femme fatale* zum bedrohlichen Trieb. Mit dieser Verschiebung und der gleichzeitigen Pathologisierung der unkontrollierten Natur pervertiert ebenfalls das vormals reine Naturwesen »Weib« des 18. Jahrhunderts konsequent zu einem die Ordnung oder die Existenz bedrohenden Geschöpf.<sup>86</sup> Der Dämonisierungsprozess, in dem sich jetzt die Männerfantasien bündeln, entzieht ihr aber nicht das fantastische Moment.<sup>87</sup> Das zeigt sich in den Umsetzungen, in denen sie als bluttrinkender Vampir oder als männerverführende tödliche Wasserfrau, als Udine, Nixe oder Sirene erscheint. Die Künste bedienen sich dabei aus der langen Tradition der Darstellungen der Frau als Monster, wobei die Antike besonders häufig als Bildspender herangezogen wird.<sup>88</sup> Aber auch die okkulten Strömungen mit ihren antichristlichen, magischen Ausrichtungen überblenden die Inszenierungen der *femme fatale*.<sup>89</sup> Es gilt dennoch festzuhalten, dass die Vorstellung der Frau als bedrohliches Wesen keine genuine Erscheinung der Moderne ist. Sie tritt im gesteigerten Maße in dieser Epoche auf, da sie eine entscheidende Funktion übernimmt, und zwar die veränderte Sicht auf Natur, Erotik und Weiblichkeit zu konstituieren, zu reflektieren und zu konterkarieren.

Die Frauenfigur, die in der Sekundärliteratur häufig als ihre Opposition angesehen wird, ist die *femme fragile*.<sup>90</sup> Sie kompensiert geradezu die männlichen Ängste, die sich in der *femme fatale* manifestieren.<sup>91</sup> In Bezug auf die Wiener Moderne ist gerade dieser Typus von entscheidender Wichtigkeit, da die *femme fragile* als kränkelnd und schwach inszeniert wird. Damit korreliert ihre Darstellung mit der Vorstellung der Dekadenz und dem *Fin de Siècle*. Die schwächliche, gebrechliche Frau wird zum Sinnbild einer pervertierten, verfallenden Kultur.<sup>92</sup> Sie ist schön,

85 BUBLITZ: Der verdrängte Tod im Diskurs der Moderne, S. 64f.

86 CATANI: Das fiktive Geschlecht, S. 71ff.

87 HAUPT: Themen und Motive, S. 146f.

88 CATANI: Das fiktive Geschlecht, S. 88.

89 EBD., S. 92. Visuell evident wird das z.B. bei Félicien Rops' Gemälden und Grafiken. Auch wenn er kein Vertreter der Wiener Moderne, sondern Symbolist des *Fin de Siècle* ist, verschränken sich bei ihm okkulte Motive mit dem Tod und der Darstellung der Frau; etwa bei *Calvarie* (1882) oder *Parodie humaine* (ca. 1880).

90 EBD., S. 79.

91 BEUTIN: Deutsche Literaturgeschichte, S. 364f.

92 CATANI: Das fiktive Geschlecht, S. 104.

beinah ätherisch, aber dem Untergang geweiht. Während die *femme fatale* für ihre Liebhaber immer latent gefährlich bleibt, ist die *femme fragile* die Inkorporation des Widerstandslosen. An ihre Seite tritt häufig zur weiteren Kontrastierung ein Mann, der Stärke und Autorität bis hin zur Gewalt repräsentiert und sie anleiten und beschützen soll.<sup>93</sup> Widerstandslosigkeit bezieht sich auch auf ihren Körper, weshalb sie häufig als Sterbende oder Siechende inszeniert wird. Damit vereint sie in sich weitaus mehr als die *femme fatale* den Aspekt des Todes. Auch zeigt sich in ihr *par excellence* der Vorgang der Ästhetisierung. Wie bereits zuvor erwähnt, wird das Abscheuliche des Todes durch die zarte Frauenerscheinung gebannt. Die Überformung erfasst sowohl den Sterbevorgang wie den Tod selbst. Der Leichnam wird in die Nähe der Plastik gerückt, sein Eintritt gleicht der Vollendung der Bestimmung der *femme fragile*.

Besonders interessant in diesem Zusammenhang ist, dass die Weiblichkeit als Schwäche in ihrer Verschränkung mit einem dekadenten Ästhetizismus als allgemeines Prinzip auch von den männlichen Autoren beansprucht wird. Unabhängig von einem biologischen Geschlecht ist das Weibliche mit Teil der Selbstreflexion der Schriftsteller aus dem Jung-Wiener-Kreis. Die Weiblichkeit, die ihnen anhaftet und die sie sich zu eigen machen, ist Ausdruck von Passivität, gesteigerter Empfindlichkeit und Fixierung auf das Schöne und den Schmuck.

Allerdings repräsentiert die *femme fragile* auch die andere Extremposition des Verhältnisses der Frau zur Sexualität. Ihr wird jegliche Lust abgesprochen, ihre erotische Ausstrahlung resultiert gerade aus der Abwesenheit von Sexualität – oder aus einer noch nicht erwachten Sexualität, die, in dem Moment, wo sie in der *femme fragile* zum Vorschein tritt, entweder ihre Ausstrahlung oder ihren Körper zerstört. Wie bereits zuvor angedeutet, ist durch die Abwesenheit des sexuellen Triebes als notwendige Grundlage der Kreativität die schwächliche Frau zur schöpferischen Passivität verdammt.<sup>94</sup> Was die *femme fatale* aufgrund ihres Wesens nicht kontrollieren und damit nicht sublimieren kann, fehlt der *femme fragile* von Beginn an. Auch das ist ein Zug, den sich immer wieder die Jung-Wiener Schriftsteller aneignen. Arthur Schnitzler porträtiert in dem kurzen impressionistischen Text *Er wartet auf den vazierenden Gott* (1886) genau jenen Typ von Künstler, der in Fremd- und Eigenwahrnehmung als das prototypische Genie erscheint, selbst allerdings nichts kreiert, sondern seine Eindrücke, Einfälle und Entwürfe im Imaginären belässt. Erneut ist es Peter Altenberg, der den im Potenziellen verbleibenden Künstlertypus zu Lebzeiten verkörpert. Sein Schreibstil, seine kurzen Sätzen über die Beobachtungen seiner Umgebung, die er selbst als ›Skizzen‹ bezeichnet hat, besit-

93 EBD., S. 105.

94 EBD., S. 106.

zen den Gestus des Vorläufigen, des Impressionistischen. Zwar inspirierte er viele, selbst aber blieb er eine schwankende Existenz zwischen Kuriosum und Genie.<sup>95</sup>

An den Frauenfiguren als paradigmatisches Beispiel zeigt sich, wie die hier vorgestellten Themenkomplexe ihre Umsetzung in der Kunst finden. Die literarische Manifestation steht in einem engen Wechselverhältnis zu den Diskursen der Zeit, die sich wiederum durch sie verändern. Im literarischen Narrativ manifestieren sich sowohl ablehnende als auch affirmative Tendenzen. Literatur fungiert als Versuchslabor und Weiterentwicklung der Episteme oder tritt als ihr Gegenentwurf und ihre Kritik auf. In diesem Zusammenhang wird häufig auf einen für die deutschsprachige Moderne insgesamt konstitutiven Text von Eugen Wolff verwiesen.<sup>96</sup> In seinem Essay *Die Moderne* vollzieht der Literaturwissenschaftler eine Synthese aller wesentlichen kulturellen Denkrichtungen, indem er einer Frau als allegorische Darstellung entsprechende Attribute zuweist.<sup>97</sup>

Im Hinblick gerade auf die Wiener Moderne ist noch eine weitere, entscheidende Wechselwirkung von der Forschung herausgearbeitet worden. Die Fixierung der Autoren auf weibliche Figuren, respektive, weil die beeinflussenden Diskurse sich ebenfalls verstärkt mit Frauen auseinandersetzen, verändert sukzessive auch die Begriffsbildung der Ästhetik.<sup>98</sup> Das Weibliche durchdringt die Konstituenten der Moderne.<sup>99</sup> Es wird in diesem Prozess aus dem Konkreten gelöst und erneut in das Abstrakte überführt. Entscheidend ist dabei, dass eine Konkretisierung abstrakter Inhalte mittels Metaphorisierens und Allegorisierens in der Wiener Moderne erfolgt, die in der Komplexität der literarischen Darstellung eine neue abstrakte Ebene schafft. Damit erzeugt die Literatur eine Potenzierung der Abstraktion, deren Impetus aber eigentlich die Konkretisierung war.

Anzunehmen ist, dass die Gewaltdarstellung ebenfalls in ein ähnliches Bedingungs- und Abhängigkeitsverhältnis sowohl zu den Diskursobjekten als auch zu den ästhetischen Rahmenbedingungen eingebunden ist. Das bedeutet aber auch, dass ihr nicht schlicht eine Funktion zugeordnet werden kann, sondern dass sie je nach Einbindung und Inszenierung dem Kontext entsprechend, wie andere Motive und Elemente der Literatur ebenfalls, eine Vielzahl von Funktionen übernimmt. Nicht zielführend wäre es deshalb, würde man versuchen, die eine

95 LORENZ: Wiener Moderne, S. 89ff.

96 BEUTIN: Deutsche Literaturgeschichte, S. 342.

97 EUGEN WOLFF: Die Moderne. Zur »Revolution« und »Reform« der Litteratur. In: Deutsche akademische Zeitschrift für alle geistigen Interessen (Organ der »Deutschen akademischen Vereinigung«) 3 (1886), Nr. 33 vom 26. September, Erstes Beiblatt, S. [4] und Zweites Beiblatt, S. [1]-[2]. [www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/scans/1886\\_wolff.pdf](https://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/scans/1886_wolff.pdf) (überarb. Fassung eines Vortrags über *Die Moderne*, den Wolff am 10. September 1886 in Berlin gehalten hat).

98 HELDUSER: Geschlechterprogramme, S. 258ff.

99 So manifestiert sich für Hannelore Bublitz (Der verdrängte Tod im Diskurs der Moderne, S. 66) die gesamte Krisenerfahrung der Wiener Moderne im Topos des Geschlechterkonflikts.

charakteristische Funktion oder den einen distinguierenden Darstellungsmodus herausarbeiten zu wollen.

## 2.1.5 Gewalt und die Wiener Moderne

Nach den bisherigen Ausführungen zu den Themenkomplexen, die die Schwerpunkte vor allem auf Sexualität und die damit verbundenen Vorstellungen von Geschlechtern, Psychologie, Mythos und Tod gelegt haben, wirkt auf den ersten Blick die Wiener Moderne womöglich nicht besonders ergiebig für die Analyse von Gewalt und ihrer ästhetischen Kodierung. Auch für die Schriften der Jung-Wiener sieht die Forschung zumindest bei den kanonischen Autoren keine gesonderte Hinwendung zu diesem Thema.<sup>100</sup> Die Autoren der Kaffeehauskultur scheinen sich nicht zwangsläufig im gesteigerten Maße für Gewalt zu interessieren, zumal, wie Hans Brittnacher es in seiner Studie ausführt, eine Hinwendung zur Gewalt augenscheinlich den ästhetischen Programmen der Zeit zuwiderläuft. Allerdings behauptet er an selber Stelle den bisherigen Darstellungen zum Trotz gerade eine Zunahme der Gewaltdarstellungen:

Weder den müden Protagonisten der *décadance* noch den aufgeweckteren Vertreter des Jugendstils bietet sich Gewalt als selbstverständliches oder auch nur naheliegendes Thema an – den einen hätte sie zu beschwerlich, den anderen zu häßlich sein müssen. Daß sich beide dennoch mit fast obsessiver Energie diesem Thema zuwenden, liegt an der Erfahrung der Krise und der Erwartung eines unvermeidlichen Zeitenwechsels, der dem ästhetischen Denken eine chiliastische Prägung aufzwingt: Was zu Ende geht, soll endlich auch ein Ende haben.<sup>101</sup>

Als Beispiel führt Brittnacher den zentralen Monolog von Hofmannsthals *Elektra* an, bei dem es sich seiner Meinung nach um ein »hysterisches Rachedelirium mit einer in der Literatur bis dahin unbekannten Dichte an Blut- und Schlachtmetaphern«<sup>102</sup> handele. Tatsächlich scheint, wenn man darüber hinaus auch die Erzählungen *Das Märchen der 672. Nacht* (1894) oder die *Reitergeschichte* (1899) in Betracht zieht, zumindest für den Autor Hofmannsthal eine Hinwendung zur Gewalt erkennbar. Ist also doch die Thematisierung der Gewalt in erhöhtem Maße ebenfalls ein Merkmal der Wiener Moderne, welches sie von vorhergehenden Epochen unterscheidet und die bei der kanonischen Subsumierung der spezifischen Charakteristika bisher fehlt?

100 HAUPT: Themen und Motive, S. 138–158; Kimmich/Wilke: Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende, S. 84ff.

101 BRITTNACHER: Ermüdung, Gewalt und Opfer, S. 88.

102 BRITTNACHER: Erschöpfung und Gewalt, S. 25.



Auch Arbeiten, die sich auf das intellektuelle Klima der Zeit und ihre Ausprägungen in Philosophie, Soziologie und Politik konzentrieren, kommen vermehrt zu dem Schluss, dass Gewalt durchaus ein alle kulturellen Bereiche bestimmendes Thema sei. Hier darf trotz aller Kritik, die er wegen seines psychoanalytischen Vorgehens geerntet hat, Peter Gays monumentale Studie *Kult der Gewalt*, in der er sich minutiös mit den Verflechtungen der Gewalt in der deutschen Kultur auseinandersetzt, weiterhin als grundlegend angesehen werden.<sup>103</sup> So umfangreich und detailliert sie auch ausfällt, so paradigmatisch ist sie dabei für die Forschungsliteratur zu dem Thema generell. Sein Schwerpunkt liegt auf Deutschland, mit vielen Querverweisen zu den Vereinigten Staaten und Großbritannien. Österreich hingegen wird eher sporadisch im Vergleich zu den anderen Ländern verhandelt. Auch der Fokus des Erkenntnisinteresses ist repräsentativ für viele Studien, die sich mit der Gewalt der Moderne auseinandersetzen. Denn es geht ihm um den Versuch, die Gründe für die beiden Weltkriege in einer bürgerlichen Kultur der Gewalt zu belegen. Ein aktuellerer Versuch, der von den Erklärungsansätzen weitaus komplexer argumentiert, nichtsdestotrotz ein ähnliches Ziel verfolgt, ist Peter Imbuschs *Moderne und Gewalt*.<sup>104</sup> Die Verflechtungen von Kunst und Gewalt werden deshalb vor allem bei den Avantgarden wie den Expressionisten und Futuristen untersucht.<sup>105</sup>

Betrachtet man die übrigen Autoren, wie Schnitzler, Salten oder Beer-Hofmann, findet sich in ihren Schriften keine gehäufte Thematisierung von Gewalt. Sie sind nicht gewaltfrei, sonst wären sie hier auch nicht Thema der Untersuchung, aber von einer Hinwendung mit »obsessiver Energie« kann nicht die Rede sein. In Schnitzlers zentralen Texten wie *Sterben*, *Leutnant Gustl* oder *Traumnovelle* sind gewaltvolle Szenen enthalten, aber sie dominieren weder die Handlung, noch ist ihre Darstellung überaus drastisch. Peter Altenbergs Schreiben zeichnet sich sogar mehr durch eine Abscheu vor der Gewalt als durch eine Faszination für sie aus.

Ebenso lassen die gerade auch in letzter Zeit vermehrt erscheinenden Studien zu anderen Epochen und ihrer Affinität zu Gewaltdarstellungen eine signifikan-

103 GAY: *Kult der Gewalt*.

104 IMBUSCH: *Moderne und Gewalt*.

105 Vgl. hierzu z.B. aus soziologischer Sicht BECKENBACH: *Avantgarde und Gewalt*, S. 3827; THOMAS HECKEN: *Avantgarde und Terrorismus: Rhetorik der Intensität und Programme der Revolte von den Futuristen bis zur RAF*. Bielefeld: transcript 2015.

te Zunahme »eklatante[r] Gewaltszenarien« zweifelhaft erscheinen.<sup>106</sup> So stellen Markus Meumann und Dirk Niefanger für das 17. Jahrhundert fest:

Diese medial stilisierte Gewalterfahrung [...] steht in der Rigorosität ihrer Darstellungen den Kriegsbüchern der Klassischen Moderne oder den virtuellen Aggressions->Events der postmodernen Video-Generation in nichts nach.<sup>107</sup>

Deshalb ist es vorerst sinnvoll, nicht von einem Anstieg der Gewalt in der Literatur der Wiener Moderne als distinguierendes Merkmal zu anderen Epochen auszugehen. Auch muss der Vermutung, dass die Darstellungen an Brutalität zunehmen würden, kritisch gegenübergestellt werden. Möchte man aber weder mit einer quantitativen Vergleichsanalyse noch einer diachronen Gegenüberstellung von Gewaltschilderungen die beiden genannten Merkmale doch noch belegen, muss ein neues Merkmal in Betracht gezogen werden, das das Spezifische der Gewalt in der Wiener Moderne erfassen kann.

Brittnacher sieht in der Verwendung der Gewaltmetaphorik eine Verschiebung weg von einer sinnstiftenden hin zu einer sinnverweigernden poetischen Funktion. Diese schlägt sich für ihn gerade eben in der exzessiven Neuformulierung der Gewalt als kompensatorisches Moment nieder. Auch Rolf Grimminger spricht in Bezug auf die Tragödie in der Moderne von einer Sinnentleerung der Gewalt, und zwar in der Form, dass das Ereignis des Todes seiner rituellen und mythologischen Komponente beraubt wird. Auch Brittnacher konstatiert dies generell für die Literatur am Ende des 19. Jahrhunderts und als Folge des Wegbrechens einer Metaphysik.

Grimminger und Brittnacher sind allerdings beide der Ansicht, dass letztlich die Gewalt an eine zwar vom christlichen Kontext teilweise befreite, aber noch ausreichend auf ihn rekurrierende Opfermetaphorik gebunden ist.<sup>108</sup> Dem Opfer kommen als Träger die Konnotationen zu, die die Gewalt nicht mehr besitzt, z.B. das Moment der Sinnstiftung:

Vor diesem Hintergrund der Faszination für Rituale und Sakrales konnte das Modell des Opfers seine hohe Suggestionskraft entfalten: Statt den ordnungsfeindli-

106 Vgl. etwa MARTIN ZIMMERMANN (Hg.): *Extreme Formen von Gewalt in Bild und Text des Altertums*. München: Herbert Utz 2009; BERND SEIDENSTICKER/MARTIN VÖHLER (Hg.): *Gewalt und Ästhetik. Zur Gewalt und ihrer Darstellung in der griechischen Klassik*. Berlin/New York: de Gruyter 2006; JUTTA EMING/CLAUDIA JARZEBOWSKI (Hg.): *Blutige Worte. Internationales und interdisziplinäres Kolloquium zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Göttingen: V & R Unipress 2008; MAREEN VAN MARWYCK (Hg.): *Gewalt und Anmut. Weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800*. Bielefeld: transcript 2010.

107 MEUMANN/NIEFANGER: *Ein Schauplatz herber Angst*, S. 11.

108 Vgl. GRIMMINGER: *Der Tod des Aristoteles*, S. 13; BRITTNACHER: *Ermüdung, Gewalt und Opfer*, S. 87f.

chen, sinnzersetzenden und konflikträchtigen Parametern von Moderne und Rationalität nach Ordnung, Sinn und Einheit zu fahnden, greift das Opfer auf ein archaisches Lösungsmodell zurück [...] um die Desintegrationserfahrung der Moderne zu überwinden.<sup>109</sup>

Die Handlung selber, das Ereignis des Gewaltaktes, ist nun aber weder Ritual noch Träger essenzieller Werte. Bei Grimminger folgt daraus zumindest für das Theater ein selbstreferenzieller Akt, der sich letztlich bis in das Medium Film fortsetzt.<sup>110</sup>

Der Diskurs um Moral, Gesetz und höheren Sinn ist jetzt verstummt, die aggressive Gewalttat aber noch da, phänomenal zumal in ihrer filmischen Visualität, die sich verdichten kann zum möglichst unmittelbaren Schock der verletzten Körperlichkeit, einen Schock um des Schocks dieser Verletzung willen. Selbst wenn er noch zitiert wird – kein Rechtsdiskurs kann ihn am Ende zueilend begründen.<sup>111</sup>

Die hier formulierte Selbstreferenz, aus dem Prozess einer schwierig gewordenen Legitimation resultierend, ist also eine Faszination für das Sensationelle, die in direkter Verbindung mit der Schaulust und damit mit den visuellen Medien steht. Damit ergibt sich die Möglichkeit, dass die frei gewordene negative Ästhetik – wie auch immer sie sich nun etabliert, als Gewalt, als Böses oder als Hässliches – mit ihrer Loslösung von ihrer Funktion als sinnstiftendes Pendant auch die Freiheit erhalten hat, *keine* Funktionen zu übernehmen. Möglicherweise sind dies die beiden Theoreme, mit denen sich die Moderne arrangiert: die Absurdität der Existenz durch den Verlust des sinnstiftenden Konzeptes der Metaphysik auf der einen und die Sinnhaftigkeit der Imagination von Ereignissen um ihrer selbst willen auf der anderen Seite, was im Kern ebenfalls absurd bleibt, aber keiner Rechtfertigung mehr bedarf. Darüber hinaus trifft gerade in der Wiener Moderne beides zusammen: die Möglichkeit von Gewaltdarstellungen abseits einer moralisierenden Funktionalisierung und eine ästhetische Haltung, die alles versucht zu ästhetisieren und es gleichzeitig von einem sinnstiftenden Kontext zu trennen. Vielleicht ist sie aber auch deshalb prädestiniert zu scheitern, nämlich an dem, was nicht ästhetisierbar ist, und vielleicht resultiert hieraus letztlich ein Verstummen, ein Schweigen der Gewalt.

Diese These ist an dieser Stelle vorerst noch schwer nachzuvollziehen, da der nötige Bezugsrahmen fehlt, der verdeutlicht, warum die Form der Ästhetisierung

109 EBD., S. 89.

110 Am Beispiel der Filmfiguren James Bond und Indiana Jones exemplifiziert er jedoch, dass nicht zwingend motivlose Gewalt die bestimmende Form der Funktionalisierung darstellt, sondern viel häufiger die durch »permanente Notwehr« gerechtfertigte als notwendiges Übel zur Verwirklichung eines Ziels der Handlung.

111 GRIMMINGER: Der Tod des Aristoteles, S. 13.

der Gewalt in der Wiener Moderne eine Trennung der literarischen Gewaltdarstellungen von ihrer Funktion zur Folge hat, die damit in einer Sinnentleerung resultiert. Hierzu ist es nötig, über die ästhetischen Diskurse die qualitative Nuancenschiebung hinsichtlich der Verwendung und Stilisierung von Gewaltdarstellungen zu vorhergehenden Auffassungen zu isolieren. Ohne diesen Schritt bleibt die Bedeutung der These von der funktionslosen, sinnentleerten, schweigenden Gewalt als Teil einer negativen Ästhetik unverständlich, weil ansonsten unklar bleibt, was mit »sinnentleert«, »funktionslos«, »schweigend« und »negativer Ästhetik« gemeint ist.

## 2.2 Die Ästhetik der Moderne

Das Spezifische der Ästhetik der Moderne muss zugleich auch das Spezifische der Gewaltdarstellung sein und was sie von den Darstellungen der vorherigen Epochen unterscheidet. Einen wichtigen Wendepunkt stellt die Hinzunahme des Nichtschönen unter die ästhetischen Dinge dar. Zudem konzentriert sich die ästhetische Diskussion in ihrem Verlauf letztlich auf die Negativität als das Wesen der absoluten Kunst. Sie bildet das autonomieästhetische Pendant zum Erhabenen und ihre Manifestation ist der sich der Interpretation entziehende Ausdruck.

### 2.2.1 Metaphern der Gewalt

Man lasse seine Nägel fünfzehn Tage lang wachsen. O! wie süß es ist, ein Kind, dessen Oberlippe noch nichts bedeckt, brutal aus seinem Bett zu reißen und die Augen, weit geöffnet, so zu tun, als lege man ihm sanft die Hand auf die Stirn, um seine schönen Haare nach hinten zu streichen! Dann, plötzlich, im Augenblick, da es am wenigsten darauf gefasst ist, die Nägel tief in seine weiche Brust zu schlagen, doch so, daß es nicht stirbt; denn wenn es stürbe, könnte man es später nicht leiden sehen. Dann, die Wunden ausleckend, trinke man sein Blut; und während dieser Zeit, die so lange dauern müsste wie die Ewigkeit, weint das Kind.<sup>112</sup>

Charles Baudelaire, Joris-Karl Huysmans, der Comte de Lautréamont (i.e. Isidore Lucien Ducasse) – das sind einige der Autoren, deren Werke im Zuge der Charakterisierung der modernen Ästhetik und ihrer Poetologie häufig Erwähnung finden – und sie sind alle Franzosen. Bildgewalt, dichterisches Sujet und Impetus der Aussagen sind paradigmatisch für Zeitgeist und Lebensgefühl der Bohème und ihrer Intellektuellen in Paris. Ihre drastische Bildsprache und ihre radikalen Metaphern

---

112 LAUTRÉAMONT: Die Gesänge des Maldoror, S. 13f.

werden so kaum im deutschsprachigen Raum erreicht.<sup>113</sup> Lautréamont, eigentlich eine späte und zufällige Wiederentdeckung durch die Surrealisten Louis Aragon, Andre Breton und Philippe Soupault und damit nur retrospektiv repräsentativ, zumal er bereits mit 24 Jahren verstirbt, reiht vordergründig in seinen *Gesängen des Maldoror* Grausamkeit an Grausamkeit. Aber es ist nur der erste Teil seines dialektisch angelegten Werkes. Zur Fertigstellung des zweiten Teils kommt es nicht. Es wird sich nicht klären lassen, ob seine Ankündigung einer Apotheotik des Guten lediglich eine strategische Äußerung war, weil er aufgrund seiner abstoßenden Bildsprache keinen Verleger fand, oder ob er wirklich vorhatte, ein Gleichgewicht zu seiner verstörenden Bilderwelt zu schaffen.<sup>114</sup> Vermutlich hätte sich erst in der Komplementierung der Gegensätze das volle poetologische Programm von Lautréamont offenbart, denn es geht ihm sicherlich nicht um eine simple Apotheose des Bösen.<sup>115</sup>

Beim Lesen des Zitates erscheint etwas jedoch intuitiv evident: Die Ausprägung der ästhetischen Mittel hat sich verändert. Dabei geht es nicht nur um eine simple Neuzusammenstellung der Sujets, sondern vielmehr scheint eine seit Langem sich in der europäischen Ästhetik angekündigte Entwicklung einen vorläufigen Zenit zu erreichen. Nur will man ins Detail gehen und den spezifischen Unterschied benennen, der diese Darstellung von ihren vorherigen unterscheidet, ist man auch hier wiederum versucht, in Schlagworte zu verfallen: »Die Zerschlagung aller Formen«, »der Schock, der das Althergebrachte erschüttern soll« und »die Umwertung aller Werte« sind einige der plakativen Wendungen, durch deren Reduktion das Novum der modernen Ästhetik fassbar gemacht werden soll.

Lautréamonts Werk ist ein Zerwürfnis mit der tradierten Poetologie auf vielerlei Ebenen. Die Worte sperren sich durch das Drastische ihrer Darstellung gegen eine Interpretation und damit eine Aneignung durch den Rezipienten. Ihre Schockwirkung drängt die Ausdrucksebene in den Vordergrund, erschwert den Zugang zur Bedeutungsebene. In vielen seiner Sprachbilder lässt sich in der Gewaltigkeit seiner Wortwahl das Ringen um jenes Element erkennen, dass Hugo Friedrich in seiner in diesem Zusammenhang immer wieder erwähnten Studie als die »absolute Metapher« bezeichnet hat.<sup>116</sup> Friedrich stellt vor allem das Verschwinden des lyrischen Ichs sowie die Tendenzen zu oxymoralen Formulierungen als wesentliche Elemente der modernen Ästhetik heraus.<sup>117</sup> Lautréamonts Bilder haben denselben Impetus, wenn er auch mit anderen Mitteln realisiert wird. Mit der Erschütterung, der bereits erwähnten Schockwirkung, ist ihnen damit jenes Element inhärent, das

113 BOHRER: *Imaginationen des Bösen*, S. 13.

114 RIPPEL: Zur Ästhetik von Lautréamonts *Gesängen des Maldoror*, S. 98.

115 Vgl. ebd.

116 FRIEDRICH: *Die Struktur der modernen Lyrik*, S. 151f.

117 Vgl. COENEN: *Analogie und Metapher*, S. 91f.

Karl Heinz Bohrer bei Kierkegaard beschrieben vorfindet und das er für das entscheidende konstitutive Moment der modernen Poetik überhaupt ansieht.<sup>118</sup>

Ebenso paradigmatisch sind in Lautréamonts Poesie die geschaffenen Konnotationen für eigentlich positive Tugenden und Eigenschaften. Wenn er sie in monströse Vergleiche zwingt, belässt er ambivalent, wie sich das lyrische Ich zu ihnen stellt.<sup>119</sup> Sein ästhetischer Ausdruck oszilliert um die Umwertung der Werte, sowohl im Positiven wie im Negativen. Denn unentschlossen bleibt – besser noch – hat zu bleiben, ob das Wahre und Schöne nicht mehr gut, das Gute und Wahre nicht mehr schön oder das Schöne und Gute nicht mehr wahr ist.

Lautréamonts Poetologie ist eine weitere Eskalationsstufe der ›Ästhetik des Bösen‹, die spätestens mit de Sade begonnen hat.<sup>120</sup> Sie bildet eine der vielen Grundlagen für jenen Ästhetizismus, der die Jung-Wiener Autoren eine Zeit lang beherrscht.<sup>121</sup> Allerdings liegen zwischen seiner und der Wiener Poetologie noch einige Schritte der Parameterverschiebung. Und auch wenn vielleicht die französische Literatur die drastischeren Ausprägungen hervorgebracht hat, in der deutschsprachigen Ästhetik existiert ebenfalls eine Entwicklungslinie, die sich mit dem Bösen und dem Hässlichen in der Kunst auseinandersetzt und von der Aufklärung ausgehend bis in die Moderne das Verhältnis von Schönheit, Wahrheit und dem Guten beginnt zu hinterfragen.<sup>122</sup> Die deutsche Ästhetikdiskussion findet besonders über den Symbolismus Stéphane Mallarmés, wenn auch nur durch eine eher populärphilosophische Rezeption, Eingang in den französischen Ästhetizismus.

## 2.2.2 Die nichtschönen Dinge

Warum aber die ethische Kategorie des Bösen enggeführt wird mit der ästhetischen Kategorie des Hässlichen und diese Paarung zum Kern der Autonomie der

118 BOHRER: *Imaginationen des Bösen*, S. 49f.

119 RIPPEL: Zur Ästhetik von Lautréamonts *Gesängen des Maldoror*, S. 108.

120 EBD., S. 104.

121 Auch bei der Bezeichnung »Ästhetizismus« handelt es sich um einen inzwischen sehr komplex gewordenen Containerbegriff, der zumindest in literarischer Hinsicht in die Einzelteile »L'art pour l'art«, »Dekadenz« und »Fin de Siècle« aufgegliedert werden kann, wobei aber auch bei diesen es nicht möglich ist, sie trennscharf voneinander abzugrenzen. Das wiederum führt dazu, dass viele Beiträge zu diesem Thema jeweils mit einer Begriffsklärung beginnen. Vgl. hierzu den Problemaufriss bei SIMONIS: Ästhetizismus und Avantgarde, S. 291ff. Für mein Vorgehen lege ich den von Simonis erarbeiteten, komparatistisch-poetologischen Ansatz zugrunde, der vor allem ästhetische Episteme als epochenübergreifende, genealogische Linien zur konstitutiven Bestimmung herausstellt. Für den hier vorliegenden Kontext ist weniger eine exakte Nachzeichnung der einzelnen Entwicklungslinien von Interesse, sondern mehr eine Konzentration auf die wesentlichen, ästhetischen Prämissen, die in Bezug auf die Wiener Moderne von Relevanz sind.

122 KIESEL: *Geschichte der literarischen Moderne*, S. 100ff.

Kunst erklärt wird, ist kein trivialer Schritt. Es ist deshalb notwendig, sich noch einmal die systematische Entwicklung der Begriffe im Verlauf der Diskussion vor Augen zu führen, zumal es dieser Wandel der Kunstvorstellung ist, der sich direkt auf die Darstellung von Gewalt auswirkt. Denn Gewalt ist wie Sexualität nicht etwas, das ohne Weiteres Eingang in die moderne Kunst finden konnte.<sup>123</sup> Gewalt und Ästhetik treten vor allem dann in ein besonders schwieriges Verhältnis, wenn Schönheit auch eine moralische Komponente zugesprochen wird.<sup>124</sup> Wenn also Gewalt, heute oder damals in der Wiener Moderne, zum Teil der Literatur wird, dann muss immer auch gefragt werden, unter welchen Voraussetzungen dies geschieht.<sup>125</sup> Auch heute sind ästhetische Betrachtungen nicht jenseits eines moralischen Diskurses, sondern haben weiterhin Berührungspunkte, die häufig zum Ausschluss bestimmter Kunstgegenstände führen oder aber die Zuordnung bestimmter Gegenstände als Artefakte der Kunst verhindern.<sup>126</sup>

Die Aufnahme der nichtschönen Dinge in die moderne ästhetische Systematik als genuin ästhetische Elemente setzt, wie es Herbert Dieckmann prägnant formuliert, ihre vorherige Ausschließung voraus.<sup>127</sup> Das bedeutet also, dass mindestens

- 
- 123 Vgl. JAUß: Die nicht mehr schönen Künste: Fünfte Diskussion, S. 613f.; NIERAAD: Die Spur der Gewalt, S. 13.
- 124 Für die griechische Kultur etwa ist der entscheidende Punkt erreicht, als Platon dem Dichter eine moralische Verpflichtung oktroyiert und somit die alte Funktion der Darstellung des Hässlichen nicht mehr akzeptiert, da sie sich auf das Niedere, Weltliche konzentrierte und nicht das Göttliche, Idealistische beherberge. Vgl. MÜLLER: Bemerkungen zur Rolle des Hässlichen in Poesie und Poetik des klassischen Griechentums, S. 16.
- 125 Damit sind zum einen die poetologischen Überlegungen gemeint, die dem Künstler bereitstehen, um verschiedene Elemente für sich nutzbar zu machen, sowie die Traditionslinien und Moden, denen er durch seine Vorbilder und durch Publikumserwartung unterworfen ist. Damit ist zum anderen aber auch ein gesellschaftlicher Diskurs bezeichnet, der die Grenze zwischen skandalös und provokant zieht und der selektiert und beschränkt. Er markiert zudem auch, was in einer Zeit nicht gedacht werden kann – nicht, weil es nicht gedacht werden darf, sondern weil es nicht Teil der öffentlichen Diskussion ist, da es weder eine Problematisierung erfährt noch von aktuellem Interesse ist. Alles zusammen bildet letztlich die Folie, den kulturellen Hintergrund, vor dem ein angenommener historischer Leser die Gewalt bewertet und sie als ästhetisch oder als abstoßend wahrnimmt. Es ist also nicht die Ästhetik allein, die einen Einfluss auf die Wahrnehmung der Teile der Kunst ausübt. Ihr Wandel ist aber an sich bereits komplex genug, weshalb von der Hinzunahme noch anderer, wichtiger Einflüsse zugunsten der Verständlichkeit Abstand genommen werden soll.
- 126 Als Beispiel, dass auch heute die Diskussion um Ästhetik nicht ohne die moralischen Aspekte geführt werden kann, wird der Kommentar von Karlheinz Stockhausen anlässlich der Anschläge auf das World Trade Center am 11. September 2001 angeführt, der für seine Äußerung, die Bilder seien ästhetisch, stark kritisiert wurde. Vgl. REICHER: Einführung in die philosophische Ästhetik, S. 21.
- 127 DIECKMANN: Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts, S. 271.

in den der Moderne vorhergehenden Epochen die hässlichen Dinge nicht als Teil der Kunst angesehen wurden. Um also auch Gewalt, die in historischen Schönheitskonzepten lange den hässlichen Dingen zugeordnet wurde, zu etwas Ästhetischem werden lassen zu können, sind somit verschiedene Umwertungen nötig.<sup>128</sup> Sie betreffen sowohl den Begriff »schön« als auch den Begriff »ästhetisch« sowie die Begriffe »gut« und »wahr«.

Der Begriff des Ästhetischen aber und sein Verhältnis zum Schönen, ebenso wie seine exponierte Stellung innerhalb der Kunsttheorie, die letztlich ihn zum Primat erhebt, sind historische Phänomene. Es sind also nicht nur die Kategorie des Schönen und der Kanon der schönen Dinge vom Wandel betroffen, sondern natürlich auch das System der Ästhetik selbst, welches bestrebt ist, beides festzuschreiben. Jenes Paradigma, auf das bisher Bezug genommen wurde, hat seinen Beginn erst im 18. Jahrhundert und trotz diverser Fragestellungen, die sowohl von Platon und Aristoteles herrühren, findet ebenso eine Loslösung von jenen sowie von vorausgehenden mittelalterlichen Konzepten statt.<sup>129</sup> War zuvor Gott Garant für die Existenz des Schönen, ist es nun nach Baumgartens Schrift die ästhetische Erfahrung.<sup>130</sup> Dies stellt den eigentlichen paradigmatischen Wechsel des 18. Jahrhunderts dar, der die Schönheit zu einer nicht mehr metaphysischen, sondern zu einer subjektiven Größe erhebt, auch wenn die Hoffnung besteht, dass ein überindividuelles, verbindliches Prinzip zu finden ist.<sup>131</sup>

So bleibt etwa auch bei Winckelmann die Schönheit das Geheimnis im Zentrum des Diskurses. Zwar werden von ihm spezifische Aussagen das Wesen der Schönheit betreffend getroffen, es findet aber keine ontologische Bestimmung statt, wenn er schreibt:

Denn die Schönheit ist eins von den großen Geheimnissen der Natur, deren Wirkung wir sehen, und alle empfinden, von deren Wesen aber ein allgemeiner deutlicher Begriff unter die unerfundenen Wahrheiten gehört.<sup>132</sup>

Schönheit ist durch die reproduzierbare Erfahrbarkeit evident und bedarf keiner Setzung.<sup>133</sup> Bei Johann Joachim Winckelmann ist sie zwar noch nicht beliebig, auch

128 EBD., S. 292; NIERAAD: Die Spur der Gewalt, S. 137ff.

129 RESCHKE: Schön/Schönheit, S. 395f.

130 Baumgartens Zugriff auf die Schönheit als Gegebenes ist ein systematischer, woraus aber letztlich eine philosophische Beschreibungsschwierigkeit resultiert, die sich vor allem der deutschsprachige philosophische Diskurs einhandelt, während etwa der französische auf eine derartige Herangehensweise aus epistemologischen Gründen verzichtet und das Schöne im Irrationalen belässt, vgl. RESCHKE: Schön/Schönheit, S. 398.

131 EBD., S. 395.

132 WINCKELMANN: Geschichte der Kunst des Alterthums, S. 192.

133 Vgl. UEDING: Von der Rhetorik zur Ästhetik, S. 61. Er arbeitet heraus, dass Winckelmans Schönheitsbegriff durch Baumgarten, aber auch durch die Rhetorik geprägt ist, wobei



wenn sie einen subjektiven Effekt beschreibt, da jeder Kunstverständige dieselben Empfindungen haben wird, aber vor diesem historischen Hintergrund ist die heutige Auffassung, dass Schönheit relativ und vom Subjekt abhängig ist, nicht verwunderlich, sondern Konsequenz einer lang anhaltenden Diskussion.<sup>134</sup> Aber im Laufe der Auseinandersetzung ist die intuitive Evidenz des Schönen, durch die letztlich seine Existenz als Axiom verbleibt, Grund dafür, dass das Schöne als Bestimmungsmoment sich entwertet und der immer schon mit ihm konkurrierende Begriff des Erhabenen sich langsam durchsetzt.<sup>135</sup> Dies hat auch zur Folge, dass die Mimesis als abbildendes Prinzip des Naturschönen nicht mehr Primat ist, sondern das formgebende Prinzip und damit die Hinwendung zum Kunstschönen mehr und mehr an Bedeutung gewinnt. Die Gegenüberstellung eines am Schönen *interessierten* (im Gegensatz zum zwecklosen Schönen) und des vom Erhabenen *überwältigten* Rezipienten eröffnet Konzeptionen, die auf das Absolute der Kunst abzielen, eine mögliche Entwicklungsrichtung.

Wenn allerdings das Hässliche, Widerliche und Unanständige gerade nicht Objekte eines ästhetischen Diskurses sind, heißt das nicht, dass ihnen keinerlei Reflexion widerfahren würde oder sie sogar tabuisiert wären, sondern damit ist lediglich gemeint, dass sie nicht mehr und noch nicht wieder Zentrum der Diskussion um die ästhetischen Dinge bilden. Denn das Hässliche, Widerliche, Eklige und Böse war nie aus der *Kunstbetrachtung* ausgeschlossen. So setzt sich niemand anderes als Edmund Burke mit der Faszination und auch dem Wohlgefallen, also der Lust, an der Darstellung von schrecklichen Dingen auseinander und zieht, zwar nicht explizit, aber in der argumentatorischen Konsequenz, Parallelen zwischen dem Hässlichen und dem Erhabenen, indem er dem Erhabenen Charakteristika zuschreibt, die zuvor das Hässliche besessen hatte.<sup>136</sup> Auch Diderot schließt das Widerliche, Ekelhafte und Schreckliche nicht aus der Kunst aus, sondern gesteht ihm eine essenzielle Wirkung zu, die vergleichbar ist mit der der Schönheit, wenngleich er dennoch nicht so weit geht, beide gleichberechtigt zu akzeptieren.<sup>137</sup> Man kann deshalb auch nicht in den vormodernen Epochen ohne Weiteres behaupten, dass

---

Winckelmann das Gewicht der rhetorischen Regeln zugunsten eines Zusammenspiels aus *exempla* und *exercitatio* verschiebt. Entscheidend ist hierbei aber, wie der Schaffende die Schönheit erkennt, nämlich nicht analytisch-deduktiv, sondern intuitiv-induktiv durch die Beschäftigung mit schönen Dingen.

134 Zur Grundlegung einer subjektiven Betrachtung des Schönen durch Francis Hutcheson für den englischsprachigen Raum, der zwölf Jahre nach Baumgarten eine individuelle Schönheitskonzeption bereits stärker betont, vgl. PÖLTNER: Grundkurs Philosophie, S. 72f.

135 RESCHKE: Schön/Schönheit, S. 391f.

136 Vgl. DIECKMANN: Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts, S. 296ff.

137 Vgl. ebd., S. 305.

das Hässliche negiert oder tabuisiert wurde. Es ist aber die besondere Funktionalisierung als Mittel zur teleologisch verstandenen Menschwerdung, die die Kunst vor allem in der Zeit der Aufklärung besonders ausgeprägt erfährt und die Themen wie Gewalt oder Sexualität letztlich ihre Kunstfähigkeit abspricht. Zur Zeit der Aufklärung gilt weiterhin die Bedingung, dass das Schöne auch gut sein soll.<sup>138</sup> Werden Gewalt und die Darstellung ihrer Folgen zu den hässlichen, schrecklichen und widerlichen Dingen gezählt und werden diese wiederum als die Abwesenheit des Guten verstanden, weil die ästhetischen Kategorien als mit den moralischen verbunden gedacht werden, dann kann das Hässliche weder »schön« noch »zweckfrei« auftreten. Das teleologische Weltbild der Aufklärer, das auf eine Vervollkommnung der Menschheit ausgerichtet ist, ein Weltbild also, das ein Fortschreiten zum Guten annimmt (oder zumindest anstrebt), muss allerdings das Schlechte ebenfalls als Teil zu diesem Prozess ansehen. Die Gewalt ist dann immer auch Element eines Werdungsprozesses, an dessen Ende die Vervollkommnung steht. Diese Denkfigur erfasst das Schreckliche als ein zielgerichtetes, als ein nützliches Ereignis. Gewalt kann hier nicht als »schön« auftreten, da dies wiederum der moralischen Ideologie zuwiderlaufen würde, wenn diese mit der Poetologie eng verzahnt wird.<sup>139</sup> Weder Ausgangs- noch Endpunkt, aber wichtiger Meilenstein in diesem Prozess bilden die Laokoon-Diskussionen, die letztlich bis zu Hegel reichen.<sup>140</sup> Paradigmatisch ist Lessings Zuspitzung in der Laokoon-Diskussion die repräsentativ für eine Setzung steht, die im 19. Jahrhundert revidiert wird. Handelt es sich hier zwar nicht um die Gewalt, sondern um eine ihrer Folgen, nämlich den Schmerz, so ist an der Diskussion dennoch abzulesen, dass die »nichtsönen Dinge« bei Lessing an eine Funktion gebunden werden müssen und zumindest theoretisch bestimmten Regeln unterworfen bleiben:

Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit, unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes. Dieser, in aller seiner entstellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ihn also herabsetzen; er mußte Schreien in Seufzen mildern; nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellte. Denn man reiße dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf, und urteile. Man lasse ihn schreien, und sehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun ist es eine häßliche, eine abscheuliche Bildung geworden, von der man gern sein Gesicht verwendet, weil der Anblick des Schmerzes Unlust

138 KIESEL: Geschichte der literarischen Moderne, S. 100f.

139 Vgl. JAUB: Die nicht mehr schönen Künste: Dritte Diskussion, S. 595 u. 567.

140 Auf ihre enorme historische Relevanz ist in der wissenschaftlichen Literatur wiederholt hingewiesen worden. Vgl. SCHNEIDER: Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne, S. 30.

erregt, ohne daß die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süße Gefühl des Mitleids verwandeln kann.<sup>141</sup>

In dieser berühmten Stelle aus Lessings Traktat kulminiert das Bedingungsverhältnis von Dargestelltem und Darstellungslehre. Zurücknahme und Beschränkung werden von Lessing in der Ausführung gesehen. Schmerz ist Mittel, nicht Teil des Edlen. Es dient als Kontrast, um das Mitleid zu befördern und die gute Seele darzustellen. Natürlich setzt sich Lessing auch an verschiedenen Stellen in seiner Schrift neben Schmerz nicht nur mit Gewalt auseinander, sondern mit den hässlichen Dingen im Allgemeinen und ihrem Verhältnis zur Kunst,<sup>142</sup> aber in seiner empathischen Ästhetik liegt der Schwerpunkt mehr auf den Folgen beim Opfer. Entscheidend bleibt, dass die Funktionalisierung die Mittel heiligt; ihr Fehlen aber würde den dargestellten Schmerz zwecklos machen und ihn damit seinem Sinn berauben – er wäre nutzlos. Das Widerliche und Hässliche hat einen Hilfsstatus als Werkzeug, nicht als essenzielles Element. Als Letzteres ist es bei Lessing nicht vorgesehen, weder als Thema noch als Gegenstand der Kunst.<sup>143</sup> Und trotz aller tiefgreifenden Wandlungsprozesse, die während der Poetikdiskussionen folgen, behaupten Lessings Schriften ihre Relevanz bis in die Moderne hinein.<sup>144</sup>

Aber bereits in der Romantik hinterfragt Friedrich Schlegel die unbedingte Zwangsläufigkeit einer Nützlichkeit der Kunst. Mit seiner Hinwendung zum Interessanten anstelle des bedingungslosen Schönen beginnt jene Verschiebung, die der Kunst ihren Autonomiestatus zugestehen wird, gerade indem sie das zuvor Abseitige zulässt.<sup>145</sup> Mit ihr beginnt sich zudem auch das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit zu verändern.<sup>146</sup> Allerdings erfährt auch bei Schlegel das Hässli-

141 LESSING: Laokoon, S. 20.

142 DIECKMANN: Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts, S. 310.

143 EBD., S. 311.

144 Manfred Fuhrmann (Die Funktion grausiger und ekelhafter Motive in der lateinischen Dichtung, S. 250) weist z.B. darauf hin, dass Lessings Urteil zur antiken Literatur unter den Vorzeichen seiner Ästhetik den bis dahin bestehenden Kanon verändert. Größere Teile der bis dato rezipierten lateinischen Dichtung, insbesondere die Tragödien Senecas, fallen in der Nachfolge Lessings aus dem Kanon. Erst mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts ändert sich die philologische Sichtweise auf diese Schriften erneut. Lessings Auswahl ist ein Beispiel für die Beschränkung einer kulturellen Selektion aufgrund poetologischer Entscheidungen.

145 Vgl. KÖSSER: Erfahrung und Erwartung, S. 237f.

146 Da hier der Fokus nicht auf dem Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit liegt, kann der Aspekt nicht in angemessener Weise vertieft werden, aber in der Romantik ist letztlich die Annahme, dass Kunst reine Nachahmung sei, längst überholt. Vgl. PETERSEN: Mimesis – Imitatio – Nachahmung, S. 232f.

che keine Aufwertung zur ästhetischen Kategorie, sondern ist des ›Kriminalkodex‹ wegen, wie er es formuliert, Bestandteil der Reflexion.<sup>147</sup>

### 2.2.3 Rosenkranz Ästhetik des Hässlichen

Einer ähnlichen Motivation folgend wie Schlegel unternimmt 1853 Karl Rosenkranz, was laut ihm seit dem Beginn der Ästhetik fehlt – den systematischen Versuch einer Erfassung des Hässlichen:

Große Herzenskünstler haben sich in die schauerlichen Abgründe des Bösen vertieft und die furchtbaren Gestalten geschildert, die ihnen aus ihrer Nacht entgegengetreten sind. [...] Die Hölle ist nicht bloß eine religiös-ethische, sie ist auch eine ästhetische. Wir stehen inmitten des Bösen und des Übels, aber auch inmitten des Häßlichen. [...] In diese Hölle des Schönen wollen wir niedersteigen.<sup>148</sup>

Das Hässliche gehört für ihn zum festen Repertoire der Kunst. Wie bereits im Eingangsteil erwähnt und wie es auch im ersten Zitat repräsentiert ist, existiert seit dem akademischen Versuch, das Ästhetische zu fassen, eine Spannung zwischen den Begriffen des Erhabenen, des Schönen und des Wahren. Aus dieser Spannung heraus entstehen im Laufe der vielen Diskussionen immer wieder Abwägungen zwischen dem Wahren und damit dem, was dargestellt werden kann, dem Schönen und somit dem, was dargestellt werden darf, und schließlich dem Erhabenen, welches zwischen dem ersten und dem zweiten Begriff changiert. So ist auch für Rosenkranz das Hässliche ein komplexes Phänomen, das nicht in einer einfachen Dichotomie zum Schönen aufgeht. Der Unterschied seiner Haltung, etwa im Vergleich zu Kant, ist, dass Rosenkranz das Hässliche nicht nur als Teil der Kunst versteht, sondern es auch in ihr repräsentiert sehen möchte. Ein Sachverhalt, den Kant noch kategorisch ausschließt.<sup>149</sup> Der Gewalt im größeren Umfang widmet sich Rosenkranz in seinem Abschnitt über das Rohe. Autotelischer Gewalt nach Reemtsma entspricht bei Rosenkranz die »Brutalität«. Sie sei die willkürliche Grausamkeit, die verübt würde, um aus ihr Lust zu schöpfen.<sup>150</sup> Hinsichtlich ihrer ästhetischen Repräsentation, die Rosenkranz für kontinuierlich und epochenübergreifend verwirklicht sieht, gilt weiterhin die Bedingung der Rücknahme. Anhand von Schlachtengemälden führt er aus, dass Grausamkeiten Themen sind, dass der Künstler aber bestimmte, reelle Formen der Gewalt dennoch nicht darstellt.<sup>151</sup> Besondere Bedeutung haben die Darstellungen der Grausamkeit für ihn seit Anbeginn der

147 ZELLE: Die doppelte Ästhetik der Moderne, S. 299.

148 ROSENKRANZ: Ästhetik des Häßlichen, S. 11.

149 SCHNEIDER: Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne, S. 97.

150 ROSENKRANZ: Ästhetik des Häßlichen, S. 235f.

151 EBD., S. 242.

künstlerischen Verarbeitung christlicher Motive wie der Kreuzigung und des Märtyrertodes. Die strikte Dichotomie zwischen dem guten Opfer und dem schlechten Täter wäre etwas, das der griechischen und römischen Mythologie fremd gewesen sei.<sup>152</sup> An dieser Stelle macht Rosenkranz noch einmal ganz deutlich, dass er eine autonome Darstellung von Brutalität für die Kunst ablehnt:

Ein ästhetischer Gegenstand kann die Brutalität, welche den wehrlosen Heiligen ausgesuchte Leiden bereitet, nur insofern werden, als die Darstellung den Sieg der inneren Freiheit über die äußere Gestalt zur Erscheinung bringt.<sup>153</sup>

Systematisch versucht Rosenkranz dem Hässlichen begrifflich habhaft zu werden und kann es weder mit dem Unvollkommenen noch mit dem Negativen gleichsetzen. Weder muss das Unvollkommene hässlich noch das Vollkommene schön sein. Das Negative entzieht sich sogar ganz der Ästhetik, da es *nicht* ist und somit auch kein Gegenstand einer Anschauung sein kann.<sup>154</sup>

Auch das Gute oder Nützliche ist für Rosenkranz nicht zwingend mit dem Schönen verbunden. So würden giftige Blumen bezaubern und töten können. Ebenso ist das Hässliche nicht die Folge des Bösen in der Welt, weder als Symptom noch als Ausdruck, denn auch das Gute ist fähig, in hässlicher Form zu erscheinen. Überdies kann ein hässliches Tier nicht hässlich sein, weil es böse ist, da es selbst zum Bösen gar nicht fähig ist.<sup>155</sup>

Aber der Mensch ist zum Bösen fähig, und hier ist es für Rosenkranz doch wichtig, einen Unterschied zu machen. Für ihn ist »der absolute Zweck des Geistes Wahrheit und Schönheit«.<sup>156</sup> Der Mensch ist aus freiem Willen zum Bösen fähig, und diese Deformation, dieses bewusste Handeln gegen die eigentliche Natur des menschlichen Geistes, müsste sich auch in der äußeren Form niederschlagen.<sup>157</sup> Rosenkranz hat also die Bindung vom Guten und Schönen, auch wenn er sie relativiert, noch nicht ganz aufgegeben. Das Böse kann sich, es muss sich nicht in der Veränderung des Schönen zeigen. Wenn es sich jedoch zeigt, dann ist es eine Deformation des zum Schönen fähigen Geistes, dessen Schönheit sich aber erst entfaltet, wenn der Mensch das Gute zulässt. Dass Rosenkranz die entsprechenden Diskussionsschritte, auch wenn er sie knapphält, dennoch anführt, zeigt, dass seinerzeit die Entsprechung, dass das Böse auch hässlich sein muss, doch noch nicht ganz erodiert ist. Besonders deutlich wird dies im Abschnitt, den Rosenkranz

152 EBD., S. 241f.

153 EBD., S. 242.

154 EBD., S. 18f.

155 EBD., S. 31.

156 EBD., S. 32.

157 EBD., S. 35.

dem Bösen selbst widmet. Zwar bekräftigt er noch einmal, dass die Annahme, alles Hässliche sei gleichbedeutend mit dem Bösen, eine unzulässige Ausweitung des Begriffes sei, dennoch ist für Rosenkranz das Böse als das Radikale oder Absurde gleichbedeutend mit dem Hässlichen.<sup>158</sup> Während also das Gute und jenes, das weder gut noch böse ist, zum Hässlichen fähig ist, impliziert er in diesem Abschnitt letztlich doch, dass das Böse sich immer in der Deformation dessen zeigt, was zum Schönen fähig wäre. *Das Böse kann also nicht schön sein.* Rosenkranz überantwortet die Definition des Bösen als ethischen Begriff einer anderen Disziplin und beschränkt sich auf eine konzentrierte Formulierung, nämlich dass das Böse der böse Wille ist, der sich in der willkürlichen Tat, dem Verbrechen, etabliert.<sup>159</sup> In diesem Zusammenhang positioniert er sich explizit gegen Friedrich Schillers Haltung, indem er Schillers Gedanken so wendet, dass das ästhetische Verbrechen zwar formal ästhetisch ist, jedoch kein Ausdruck der Freiheit, sondern gerade ihre Verleugnung darstellt.<sup>160</sup> Durch diese Verleugnung wiederum offenbart sich als Kontrast die Freiheit in der Tat des guten Willens.<sup>161</sup>

Wie im Falle der Brutalität ist das Böse respektive der böse Wille weiterhin ein Gegenstand der Kontrastierung und nur in dieser Funktion Teil der Kunst. An dieser Grenze des Denkens zeigt sich die Veränderung, die im Fortschreiten der Moderne für viele ästhetische Konzepte entscheidend werden wird. Rosenkranz' epistemologischer Schritt ist dennoch eine wichtige Veränderung für die Verwendung der Gewalt in der Literatur der Moderne: Auch in der ästhetischen Reflexion kann nun das Hässliche als Teil des Kunstwerks erscheinen. Es ist damit nicht mehr zwangsläufig überformt oder zweckgebundenes nötiges Übel, sondern ›an sich‹ und somit ›rein‹. Denn das Bestreben der Kunst sei immer auch die Idee, die Imagination, zu repräsentieren und diese sei für sich an keine Grenze gebunden, sondern frei. Auch könne nicht vor dem Hässlichen haltgemacht werden, wenn die Gesamtheit der Wirklichkeit Gegenstand der Kunst sein soll.<sup>162</sup>

Zwar darf man bei Rosenkranz' Betrachtungen noch nicht so weit gehen, dass ausschließlich das Hässliche ganz Kunst sein kann, denn es ist für ihn nicht zu einer ›ästhetischen Selbstständigkeit‹ fähig, aber es ist in seiner reinen Form als Bestandteil der Kunst akzeptiert.<sup>163</sup> Ebenso idealisiert für ihn die Kunst auch das

158 EBD., S. 305.

159 EBD., S. 306.

160 Peter-André Alt (Ästhetik des Bösen, S. 177ff.) weist darauf hin, dass Schillers Darstellung des Bösen in *Die Räuber* über eine bloße Kontrastierung des Guten hinaus geht und vielmehr eine tiefgehende Skepsis gegenüber dem aufklärerischen Rationalismus darstellt, weshalb er bei ihm einen dekonstruktiven Ansatz vermutet, wofür Alt Belege in Schillers *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* findet.

161 ROSENKRANZ: Ästhetik des Hässlichen, S. 306.

162 EBD., S. 43f.

163 EBD., S. 44.

Hässliche, da alle Gegenstände, die sie behandelt, in der Anschauung auf ihre Idee reduziert werden. Dies geschieht, indem sie von dem Natürlich-Zufälligen befreit werden. Durch diesen Prozess wird das Hässliche in der Kunst wie jeder andere Gegenstand auch ästhetisiert.<sup>164</sup> Die Verwendung in der Kunst gibt dem Hässlichen einen (formalen!) Zweck im Gesamtkunstwerk, ohne den es nicht Bestandteil der Kunst werden kann, aber diese Eingliederung erfolgt als ästhetisches Element.<sup>165</sup> Unter welchen Bedingungen das Hässliche in der Kunst Verwendung finden und welche Formen es dabei annehmen kann, führt Rosenkranz dann in seiner Arbeit auf und systematisiert ihre Repräsentationen. Indem sich Rosenkranz somit von seinem Lehrmeister Hegel entfernt, steht er auf halbem Weg zwischen den radikalen ästhetischen Auffassungen der Avantgarden und den traditionellen aufklärerischen Konzepten des Schönen.<sup>166</sup>

Rosenkranz, an der Schwelle der Moderne, versteht das Böse, obwohl er es im ästhetischen Sinne als reine Idee anerkennt, weiterhin nicht als eigenständig, sondern in Abhängigkeit zum Guten. Philosophieästhetisch konsequent allerdings wäre der nächstliegende Schritt, die eigenständige Ästhetik des Bösen zu fordern. Denn Rosenkranz' Argument für die Aufrechterhaltung des Bedingungsverhältnisses ist schwach, wie sich hinsichtlich der Besprechung von Schillers Werk zeigt. So hat er zwar selbst die Fähigkeit des Menschen zum Bösen gerade durch seinen freien Willen begründet und ihn somit vom Tier unterschieden, kassiert aber diese Voraussetzung wieder, indem er das Verbrechen nicht als die Handlung des freien Willens und somit der Freiheit des Menschen anerkennen will. In diesem Widerspruch tritt letztlich die feine Grenze seines Denkens in Erscheinung, wenn er nur die gute Tat als den Ausdruck der Freiheit akzeptiert. Ob Rosenkranz den letzten argumentativen Schritt nicht zu gehen vermag, ihn nicht gehen möchte oder sich nicht zu gehen traut, bleibt natürlich an dieser Stelle Spekulation. Dennoch scheint er weiter an der didaktisch-humanistischen Ideologie der Aufklärung festzuhalten. Rosenkranz' Argumentation und Gedankenführung wird bei der Auseinandersetzung mit Schiller wage und weniger stringent. Das Dilemma, dass Schiller offensichtlich in seinem Text *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* einen bösen Willen porträtiert, und zwar nicht zwangsläufig, um etwas höheres Gutes besser zu akzentuieren, und dennoch ein Werk der hohen Literatur schafft, stellt Rosenkranz vor das Problem, diesem Text Schillers entweder das Ästhetische abzuerkennen

---

164 EBD., S. 47f.

165 EBD., S. 49.

166 Für Hegel ist die Dichotomie von Schön und Hässlich entscheidend. Er lehnt den romantischen Gedanken vom Zufälligen, Interessanten und Dunklen entschieden ab. Und weil er damit der Kunst jegliche Dynamik entzieht, was ihm bewusst ist, resultiert seine Entscheidung im Ende der Kunst. Vgl. ALT: Ästhetik des Bösen, S. 173ff; ZELLE: Die doppelte Ästhetik der Moderne, S. 305.

oder aber ihm eine Lesart aufzuzwingen, die seiner eigentlichen Aussage zuwiderläuft. Denn Schiller eröffnet in seinem Text die Frage, ob das Böse immer nur einem Nachgeben der niederen Instinkte gleichkommt oder eben nicht doch eine selbstbestimmte und damit freie Entscheidung sei.<sup>167</sup> Eine Tat, die böse ist um der Bosheit willen, ist demnach keine Handlung, die nur ein Bedürfnis wie Rache, Hunger oder Gier befriedigt: Sie ist eine freie Entscheidung zum Bösen und damit Ausdruck des freien Willens. Rosenkranz entscheidet sich letztlich dazu, diese Lesart zu negieren.<sup>168</sup>

Es zeigt aber, dass ästhetische Darstellungen von Gewalt in dieser Zeit womöglich genau diesen Konflikt der Ideologien in ihren Repräsentationsformen abbilden. Die Kopplung der ethischen Verpflichtung an das Ästhetische der Kunst und gleichzeitig die Konzentration auf das Recht und die Pflicht der Ausübung des freien Willens schaffen ein Spannungsverhältnis, das die Verwürfnisse der Moderne einleitet.

## 2.2.4 »Entübelung aller Übel«

Obwohl es Ziel der bisherigen Ausführungen war, die argumentative Konsequenz aufzuzeigen, die zu der Wandlung der ästhetischen Kategorien führt, soll nicht der Anschein entstehen, als sei die Ästhetik der Moderne alleinig ein Ergebnis dieser. Wie bereits eingangs erwähnt, sind diverse Prozesse in einem ständigen Wechselverhältnis und auf verschiedenen Ebenen beteiligt. Auch Rosenkranz' Einbeziehen des Hässlichen als Teil der Ästhetik wird in der Sekundärliteratur unter anderem als Resultat einer Krisenerfahrung der Wirklichkeit gesehen, die nicht nur diese selbst, sondern auch *mutatis mutandis* abstrakte Begriffe als Folge daraus zunehmend als kontingent begreift.<sup>169</sup> Darum stellen auch poetologische Veränderungen häufig genug konstitutive Setzungen und keine rein deduktiven Folgerungen

167 Vgl. LIMBACH: Friedrich Schillers Seelenkunde vom Verbrechen, S. 222f.

168 Zwar ist es etwas verwunderlich, dass Rosenkranz sich gerade an diesem Text von Schiller abarbeitet, gehört er doch nicht zwangsläufig zu den entscheidenden, künstlerischen Werken des Autors, zumal *Die Räuber* formalästhetisch weitaus interessanter hätten sein dürfen. Es zeigt aber erneut die Abhängigkeit Rosenkranz' Denken von der ethischen Konzeption. Während sich Schiller in den Räufern nämlich noch auf den traditionellen Zweck des abschreckenden Beispiels in seiner Vorrede, wenn auch nur noch *pro forma*, als Legitimation für das Dargebotene beruft, ist die Zielsetzung beim *Verbrecher aus verllorener Ehre* eine andere. Der Text hinterfragt grundsätzliche, moralische Werte und eröffnet das Problem der Schuldfähigkeit, wodurch sich Rosenkranz womöglich herausgefordert sieht. Unter dem Aspekt aber einer Ästhetisierung des Bösen wären die Räuber weitaus radikaler einzustufen. Alt bemerkt dazu in *Ästhetik des Bösen*: »In den Räufern ist die Ästhetik des Bösen so massiv präsent, daß man überlegen muß, ob es hinreicht, sie einzig als funktionaler Bestandteil der Abschreckungsprogrammatik zu deuten, die ihr die Vorrede zuweist.« (S. 180)

169 Vgl. SCHNEIDER: Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne, S. 96ff.



dar. Dies wird besonders deutlich, wenn man sich die Rezeption von Nietzsches Überlegungen zu einer Ästhetik der Moderne vor Augen führt.<sup>170</sup> In Bezug auf die formalästhetische Diskussion vollzieht Nietzsche zunächst nämlich nur noch diesen letzten Schritt dadurch, dass er dem Bösen seine volle Kunstfähigkeit zuspricht und dem Erhabenen den Schrecken und das Chaos als Tiefenstruktur entgegenstellt.<sup>171</sup> Tatsächlich aber muss seine Philosophie noch weitaus mehr leisten.<sup>172</sup> Indem er nämlich das Wahrhaftige der Kunst in ihr Gegenteil verkehrt und das nur Imaginativ-Illusorische an seine Stelle hebt, antwortet er auf jene Kontingenzerfahrung der Moderne mit der Abkehr von der einen Wirklichkeit und der Hinwendung zur anderen – zur künstlichen Wirklichkeit.<sup>173</sup> Zudem wird rückwirkend exakt jenes Fundament umgedeutet, das zuvor argumentativer Garant für die bisherigen Ästhetiktheorien war – die Kunst der Griechen. Nietzsches Schriften sind Inspiration für die Kulturschaffenden, wie sie zugleich Zeitdiagnose und Vision der Moderne darstellen. Deshalb werden in vielen Abhandlungen, die sich mit der Moderne auseinandersetzen, die Schriften Nietzsches zu Recht als zentral herausgestellt und die Philosophie Nietzsches minutiös referiert. Dabei darf allerdings nicht übersehen werden, dass in vielen Fällen die Umsetzung in der Kunst sowie die Rezeption in intellektuellen Zirkeln bei Weitem nicht derart elaboriert ablief, wie die Werke Nietzsches das ermöglicht hätten.<sup>174</sup> Gerade im Falle Jung-Wiens ist die Übernahme seiner Ideen eher vermittelt und eklektisch. Hermann Bahr bewundert seine Wortkunst, steht aber dem philosophischen Werk kritisch gegenüber.<sup>175</sup> Selbst Hofmannsthal, der sich im Vergleich zu den anderen Autoren nachweislich intensiver mit den Schriften, allerdings in sehr jungen Jahren, auseinandergesetzt hat, übernimmt nur reduziert einzelne Konzeptelemente seiner

170 Wobei diese Relevanz aus einer sehr komplexen Verflechtung von wegweisenden philosophischen Aussagen Nietzsches einerseits und einem ausufernden Personenkult unter seinen Anhängern andererseits besteht. Vgl. VALK: Friedrich Nietzsche – Musaget der literarischen Moderne, S. 1-20.

171 PLUMPE: Ästhetische Kommunikation der Moderne, S. 36f. Im Sinne Nietzsches spielt die Dichotomie von Gut und Böse letztlich keine Rolle mehr. *De facto* aber setzen auch die Anhänger von seiner Ästhetiktheorie die Dichotomie sowohl im künstlerischen wie im theoretischen Diskurs fort.

172 Gerhard Plumpe (Ästhetische Kommunikation der Moderne, S. 27ff.) pointiert, dass in der Zeit vor Nietzsche die ästhetische Theoriebildung im Grunde stagniert. Nietzsche tritt eben auch deshalb mit seinen Textformen nicht akademisch auf, sondern versucht mit einer Vielzahl von Stilmitteln, seine Ideen zu formulieren. Sein Anspruch ist nichts Geringeres als eine Veränderung der bisherigen Kultur und ihrem zugrunde liegenden Denken. Deshalb sind die Unterschiede in seiner Philosophie tiefergehender, als es auf rein formal-logischer Ebene sich darstellt.

173 ZELLE: Die doppelte Ästhetik der Moderne, S. 330.

174 Vgl. VALK: Friedrich Nietzsche – Musaget der literarischen Moderne, S. 7f.

175 NIEFANGER: Nietzsche-Lektüren in der Wiener Moderne, S. 43.

Ästhetik. Nietzsches Gedankengebäude ist fragmentiert in einzelne Ideen in den öffentlichen, intellektuellen Diskurs eingedrungen, weshalb sich viele Ähnlichkeiten in der Literatur finden lassen.<sup>176</sup> Dabei sind seine Vorstellungen aber häufig genug auf prägnante Sprüche, wie die ›Umwertung aller Werte‹, reduziert. Es ist deshalb durchaus sinnvoll, bei einer generalisierenden Betrachtung der Prozesse, die das Spezifische der modernen Ästhetik herausbilden, auf diesem Niveau der Abstraktion zu bleiben.

Nichtsdestotrotz werden im diskursiven Kollektiv der Avantgarden so entscheidende Prämissen verschoben, die wiederum als kleinster gemeinsamer Konsens sowohl zur Abgrenzung zu den etablierten Kunstvorstellungen dienen als auch als Gegenposition zu den eigenen Bewegungen fungieren. Wobei die individuelle Ausformulierung der einzelnen Autoren zu ihren ganz eigenen, elaborierten Werken führt. Bezüglich der Hinwendung zum Grotesken und Abstoßenden spricht Harry Lehmann deshalb von einer ›Umcodierung‹ der bisherigen Binärschemata, die damit auch die Opposition von schön/hässlich ablöst.<sup>177</sup> Sie beginnt bei Charles Baudelaire vorerst mit einer gleichwertigen Ersetzung von schön und hässlich, die jedoch deshalb keine simple Verkehrung darstelle, weil die Poetik der Moderne zugleich die Setzung einer neuen, absolut gültigen Schönheitsidee ablehne.<sup>178</sup> Das bedeutet, dass entgegen anderer Befunde der Literaturwissenschaft Baudelaire durch die Verweigerung einer neugesetzten Konstante im Bezugsrahmen der Ästhetik zwar die alten Beschränkungen erodiert, jedoch ohne ihr Gegenteil zur neuen Beschränkung werden zu lassen. Vorerst ist der Griff nach dem Abseitigen und Abstoßenden als Erweiterung der schöpferischen Möglichkeiten gedacht, ohne zur neuen Doktrin werden zu sollen.

Auch Odo Marquard bezeichnet das zentrale Moment der Ästhetik der Moderne als die »Entübelung aller Übel«.<sup>179</sup> Es resultiert für ihn aus dem Scheitern der Theologie bei der Lösung des Theodizeeproblems, woraus der Verlust erwächst, dass in der Wirklichkeit eine göttliche Entsprechung im Schönen nicht mehr zu finden ist. Selbst das ›Naturschöne‹ kann nicht mehr als absolut empfunden werden. Konsequenterweise akzeptiere die Kunst nun das Nichtschöne ebenso gut als ihren Gegenstand, da die Letztbegründung des vorherigen Ästhetikideals verloren sei. Dies schaffe zugleich den Ausgangspunkt einer Kunstentwicklung, die sich bis heute fortsetze und die der Kunst eine komplexe kompensatorische Aufgabe überantworte.<sup>180</sup> Nach Marquard übernimmt die Kunst die beiden essenziellen Funktionen der »Re-

176 EBD., S. 49.

177 LEHMANN: Die flüchtige Wahrheit der Kunst, S. 181.

178 EBD.

179 MARQUARD: Aesthetica und Anaesthetica, S. 14.

180 EBD., S. 12ff.

volutionierung der Wirklichkeit« und der »Ästhetisierung der Wirklichkeit«.<sup>181</sup> Ästhetik muss nun (allein) leisten, was mit der teleologischen Geschichtsauffassung verloren gegangen ist: die Vervollkommnung des Menschen und seiner Welt zum Guten. Daraus folgt aber auch, dass weder die Vergangenheit noch der jetzzeitige Zustand die Vervollkommnung bedeutet; sondern einer künftigen Zeit wird überantwortet, was als defizitär in der Gegenwart empfunden wird.<sup>182</sup> Dies alles zu einem Moment, wo eigentlich das »Ende« der Kunst proklamiert wurde, was sich allerdings vor allem auf ihre gesellschaftliche Relevanz und Beeinflussungsmöglichkeiten bezieht.<sup>183</sup> Für die Intellektuellen bedeutet das zuerst einen Rückgriff auf eine apokalyptische Geschichtsauffassung, die sich am Beginn der Moderne in der Literatur des *Fin de Siècle* und der Dekadenz manifestiert; beides Bewegungen, die ihre gegenwärtige Kultur als eine endzeitige begreifen.<sup>184</sup>

Neben dem Moment der Verschiebung des Ideellen auf das zukünftige Zeitalter wird in der Literaturwissenschaft häufig als Reaktion auf eine mit der Existenz empfundene Krise auch auf eine neue Auffassung der Sensibilität verwiesen.<sup>185</sup> Das Reizvolle des bereits seit Längerem in die Kritik geratenen Primats der Schönheit soll zugunsten der Reizbarkeit der Nerven überwunden werden.<sup>186</sup> Ästhetisch ist nicht mehr, was gefällt, sondern was auffällt, und das bezeichnet all jenes, was in der Lage ist, zur abgestumpften und ermattenden Wahrnehmung des reizüberfluteten Menschen der Moderne durchzudringen.<sup>187</sup> Ein ähnlicher Ansatz liegt auch beim Ästhetizismus der Jung-Wiener vor, weshalb zu dieser Zeit auch der Begriff »Nervenkunst« populär wird. Hierbei handelt es sich aber nicht um eine fehlende Empfänglichkeit, sondern im Gegenteil um eine Hypersensibilität, die der Richtung ihren Namen gibt.<sup>188</sup> Mit einher geht im französischen Ästhetizismus auch bereits die Forderung nach ständiger Erneuerung, um interessant zu bleiben, die bei den folgenden Avantgarden im »Überbietungsdruck« der Innovation mündet.<sup>189</sup> Dies alles begünstigt die Zunahme der Gewalt als Mittel der Inszenierung, gerade aufgrund ihrer verstörenden und existenziell bedrohlichen Eigenschaften, wie im vorherigen Kapitel versucht zu illustrieren, die sich nun zum Garant der Schockwirkung wandeln.

181 EBD., S. 16.

182 EBD., S. 18.

183 LIESSMANN: *Die Kunst nach dem Ende des Endes der Kunst*, S. 211f.

184 MOOG-GRÜNEWALD: *Poetik der Décadence – eine Poetik der Moderne*, S. 170.

185 CRESCENZI: *Moderne und décadence*, S. 319.

186 EBD.

187 EBD.

188 HAUPT: *Themen und Motive*. 143f.

189 SIMONIS: *Ästhetizismus und Avantgarde*, S. 296.

## 2.2.5 Ästhetik des Negativen

### 2.2.5.1 Das Nichts und das Böse als Freiheit und Imagination

Ungeachtet der komplexen und filigranen Effekte, die diese Verschiebungen in den teilweise diametral ausgerichteten Ideologien, Strömungen und Subkulturen bewirkt, ist das einende Prinzip, dass die Zuversicht in Bezug auf ein stabiles Zentrum verloren gegangen ist. Die sich selbst immer wieder verschiebende Kunst resultiert aus einer Poetik der Negativität. Mit Negativität ist hier gemeint, dass zum strukturbildenden Prinzip, vor allem durch Baudelaire in seinem essenziellen Essay *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (1884), ein ›Endzeitgefühl‹ erhoben wird, das zugleich den Anbeginn etwas radikal Neuem zwar postuliert, dieses aber als Leerstelle inszeniert. Maria Moog-Grünwald fasst diesbezüglich zusammen: »Das Neue, Andere scheint poetisch [sic] nicht realisierbar, ist bestenfalls im Momentum ästhetisch erfahrbar: als Aufschein dessen, was nicht ist, noch nicht ist und zugleich nicht mehr ist.«<sup>190</sup> Das Resultat der negativen Ästhetik für das sprachliche Kunstwerk ist die ›Unsagbarkeit‹ als neuer Kern der Literatur.<sup>191</sup> Sowohl die Thematisierung des Verlustes der Sprache im *Chandos-Brief* auf Motivebene als auch das Suchen der Literaten nach der absoluten Metapher auf struktureller Ebene sind letztlich Bewegungen, in deren Zentrum die Negativität steht. Wie Moog-Grünwald noch einmal deutlich herausstellt, handelt es sich dabei eben nicht um die Annäherung an eine »erfahrbare Realität«, sondern im Gegenteil soll die Sprache in reine Poesie überführt werden.<sup>192</sup> Sprache, die so artistisch an das Unsagbare heranreichen soll, ja im Idealfall durch hermetische Bilder selbst zum Unsagbaren oder wenigstens zum Nichtbezeichnenden wird, ist wie das Kunstwerk generell in dieser Ideologieauffassung gerade nicht Repräsentant von Welt, sondern diese selbst bzw. ihr ideelles Substrat. Marquard wiederum weist dabei auf ein entscheidendes Problem dieser Radikalisierung des Absolutheitsanspruchs hin. Kunst geht ihr Gegenüber verloren, das sie zu ihrer Konstitution braucht. Wenn ›Welt‹ nicht mehr relevant ist, fehlt der ›Kunst‹ ihre notwendige Opposition, gegen die sie sich abgrenzen kann.<sup>193</sup>

Gleichzeitig resultiert aus diesem Gedankengang noch ein weiterer Konflikt der modernen Künstler: Zunehmend wird durch die radikalen Absolutheitsansprüche die Unvereinbarkeit von Kunst und Leben zum zentralen Problem. Das reale Leben, kann es nicht ästhetisch überformt werden, kontaminiert die künstlerische Existenz, die sich wiederum nicht selbst aus dem menschlichen Dasein suspendieren kann. Die Unvereinbarkeit, die im Falle der Dekadenz in ihrer apokalyptischen

190 MOOG-GRÜNEWALD: Poetik der Décadence – eine Poetik der Moderne, S. 171.

191 EBD.

192 EBD., S. 175.

193 MARQUARD: Aesthetica und Anaesthetica, S. 11.

Ausprägung mündet und die eine Entwicklung des poetischen Reflexionsprozesses darstellt, widerspricht nicht und wird auch nicht widerlegt von der gegenläufigen Bestrebung der Avantgarden, die Grenze zwischen Welt und Kunst aufzulösen.<sup>194</sup> Sowohl die Dekadenz mit ihrem apokalyptischen, endzeitlichen Impetus als auch die Avantgarden, die sie überwinden wollen und die sich deshalb auf das Jetzt und das Präsente konzentrieren, folgen letztlich demselben Prinzip.<sup>195</sup> Ihr Ziel bleibt eine »oxymorale Semantik«.<sup>196</sup> Im Bestreben, alles zu ästhetisieren, beraubt sich auch die Avantgarde dem notwendigen Nichtästhetischen als konstitutive Opposition.<sup>197</sup> Auch die Darstellung von Gewalt ist von diesen Tendenzen betroffen. Für das Verständnis ihrer spezifischen Darstellung in Abhängigkeit zur Ästhetik nach dem bisher Referierten stellt die Etablierung des Bösen als ästhetische Kategorie die Verschiebung mit der wichtigsten Auswirkung auf die Gewaltrepräsentation in der Literatur dar.

Es ist vor allem Karl Heinz Bohrer für den deutschsprachigen Raum, der sich mit diesem nächsten Schritt der ästhetischen Entwicklung intensiv auseinandergesetzt hat und der radikalisierten Form der Ästhetik des Bösen in zentralen Werken der Moderne nachspürt. Dabei weist er dem Bösen als ästhetische Kategorie die Funktion eines konstitutiven Moments der Moderne zu. Denn für nichts Geringeres hält Bohrer genau diese Veränderung: die Etablierung des Bösen als ontologische und ästhetische Kategorie, die der Gewalt und Brutalität einen neuen Bereich zugesteht, nämlich die Fähigkeit zur Imagination, und zwar ohne ein zweckrationalistisches Programm im Hintergrund zu haben oder eine Konterkarikatur eines Schönheitsideals darzustellen, sei die eigentliche Signatur der anbrechenden Moderne das wirkliche Novum der Zeit.<sup>198</sup> Der Beginn hierfür ließe sich auf das Erscheinen der Erzählung *The black cat* von Edgar Allan Poe datieren (1843), in der der Protagonist darüber resümiert, dass das Wohlgefallen des Menschen an der Grausamkeit bisher keine philosophische Reflexion erfahren habe. Bohrer geht mit der Meinung Poes Protagonisten konform und möchte zeigen, dass bis zum Beginn der Moderne, als das Böse in die philosophische oder ästhetische Reflexion eintrat, es nie losgelöst und für sich – wie etwa das Erhabene – betrachtet wurde, sondern immer schon als Gegenpart und zur Abgrenzung, zur Stigmatisierung und zur Illustration eines Anderen, eines Gegenübers. Das *sinnlose* Böse, jenes, das um

194 MOOG-GRÜNEWALD: Poetik der Décadence – eine Poetik der Moderne, S. 182f.

195 Zumal nicht übersehen werden darf, dass teilweise Anspruch und tatsächliche Umsetzung der proklamierten Programme auseinandergehen. Mehr noch geht Annette Simonis (Ästhetizismus und Avantgarde, S. 291ff.) davon aus, dass der Einfluss des Ästhetizismus auf die Avantgarden sich nicht mit einer simplen Abwehrhaltung dieser ihm gegenüber subsumieren lässt.

196 MOOG-GRÜNEWALD: Poetik der Décadence – eine Poetik der Moderne, S. 175f.

197 MARQUARD: Aesthetica und Anaesthetica, S. 11.

198 BOHRER: Imaginationen des Bösen, S. 12.

seiner selbst willen beschrieben und inszeniert wird, wäre das Fremde des Diskurses. Die idealistische Philosophie, die sich auf Aristoteles oder seine poetologische Tradition berufe, verweigere jedoch der ›schwarzen Literatur‹, die diesen Imaginationsbereich semantisch kodiere, den Stellenwert ästhetisch wertvoller Kunst.<sup>199</sup> Dies ist für Bohrer eine »Unterschlagung des Bösen als ein[e] hermeneutisch[e] Kategorie, die die Gegenwart begreift«.<sup>200</sup> Eine Umwertung der Gewalt in etwas Schönes, die ›Umwertung der Werte‹, ist dabei nur die erste Stufe der Entwicklung einer ästhetischen Kategorie des Bösen, denn sie folge letztlich dem Ideal »Schönheit« mit umgekehrten Vorzeichen. Als nächster Schritt würde sich die Vorstellung vom Bösen als »eigentliche Produktivkraft« etablieren, die im letzten Schritt zu einer »semantischen Organisation« führe, die sich der Bewertung von positiv und negativ entzöge.<sup>201</sup> Für ihn zeigt sich diese neue Form der Ästhetik in der programmatischen Zwecklosigkeit des dargestellten Bösen, was, auf den Gegenstand dieser Untersuchung gewendet, ebenso für die Darstellung von Gewalt zutreffen würde: »Es handelt sich um ein Schweigen der bösen Bilder: um die Strategie kontinuierlicher Sinnverweigerung.«<sup>202</sup> Das ist der entscheidende Effekt, durch den sich die Ästhetik des Bösen respektive durch den sich das Böse selbst manifestiert und der deshalb nicht genug betont werden kann: Das Böse als ästhetische Kategorie ist dann durch die Kunst realisiert, wenn die ästhetische Inszenierung von Grausamkeiten und Gewalt rein um ihrer selbst willen, frei von jeglicher didaktischer Intention künstlerisch und damit autonomieästhetisch inszeniert wird. Im Resultat ›schweigen‹ die Bilder, indem sie sich jeder Interpretation entziehen, die wiederum eine Inbesitznahme und Zweckrationalisierung darstellen würde.

Im Kontrast zur aufklärerischen Ästhetik und auch noch im Hinblick auf Rosenkranz' Argumentation wird deutlich, was Bohrer hier als entscheidend herausstreicht. Zumindest für die akademische Ästhetiktheoriediskussion stellt es einen wesentlichen Schritt dar, die ethische Kategorie des Bösen ihre volle, verantwortungslose Kunstfähigkeit zuzusprechen und damit jeglichen humanistischen Prinzipien einer Bildung des Menschen durch Kunst und Kultur zu widersprechen.

Das Sperrige an Bohrers These ist die apodiktische Alleinstellung, die der Moderne in der Reflexion der menschlichen Natur und ihrer bösen Kraft hier zufallen soll, deren Ausgangspunkt zudem noch im Werk des Autors Edgar Allan Poe läge. Problematisch schon deshalb, weil Bohrer explizit zum Teil seines Ansatzes erklärt, dass vor allem der *deutsche* Idealismus das Böse »unterschlagen« hätte.<sup>203</sup> Der Absolutheitsanspruch, mit dem er seine Annahme hier formuliert, ist schwer zu ak-

199 Vgl. ebd., S. 17ff.

200 Ebd., S. 13.

201 Ebd., S. 29.

202 Ebd., S. 28.

203 Ebd., S. 31.

zeptieren. Seine These muss vielmehr als Abgrenzung zu direkt vorhergehenden ästhetischen, philosophischen und poetologischen Konzepten gedacht werden, ansonsten ist die These von der bösen Natur des Menschen als eigene ontologische Größe, die erstmalig am und als Beginn der Moderne entdeckt werden würde, schlichtweg nicht haltbar.<sup>204</sup> Bezieht man hingegen seine Aussagen ausschließlich auf die philosophieästhetische Diskussion, die erst mit Baumgarten beginnt, mag seine Position stimmen und schlüssig sein. Tatsächlich muss dann die Ästhetisierung auch des Hässlich-Bösen als Erodierung der letzten Bastion des im 18. Jahrhunderts gesetzten Paradigmas angesehen werden.

Poes Erzählung *The Imp of Perverse* (1845) eines Inhaftierten und zum Tode Verurteilten, auf die sich Bohrer hier bezieht, gleicht tatsächlich eher einem Essay, da auf der Ebene der Handlung eigentlich kaum Ereignisse stattfinden. Dennoch darf nicht vergessen werden, dass Poe das Medium der »Weird Tale« nutzt, um die Beispiele für seine Argumentation aus der Fiktion selbst zu beziehen. Wie auch in *The black cat* ist der Erzähler überzeugt, dass bisherige Betrachtungen der menschlichen Seele einen Antrieb gänzlich außer Acht gelassen haben:

Induction, à posteriori, would have brought phrenology to admit, as an innate and primitive principle of human action, a paradoxical something, which we may call perverseness, for want of a more characteristic term. In the sense I intend, it is, in fact, a mobile without motive, a motive not motivirt.<sup>205</sup>

Diese *prima mobilia* verfolge lediglich einen Zweck: »to do wrong for the wrong's sake«. Illustriert wird dies an drei Gegebenheiten, in der einmal ein Gesprächspartner nicht davon ablassen kann, etwas Beleidigendes zu sagen, obwohl er nicht will. In einem zweiten ist es der Drang, über eine Klippe zu springen, motiviert allein durch die Idee dessen, was die Folge davon wäre, und im letzten Beispiel wird die Abgabe einer Arbeit deshalb nicht eingehalten, weil, wohl wissend, welche Nachteile demjenigen daraus entstehen, er sich nicht vor Fristende dazu durchringen kann zu arbeiten. In allen drei Beispielen hat der Mensch keinen Nutzen, nur Schaden aus seinen eigenen Handlungen. Eine weitere Erläuterung stellen die analeptisch präsentierten Ereignisse des Protagonisten dar, der sich selbst als Opfer dieser Kraft sieht. Sein zuvor perfekt verübter Mord blieb unentdeckt. Aber aus dem reinen Antrieb heraus, sich zu schaden, gesteht er am Ende die Tat. Allerdings

204 Zwar wird als Argument hier immer wieder auf Nietzsches Philosophie und Ästhetik verwiesen, die sich aber meiner Meinung nach gerade auf das archaische Konzept der Vorstellung von einander gleichberechtigten Kräften der Zerstörung und der zum Nützlichen domestizierten Zerstörung beruft (vgl. RUSSEL: Philosophie des Abendlandes, S. 36ff.). Auch in Hinblick auf die direkten Vorläufer und Anfänge der Ästhetik stellen sich Zweifel ein hinsichtlich eines wirklichen Novums der Reflexion der bösen Natur, wie ich es versucht habe im Eingangskapitel zu skizzieren.

205 POE: *The Imp of the Perverse*, S. 354.

wird an dieser Stelle noch einmal deutlich, wie die zuvor dargebrachten Gedanken und Überlegungen zur Charakterisierung und Motivierung des Protagonisten dienen. Bohrer vollzieht somit auch in Hinblick auf *The black cat* eine problematische Gleichsetzung der Reflexionen der Figur mit Poes eigenen Gedanken.

Peter-André Alt sieht in diesem Zusammenhang noch eine andere Bewegung, wenngleich er auch zum selben Schluss wie Bohrer kommt. Seine These zu seiner Beschäftigung mit der Ästhetik des Bösen lautet, dass es sich um eine »Verlagerung in die Psychologie« handle.<sup>206</sup> Diese Bewegung gehe einher mit der Freisetzung des Bösen als ästhetische Kategorie, die möglich wurde durch die sich etablierende Kunstautonomie. Das Böse, was zuvor eingebettet war in einem Rahmen aus Anschauung und moralischer Erziehung, konnte durch den Verlust der Metaphysik frei werden, um neue Funktionen zu übernehmen. Dabei liefert gerade die zuvor erfolgte Anschauungskultur das entsprechende Repertoire, das nun umgedeutet werden kann und dessen Topoi neu besetzt werden. »Der ästhetische Reiz des Bösen verbindet das Moment der Veranschaulichung jedoch mit einer Komponente der Mehrdeutigkeit, die ihm erst durch seine konkrete Erscheinung zufällt: das Böse wird böse und zugleich schön durch seine Sichtbarkeit.«<sup>207</sup>

Da bereits Baumgarten für das Schöne eine Verlagerung ins Innere des Individuums vorgenommen hat, erscheint es nur konsequent, wenn sich dies im gleichen Zug auch für das Böse ereignen sollte. Aber auch für Alt ist das Schweigen der bösen Bilder in ihrer Abkopplung von jeglicher ethischer Funktionalisierung, ohne eine Umwertung zum vermeintlichen Schönen jener Kern der Moderne, in dessen Bereich sich die neue ästhetische Kategorie bildet. Das Böse und in diesem Fall die Inszenierung der Gewalt greift auf ein Spektrum bereits entwickelter Strategien zurück, die sich nun unter der Kunstautonomie neu besetzen.

Auch Jürgen Nieraad sieht in der Unauflösbarkeit der Bilder von Gewalt jenes Moment der Moderne, wie es von Bohrer und Alt herausgestellt wird. Die Darstellungen der Gewalt, die vor der Moderne womöglich symbolische, metaphorische oder allegorische Funktionen besessen hätten, stehen nun unversöhnlich für sich selbst. Nieraad führt ebenfalls *Die Gesänge des Maldoror* (1874) von Lautréamont an als Beispiel einer Verselbstständigung des Metaphernbereichs. Die deutlich auflösbaren Metaphern der vorangegangenen Epochen, die das Dargebotene mit einem Signifikanten zweiter Ordnung verbunden hätten, bewahrten so eine Ordnung, die der Gewalt ihre Verselbstständigung nahm und sie unter einen rationalen Aspekt stellte. Hier nun löse sich dieses Verhältnis auf, indem sich der Bildspenderbereich vom Bildempfängerbereich entferne. Die Metapher verschiebe sich hin zur absoluten Metapher im Sinne Hugo Friedrichs, die ihre Deutung verweigere.<sup>208</sup>

206 ALT: Ästhetik des Bösen, S. 12.

207 EBD., S. 16.

208 NIERAAD: Die Spur der Gewalt, S. 125f.



Die Bewegung der Loslösung möchte Nieraad mit einem Konzept von Julia Kristeva erklären. Diesem zur Folge bahnt sich in den Bildern der Grausamkeit eine menschliche Triebstruktur über den Bereich des Bezeichneten seinen Weg nach außen, die ansonsten durch das Gebot der Sprachreglung unterdrückt ist. Kristeva wird dabei so verstanden, dass die Sprache in einen symbolischen und einen semiotischen Teil zerfällt. Ersterer ist der Sphäre des Bewusstseins zuzuordnen, die den zweiten Teil des Semiotischen als Ausdruck der menschlichen Triebstruktur zu beherrschen versucht. Der Trieb als die Grundstruktur des menschlichen Wesens schaffe es nun erstmalig im 19. Jahrhundert, sich jenseits von Gut und Böse in der Literatur zu manifestieren.<sup>209</sup>

Bereits Odo Marquard hat eine ähnliche Betrachtung vorgenommen, indem er das Modell des Unbewussten als notwendige Voraussetzung für den Wandel zu den ›nicht mehr schönen Künsten‹ erachtet.<sup>210</sup> Anders als Marquard muss Nieraad jedoch einen hohen argumentativen Aufwand betreiben, da er offensichtlich mit seiner Analyse mehrere Aspekte gleichzeitig verfolgt. So soll zum einen die Darstellung der Gewalt, wie versucht zu referieren, in ihrer Darstellung um ihrer Darstellung willen die Zweckbindung für moralisch-ethische Deutungen verhindern. Ihr gelingt dies durch eine hohe Autoreflexivität, da die evozierten Bilder ganz für sich stehen, ohne die Möglichkeit der vollständig befriedigenden, rationalen Auflösung. Die Sprachkunst zeige aber darüber hinaus auch mittels des Bruchs mit der Verständigung das Unvermögen des Subjekts, mithilfe der Sprache sich der Umwelt durch adäquate Abbildung zu ermächtigen.<sup>211</sup> Zugleich soll aber diese »poetische Semiosis« die Rückkehr des Subjekts, hier als Triebobjekt, in den Ort der Sprache möglich machen, weil über die individuelle Sprachverwendung sich das Individuum gegen die Symbolmacht der Sprache in diese einschreibt.<sup>212</sup> Da nun aber weder das Triebmodell nach Freud noch das Modell nach Lacan dem Subjekt überhaupt eine große individuelle Eigenständigkeit, außer einer zufällig-ontogenetischen, einräumt, muss er Kristevas Ausführungen zuvor in eine Tradition der Subjektheorien stellen, die das Subjekt als weiterhin autark betrachten, um schließlich in ihrer Sprachtheorie ein Schichtenmodell zu erkennen, das bei aller symbolischen Loslösung der Sprache vom Individuum dieses als fest eingeschriebenes Triebobjekt immer an die reine Symbolverwendung koppelt. Kristevas »symbolisch-semiotisches Schichtenmodell« bette das Subjektive in den Kode der Sprache mit ein, sodass das Symbolische nie vollständig alleinig determinierend

209 EBD., S. 119f.

210 Wobei er vorsichtiger von einer Begleiterscheinung spricht, die erst im Verlauf der Veränderungen aus der Romantik heraus konstitutive Elemente beiträgt. – Vgl. MARQUARD: *Aesthetica und Anaesthetica*, S. 45f.

211 NIERAAD: *Die Spur der Gewalt*, S. 120.

212 EBD.

sein könne.<sup>213</sup> Die Verwendung der Gewalt und die daraus resultierenden Metaphernkomplexe besonders bei Lautréamont müssen in Nieraads Lesart zu viel leisten. Zum einen ist ihre Verwendung und die Verweigerung der Auflösbarkeit hinsichtlich einer zweckrationalen Deutung Voraussetzung für die absolute Metapher. Hiermit wird sowohl der Sprachzerfall als auch der Ichzerfall diagnostiziert. Dieses Spiel der Worte, die sich in einer hohen Autoreflexion aufeinander beziehen und sich somit vom Referenten abgelöst haben, garantiert ihre Loslösung von einer rein referenziellen Funktion. Da aber Nieraad sowohl Derridas als auch Lacans Haltung der Eigenmacht der Sprache über das Subjekt ablehnt, möchte er mithilfe des Konzeptes von Kristeva das Individuum sich über eine zweite Schicht, und zwar vorsymbolisch, in die Sprache einschreiben lassen.<sup>214</sup> So garantieren zum anderen die imaginativen Gewaltfantasien das Subjektiv-Individuelle und konservieren das Künstler-Ich über sein vorsymbolisches Triebsubjekt, das sich in die Verwendung der Worte bereits eingeschrieben hat. Damit stehen sich die Verselbstständigungen der Sprachbilder, die sich einer sinnhaften Interpretation verweigern, und das Imaginative, durch das sich das Individuum in den Text einschreibt, kontradiktoryisch gegenüber. Selbst wenn in einer Textanalyse, der selbst wieder nur die Sprache zur Beschreibung zur Verfügung steht, sich ein solcher Befund zwar höchstens postulieren, niemals aber veranschaulichen lassen würde, ließe sich dennoch die Kontradiktion von Nieraads eigener Argumentation nie auflösen.

Aber auch Bohrsers Ansatz bereitet hinsichtlich der Verwendung für die Textbeschreibung einige Schwierigkeiten. Bohrer widmet sich im Zuge seiner Ästhetik des Bösen der Gewalt gesondert. Gewalt ist hierbei ein Element in der Literatur, das in einem Bedingungsverhältnis mit der Form steht.<sup>215</sup> Das formgebende Prinzip, das den poetischen Zweck der Revolte verfolgt und bei dem der Künstler bestrebt ist, seine Wirkung durch die Störung und im besten Fall durch die Zerschlagung des Automatismus zu erreichen, findet seine passende Entsprechung auf bildgebender Ebene in der Gewalt. Sie ist also deshalb vorrangig Teil der Erzählung, weil sie sich aus den formalen Überlegungen zum Stil ergibt. Die Darstellung von Gewalt entspricht auf Inhaltsebene somit dem formgebenden Prinzip der Formzerschlagung auf der Ebene des Stils:

Gewaltthemen treten deshalb so oft in der Kunst auf, weil ihre formale Expression der dem großen Künstler eingeborenen Affinität zum Stil, der verwundet, entgegenkommt. Es ist also die Stilaffinität als Affinität zum Effekt, der das Gewaltthema erst zur Gewaltphantasie macht.<sup>216</sup>

---

213 EBD., S. 128.

214 EBD., S. 127f.

215 BOHRER: *Imaginationen des Bösen*, S. 189.

216 EBD., S. 191.

Der Ansatz ist hier ebenfalls ein autonomieästhetischer: Die Gewalt ist im Text, wenn auch nicht ausschließlich, so zumindest vorrangig deshalb, weil sie auf der Ebene der Darstellung das beste Äquivalent zur Ebene des Stils bildet. Stil und Ausdruck harmonisieren in diesem Fall besonders gut. Die Gewalt, so allen übrigen Funktionen entbunden, kann nach Bohrsers Verständnis dann ganz ästhetisch sein. Ihr Vorhandensein ist durch die Form, nicht durch den Inhalt begründet. Auf das Problem der textimmanenten Beschreibung gewendet, würde dies bedeuten, dass es also nicht reicht, wenn ›Gewalt‹ von einem Text als ›schön‹ ausgewiesen wird. Die eigentliche Ästhetik entfaltet sich erst bei ihrer Präsentation um ihrer Präsentation willen. Damit wird ihre Funktion im Textgefüge auf ihre bloße Anwesenheit reduziert. Diesen Aspekt, der bei Bohrer hier etwas im Dunkeln verbleibt und nur durch die Hinzunahme anderer Aufsätze von ihm klarer wird, hat Sabine Friedrichs konziser formuliert: Die absolute Metapher, auf die letztlich die Verwendung der Gewalt abzielt, entsteht durch die Repetition und Steigerung des Dargestellten. Der permanente Versuch der Texte, das Dargebotene noch zu überbieten, die Grausamkeiten noch genauer zu beschreiben, führt zu einem »Hyperrealismus« einerseits und einer »phantasmatischen Entgrenzung« andererseits, die letztlich es unmöglich machen, sich die Szenen noch als etwas Konkretes zu denken, sondern sie gehen tatsächlich in eine Welle der reinen Wortgewalt über.<sup>217</sup> »Die Sprache selbst, die ästhetischen Versprachlichungsmodi des Bösen und die Textstrukturen werden damit zentral.«<sup>218</sup>

Dass dies aber einen eklatanten Paradigmenwechsel darstellen soll, ist nur in Abhängigkeit mit dem ästhetischen Überbau zu verstehen. Ansonsten hat es den Anschein, dass Darstellungsformen unter ein Programm gezwungen werden. Das Spezifische des Bösen, respektive des neuen Ästhetischen, muss absolut sein. Damit widerfährt dem Bösen, was zuvor dem Schönen und Erhabenen widerfahren ist. Sowohl das Böse selbst als auch seine Prädikation als ›absolut‹ sind axiomatisch. Bohrer, Nieraad und Alt etablieren deshalb auch einen Kanon, der Grundlage zur Bestimmung des Bösen wird.<sup>219</sup> Bei Bohrer ist das absolute und damit ästhetische Böse selbst wiederum nicht als positive Eigenschaft, Proposition oder Aussage vorhanden, sondern zeigt sich negativ durch den Modus einer sinnverweigernden Repräsentation. Nicht das Dargestellte allein, sondern die Art und Weise der Darstellung bilden zusammen notwendige und hinreichende Bedingung. Was ›böse‹ ist, ist hierbei aus sich selbst heraus evident. Die angeführten Beispiele werden nicht hinsichtlich ihrer Eigenschaft, böse zu sein, hinterfragt, sondern gelten als

217 FRIEDRICH: Die Imagination des Bösen, S. 13.

218 EBD.

219 So spüren alle drei Autoren bei ähnlichen Werken der Moderne das Böse als konstitutiv auf.

exemplarisch, um den Modus der Repräsentation zu veranschaulichen.<sup>220</sup> Genau so verfährt Winckelmann bei seiner Bestimmung des Schönen. Bohrer konstituiert das Böse durch zwei Pole: Das Böse ist auf sich selbst gerichtet und existiert um seiner selbst willen; es ist nicht das Gegenteil des Guten. Er schließt damit einen funktionalen Nutzen kategorisch aus, damit das Böse selbst ästhetische Kraft werden kann. Bei dieser Setzung verbleibt es und im Fortgang seiner Erörterungen konstituiert sich das Böse vor allem an Beispielen dadurch, wie es sich zeigt und was das Gezeigte nicht ist. Sabine Friedrichs konstatiert deshalb hinsichtlich Bohrers Begriff vom Bösen folgerichtig:

Neben den Schwierigkeiten, das ästhetische Böse jenseits jeder Referentialisierbarkeit tatsächlich angemessen erfassen zu können, liegt das größte Problem wohl darin, daß Bohrers Konzeption des Bösen als plötzliches Erschrecken weder eine detaillierte Beschreibung der spezifischen Textstrukturen ermöglicht, noch Unterscheidungskriterien bereitstellt, die es erlauben würden, das Böse historisch zu differenzieren. Reduziert auf ein inhaltlich nicht faßbares, plötzliches ästhetisches ›Ereignis‹ erscheint das ›Böse‹ letztlich bei so unterschiedlichen Autoren wie Baudelaire, Flaubert, Nietzsche, Kierkegaard und Proust als identisches Phänomen.<sup>221</sup>

Friedrichs präzise Kritik des plötzlichen Erschreckens halte ich allerdings noch für einen anderen, entscheidenden Effekt in der Haltung des Rezipienten für relevant, auf den im Anschluss auf die folgenden Erörterungen noch einmal gezielt eingegangen werden soll.

### 2.2.5.2 Die Lust an der Gewalt und das absolute Böse

Bei den bisherigen Autoren spielt die Lust am Schrecklichen und Hässlichen in den besprochenen Ausführungen fast keine Rolle, wenngleich sie bei früheren Ästhetikern wie etwa Edmund Burke den eigentlichen Grund zu seiner Beschäftigung mit dem Phänomen darstellte. Da gerade in den sozialwissenschaftlichen Auseinandersetzungen dieser Lustgewinn einen ganz wesentlichen Teil der Analysen ausmacht, insbesondere in Bezug auf die Motivation eines Täters, mag es zuerst überraschen, dass in ästhetisch-theoretischen Abhandlungen der Aspekt kaum zum Tragen kommt. Es wird aber dann verständlich, wenn man sich in Erinnerung ruft, dass zu den traditionellen ästhetischen Grundannahmen gehört, dass das profane

220 Obwohl Alt (Ästhetik des Bösen, S. 605) selbst in einer Fußnote auf den Aspekt hinweist, dass in Bohrers Schrift ›das Böse‹ als gegeben verbleibt, wird auch von ihm kein klar umrissener Begriff des Bösen verwendet; zur Kritik am Begriff des Bösen bei Alt vgl. WÖRTCHE: Das Böse, ach ..., besonders Abschnitt 10 und 39.

221 FRIEDRICH: Die Imagination des Bösen, S. 41f.

Lustgefühl dem Höheren, Ästhetischen im Weg steht. Denn das Lustgefühl interferiert mit dem komplexen Abhängigkeitsverhältnis von ästhetischer Einstellung, ästhetischer Erfahrung und ästhetischem Werturteil. Seit Kant ist das ›interesselose Wohlgefallen‹ ein entscheidendes Merkmal der ästhetischen Erfahrung bzw. je nach Deutung des ästhetischen Wohlgefallens, welches wiederum mit dem ethischen Erkennen des Guten verschränkt war. Deshalb kann sich z.B. Rosenkranz auch nur zwei Möglichkeiten des Wohlgefallens am Hässlichen vorstellen. Entweder es geschieht ›gesund‹ als Teil des Rezeptionsvorganges des Kunstwerks, indem sich das Hässliche dem Schönen unterordnet und somit aufgelöst wird, oder es geschieht ›krankhaft‹ und ist damit symptomatisch für ein degeneriertes Zeitalter, das den Lustgewinn in der Darstellung des Ekelhaften sucht.

Georges Bataille allerdings, ein weiterer wichtiger Ästhetiker im Hinblick auf das Böse aus dem französischen Sprachraum, setzt sich zwar nicht primär, aber unter anderem auch mit dem Lustgewinn durch Gewaltdarstellungen auseinander. Dies ist zum Teil seiner anders gelagerten Konzeption der negativen Ästhetik geschuldet. Er entwirft ein sehr viel konkreteres Bild von der Schöpfungskraft des Bösen, seinem Zweck und seinem Ursprung, als es die deutschsprachigen Theoretiker vornehmen. Dabei verfolgt er weniger einen systematischen, sondern eher einen kursorischen Zugriff, der an jedem Phänomen des Bösen seine Funktion und Bedeutung spezifisch herausarbeitet.

Anders als die streng formale Position Bohrrers vollzieht Bataille eine idealistische Umwertung des Bösen. Er hat einen absoluten Anspruch an die Literatur, den er gleich zu Beginn seiner Abhandlung darlegt und auf den bezogen das Böse eine entscheidende Funktion einnimmt: »Die Literatur ist das Wesentliche, oder sie ist gar nichts. Das Böse – eine akute Form des Bösen –, dessen Ausdruck sie ist, stellt für uns meiner Ansicht nach den souveränen Wert dar.«<sup>222</sup>

Indem Bataille im Bösen einen Kern der Freiheit erkennt, den er auf eine kindliche Komponente des Erwachsenen rückbezieht, schafft er ein Spannungsverhältnis zwischen einer kindlichen Unschuld, die letztlich nur den Regelverstoß sucht, und dem Ringen des Erwachsenen um Souveränität. Die kindliche Unschuld, die der Erwachsene nicht mehr besitzt, besteht in Batailles Konzeption zum Teil aber in der Revolte gegen die Regeln fort, wobei diese Revolte tatsächlich nur die Regelüberschreitung zum Ziel hat. Was das Kind noch in Auflehnung gegen die Erwachsenen geduldet vollziehen darf, ist dem Erwachsenen hinsichtlich der Gesellschaft fast vollständig versagt.<sup>223</sup> Wenngleich er aber nicht mehr mit derselben Unschuld des Kindes gegen die Regeln revoltieren kann, so beinhaltet jedoch dennoch die Transgression weiterhin im Kern den Akt der Souveränität. Diesen Freiheitsgedanken verfolgt Bataille als roten Faden durch seine unterschiedlichen Betrachtungen

222 BATAILLE: Die Literatur und das Böse, S. 7f.

223 Vgl. ebd., S. 17f.

über die böse Literatur. »Böse« ist die Literatur hierbei wie der Teufel böse ist, der geduldet von Gott Transgression um der Transgression willen vorantreiben darf.<sup>224</sup> Auch der Künstler muss diese Konventionsüberschreitung suchen, will er wirkliche Literatur schaffen. Die Gesellschaft duldet dies im Namen der Kunst.<sup>225</sup>

Seit der Romantik, die nach dem Wegfall der Religion Aufgaben dieser der Kunst überantwortet, sieht Bataille zudem eine starke Wesensähnlichkeit von Literatur und mystischer Kontemplation, da sie beide fähig sind, Zustände zu erschaffen, die Derivate der erwünschten Urzustände, wie etwa Kindheit oder Freiheit, darstellen.<sup>226</sup> »Gutes und Böses, Schmerz und Freude. Dieser Standort wird sowohl von einer gewaltsamen Literatur als auch von der Gewalt der mystischen Erfahrung bezeichnet.«<sup>227</sup>

Das Böse ist bei Bataille auch dadurch gekennzeichnet, dass es der »geizigen Moral« entgegengesetzt ist.<sup>228</sup> Die »klassische«, konservative Moral ist auf den Fortbestand und die Erhaltung des Menschen ausgelegt, alles, was diesem Ziel zuwiderläuft, ist zugleich ein Verstoß gegen sie. Sich gegen diese schützende Haltung der Gesellschaft zu stellen, die als »gut« deklariert, was dem Menschen im Allgemeinen nützt, bedeutet auch einen Schlag der Befreiung zu führen für das Individuelle, den Einzelnen, der hier ganz nach seinen egoistischen Prinzipien handeln darf. Aber das Böse ist nicht der alleinige Antagonist dieser Moral, sondern wiederum nur die Umkehrung des Prinzips des Heiligen.<sup>229</sup> Auch das Heilige ist gegen eine konservative Moral ausgerichtet, da es den Menschen zugunsten eines höheren Prinzips zu opfern bereit ist. Damit führt Bataille das Böse und das Heilige eng, wenn er sie beide als egoistische Prinzipien der dem Kollektiv dienenden Moral entgegenstellt. Sowohl dem Heiligen als auch dem Bösen liegt seiner Auffassung nach ein radikaler Individuationsprozess zugrunde, der das Subjekt der Gesellschaft entzieht.

Bei seinen Ausführungen zum Marquis de Sade setzt sich nun Bataille intensiv mit dem Lustgewinn durch Gewaltdarstellungen auseinander und kommt zu dem Schluss: De Sades Bücher seien »langweilig«.<sup>230</sup> Das Repetitive seiner obszönen und gewaltsamen Darstellungsexzesse könne den Spannungsbogen nicht aufrechterhalten. Auch die Variation der immer neuen Foltermethoden seiner Figuren sind nach einer gewissen Seitenzahl erschöpft. Der Gewöhnungseffekt bei der Lektüre bleibt unvermeidlich. Dennoch konstatiert Bataille: »Niemand – es sei denn,

224 Vgl. ebd., S. 30f.

225 Vgl. ebd., S. 16ff. und 31.

226 Vgl. ebd., S. 21ff.

227 Ebd., S. 24.

228 Vgl. ebd., S. 118.

229 Vgl. ebd., S. 149.

230 Vgl. ebd., S. 96.

er wäre gefühllos – beendet die ›Cent vingt journées‹ ohne Übelkeit: Am Übelsten ist sicher der daran, den diese Lektüre sinnlich erregt.«<sup>231</sup>

Damit endet seine im Kapitel überwiegend formalästhetische Beschreibung der Werke de Sades mit einem Geschmacksurteil und auf einer moralischen Note. Dieses, im Hinblick auf den zuvor formulierten Freiheitsanspruch des Bösen, doch eher überraschende Ergebnis wird von Bataille an dieser Stelle nicht näher erläutert. Jedoch ist es paradigmatisch, nicht nur für Batailles Verständnis, sondern für jene theoretische Haltung insgesamt, die ich zu Beginn des Abschnitts skizziert habe. Bei Bataille stehen sich Bewusstsein und Leidenschaft unversöhnlich gegenüber. Wollte man den Exzess Sades begreifen, müsste man verstehen, dass die Wahrheit in der erlebten Leidenschaft liegt. Aber Leidenschaft ist für das reflektierende Bewusstsein nicht zugänglich, es wird durch sie blockiert. Sie kann nicht rational erschlossen werden. Man erlebt Leidenschaft oder man erlebt sie nicht.<sup>232</sup> Wird ein ästhetischer Gegenstand vom Rezipienten zur Lustbefriedigung genutzt, kann sich keine ästhetische Lesart einstellen, da dafür ein reflektierender Zugang nötig ist. Die Wahrnehmung der Kunst ist stattdessen besetzt oder ›getränkt‹ von der primären Funktion, Bedürfnisse zu befriedigen, wobei eine ästhetische Erfahrung in diesem Denkmodell nicht als Bedürfnis angesehen wird. Gleiches lässt sich auf den Autor übertragen. Schafft er Gewaltdarstellungen, weil sie ihm Lust bereiten, weil er Freude an der Darstellung von Gewalt empfindet, steht diese primäre Funktion der ästhetischen im Weg.

So sehr diese Argumentation hinsichtlich der philosophieästhetischen Denktradition sicherlich richtig und schlüssig ist, stehe ich einer Überbeanspruchung dieses Ansatzes kritisch gegenüber, da ich bezweifle, dass selbst auf der Ebene der Begriffe sich eine trennscharfe Unterscheidung zwischen Lust, Freude und ästhetischem Gefühl finden lässt, auch wenn sie logisch zwingend notwendig erscheint. Vielmehr hat es den Anschein, dass dem Theoretiker Bataille der Leser Bataille in die Quere kommt bei dem Versuch, eine persönlich negative Rezeptionserfahrung objektiv zu begründen. Ich halte zudem dieses hier dokumentierte ›Herausfallen‹ für einen ganz wesentlichen Aspekt im Hinblick auf die Auseinandersetzung nicht nur mit der Gewalt, sondern auch z.B. mit dem Ekelhaften. Denn es wird hier versucht, etwas intellektuell zu trennen, was emotional eng verwoben zu sein scheint.

Ebenso zeigt sich hier, dass das schwierige Verhältnis von Ästhetik und Ethik nicht aufgelöst ist, sondern als essenzielles Spannungsverhältnis weiter fortbesteht. Dabei befindet sich der Gestus einer Argumentation, die das Absolute will, häufig im Widerstreit mit den persönlichen oder aber den diskursiven ethischen Ausschlusspraktiken, was dazu führt, das entscheidende Argumente übersehen

231 EBD., S. 101.

232 Vgl. ebd., S. 103ff.

werden. Ausgerechnet in Bohrer's Arbeit lässt sich ein anschauliches Beispiel hierfür finden. Er möchte sich ganz auf eine ästhetische Betrachtung verlegen und holt bei seiner Distanzierung zu übrigen Positionen und der seiner Meinung nach in Deutschland stark von der idealistischen Philosophie geprägten Diskussion zu einem Rundumschlag gegen die bisherigen Auseinandersetzungen aus. »Gott« würde lediglich durch »Geist« ersetzt und schließlich sei die Ursache für die »Bigotterien« der Hochschulgermanistik auch in der »kleinbürgerlichen kleinstädtisch-akademischen Struktur der deutschen Intelligenz« zu suchen.<sup>233</sup> Dabei wird deutlich, dass die ästhetische Betrachtung des Bösen jenseits moralischer Bewertungen auch einen sozialkritischen Impetus besitzt, der möglicherweise nicht ohne Weiteres mit dem theoretischen in Einklang zu bringen ist.

Bohrer kritisiert nun an Batailles Position vor allem zwei Dinge: So sieht er in Batailles Apologetik eine Definition der Gewalt aus sich selbst heraus und nicht, wie Bohrer es fordert, aus ästhetischen Gesichtspunkten.<sup>234</sup> Denn, und dies ist sein zweiter Haupteinwand, indem Bataille eine Verklärung der Gewalt und des Bösen betreibe, bewahre er zugleich auch die Abhängigkeit dieser von ihrer moralischen Betrachtungsweise.<sup>235</sup> Erst aber, wenn man die Gewalt aus diesem Verhältnis löse und sie wie Bohrer nur unter dem formalen Gesichtspunkt berücksichtige, könne sie zu der »hermeneutischen Kategorie, die die Gegenwart begreift«, avancieren.<sup>236</sup> Wenngleich Bohrer in Bezug auf seine Argumentation recht hat, Bataille für seine Verherrlichung zu kritisieren, da sie einen autonomieästhetischen Sinn verfehle, so wichtig ist Batailles vorhin erwähnte Überlegung zur Abhängigkeit dieser Kategorie von ihrem ethischen Ursprung. Denn wenn Bohrer erst in der Loslösung des Bösen von allen ethischen Bezügen die volle Entfaltung der ästhetischen Kategorie sieht, so erodiert er zugleich die Konstituente des Bösen. In dieser Kontrastierung wird erneut der problematische Begriff des Bösen bei Bohrer deutlich, der eine ethische Kategorie in eine ästhetische überführen, aber zugleich aus ihrem ethischen Bedingungsverhältnis entheben möchte und damit den Begriff auch von der ihn konstituierenden Abhängigkeit zum ethischen Diskurs befreien will. Damit hört das Böse auf zu sein, denn wie Bataille ganz richtig feststellt:

Das Böse verbleibt nur so lange das Böse, wie es von dem ihm beschworen, verklärten oder handelnden Subjekt als das Böse empfunden wird. Es hört dann auf das Böse zu sein, wenn es zur Normalität oder zur ehrlichen Leidenschaft wird und damit keine Grenzverletzung mehr darstellt.<sup>237</sup>

233 BOHRER: *Imaginationen des Bösen*, S. 44.

234 Vgl. ebd., S. 184.

235 Vgl. ebd., S. 176. Bohrer spricht hierbei von der Überführung in das »Heteronom-Heilige«.

236 Ebd., S. 13.

237 Vgl. BATAILLE: *Die Literatur und das Böse*, S. 152 u. 154.



Der Künstler, der die Gewalt seiner stilistischen Eigenschaften wegen einbringt, vollzieht tatsächlich nichts Böses, wenn es ihm nicht mehr um die Grenzüberschreitung, die Provokation oder den Schock geht. Nur in einer polyperspektivischen Betrachtung ist das Böse noch aufrechtzuerhalten. Während der Künstler keine ethischen Bezüge mehr für relevant erachtet, muss es der Leser sehr wohl tun, wenn das Böse weiterhin als das Böse erkannt werden soll. Friedrichs kritisiert an Bohrsers Ansatz ebenso genau dies und gerade an der für Bohrer so wichtigen Stelle aus Flauberts *Salambo* ist für Friedrichs das Schweigen der Gewalt alles andere als evident sowie sie auch ein Böses jenseits der Moral nicht für möglich hält.<sup>238</sup>

In den narrativen Inszenierungsverfahren konstituiert sich auf der Grundlage anthropologischer Diskursvorgaben ein neuartiges ästhetisches Böses, das jedoch stets auf das Reizpotential des moralisch Verwerflichen angewiesen bleibt.<sup>239</sup>

Diese Kritik betrifft letztlich auch in abgeschwächter Form Alt und Nieraad. Auch diese Autoren haben die Schwierigkeit, das Böse als unabhängig von jeglichen sittlichen Diskursen zu erfassen, ohne die moralische Komponente dabei zu suspendieren. Dennoch bleiben ihre Ergebnisse insofern gültig, als dass das Funktionspektrum des Bösen zum Beginn der Moderne erweitert wird. Es ist eben nicht mehr nur Kontrastmittel, um das Gute oder Moralische deutlicher hervortreten zu lassen, sondern es kann um seiner selbst willen auftreten. Es kann ästhetisch sein – auch trotz oder gerade wegen seiner moralischen Abhängigkeit. Das allein ist vollends hinreichend als Abgrenzung zu historisch früheren Poetologien. Bohrer schießt über das Ziel hinaus, wenn er bei seiner Bestrebung, das Böse in die Autonomieästhetik zu überführen, jenes ganz von seinem ethischen Diskurs lösen zu können glaubt. Dies ist schon allein aus diskurshistorischen Erwägungen nicht möglich, da selbst bei einem Künstler, der zum Ziel hat, das Böse als rein ästhetische Kategorie zu etablieren, im historischen Kontext das bis heute weiterhin immer in Abgrenzung zu einem moralischen Diskurs stattfinden wird. Auch Bohrsers ›Erschrecken‹ wird letztlich zerrieben zwischen der körperlichen Reaktion, die einer distanzierten Betrachtung zuwiderläuft, und der aktiven Loslösung von jedweden moralischen Bewertungen, die diese wiederum voraussetzt.

Deutlich wird die Abhängigkeit noch einmal, wenn Jürgen Nieraad Bataille ebenfalls für seine Gewaltapologie kritisiert, was zudem auch beleuchtet, wieso Nieraad den argumentativ schwierigen Weg über die subversive Etablierung des Subjekts im Unbewussten der Sprache wählt, um die Autonomie des Bösen greifbar zu machen. Weder eine sinnstiftende Funktion noch eine absolute Autonomie will er der Gewalt zugestehen als Resultat der Erlebnisse und Erkenntnisse des

238 FRIEDRICH: Die Imagination des Bösen, S. 37.

239 EBD., S. 38.

Zweiten Weltkrieges.<sup>240</sup> Eine Radikalästhetik der absoluten Gewaltdarstellung wäre für de Sade, Lautréamont und Poe noch möglich gewesen, heute hätte aber die Wirklichkeit die Imagination überholt.<sup>241</sup> Ob sich Nieraad dafür den Vorwurf der »Bigotterie« vonseiten Bohrsers einhandeln würde, bleibt sicherlich unentscheidbar, es illustriert jedoch, dass weder Flaubert noch Bohrer sich außerhalb der historischen Diskursivität bewegen können und nur in der theoretisch-abstrakten ästhetischen Betrachtung das Böse von seinen Abhängigkeiten abzulösen vermögen, wobei der Begriff dann sich entleert. Weder aber lässt sich innerhalb des Textkontextes die semantische Ebene suspendieren noch im Rezeptionskontext ihre referenzielle Funktion negieren. Es ist aber anzunehmen, dass Bohrer sich gegen diese Haltung generell stellt und hofft, die Kunst von ihrer moralischen Abhängigkeit in Gänze zu befreien.

Zwischen Bohrer und Bataille spannen sich die entgegengesetzten Positionen der ästhetischen Betrachtungen von Gewalt auf. Sofern nicht ohnehin im Text als positiv konnotiert, kann die Gewalt mit Bataille in ihrem Schrecken eine Spur der Souveränität sein, weil sie die Grenzverletzung *per se* darstellt. Sinnlose Gewalt, so verstanden, dass sie nicht nützlich, sondern menschenfeindlich ist, ist zugleich das Element des nach Selbstbestimmung greifenden Subjekts, das sich wiederum nur im Refugium der Literatur wirklich entfalten kann (und darf). Während Bataille damit eine Sinngebung vollzieht, belässt Bohrsers Ansatz hingegen den Schrecken der Gewalt als das Unerklärliche, das sich dem Verständnis entzieht und gerade darum autonom und ästhetisch wird. Wenngleich man den Schritt der ethischen Loslösung (aus begriffsanalytischen Gründen) nicht mitgehen darf, bleibt Bohrsers Modell in seiner theoretischen Konsequenz das essenziellere: Wenn die Sigle der Moderne sich durch die Aufwertung des Hässlichen und Bösen konstituiert und zugleich im Ästhetizismus sich mit der Kunstautonomie verbindet, dann muss sie im Hinblick auf die Gewalt die auf sich selbst gerichtete und damit zweckfreie Gewaltdarstellung zur Folge haben, die zudem eine autonomieästhetische Überformung erfährt und damit ganz als vollberechtigter Teil des Kunstwerkes existieren darf. Ihre Erscheinungsform verweigert sich jeglicher Sinngebung und manifestiert sich deshalb als schweigender Textterm.

Allerdings wird nicht nur durch die Kritik von Sabine Friedrichs deutlich, dass die vorgestellten Positionen einen umgekehrten Weg beschreiten und das Benötigte in die literarischen Phänomene legen und deshalb wichtige Einwände, wie etwa die historische Provokation von christlichen Werten, die Schockwirkung oder die Lust am Grauen, zwar erwähnen und für falsch befinden, aber nicht ernstzunehmend entkräften können. Besonders Bohrsers Position, wie Friedrichs gezeigt

240 NIERAAD: Die Spur der Gewalt, S. 141f.

241 EBD., S. 144.

hat, versucht sich in ein changierendes Verhältnis zwischen einer Referenzlosigkeit der gewaltsamen Bilder und ihrer Bedingung durch den Stil zu stellen. Nur genau hier bleibt unentscheidbar, ob der Stil die Semantik oder die Semantik den Stil begründet.

Übrig bleibt das Merkmal der Sinnverweigerung – ein hermetischer Textterm also, der sich jeglicher zufriedenstellender Interpretation entzieht. Möchte man an der Idee der negativen Ästhetik als konstitutives Prinzip der modernen Literatur festhalten und möchte man dies auch am Textmaterial sichtbar machen, muss man dieses Merkmal wohl oder übel in eine textanalytische Größe überführen.

Vielleicht deuten Friedrichs' Hinweis auf den »Hyperrealismus« und Batailles Werturteil der »Ermüdung« in die Richtung einer möglichen Lösung: Durch das Repetitive einer Gewaltdarstellung entleert sich ihre Funktion für das Textgefüge, da die Wirkung oder ihr Nutzen mit jeder weiteren Nennung abnehmen muss. Als sinnlos empfunden wird – so meine Annahme –, was als zwecklos oder funktionslos in der Literatur erscheint. Das »Zuviel« der Gewalt ist ein Nebeneffekt der Darstellung um ihrer selbst willen, also einer autonomieästhetischen Repräsentation. Dabei spielen ethische Abhängigkeiten insofern eine untergeordnete Rolle, weil sich auch ihr Spannungsverhältnis in der Repetition verliert. Fraglich bleibt weiterhin, ob sich dies mit der Vorstellung vom »schweigenden Text« verbinden lässt.

## 2.3 Der Ort des Negativ-Ästhetischen

Die im vorherigen Teil herausgearbeitete Negativität der modernen Ästhetik muss nun eine Überführung in textanalytische Größen erfahren, wenn ein Beleg auf textimmanenter Ebene möglich sein soll. Ebenso steht im Zentrum, wie und wodurch sich das Schweigen eines Textes zeigt. Das berührt allerdings die Frage, ob Elemente in einem Kunstwerk respektive in der Literatur zu finden sind, die den Gegenstand als genuin ästhetisch ausweisen. Da diese Frage aber zu den ungelösten Fragen der Ästhetiktheorie gehört, kann auch hier kein endgültig befriedigendes Ergebnis gefunden werden. Das angestrebte Ziel ist ein pragmatischer Kompromiss.

### 2.3.1 Das Ästhetische der Kunst

Ging es im vorherigen Kapitel um die Komplexität des Phänomens des Hässlichen und des Bösen in der Literatur, die ideologischen Bedingungen für ihre Aufnahme unter die »schönen Dinge« sowie ihre Bedeutung für die kulturell-ästhetische Entwicklung, so steht als Nächstes im Zentrum, wie eine Beschreibung des Phänomens systematisch und analytisch auf der Ebene des Textes zu leisten sein soll.

Diese Fragestellung wiederum zerfällt in zwei Problembereiche, nämlich wie und wo sich das Ästhetische am Text zeigt und auf welche Weise die so lokalisierte ästhetische Eigenschaft des Textes in Bezug zu den ästhetischen Theorien zu setzen ist. Denn, wie bereits im vorherigen Kapitel angedeutet, führen die elaborierte Ästhetiktheorie und die komplexe Poetologie der Moderne zu einem entscheidenden, analytischen Problem, das ich im Folgenden genauer ausführen möchte: Wenn auch auf textimmanenter und damit auf analytischer Ebene die Negativität der modernen Ästhetik belegbar gemacht werden soll, ist es nötig, die abstrakten ästhetischen Bestimmungen in textanalytische Größen zu überführen. Ansonsten verbleibt das bisherige Ergebnis der ästhetischen Diskussion lediglich auf theoretischer Ebene und findet keine nachweisbare und damit auch keine über den Text intersubjektiv vermittelbare Entsprechung auf der Ebene der realisierten Werke. Negativität an einem Text zu veranschaulichen, scheint zunächst aber zu bedeuten, zu zeigen, dass etwas *nicht* ist.

Wie schon mehrfach erwähnt, muss die Erörterung der Frage, *ob* sich das Ästhetische am konkreten kulturellen Gegenstand zeigt, im Rahmen dieser Arbeit ausgeklammert bleiben. Denn ob Ästhetik etwas im Kern Stabiles und damit Überhistorisches beschreibt oder ob es sich auf etwas vollständig Wandelbares bezieht, ob es Teil des Kunstwerkes ist oder ganz im Auge des Betrachters liegt – das sind Aspekte, die auch in den aktuellen Diskussionen nicht entschieden sind und die es deshalb auch hier nicht zu entscheiden gilt.

Dass es distinguierende Elemente geben muss, wird einem einsichtig, wenn man bedenkt, wie gut wir in der Lage sind, Teile unserer aktuellen Kultur, z.B. Popmusik, Filme oder Mode, bis auf wenige Jahre genau einzuordnen. Dies setzt voraus, dass wir entscheidende Unterschiede in ihrer Gemachtheit feststellen können, die wiederum uns Auskunft darüber geben, welchen historischen Geschmack sie gerade bedienen, seien es nun Elemente der kulturellen Artefakte selbst oder die sie umgebenden Diskursive. Ebenso wären jegliche Epocheneinteilungen obsolet, würde es nicht veränderliche und zugleich historisch spezifische Charakteristika geben, die uns von Strömungen oder Moden sprechen lassen. Diese Charakteristika müssen sich an einem Gegenstand ebenso wie im Gespräch über ihn manifestieren.<sup>242</sup>

Kann allerdings die Annahme von spezifischen ästhetischen Charakteristika eines Gegenstandes erklären, warum wir uns auch über Gegenstände, die aus sehr frühen Epochen stammen, hinsichtlich ihrer Schönheit unterhalten können, so ist doch auch der stärkste Einwand gegen diese Annahme, dass offensichtlich nicht nur historische Gegenstände, die mal als schön galten, nun nicht mehr von uns als solche empfunden werden. Mehr noch scheint es, dass gerade auch aktuelle Kulturobjekte einer sehr viel intensiveren Diskussion über ihren ästhetischen Status

242 REICHER: Einführung in die philosophische Ästhetik, S. 64.

unterliegen als historische, obwohl die Rezipienten hier sogar denselben kulturell-ideologischen Horizont teilen sollten.<sup>243</sup> Lässt man dieses Argument gelten, ist es leicht, zu der Überzeugung zu gelangen, dass letztlich Ästhetik eben nicht evident, sondern ›Verhandlungssache‹, womöglich noch subjektiv und damit absolut beliebig ist. Als Folge daraus besteht im heutigen Verständnis trotz der elaborierten Diskussionen über das Erhabene und das Absolute der vergangenen Jahrhunderte zwischen Schönheit und Ästhetik ein Bedingungsverhältnis.<sup>244</sup> Tatsächlich geht Norbert Schneider so weit, anzunehmen, dass ›Ästhetik‹ inzwischen den Begriff des Schönen ersetzt bzw. ihn vollständig absorbiert hat: »Die Kategorie des Ästhetischen ist durch ihren expansiven Gebrauch soweit verallgemeinert worden, daß sie heute wieder auf das angewendet werden kann, was man einst das Naturschöne nannte.«<sup>245</sup>

Grund dafür eben sei, dass der Begriff des Ästhetischen nun die Überzeugung der nur relativen Gültigkeit von Schönheit transportieren würde, der der gegenwärtigen Auffassung entspräche, dass letztlich der Diskurs über das Schöne als historisch verortet gelten müsse und somit ganz abhängig von der Haltung des Rezipienten zum Kunstwerk sei.<sup>246</sup>

Wenn man aber den Nutzen einer Textbeschreibung nicht suspendieren möchte – und *ästhetische Kodierung* impliziert eine Anlage im literarischen Text –, dann folgt daraus die Überzeugung, dass sich etwas am Text zeigen lässt. Die Literatur als das sprachliche Kunstwerk textimmanent über seine ästhetische Sprachverwendung zu beschreiben, war und ist ein Kernanliegen der literaturwissenschaftlichen Methodik. Nicht zwangsläufig muss dies jedoch das Ästhetische selbst sein, sondern es könnte sich auch um die textuellen Voraussetzungen handeln, die den Gegenstand in die Lage versetzen, als ästhetisch akzeptiert zu werden.

Deshalb aber lässt sich die Frage nach dem Wie und Wo des Ästhetischen nicht ausklammern, denn wenn der bisherige Befund der Literaturwissenschaft stimmt, dass eine spezifisch neue *ästhetische* Kodierung von dem Hässlichen, konkret der Gewalt, vorläge, die sich in ihrer Art und Weise nun mindestens von der direkt vorhergehenden kulturellen Epoche unterscheiden würde, dann muss sie sich im Text auch benennen lassen. Zwar ist nun klar, dass mit der Übernahme des Begriffs »ästhetisch« man sich auch seine Grundlagenfrage nach der möglichen Autonomie

243 Vgl. ebd., S. 60.

244 »Schön« galt und gilt weiterhin als eine wichtige, vielleicht die wichtigste Eigenschaft von Kunst bzw. von ästhetischen Gegenständen (vgl. ebd., S. 57).

245 SCHNEIDER: Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne, S. 19.

246 EBD. Vgl. hierzu GOLDMAN: Aesthetic properties, S. 127f.: »Aesthetic properties are response dependent – relations between objective properties and responses of observers – and these responses are relative to different tastes.«

des Kunstwerks sowie dessen Absolutheitsanspruch einhandelt, ich möchte aber dieser Spannung nicht einfach durch eine Suspendierung des Begriffs entgehen.

Damit setzt man allerdings voraus, dass Objekte der Kunst nicht beliebig sein können. Denn wenn alle Werte dem historischen Wandel unterlägen und wenn zudem der Ort der Manifestation des Ästhetischen als reine Empfindung sich im Rezipienten befände, dann läge auch in der Kunstbetrachtung der Zweifel nahe, dass etwas allgemein Konstantes womöglich nicht existiere. Andernfalls aber muss dem Kunstwerk, respektive der Literatur, eine distinguierende Eigenschaft zukommen, die es von anderen Gegenständen unterscheidet. Ansonsten kann jedes Ding (oder jeder Text) zur Kunst erhoben werden. Zu beachten gilt bei dieser Fragestellung allerdings, wie auch schon beim gesteigerten Interesse bezüglich des Themas »Gewalt«, dass es sich um eine aktuelle Diskussion handelt, die vor allem durch Theodor W. Adorno wieder angestoßen wurde und seitdem erneut eine sehr komplexe Ausprägung erfahren hat.<sup>247</sup> Es ist deshalb auch hier weder möglich noch sinnvoll, vollständig alle derzeitig hinsichtlich der Fragestellung diskutierten Lösungsansätze vorzustellen. Da diese Arbeit vor allem einen semiotischen Ansatz verfolgt, sind in Bezug auf die Abhandlungen, die von der zeichenbasierten Verfasstheit des Gegenstands aus nach seiner Interaktion mit den Kommunikationskreisen über ihn fragen, in letzter Zeit im deutschsprachigen Raum vielleicht besonders die Überlegungen von Bernd Kleinmann, in seiner Folge Harry Lehmann und Siegfried J. Schmidt hervorzuheben. Letztere bietet sich aufgrund seiner prägnanten Zuspitzung der Problematik am ehesten an, um in der hier gebotenen Kürze einen möglichen Kompromiss zu umreißen. Schmidt lehnt ab, dass jedes beliebige Objekt ästhetisch sein kann, sondern im Medium muss ein »Angebot« einer ästhetischen Bedeutung vorliegen, die aber ebenso der Rezipient lesen können will, was sich je nach historischer Situation ändert. Die ästhetische Eigenschaft selbst ist aber vom historischen Kontext unabhängig beschreibbar:

»Das Ästhetische ist eine Eigenschaft eines Werkes, die sich unter einer ganz bestimmten Perspektive zeigt.« So lautet die These, die im Folgenden expliziert wird. Die Bedingungen dieser Eigenschaft, d.h. die Ästhetizität, muß a-historisch explikabel sein. Die Wertung, Einschätzung dieser Eigenschaften aber unterliegt historisch bedingten Schwankungen. So hängen Kunst und Ästhetisches zusammen.<sup>248</sup>

Die hier erwähnten Überlegungen sind ebenfalls häufig Teil der Diskussion um die tatsächliche oder vermeintliche objektive Nachweisbarkeit von Literarizität. Die unterschiedlichen Zugänge werden in der Regel durch die Gegenüberstellung

247 Vgl. KLEINMANN: Das ästhetische Weltverhältnis, S. 9ff.

248 SCHMIDT: Ästhetische Prozesse, S. 12 (Hervorhebungen im Orig.).

vom pragmatischen, normativen und deskriptiven Literaturbegriff subsumiert.<sup>249</sup> Schmidts Ansatz kombiniert im Grunde alle drei Zugänge, wenn er das Problem löst, indem er annimmt, dass aus dem Angebot ästhetischer Objekte durch die Gesellschaft normativ Objekte ausgewählt werden, die dann als ›Kunst‹ gelten. Ebenso können aber unter diesen ›Kunstobjekten‹ auch nichtästhetische Objekte sein.<sup>250</sup> Dies bedeutet, dass pragmatisch als Kunst gilt, was eine Kultur zu ihr erklärt, und dies ungeachtet eventueller akademischer Definitionsversuche.<sup>251</sup> Zugleich ist der Kunstbegriff, der einige Werke zur Norm erhebt und anhand dieser selektiert, ein normativer, der eventuell einige Objekte herausfallen lässt, die aber später wieder in einen Kanon aufgenommen werden können.<sup>252</sup> Ebenso werden (gelegentlich) Objekte ausgewählt, die keine ästhetischen Eigenschaften besitzen, die also unter einer deskriptiven Perspektive keine ästhetischen Objekte sind.

Schmidts Konzept schließt zwar die normative und pragmatische Ebene nicht aus, sondern benutzt sie zur Erklärung bestimmter kultureller Phänomene, reicht die Entscheidungshoheit in wissenschaftlicher Hinsicht jedoch wieder an die deskriptive Ebene zurück, da diese schließlich transparent machen können müsste, wann die kulturelle Selektion irrt, indem sie in der Lage wäre, auch ästhetisches Potenzial in Objekten zu erkennen, die gerade nicht ausgewählt sind und *vice versa*. Wenngleich er ganz konsequent damit die letztliche Begründung des Ästhetischen auf eine mit der Wissenschaftstheorie in Einklang zu bringende Definition zurückführt, unterstellt er im Grunde den vorhergehenden Epochen eine Unfähigkeit zur Objektivität, da sie in ästhetischen Fragen strikt normativ vorgegangen sein müssten. Nicht ästhetische Prinzipien, sondern ausschließlich immer nur ihre konkrete Realisierung wären dann zuvor betrachtet worden, wenn beide Annahmen aufrechterhalten werden sollen: sowohl eine veränderliche Auffassung des Schönen als auch historisch unabhängige Bildungsprinzipien, aus denen bestimmte ausgewählt und bestimmte ausgeschlossen werden. Allerdings wenn man akzeptiert, dass es diese Bildungsprinzipien sind, die unter spezieller Perspektive einen Gegenstand in die Fähigkeit versetzen, als Kunst zu gelten, dann ließen sich die konkreten Ergebnisse der Bildungsprinzipien, die sich im Kunstwerk zeigen, als *ästhetische Merkmale* bezeichnen. Damit ist allerdings nichts über das spezifisch Ästhetische der Merkmale ausgesagt, sondern es wird lediglich konstatiert, dass sie vorhanden sind. Um auch zum Ende dieses Abschnittes konkret das oben angesprochene methodische Problem zuspitzen zu können, ist es deshalb notwendig,

249 BAASNER: Allgemeine Einführung: Grundbegriffe, S. 31.

250 Vgl. SCHMIDT: Ästhetische Prozesse, S. 15ff.

251 »Wissenschaft« ist hierbei natürlich ein Teilsystem der Kultur, aber unterschieden von dem Teilsystem »Kunst«, hat also in diesem System nur bedingt Aussagekraft.

252 Vgl. hierzu auch JAHRAUS: Literaturtheorie, S. 97f.

sich die wichtigsten Überlegungen zur Existenzweise des Ästhetischen im Gegenstand Literatur noch einmal bewusst zu machen.

### 2.3.2 Ästhetisch als Medieneigenschaft

Die systematische Frage nach dem Ästhetischen führt also zwangsläufig zur Frage nach dem Literarischen bzw. der Literarizität. Dieser Zusammenhang ist keinesfalls überraschend, da die philosophische Ästhetik letztlich auch das sprachliche Kunstwerk zu definieren bestrebt war und ist, wenngleich auch ihr Einfluss für die derzeitige Literaturwissenschaft mehr und mehr zurückgedrängt wird.<sup>253</sup> Die Fragestellungen der Literaturtheorie hinsichtlich ihres Objektes »Literatur« sind somit aber zum Teil dennoch weiterhin die Weiterführungen der ästhetischen Auseinandersetzung, allerdings auf einem weitaus spezifischeren Gebiet.

»Ästhetisch« ist uns zwar offenbar intuitiv einsichtig und ebenso zählen wir die »Literatur«, hier als besondere Textform verstanden, sicherlich zu den »ästhetischen Gegenständen«, beides jedoch trägt an dieser Stelle wenig zu einer Konkretisierung der Begriffe bei. Die Transformation eines Ereignisses in ein Medium und zudem noch in ein künstlerisches Medium ist ein abstrahierender Akt, der das Ereignis von seinem ursprünglichen Kontext bis zu einem gewissen Grad ablöst. Das Vorhandensein der Gewalt im literarischen Text zwingt sie als Teil immer in Relation zu den anderen Teilen und wir unterstellen als Rezipienten eine planvolle, eine sinnvolle, eine bewusste Entscheidung.<sup>254</sup> Die hohe Künstlichkeit des Mediums Literatur als »ästhetischen Kode« *per se* zu verstehen, ist – wie bereits erwähnt – deshalb nicht abwegig.<sup>255</sup> Würde man »ästhetisch« so ausschließlich als Medienattribut auffassen wie etwa »visuell«, könnte man argumentieren, dass mit der Übersetzung spezifischer Inhalte in das Medium Literatur sie bereits »ästhetisch kodiert« wären, weil alle kanonischen Texte der Literaturwissenschaft per Definition schon ästhetische Gegenstände seien. Wären die Texte in dieser Weise bereits ästhetische Gegenstände, so wären es folglich auch ihre Teile – etwa so, wie alle Elemente eines Bildes zwangsläufig visuell wären. Zwar variieren die dargestellten Ereignisse in ihrer Repräsentation, sie besitzen auch unterschiedliche Funktionen, aber ihr Erscheinungsort markiert sie immer schon als ästhetisch. Auch wie und wofür Gewalt dann dargestellt werden würde, wäre unerheblich für die Frage, ob

253 Vgl. GEISENHANSLÜKE: Einführung in die Literaturtheorie, S. 18; Jahraus: Literaturtheorie, S. 106ff.

254 Marie Reicher (Einführung in die philosophische Ästhetik, S. 164) erhebt andersherum den intentionalen Akt aufseiten des Senders zum entscheidenden Moment, der das Medium zu einem Kunstobjekt erhebt, sogar auch dann, wenn der Rezipient diese Intention der ästhetischen Kommunikation nicht erkennt.

255 So etwa Michael Baum in seiner Arbeit, der damit die Schwierigkeit der Problematisierung des Ästhetischen am Text umgeht. Vgl. BAUM: Kontingenz und Gewalt, S. 21ff.



es sich um eine ästhetische Kodierung dieser handeln würde. Ein normativer Literaturbegriff verfährt letztlich genau so, indem die Zugehörigkeit eines Textes zur Literatur nicht belegt werden zu braucht, sondern festgelegt wird, im Idealfall von einer dafür ebenfalls ausgewiesenen Autorität. Historisch gesehen war dies der für die Ästhetik empfindsame Mensch, der Kunst ›erkennt‹, wenn er sie sieht, was z.B. die Schriften Winckelmanns durchzieht. Literarizität ist dann immer schon evident und muss nur noch präsentiert, nicht aber belegt werden.

In diesem Sinne argumentiert z.B. Günther Pöltner, wenn er kritisiert, dass analytische Versuche der Erfassung des Gegenstandes immer bereits ein Vorverständnis von ›ästhetisch‹ voraussetzen würden, ohne dieses zu reflektieren.<sup>256</sup> Sein Vorschlag für die Erfassung des Ästhetischen ist die Rückbesinnung auf die ursprüngliche Idee von der Erfahrung der Schönheit. Nur indem man sich der Beschreibung der Erfahrung des Schönen zuwende und schließlich am Moment der Bewusstwerdung der Existenz des Schönen ansetzen würde, wäre eine befriedigende Beschäftigung möglich. Der Mensch bilde seine Idee von Schönheit ursprünglich durch die Erfahrung derselben, deshalb sei es notwendig, sich über die Voraussetzungen, die Möglichkeiten und ihre Struktur Klarheit zu verschaffen.<sup>257</sup>

Mit der Rückbesinnung auf die baumgartensche/winckelmannsche Empfindung allerdings gerät man an die Grenze dessen, was innerhalb der Literaturwissenschaft noch intersubjektiv beschreibbar ist. Die ästhetische Erfahrung wäre somit für den Literaturwissenschaftler seiner Gegenstandssphäre enthoben. Denn am Analyseobjekt ›Literatur‹ lässt sich nicht die individuelle Wahrnehmung belegen. Sie kann zwar festgehalten und vermittelt werden, aber sie stellt letztlich nicht mehr als ein Indiz für das jeweilige ästhetische Phänomen dar. Ob es sich bei einem Textterm um ein ästhetisches Merkmal in formaler Hinsicht handelt, wäre erneut nicht intersubjektiv argumentierbar. Als Garant, dass etwas auf das spezifisch Ästhetische verweist, bleibt nur die subjektive Leseerfahrung als Beglaubigung. Jedes Element, das so isoliert, aufgliedert und von dem behauptet wird, dass es ästhetisch sei, bleibt dann abhängig von der Reproduzierbarkeit der ästhetischen Empfindung im Gegenüber.<sup>258</sup> Die Gefahr besteht, hierbei ein subjektives Werturteil mit einem Urteil über die ästhetische Qualität eines Textes zu verwechseln. Was wiederum voraussetzt, dass man einen Unterschied zwischen den beiden Urteilen grundsätzlich akzeptiert.<sup>259</sup>

Dies wäre aus verschiedenen Gründen eine unbefriedigende Ausgangssituation. Denn Ziel des Abschnittes sollte es ja sein, die spezifisch negativ-ästhetischen

256 PÖLTNER: Grundkurs Philosophie, S. 220.

257 EBD., S. 214f.

258 Vgl. RÜHLING: Fiktionalität und Poetizität, S. 39.

259 REICHER: Einführung in die philosophische Ästhetik, S. 68f.

Momente der Darstellung von Gewalt sichtbar zu machen. Damit kann nicht eine allgemeine Objekt- bzw. Medieneigenschaft zielführend für das Erkenntnisinteresse sein, sondern ›ästhetisch‹ muss eine besondere und damit von anderen Repräsentationsformen unterscheidbare Inszenierung bezeichnen, weil es um qualitative Nuancen geht, die die einzelnen Phänomene untereinander distinguieren. ›Ästhetische Kodierung‹ meint hier also eine graduelle Unterscheidung zwischen einer ästhetischen Inszenierung und einer reinen »Realitätsreferenz«<sup>260</sup>, die es gilt anhand der unterschiedlichen Umsetzungen jeglicher Elemente in Literatur zu veranschaulichen.<sup>261</sup> Die Eigenschaft ›ästhetisch‹ wäre somit nicht nur Merkmal einer Textform, sondern darüber hinaus auch Merkmal eines spezifischen Repräsentationsmodus innerhalb des Textes, der wiederum den Rezipienten in die Lage versetzt, den Text als Literatur zu lesen.

Es darf aber nicht der Fehler begangen werden, die Eigenschaft eines Textes mit einer Rezeptionshaltung gleichzusetzen, oder anders gewendet: Die Verschiebung der Problematik des Ästhetischen in die Rezeptionshaltung des Lesers ist nicht zielführend für eine Beschreibung des Ästhetischen am Text. Denn wenn man die ästhetische Empfindung als Voraussetzung für die Ästhetik des Gegenstandes erhebt, kann rückwirkend jedes Element als ästhetisch bezeichnet werden. Was exakt zu dem zirkulären Schluss führen würde, den ich einleitend erwähnt habe.

### 2.3.2.1 Ästhetisch als ›Verfasstheit‹

Im besonderen Fall der Literatur findet das Ästhetische statt *durch* oder ist aufgehoben *in* einer materiellen Form. Es handelt sich dabei in der Regel um einen festgesetzten Text, und da es im Rahmen dieser Arbeit nicht nötig ist, grundsätzlich alle möglichen Realisationsformen zu berücksichtigen, dürfen die vorauszusetzenden Annahmen auch insofern defizitär sein, wenn sie wenigstens für literarische Texte Gültigkeit haben.<sup>262</sup>

Ein immer schon entscheidendes Kriterium für die Literarizität war in diesem Zusammenhang die planvolle kreative Sprachverwendung. Die Sprache als Material, die in dem Maße arrangiert und zusammengestellt wird, dass sie erkennbar mit Absicht zu einem Werk mit künstlerischer Intention wird, ist die Grundlage der Literatur. Diese charakteristische und häufig originelle Sprachverwendung

260 BOHRER: Warum ist Gewalt ein ästhetisches Ausdrucksmittel?, S. 22.

261 Offensichtlich evident wird dies, wenn man kontrastiv Lyrik und Prosa gegenüberstellt. Vgl. hierzu Moritz Baßler (Zur Sprache der Gewalt in der Lyrik des deutschen Barock, S. 125-144), der anhand der Barocklyrik veranschaulicht, in wie vielfältiger und konzeptionell unterschiedlicher Weise die Gräueltaten eines Dreißigjährigen Krieges ihre Verarbeitung in der Literatur gefunden haben.

262 Hier liegt ein entscheidender Unterschied zwischen Literaturwissenschaft und Philosophie, denn im Rahmen der Literaturwissenschaft ist es nicht zwingend nötig, dass auch außerliterarische Phänomene in einem Beschreibungsmodell hinreichend aufgehoben sein müssen.

wurde und wird mit dem Konzept des Stils versucht zu erfassen. ›Stil‹ beinhaltet die intentionelle Verfasstheit, die kreative Sprachverwendung und die individuelle, charakteristische Komponente des Autors.

Manfred Frank sieht aber die semiotischen Beschreibungsverfahren nicht im Stande, den Stil eines Textes zu erfassen. Im Stil jedoch liegt das Individuelle begründet und dies wiederum erst überführt den Text in ein Werk und macht ihn damit zur Literatur.<sup>263</sup> Da das Individuelle allerdings vor allem die Abweichung von der Norm und das Unterlaufen des Konventionellen markiere, kann sie unter den ›szientistischen‹ Prämissen einer strukturalen Textanalyse letztlich nicht sichtbar gemacht werden, da das Bestreben dieser sei, die Vielfalt der entstehenden Textphänomene auf eine handhabbare Menge von Grundprinzipien zu reduzieren.<sup>264</sup> Das Individuelle jedoch, das sich dem Allgemeinen entziehe, sei selbst immer »unteilbar und mithin unmittelbar«.<sup>265</sup> Wenn aber das Individuelle, das hier durch das Beschreibungsraster fällt, zugleich das Wesentliche der Literatur darstellt, dann ist auch das Ästhetische eines Textes mit semiotischen Verfahren nicht sichtbar zu machen. Da das Individuum bei seiner Sprachverwendung dem Text ein ›Mehr‹ zufügt, das sich durch »Unwiederholbarkeit« und »Unübertragbarkeit« auszeichnet, zerfällt die Interpretation in zwei Teile.<sup>266</sup> Der erste beinhaltet die konventionelle Beschreibung einer »symbolischen Ordnung«, der zweite Teil sei der Versuch, »den Akt der ursprünglichen Sinnfindung des Autors diesesits der sprachlichen Konventionen zu erraten«.<sup>267</sup> Der Autor ist nie vollständig den Regeln einer Grammatik unterworfen und die neuen »Sinnpotentiale«, die durch die »Kreativität des sprechenden/schreibenden Individuums« in den Text geschrieben werden, bezeichnet Frank mit Sartres Begriff als »Hermeneutik des Schweigens«.<sup>268</sup> Dieses Schweigen sei zwar nur ein »heuristisches und vorübergehendes Moment der Textauslegung«, dennoch bleibt die Kluft zwischen Leser und Autor unüberbrückbar.<sup>269</sup> Der Leser ist an dieser Scharnierstelle nun gefordert, seine Freiheit zu ergreifen und dem Text einen Sinn zu geben und damit gleichzeitig auch seine Umwelt wieder infrage zu stellen.<sup>270</sup> Das Schweigen des Textes bedeutet also das Einzigartige des Individuums, das mit seiner persönlichen Sprachverwendung eine neue Sinngebung in der Zeichenordnung vornimmt, die von keiner Konvention determiniert ist. Wenn der Leser den Text zum Sprechen bringen will,

263 FRANK: Was ist ein literarischer Text, und was heißt es, ihn zu verstehen?, S. 177.

264 EBD., S. 171ff.

265 EBD., S. 179.

266 EBD., S. 189.

267 EBD., S. 191.

268 EBD.

269 EBD.

270 EBD., S. 194.

dann kann er nicht anders, als dieser Kombination von Zeichen einen Sinn zu geben, bei der er sich auf keine Regel und keine kollektive Vorgabe verlassen kann.<sup>271</sup> Damit ist ein Kerngedanke der Hermeneutik *per se* formuliert, die als Ziel gerade das ›Zum-Sprechen-Bringen‹ der stummen Texte hat.<sup>272</sup> Hans-Georg Gadamer spricht in diesem Zusammenhang von »Horizontverschmelzung«.<sup>273</sup>

»Schweigen« ist hier eine hermeneutische Kategorie der Interpretation. Sie ist jedem literarischen Text inhärent und sie ist der Abstand zum Verfasserindividuum, der im selbstbestimmten Akt der Textaneignung durch das Leserindividuum – wenn auch niemals vollständig – überwunden wird. Gadamer nennt es die »Leerstelle« des Textes, die vom Leser aufgefüllt wird, jedoch ist für ihn auch letztlich die tatsächliche Intention des Autors nicht rekonstruierbar.<sup>274</sup>

Nun wollen sicherlich weder Gadamer noch Frank Literarizität ausschließlich als einen individuellen Stil verstanden wissen, sondern der literarische Text muss noch mehr Potenzial in sich bergen als nur eine persönliche Sprachverwendung. Zudem ließe sich einwenden, ob die Neuschaffung von Gestaltungsmöglichkeiten der Sprache wirklich unbegrenzt und willkürlich ist. Mukařovský etwa geht von einer fortschreitenden Kumulation aus. Damit wächst auch das Ausdrucksvermögen jeder Sprache, die sukzessive Möglichkeiten der Aussage und damit Möglichkeiten der ästhetischen Gestaltung ansammelt.<sup>275</sup> Er geht aber auch davon aus, dass die

---

271 Nicht übersehen werden darf hierbei, dass diese Kritik ein starkes ideologisches Moment hat. Frank bezieht sich auch deshalb auf Sartres radikalen Freiheitsbegriff, um die persönliche Einzigartigkeit zu betonen, die er durch die naturwissenschaftlichen Bestrebungen, die seiner Meinung nach individuumsfeindlich und allgemein ausgerichtet sind, in Gefahr sieht zu verschwinden. Dieses ideologische Moment begegnet einem immer wieder, so auch beim Aspekt der ästhetischen Erfahrung: Günther Pöltner (Grundkurs Philosophie, S. 223) etwa bringt seine ablehnende Haltung gegenüber dem wissenschaftlichen Ansatz zum Ausdruck in Bezug auf die persönliche ästhetische Empfindung angesichts des Kunstwerks: »Zu den größten Verschleißungen gehört gegenwärtig nach wie vor der Szientismus, die Wissenschaftsgläubigkeit. Für den Szientismus ist die wissenschaftliche (= fachwissenschaftliche!) Rationalität die allein maßgebliche Rationalität und dementsprechend die fachwissenschaftlich erfaßte Realität die wahre Realität. Der Szientist ist blind für den methodischen Reduktionismus, dem sich die (Fach-)Wissenschaften verdanken. Er setzt die aller Wissenschaften uneinholbar vorausliegende lebenspraktische Erfahrung zu einer unkritischen, subjektiven Weltsicht herab und verdrängt den Widerspruch, der darin besteht, daß seine Theorie vom eigenen Leben ständig widerlegt wird. Was von allem Anfang an methodisch ausgeklammert wird, kann innerhalb der dadurch gewonnenen Perspektive grundsätzlich nicht mehr vorkommen. Der Szientist läßt seine Theorie gescheiter als seine Erfahrung sein.«

272 Vgl. SEXL: Einführung in die Literaturtheorie, S. 135ff. Hier auch der Hinweis auf Manfred Franks entscheidende Rolle bei der Wiederaneignung der Schriften Schleiermachers durch die postmoderne Hermeneutik.

273 GADAMER: Wahrheit und Methode, S. 29.

274 EBD., S. 32.

275 Vgl. MUKAŘOVSKÝ: Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik, S. 155.

Neuschaffung solcher Gestaltungsprinzipien immer in Abhängigkeit der bereits erfolgten stattfindet und durch diese limitiert wird. Solange kulturelle Praktiken, auch die der Sprache, nicht in Vergessenheit geraten, begrenzt sich die Möglichkeit zur Neuschaffung mit jedem weiteren kreativen Akt. Und letztendlich bildet Sprache das Material, aus dem auch das sprachliche Kunstwerk geschaffen wird. Damit setzen die Möglichkeiten des Materials zugleich das Fundament und auch ihre Grenzen.<sup>276</sup> Das bedeutet, dass die Gestaltungsprinzipien, die den Oberflächendiskurs betreffen, sich immer auf den Tiefendiskurs und damit die zugrunde liegenden Bildungsprinzipien der (Schrift-)Sprache zurückführen lassen und epochenunabhängig beschreibbar bleiben.<sup>277</sup> Ebenso dürfte Einigkeit darüber herrschen, dass das Ästhetische durch die Bearbeitung der Sprache im Text auftritt.<sup>278</sup> Das Ergebnis ist in seiner materiellen Form stabil und damit ist auch das Konstrukt der Zeichen stabil und weder beliebig noch in Bewegung.<sup>279</sup> Diesen Sachverhalt meinten die Formalisten und auch die Strukturalisten, als sie von der kristallinen Form ausgegangen sind, in der die Sprache einmal erstarrt ist. Bei allen Schwierigkeiten hinsichtlich der Festsetzung eines Modells von Struktur und Bedeutung kann daher dennoch nicht ignoriert werden, dass auf materieller Seite ein ›Gegebenes‹ existiert. Dass der Semioseprozess deshalb trotzdem nicht zwangsläufig zu eindeutigen, objektiven Ergebnissen führt, bleibt hiervon unberührt. Aber auch dagegen ließe sich einwenden, ob die Neuschaffung von Gestaltungsmöglichkeiten wirklich unbegrenzt und willkürlich ist.

Zudem müssen diese zwei Bereiche auseinandergehalten werden, und das sind zum einen die Beziehungen der Worte untereinander, also die Zeichenstruktur, und zum anderen die Bedeutung bzw. das Verständnis dieser, also die Semiose. Auch wenn es so scheinen mag, dass unter dem Begriffsapparat der Semiotik alles nur in grundlegende Prinzipien atomatisiert wird, so ist dieses Vorgehen – wie bereits erwähnt – lediglich das Hilfsmittel zur Beschreibung des Besonderen am Text *als Abweichung von der Norm*. Auch die bisher zitierten Semiotiker sind sich einig, dass das Literarische des Textes zugleich auch immer seine Exklusivität zu anderen Textsorten, aber auch zu anderen Werken ausmacht. Gérard Genette widerspricht deshalb der hermeneutischen Kritik, da für ihn das Revolutionäre eines Textes erst dann zutage tritt, wenn man es vor der Folie des Konventionellen sieht.

276 Vgl. ebd., S. 149.

277 Das gilt für die zu beschreibenden Gegenstände, nicht für den Standpunkt des Beschreibenden. In seinem Standpunkt manifestiert sich der diachrone Wandel.

278 JAHRAUS: Literaturtheorie, S. 107.

279 »Kodifiziertheit« der Literatur ist tatsächlich eines der wenigen konsensfähigen Merkmale und wird sowohl in theoretischen Abhandlungen als auch in einführenden Darstellungen immer wieder genannt. Kodifiziertheit darf aber nicht mit »Abgeschlossenheit des Textes« gleichgesetzt oder als notwendige Voraussetzung der Textdefinition verstanden werden, denn schon hier endet der Konsens.

Das bedeutet, dass durch die systematische Betrachtung der konventionellen und damit nichtliterarischen Texte das Individuelle des literarischen Stils zutage tritt.

Ebenfalls ist zu berücksichtigen, dass jeder Text immer vom Rezipienten »zum Sprechen« gebracht werden muss, indem er die kodierten Platzhalter für die Sinn-einheiten in »seine Sprache übersetzt«, wie das Gadamer beschreibt.<sup>280</sup> Denn die Bedeutung der Zeichen ist nicht in den Zeichen selbst gespeichert, sondern im Rezipienten und im Sender. Die um absolute Eindeutigkeit bemühte Bedienungsanleitung eines Gerätes und das sprachliche Kunstwerk sind in dieser fundamentalen Struktur gleich. Der Semioseprozess ist nur ungleich komplexer im Fall der Literatur.

Frank, Gadamer und respektive auch Bohrer referieren also nicht auf einen grundsätzlichen Semioseprozess, sondern einen für das sprachliche Kunstwerk exklusiven. Damit bleibt trotz aller Ablehnung seitens der Hermeneutik für ein strukturanalytisches Verfahren ungeklärt, was hermeneutisch den Stil und semiotisch die Zeichenstruktur der Literatur so besonders gegenüber anderen Textformen macht, außer dass der Text ein gemachter ist.

### 2.3.2.2 Ästhetisch als Funktion

Wenn die Verfasstheit als notwendige Voraussetzung für Literatur gelten soll, dann ist weiterhin über das spezifisch Ästhetische nichts ausgesagt. Wäre das Ästhetische eine Funktion innerhalb des Textes, so ließen sich Elemente isolieren, die womöglich nur diese Funktion aufweisen würden. Dieser Ansatz ist spätestens mit Roman Jakobsons poetischer Funktion ausgiebig verfolgt und letztendlich auch verworfen worden – allerdings nur unter dem Aspekt, dass sie als hinreichendes Merkmal für die Unterscheidung von ästhetischen zu nicht ästhetischen Texten dienen könnte. Die poetische Funktion *allein* kann nicht mit dem Ästhetischen gleichgesetzt werden. Jakobsons Ansatz liegt aber die traditionelle ästhetisch-philosophische Auffassung zugrunde, dass die Kunst an sich und damit auch das sprachliche Kunstwerk in erster Linie auf sich selbst verweist.<sup>281</sup> Konsequenter spricht er deshalb auch von »der Autonomie der ästhetischen Funktion«, schränkt aber zugleich ein und will dies nicht auf die gesamte Kunst übertragen wissen.<sup>282</sup> Die Autoreflexivität bleibt ein starkes, tragfähiges Konzept zur Beschreibung der Besonderheit literarischer Texte. Der Text, der zuerst selbstverweisend auf seine diegetische Welt und seine Sprachverwendung gerichtet ist, unterscheidet sich damit von anderen Textsorten, die eine andere kommunikative Funktion über

280 GADAMER: Wahrheit und Methode, S. 33.

281 JAKOBSON: Linguistik und Poetik, S. 92: »Die Einstellung auf die BOTSCHAFT als solche, die Ausrichtung auf die Botschaft um ihrer selbst willen, stellt die POETISCHE Funktion der Sprache dar.« (Hervorhebungen im Original).

282 JAKOBSON: Was ist Poesie, S. 78.

die selbstreferenzielle Darstellungsfunktion stellen.<sup>283</sup> Jakobsons Ansatz des gespiegelten Prinzips der Äquivalenz auf die Achse der Selektion löst die schwierige Frage nach der Beschaffenheit dieser Selbstreferenzialität, indem ein innersystematischer Grund allein für die Auswahl eines anderen Elements verantwortlich ist, das in anderen kommunikativen Kontexten nicht nach dem Prinzip der Äquivalenz, sondern aus rein semantischen Gründen gewählt werden würde.<sup>284</sup> In Jakobsons Beispielen handelt es sich häufig um lautliche Entscheidungen, bei denen der Sprecher einem Wort aus klanglichen Erwägungen heraus einem anderen gegenüber den Vorzug gibt.<sup>285</sup> Aber weder haben alle Bestandteile der Dichtung ausschließlich eine poetische Funktion, noch ist die poetische Funktion exklusiv dem Sprachkunstwerk vorbehalten. Sprachliche Mittel der Poesie werden auch in anderen Situationen genutzt, wo sie womöglich allerdings stören, da sie außerhalb ihres kulturell vorgesehenen Rahmens auftreten.<sup>286</sup> Diese von Jakobson gemachte wichtige Einschränkung wird häufig bei der Kritik an seinem Ansatz übersehen.<sup>287</sup> Er selbst stellt aber wiederholt heraus, dass die poetische Funktion für die Bestimmung der Literarizität eines Textes nur eine notwendige, aber keine hinreichende Bedingung ist.

Ebenso ist die ›Autonomie der poetischen Funktion‹ bei Jakobson nicht in dem Sinne als absolut zu verstehen, dass sie die alleinige Funktion des gesamten Textes darstelle. Für die Sprache der Literatur gilt, was für andere sprachliche Akte ebenfalls gilt: Potenziell sind alle Funktionen einer Mitteilung enthalten, nur in unterschiedlicher Gewichtung.<sup>288</sup> Bei literarischen Texten aber überwiegt die poetische. ›Poetische Funktion‹ bedeutet allerdings auch nicht, dass der semantische Teil des Zeichens getilgt wird. Die poetische Funktion lenkt lediglich die Aufmerksamkeit auf das Wort und die Wortverwendung und erfüllt damit eben jene essenzielle, kulturelle Aufgabe der Sprachkunst, einer Automatisierung der Sprache und damit ihrem Entwicklungsstillstand entgegenzuwirken.<sup>289</sup>

Jakobson betrachtet vor allem die Poesie als Idealform des literarischen Textes. Wie bereits im Kapitel über Kodierung von Gewalt erwähnt, muss aber für die Prosa die Ebene der Narration als essenzielles Strukturmoment ebenso berücksichtigt

283 JAHRAUS: Literaturtheorie, S. 133. Damit ist nicht das Merkmal der Fiktionalität gemeint.

284 JAKOBSON: Linguistik und Poetik, S. 93f. Vgl. hierzu auch БАВКА: Formalistisch-strukturalistische Theorien, S. 166f.

285 JAKOBSON: Linguistik und Poetik, S. 93.

286 EBD., S. 92f.

287 So z.B. bei RÜHLING: Fiktionalität und Poetizität, S. 43.

288 JAKOBSON: Linguistik und Poetik, S. 88f.

289 JAKOBSON: Was ist Poesie?, S. 79.

werden.<sup>290</sup> Die Erzählstruktur und im makrostrukturellen Bereich die Gattungsstruktur sind allerdings streng genommen bereits innerliterarische Bezugssysteme. Denn durch die Transformation zur Erzählung ist der Bezug zur außertextlichen Realität unterbrochen. Genette geht so weit zu sagen getilgt. Wenn man also die systeminterne Selbstreferenz auch auf narrative Entscheidungen ausweitet und zeigen kann, dass bestimmte Elemente eine feste Funktion im Handlungsgefüge erhalten, die sie vorrangig für das Handlungsgefüge haben, dann treten ihre übrigen Funktionen in den Hintergrund.<sup>291</sup>

Erneut gerät man jedoch so in Versuchung, alle der Narration zugehörigen Elemente *a priori* als selbstreferenziell und damit poetisch bzw. ästhetisch aufzufassen, womit man letzten Endes den gleichen Zirkelschluss begehen würde, wie wenn man eine Medieneigenschaft als ›ästhetisch‹ ausweist. Ein wirkliches Äquivalent zu Jakobsons poetischer Funktion wäre ein Element auf narrativer Ebene, das für die diegetische Konstruktion keine Bedeutung hätte. Aber wie soll im Sinne der Narratologie, einem Beschreibungsapparat, der zwar zwischen der Darstellung und dem Dargestellten unterscheiden kann, eine Unterscheidung in ›der Erzählung zugehörig‹ und ›der Erzählung nicht zugehörig‹ treffen? Verortet sie doch jedes Element des Textes entweder als Darstellendes oder als Dargestelltes.<sup>292</sup> Die Beantwortung dieser Frage muss hier vorerst zurückgestellt werden, wird aber im Kapitel 2.3.8 noch einmal zentral.

### 2.3.2.3 Ästhetisch als Notwendigkeit zur Interpretation

Mit dem Konzept der Selbstreferenzialität hat Jakobson gezeigt, dass sehr wohl in Texten Funktionen beschreibbar sind, die über eine einfache Informationsvermittlung hinausgehen. Sein Ansatz stellt in Bezug auf die Ästhetiktheorie letztlich die Einlösung des Autonomiegedankens im semiotischen Beschreibungssystems dar. Für Jakobson war es genug, dass die selbstreferenzielle Funktion in Texten überwog, um sie ›literarisch‹ zu nennen. Die sich seinem Vorschlag anschließende Diskussion hat wiederum deutlich gemacht, dass Selbstreferenzialität sich nicht

290 So überträgt dann auch Roland Barthes Jakobsons Funktion auf die diegetische Ebene, weshalb ich auf sein Konzept noch einmal in Kap. 2.3.8 eingehen werde, da es für die bisher aufgeworfene Problematik entscheidend wird.

291 Ich hatte bereits zuvor auf Uwe Dursts Beispiel des Todes von Emilia Galotti verwiesen. Wenn gleich seine Argumentation natürlich bewusst provokant ist und sie somit teilweise unterschlägt, dass an einer derartig zentralen Stelle des gesamten Handlungsgefüges auch eine systeminterne Funktion (Tod der Hauptfigur aufgrund der Konventionen der Gattung Tragödie) zwangsläufig eine Interpretation provoziert, die über die Funktion hinausgeht, so lassen sich aber vielleicht für weniger zentrale Stellen genau diese primären handlungsrelevanten Funktionen sicherlich bestimmen.

292 Vgl. FLUDERNIK: Einführung in die Erzähltheorie, S. 17ff.; MARTINEZ/SCHÉFFEL: Einführung in die Erzähltheorie, S. 19ff.



mit Poetizität oder Literarizität gleichsetzen lässt. Jakobson selbst verweist darauf, dass die poetische Funktion den gesamten Text ›färbt‹, und er benutzt hierfür das Bild eines Gewürzes, das den Geschmack der Speise verändert. Damit begibt er sich indirekt zurück in die Rezeptionshaltung des Lesers. Lotman fasst es dann konkret, wenn er konstatiert, dass Literatur nicht der Text allein sei. Denn die bisherigen Bestrebungen, formale Merkmale zu finden, kommen über den Status von notwendigen Bedingungen nicht hinaus, weshalb Titzmann dazu festhält:

Literarische Texte sind eine Teilmenge der sprachlichen Texte: »literarisch« sind jene Texte, die im je gegebenen synchronen System (Epoche, Kultur) für »literarisch« gehalten/als »literarisch« rezipiert werden. Dieser pragmatische Literaturbegriff ist notwendig (und hinreichend), solange keine definitorischen Kriterien für »Literarizität« formuliert werden können. Entsprechende Versuche wurden in den 1970er Jahren – mit dem Eingeständnis des Scheiterns – zumindest vorläufig eingestellt.<sup>293</sup>

Während Titzmann eher resignierend eine Vorläufigkeit konstatiert, wendet Jahraus diesen Sachverhalt in ein positives, dynamisches Verhältnis zwischen zwei verschiedenen Dimensionen von ›Text‹, die er als ›Kommunikationssystem Literatur‹ und ›Symbolsystem Literatur‹ auffasst.<sup>294</sup> Wie bei Titzmann ist die Zugehörigkeit eines Textes zum Korpus Literatur im Kommunikationssystem eine externe Zuschreibung, die den Gegenstand erst in die Position versetzt, als Literatur rezipiert werden zu können. Dagegen ist das Symbolsystem sowohl textintern als auch intertextuell auf sich bezogen und bildet seine eigene Einheit, vorerst ungeachtet dessen, ob auch die gesellschaftliche Zuschreibung als Literatur vorliegt oder nicht. Diese beiden Systeme sind nicht voneinander isoliert, sondern bedingen und beeinflussen sich gegenseitig. Das eine resultiert aber nicht zwangsläufig aus dem anderen. Ein System kann deshalb auch nicht dem anderen vorgezogen oder priorisiert werden. Auch hier manifestiert sich erneut das bereits in der philosophisch-ästhetischen Betrachtung aufgekommene Problem, dass nicht entscheidbar ist, ob das genuin Ästhetische rein als internes Element oder nur als externe Zuschreibung existiert. Jahraus hält darüber hinaus und anders als Titzmann die Objektivierbarkeit von Literarizität generell für fraglich. Er kritisiert an der Idee der wissenschaftlichen Objektivierbarkeit von ästhetischem Potenzial, dass die konstitutive Fähigkeit der Kunstobjekte damit übersehen wird: Die Literatur selbst ist in der Lage, das Spektrum der ästhetischen Dinge zu verändern und um bisher unbekannte Gestaltungsprinzipien zu erweitern.

Auch Jahraus hält an dieser Exklusivität des literarischen Textes fest. So beinhaltet Literatur für ihn ein konstitutives Element und damit ein ›Wesen‹, das

293 TITZMANN: Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft, S. 3031.

294 JAHRAUS: Literaturtheorie, S. 142 ff.

sich der wissenschaftlichen Objektivierung letztlich immer entzieht; »ein symptomatischer, signifikanter und konstitutiver Rest«<sup>295</sup>. Dieser »konstitutive Rest« entziehe sich seiner Beschreibbarkeit durch eine intersubjektive Analyse deshalb, da er nicht in ihr abbildbar sei. Zugleich sei er das, was Literatur ausmache. Er ist für Jahraus auch für den bereits referierten Umstand verantwortlich, dass Kunst das Diskursobjekt »Kunst« selbst verändert und somit auch die Maßstäbe verändert, über die sie beschreibbar wird. Konsequenterweise macht sich das sowohl im kulturellen als auch im symbolischen System Literatur bemerkbar. Im kulturellen System ist es die ständige Dynamik der Parameter, nach denen eine Gemeinschaft entscheidet, was Literatur ist. So verändern gerade innovative Texte die Kriterien dadurch, dass bisher unbekannte oder nicht akzeptierte Elemente nun Teil des Katalogs werden können.<sup>296</sup>

Im Bereich des Symbolsystems bezieht sich der nicht fixierbare Teil auf das Bedeutungspotenzial literarischer Texte.<sup>297</sup> Ambiguität, Mehrdeutigkeit und sogar hermetische Passagen sind – hier wiederum auf der Ebene des kulturellen Systems – in der Literatur geduldet und erwünscht, wohingegen sie in anderen Bereichen, wie etwa Sachtexten, nicht zwangsläufig akzeptiert werden. »Polyvalenz« ist ebenfalls ein Merkmal, das zu den traditionellen Eigenschaften des Kunstwerkes in der Ästhetiktheorie gehört.<sup>298</sup>

Die Aussagefähigkeit der Literatur ist nicht durch exakte Terminologie zu leisten.<sup>299</sup> Das wäre aber nur dann problematisch, wenn man die Literaturwissenschaft(en) zum einzig richtigen Umgang mit Literatur erklären wollen würde. Hierzu hatte bereits Michail Bachtin angemerkt:

Der Autor bestimmt, wenn er ein Werk schafft, dieses Werk nicht für die Literaturwissenschaftler, und er setzt kein spezifisches literaturwissenschaftliches Verständnis voraus; er hat nicht ein Kollektiv von Literaturwissenschaftlern im Blick. Er lädt zum Festmahl nicht die Literaturwissenschaftler an seinen Tisch.<sup>300</sup>

295 EBD., S. 99.

296 EBD.

297 Jahraus versucht in seinem Ansatz immer wieder schwierige Synthesen aus einer Nominal- und einer Realdefinition, wie er auch zwischen Kriterien eines deskriptiven und eines normativen Literaturbegriffs wechseln muss. Hierzu dienen die beiden Systeme, die jeweils einen Bereich des Beschreibungszugriffs darstellen.

298 Im Hinblick auf die Frage, was Literatur sei, wird in vielen Einführungen in die Literaturwissenschaft auf die drei Hauptmerkmale »Fiktionalität«, »Polyvalenz« und »kreative Sprachverwendung« verwiesen, allerdings mit abweichenden Formulierungen.

299 Vgl. diesbezüglich auch Lotman (Die Struktur literarischer Texte, S. 39ff.), der ebenfalls herausstellt, dass in Literatur Vermitteltes nur mit der Sprache der Literatur auch vermittelt werden kann.

300 BACHTIN: Die Ästhetik des Wortes, S. 349.

Literatur als Kommunikat ist auf ein Verstehen ohne wissenschaftliche Methode hin ausgerichtet und bedarf nicht der Literaturwissenschaft als Vermittler. Aber auch von literatursemiotischer Seite wird dieses ›Fehlen‹ des unspezifischen ›Mehr‹ eines Textes in der analytischen Beschreibung immer wieder reflektiert. Lotman z.B. wendet ein, dass es nicht verwundern dürfe, wenn bei der Übersetzung eines polysem ausgerichteten Textes in eine auf Eindeutigkeit bestrebte Sprache es zu Verlusten kommt. Die Literaturwissenschaft, jedenfalls der Teil mit der sich selbst oktroyierten Forderung nach eindeutiger, intersubjektiver Vermittelbarkeit der Ergebnisse, kann die Ambiguität und Mehrdeutigkeit eines literarischen Textes nicht vollständig wiedergeben. Dem anderen Teil der Literaturwissenschaft bleibt allerdings auch nur die Option übrig, sie mit neuen, ähnlich ambigen Begriffen zu reproduzieren. Der unbeschreibbare ›Rest‹ ist ein potenzieller Mehrwert von Information, also ein Bedeutungspotenzial eines ›mehrschichtigen‹ künstlerischen Textes, der nicht vollständig in ein ›einschichtiges‹ Beschreibungssystem der Literaturwissenschaft übersetzt werden kann. Das Problem relativiert sich aber, wenn die Gesamtheit der Kommentare zu einem literarischen Text betrachtet wird, die darüber hinaus selbst wieder konstitutiven Charakter haben und die den Text erst zum Objekt »Literatur« erklären. Lotman spricht vom spielerischen »Flimmern« des Textes und bezeichnet damit jenes Phänomen, dass dem Leser das Bedeutungspotenzial der Literatur immer bewusst ist. Die für ihn relevante Lesart verhält sich zur Literatur als eine mögliche unter anderen, die nicht nebeneinander bestehen, sondern sich überlagern, und verleiht dem Text die Komplexität, die sich beim Lesen immer wieder entfaltet.<sup>301</sup> Für Lotman erhält die potenzielle Bedeutungsvielfalt eines sprachlichen Kunstwerks erst durch eine realisierte Koexistenz verschiedener fixierter Lesarten sein kulturell konstitutives Moment.<sup>302</sup> Literaturwissenschaft ist deshalb auch ein Teil dieser Lesarten.

### 2.3.6 Das Vorläufig-Ästhetische

Der Problemkomplex der ›ästhetischen Gewalt‹ zerfällt also für diese Arbeit in eine diskursive und eine systematische Komponente. Aber beide Komponenten sind veränderlich in einem stetigen dynamischen Austausch. Auch das System des Ästhetischen ist ein historisches und es gibt Gründe, warum man z.B. der Überzeugung sein kann, dass dieses System für die heutige Kunst obsolet ist.<sup>303</sup>

Wie hoffentlich deutlich geworden ist, führt die Frage, ob das Ästhetische dem Text vorgelagert oder inhärent ist, zu einer methodischen Entscheidung, nämlich

301 LOTMAN: Die Struktur literarischer Texte, S. 107.

302 EBD., S. 108.

303 Vgl. JAUB: Die nicht mehr schönen Künste: Siebte Diskussion, S. 634.

ob die Analysekategorie »ästhetisch« als eine systematische oder als eine pragmatische Eigenschaft beschrieben werden soll. Vorausgesetzt wird, dass es so etwas wie ein ästhetisches Erlebnis im Rezipienten gibt.<sup>304</sup> Auslöser aber für diese ästhetischen Empfindungen sind dann Teile oder die Gesamtheit eines Kunstwerkes.

Wie ebenfalls bereits erwähnt, kann im Rahmen der Arbeit nicht entschieden werden: ob *nur* im Werk genuin ästhetische Merkmale vorhanden sind, die eine hinreichende Bedingung darstellen und somit dieses eindeutig als Kunst ausweisen können, indem sie es von anderen kulturellen Objekten unterscheiden. Es war auch nicht Ziel, das Problem der ästhetischen Eigenschaften zu lösen, sondern festzulegen, was für den Geltungsbereich dieser Arbeit unter ästhetisch zu verstehen ist.

*Ästhetisch* ist im Rahmen der Fragestellung ein Zustand des Mediums, die der aus seiner Verfasstheit, ihren seinen Funktionen und aus seiner kulturellen Einbettung entsteht. Spezifisch literarisch-ästhetisch meint, dass die Verfasstheit im hohen Maße selbstreferenzielle Züge aufweist. Selbstreferenziell bedeutet hier, dass im Text Elemente vorliegen, die Teil einer narrativen Struktur sind und deren hauptsächliche Funktion auf diese gerichtet ist, wenn es sich um einen Erzähltext handelt. Schließlich meint ästhetisch auch, dass der Semioseprozess eine größere Herausforderung darstellt, da aufgrund der Struktur des literarischen Textes sein Bedeutungsgerüst nicht trivial ist, sondern einer intensiveren Form der Interpretation bedarf. Eine ästhetische Kodierung von Gewalt liegt dann vor, wenn die genannten notwendigen Bedingungen gegeben sind.

Es bleiben noch zwei offene Fragen, die im nächsten Schritt zu klären sind. So ist es zunächst noch nötig, das Spezifische der Ästhetik der Moderne in Verbindung mit den hier entworfenen Analysekategorien zu bringen. Wie ich versucht habe zu illustrieren, ist dabei der Begriff des Schweigens essenziell. Bei diesem wiederum handelt es sich um eine hermeneutische Kategorie, die sich auf die Möglichkeit oder in diesem Fall die Unmöglichkeit bezieht, einen Text zum Sprechen zu bringen, zu verstehen oder zu interpretieren. Sie steht in Bezug zu einer Autonomieauffassung der Kunst, bei der diese als Ideal völlig in der Selbstreferenz aufgeht. Das Werk entzieht sich hierbei permanent einem endgültigen Zugriff des Subjekts und kann so seine Autonomie behaupten. Jedes zum Sprechenbringen, jede Interpretation stellt den Versuch dar, das Kunstwerk begreifbar zu machen und es damit letztlich seiner Autonomie wieder zu berauben. Deshalb muss auch der literarische Text, wenn er denn absolut Kunst ist, sich permanent einer abschließenden Deutung mittels der Selbstreflexivität entziehen.

Wie im vorherigen Kapitel versucht zu veranschaulichen, geht dabei die theoretische Forderung soweit, dass es auch keinen innernarrativen Sinn geben darf,

304 Wollte man dies auch noch definieren, würde man in einen infiniten Regress gelangen (vgl. REICHER: Einführung in die philosophische Ästhetik, S. 17ff.).

d.h., dass es nicht genügt, wenn im Falle der Gewalt eine textexterne Referenz getilgt ist, sondern auch eine textinterne Referenz, z.B. in Form einer Begründung als notwendiges Handlungselement würde nur wieder ein Begreifbarmachen und damit Zweckrationalisieren ihrer Existenz darstellen. Die semiotische Entsprechung hierfür wäre eine absolute Funktionslosigkeit der Gewalt. Daraus resultiert das zweite zu lösende Problem, denn bisher war sowohl im Kapitel zur Kodierung von Gewalt sowie in diesem hier von Funktionen die Rede, nicht aber von einer Funktionslosigkeit. Mehr noch ist hoffentlich deutlich geworden, dass eine formal-strukturelle Analyse keine Funktionslosigkeit abbilden kann, wenn sie bestrebt ist, jedes Element in einer Zeichenstruktur zu bestimmen. Auch Selbstreferenzialität ist im semiotischen Sinne eine Funktion.

Um jedoch Missverständnissen vorzubeugen, ist zu erwähnen: Es handelt sich hier um einen Versuch einer Überführung eines abstrakten, wenig definierten hermeneutischen Begriffs, der mehr den Charakter einer beschreibenden Metapher hat, in eine fassbare analytische Größe, die sich am Textmaterial zeigen lässt. Das Ergebnis kann nur ein Kompromiss sein und wird nicht die gesamte philosophische Dimension fassen können, die in den komplexen Überlegungen und Argumentationsfolgen von Bohrer, Frank und anderen entwickelt worden sind. Es ist ein Versuch, dessen Ziel es ist zu entscheiden, ob sich auch systematisch-analytisch Indizien für den von den genannten Autoren angeführten Sachverhalt benennen lassen. Das Hauptaugenmerk liegt auf der Negativität, dem Schweigen und wie es sich am literarischen Werk zeigen lässt. Denn letztlich liegt dem die Frage zugrunde, welche Relevanz die ästhetisch-theoretischen Überlegungen für die Praxis einer analytischen Textbeschäftigung haben können und wie sich ihre Ergebnisse bei dieser berücksichtigen lassen.

### 2.3.7 Wie und warum die Literatur von Gewalt ›schweigt‹

Was aber, wenn diese Bilder schweigen und in einem Arrangement ästhetisch verschlossener böser Vorstellungen verharrten, ohne daß ein Sinn, welcher auch immer, vermittelt würde? Wenn letzteres möglich wäre, dann könnte man von dem Bösen im Modus des Kunstwerks sprechen und sagen, das Böse sei eine ästhetische Kategorie in dem Sinne, daß hermeneutisch eine Perspektive auf die Welt freigelegt werde.<sup>305</sup>

Dies war die These, von der Bohrer und andere Autoren ausgegangen waren und deren Berücksichtigung vorerst zurückgestellt wurde. So soll hier der Frage nachgegangen werden, inwiefern der Befund immerhin einiger wichtiger philosophieästhetischer Autoren seinen Niederschlag finden kann, dass sich die

305 BOHRER: *Imaginationen des Bösen*, S. 23.

Darstellung des Hässlichen, repräsentiert durch die Darstellung der Gewalt, jeglicher Sinngebung verweigert, um gleichfalls dadurch absolut ästhetisch zu werden. Denn schließlich ist dies nicht nur für Karl Heinz Bohrer nichts Geringeres als der »Grundstein einer Poetologie der Moderne«.<sup>306</sup>

Bohrer spricht davon, dass die Bilder ›schweigen‹, dass sie sich also nicht mitteilen, dass sie nichts aussagen. Der Text enthält keine Wertungen und keine Angebote weder hinsichtlich einer kausalen noch metaphysischen Begründung, die zufriedenstellend das Vorhandensein der Gewalt rechtfertigen würden. Die Konsequenz der Gedankenführung ist unbestreitbar. Denn wenn das Ästhetische am Werk das initiale Schweigen ist, das uns zur Auseinandersetzung zwingt, dann kann das absolute Kunstwerk nur jenes sein, das wir nicht zum Sprechen bringen können und uns deshalb ewig mit ihm auseinandersetzen müssen. Auch die Darstellung der Gewalt ist dann erst eine ›ästhetische Kategorie, die hermeneutisch eine Perspektive auf die Welt freilegt‹, wenn sie schweigt. Der undeutbare Kern als Substituens der Wirklichkeit in der Kunst ist das Element, aufgrund dessen erst Kunst zur Kunst wird. Kunst vermag somit, *ex negativo* die Wirklichkeit zu repräsentieren bzw. selbst zur Wirklichkeit zu werden, weil sie durch ihre Provokation zur Auseinandersetzung uns an die Undeutbarkeit und damit Sinnlosigkeit der uns umgebenden Realität erinnert. Kunst besitzt ihr Wesen demnach dort, wo sie absurd bleibt.

Vorausgesetzt, solche Elemente existierten, ergibt sich auch von hermeneutischer Seite her das basale Problem der Beschreibungsmöglichkeit. Es wird – um es zugespitzt zu formulieren – von einem hermeneutischen Verfahren gefordert, die Unmöglichkeit der Interpretation zu veranschaulichen. Um zu illustrieren, wie sich dabei das Interpretationsproblem zum Methodenproblem verschieben kann und so letztlich droht sich in einer zirkulären Argumentationskette zu verlieren, soll stellvertretend Bettine Menkes dekonstruktivistischer Ansatz Bohrers autonomieästhetischem gegenübergestellt werden. Menke setzt sich in ihrer Monografie intensiv mit dem Thema der Stimme und in diesem Zusammenhang auch mit ihrem Verstummen unter verschiedenen Aspekten auseinander. Eines ihrer dabei verhandelten Hauptprobleme ist die Schwierigkeit, eine ›Unlesbarkeit‹ zu erfassen. Unter anderem bei Kafka geht sie der Frage nach, wie ein angemessener Verstehensprozess zu beschreiben ist, bei Werken, die sich dem Verstehen gerade verweigern. In diesem Zuge kritisiert sie die Auslegung von Theodor W. Adorno zu Kafkas posthum veröffentlichter Erzählung *Der Bau* (1923/24, veröffentlicht 1928). Adorno sähe den sich verweigernden Text als Allegorie einer sich dem Begreifen verweigernden Welt. Menke wirft Adornos Lesart vor, dass er im Grunde mit der Festlegung auf die Negativität der Aussage als Verweis auf die Unverstehbarkeit der Welt den Text seiner hermetischen Qualität beraubt. Alternativ bietet sie das

306 EBD., S. 22.

Verfahren der Dekonstruktion zur Texterfassung an. Die Aussage des Interpreten wird hierbei Mal um Mal verschoben, um nicht wieder auf eine einfache Aussage reduziert werden zu können.<sup>307</sup>

Möchte man dennoch andeutungsweise eine Zusammenfassung angeben, so könnte man formulieren, dass der Text *Der Bau* auf verschiedenen Ebenen einen »negativen Prozess« fordert, der letztlich das Lesen selbst zum Reflexionsmittelpunkt werden lässt, ohne jedoch die Möglichkeit zu bieten, diesem Mittelpunkt eine klare Zuschreibung überantworten zu können.<sup>308</sup> Womit dann die Deutung wieder nur auf die Selbstreflexivität des Leseprozesses zurückgeworfen wird.

Bohrer betont aber, dass es sich gerade nicht um eine Dekonstruktion des Sinns handelt, wie sie Derrida beschreibt, da diese das Böse in der Literatur ansonsten nämlich seiner Exklusivität berauben würde, da im Sinne der Dekonstruktion jegliche Bedeutung im Text von diesem Prozess betroffen ist.<sup>309</sup> Vielmehr geht es, wie bereits ausgeführt, um ein Bedingungsverhältnis zwischen dem Stil der Moderne und seiner Wahl des Dargestellten. Die Begründung der Anwesenheit des Grausamen ist die Form selbst und damit eine rein ästhetische. Somit wird das mögliche Verweispotenzial der Gewalt rückgebunden auf eine künstlerische Notwendigkeit – sie ist anwesend, weil sie auf der Ebene des Bildgebenden die beste Entsprechung des Formgebenden ist.<sup>310</sup> Das Zuviel der Darstellung, das Schwelgen in Grausamkeiten und das Phänomen, dass sich diese Bestandteile weder restlos aus der Notwendigkeit einer Handlung noch aus textexternen Begründungen, wie gesellschaftlichen oder biografischen, erklären lassen, resultiert für Bohrer eben daraus, dass die Begründung für das Vorhandensein einzig und allein im Stil zu suchen ist.

»Schweigen« aber im semiotischen Sinn widerspricht zunächst einmal dem grundlegenden Zeichenmodell. Semiotik kennt zwar das Prinzip der Leerstelle, aber dieses Prinzip bezeichnet das Fehlen eines für eine Deutung relevanten Elementes. Auch dieses Phänomen ist für die Literatur des Symbolismus und des Ästhetizismus entscheidend, wie es Annette Simonis in ihrer Abhandlung herausstellt. Allerdings pointiert sie dabei zu Recht, dass man das Unsagbare

307 MENKE: *Prosopopoiia*, S. 43ff.

308 EBD., S. 53. Menkes Text setzt im Grunde an die Stelle der Interpretation ein Bündel von Aussagen, die selbst wieder nicht endgültig interpretierbar sind. In ihrer Beschreibung wird also der Effekt nachgeahmt, den sie am Text meint erkennen zu können. Ihr Vorgehen, ihre Aussagen immer wieder einzuschränken und zu überlagern, um sie so einer schlichten Eindeutigkeit zu entziehen, ist möglicherweise das einzige probate Mittel, um sich einem hermetischen Textphänomen zu nähern, allerdings um den Preis, einen weiteren hermetischen Text zu produzieren.

309 BOHRER: *Imaginationen des Bösen*, S. 187.

310 EBD., S. 191.

von dem Ungesagten klar unterscheiden muss.<sup>311</sup> In Bohrrers Fall jedoch wird das Vorhandensein eines Elementes vorausgesetzt, das vom Leser nicht gedeutet werden kann – oder vielleicht präziser: dem Leser kein Angebot für eine Deutung anbietet. Eine Sinnverweigerung dergestalt, dass ein kompetenter Leser zu keiner zufriedenstellenden Interpretation gelangt, müsste einen hermetischen Textterm als Grundlage haben, der entweder durch ein Überangebot gleichwertiger Möglichkeiten eine Unentscheidbarkeit oder durch eine Häufung oxymoroner Merkmale eine Unlesbarkeit schafft und somit sich einer letztendlich zufriedenstellenden Lesart entzieht. Das ist aber das Gegenteil dessen, was der Begriff »Schweigen« impliziert. Denn weiterhin besteht das Problem, dass das eingebrachte Ausdrucksmittel, auch wenn es stilistisch motiviert ist, innerhalb des Symbolkomplexes weder seine Bedeutung noch seine Funktion verliert. Mag das Element auch lediglich Ornament sein, die Abhängigkeit im Bedeutungsgeflecht bleibt bestehen. Der textliche Kontext garantiert bis zu einem gewissen Grad die Stabilität des Signifikanten. Nelson Goodman exemplifiziert das Phänomen in seiner Unterscheidung in intrinsische und extrinsische Qualitäten der Kunst. Obwohl er zuerst von Literatur ausgeht, diskutiert er schließlich anhand von bildender Kunst, vor allem anhand der abstrakten Malerei, die Möglichkeit einer rein, wie er es nennt, »intrinsischen Symbolisierung«<sup>312</sup>. Um sein Argument zu verdeutlichen, schließt er schließlich alle konkreten, bildlichen Darstellungen aus, weil selbst im Falle der Abbildung etwas Nichtexistenten, in Goodmans Beispiel Fabelwesen, schlussendlich etwas symbolisiert würde.<sup>313</sup> Auch abstrakte Darstellung, die ein Gefühl, eine Stimmung oder eine Idee darstellen, schließt er aus.<sup>314</sup> Letztlich behält Goodman nur noch Arrangements von Farben und Formen übrig oder, wie im Fall der Readymade-Kunst, unbearbeitete Objekte oder Aktionen. Doch auch hier fungierten die Bestandteile als »Proben« und symbolisierten erneut extrinsische Eigenschaften, die sie in einen Verweiszusammenhang zwingen.<sup>315</sup> Schuld daran sei der zeitlich-kulturelle Kontext, der den Gegenstand zur Kunst erhebt und damit alle seine Teile einem Kunstbetrachtungsprozess überantwortet.<sup>316</sup>

Um es noch einmal zu verdeutlichen, weder Bohrer noch Goodman gehen davon aus, dass die Bedeutungsebene des Zeichens getilgt werden kann. Bohrer hält aber einen Zustand für denkbar, indem die Verweisstruktur irrelevant wird und die Darstellung für sich steht. Dagegen wendet Goodman die Stabilität des Zeichensystems ein, aus dem sich mikrostrukturell das Kunstwerk durch seine makro-

311 SIMONIS: Ästhetizismus und Avantgarde, S. 255f.

312 GOODMAN: Weisen der Welterzeugung, S. 77ff.

313 EBD., S. 80.

314 EBD., S. 80f.

315 EBD., S. 81f.

316 EBD., S. 84ff.



strukturelle Abhängigkeit nicht entziehen kann, gerade weil der Kunstgegenstand Kunst ist.

Jan Mukařovský hat sich mit dieser Diskursmacht intensiv auseinandergesetzt, indem er das dynamische Spiel aus Absichtlichem und Unabsichtlichem beschreibt. Die ästhetische Rezeptionshaltung des Betrachters begünstigt zuerst den Wunsch, das Kunstwerk als ein bedeutendes zu nehmen, in dem jedes Teil seinen Sinn und Zweck hat.<sup>317</sup> Selbst die offensichtliche Zufälligkeit, in Mukařovskýs Beispiel die Beschädigungen des Torsos der Venus von Milo, wird schließlich zum Teil der Wirkung des Werks selbst.<sup>318</sup> In der Kontemplation ist somit auch jenes Faktum der Zerstörung entscheidend für die Wirkung des Objekts auf den Betrachter. Es ist womöglich gerade wegen dieses Teils, der sich zuerst sperrt, als Teil der Bedeutung des Kunstwerks mit akzeptiert zu werden, Kunst. Erst in dem Moment, wenn der Betrachter irritiert ist, ergriffen ist und einmal mehr entscheiden muss, ob er dieses Element, das stört, zur Kunst dazurechnet und im zweiten Schritt entscheiden muss, welche Bedeutung es für ihn hat, beginnt die oszillierende Auseinandersetzung mit der Kunst selbst.<sup>319</sup> Die Pointe hierbei ist aber, dass der Rezipient es schlussendlich harmonisiert, selbst das Zufällige. Wenn aber selbst das Zufällige wieder eine Sinnggebung erfährt und somit durch den Rezipienten eine Bedeutung zugewiesen bekommt, wird sich ein Gegenstand, der seine Gemachtheit als geordnetes Zeichenkonvolut noch deutlicher zur Schau stellt, ebenfalls nicht entziehen können. Und so wie die Farbe Rot ihr Rotsein nicht verliert, so wird der sprachliche Ausdruck seine Semantik behalten und ist damit dem Semioseprozess preisgegeben. An dieser Stelle muss man sich von dem Gedanken verabschieden, dass Elemente der Kunst absolut intrinsisch sein können.

Würde man allerdings hier stehen bleiben, müsste man entweder wohl oder übel auf die semantische Methode verzichten, da sie an ihre Grenze gestoßen ist, oder Karl Heinz Bohrer und all den anderen Autoren, für die er hier stellvertretend steht, die Richtigkeit seiner Beobachtung absprechen, die er nun mal »das Schweigen der bösen Bilder« genannt hat. Sicherlich besteht die Möglichkeit, dass Bohrer theoretisch zu einer Überzeugung gelangt ist, die er selbst als Erlebnis am Text nicht reproduzieren kann. Zwar wären dann seine Überlegungen im Rahmen der ästhetischen Diskussion logisch zwingend, aber sie würden den Zeichencharakter der Sprache negieren und zudem auf keiner Leseerfahrung gründen. Die Vermutung liegt jedoch nahe, dass der Erfahrung die Theorie folgte. Auch Bataille, der zwar nicht von »Schweigen«, sondern von »Ermüdung« spricht, scheint sich offensichtlich auf etwas Ähnliches zu beziehen.

317 MUKAŘOVSKÝ: Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik, S. 35f.

318 EBD., S. 34

319 MUKAŘOVSKÝ: Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik, S. 55ff.

Deshalb soll versucht werden, auf anderem Weg diesen Effekt zu begreifen, indem man sich zunächst von der semantischen Bedeutung des Wortes »Schweigen« ein wenig löst, um so womöglich zu einer Synthese zu gelangen, die beide sich jetzt unvereinbar gegenüberstehenden Positionen vereint.

### 2.3.8 Wirklichkeitseffekt und Abscheu als das Negativ-Ästhetische

Was für die intrinsische und extrinsische Qualität eines Kunstwerkes gilt, gilt *mutatis mutandis* somit auch auf funktional-narrativer Ebene. Ein Gewaltereignis innerhalb eines Handlungsgefüges könnte nur dann als ›sinnlos‹ bezeichnet werden, wenn es für das Gefüge der Geschichte keinerlei Relevanz hätte. Es wäre dann *funktionslos*. Aber wenn ein Ereignis in einem Handlungsverlauf narratologisch erschlossen wird, so zielt gerade das Beschreibungsmodell darauf ab, dass jedem Element auch eine Funktion innerhalb einer Erzählstruktur zugeordnet werden kann. Der Beschreibungsapparat selbst macht somit eine Funktionslosigkeit im Grunde nicht abbildbar.<sup>320</sup> Lediglich über die Zunahme einer neuen Funktion, die etwa ›ästhetisch‹ oder ›poetisch‹ lauten müsste, könnte eine derartige Nullposition innerhalb des Systems markiert werden. Dies ist nun aber bereits im vorhergehenden Teil und unter der Berücksichtigung von Roman Jakobsons Versuch ausgeschlossen worden, da, wenn ›ästhetisch‹ nur als selbstverweisend aufgefasst wird, die Narration schon auf sich selbst und ihre diegetische Welt ausgerichtet ist. Übrig blieben dann erneut nur Versuche, sprachliches Ornament wie Alliterationen oder das vielleicht hierfür bereits überstrapazierte rhetorische Mittel der Metapher zu isolieren. Schlussendlich hätte es so zwar einen dezidiert ästhetischen, aber nicht zwangsläufig einen negativ-ästhetischen Wert. Selbst gesetzt den Fall, man hätte eine absolute Metapher innerhalb der Gewaltdarstellung verwirklicht, umfasst diese wiederum nur einen sehr kleinen Teil des Gesamtphänomens der Gewaltdarstellung. Schließlich enthalten auch die Stellen, die Bohrer, Nieraad oder Bataille als Belege heranziehen, eher weniger Metaphern und werden vielmehr selbst in ihrer Gesamtheit als Metaphern aufgefasst. Allerdings ist damit auch anzunehmen, dass die Belegstellen wegen ihrer Eigenschaft, einen bestimmten Leseindruck zu evozieren, ausgewählt wurden, möchte man nicht eine absolute Beliebigkeit unterstellen. Es ist womöglich dieser Leseindruck, der den Schlüssel für die Lösung des Problems bereithält.

So beschreibt Roland Barthes an einem gänzlich anderen Phänomen, allerdings ebenso wie Bohrer bei Flaubert, wie der ›Beschreibungszwang‹ des französischen Realismus Artefakte produziert, die sich scheinbar in keinen Funktionszusammen-

320 Oder ein solches Element wird als irrelevant bezeichnet und damit seine Funktionslosigkeit bagatellisiert (vgl. BARTHES: Der Wirklichkeitseffekt, S. 164).

hang fügen.<sup>321</sup> Daran schließt er die Frage an: »Ist in einer Erzählung alles signifikant, und wenn nicht, wenn in einer Erzählung bedeutungslose Flecken bleiben, wie lautet dann letztlich, wenn man so sagen kann, die Bedeutung dieser Bedeutungslosigkeit?«<sup>322</sup>

Barthes zeigt, dass die Detailversessenheit einer möglichst genauen Wiedergabe einer Szene, die bei dem Prozess der Beschreibung Dinge hinzufügt, die keine Funktion im Handlungsgefüge aufzuweisen scheinen, keinen atmosphärischen Wert und keine charakterisierende Aufgabe für eine Figur der Erzählung haben, dennoch einen Effekt produzieren. Er nennt es den »Wirklichkeitseffekt«.<sup>323</sup> Diesen Teilen sei allen gemein, dass sie für das »Seiende« stünden und sich wie dieses einer Einhegung unter einen Sinn sperren.<sup>324</sup>

Barthes' Vorgehen zeigt andererseits auch, worauf eingangs Bezug genommen wurde, nämlich dass die semiotische Beschreibung schlecht mit funktionslosen Dingen umgehen kann – er schafft eine neue Funktion, um das Phänomen zu erfassen.

Das Kriterium der neuen Funktion ist der niedrige Informationsgehalt der beschriebenen Elemente für die Narration, weil ihre potenziell anderen Funktionen für die Erzählung bereits von anderen Elementen erfüllt worden sind, wie in Barthes' Beispiel etwa die Konstruktion eines Handlungsortes. Die zusätzlichen Informationen sind additive und tragen zu einer Detailschärfe der Szene bei.<sup>325</sup> Sie sind aber in informationstheoretischem Sinne redundant, wobei ihre Redundanz mit jedem hinzugefügten Element steigt. Mit der Reduzierung ihrer Zweckgebundenheit hinsichtlich anderer Funktionen steigt im gleichen Maße die Funktion der Repräsentation, oder anders formuliert: Das Vorhandensein des Elementes wird zu seiner einzigen Funktion.

Betrachtet man unter dem Erörterten erneut die ganz zu Beginn zitierte Stelle aus Kleists *Erdbeben in Chili*, in der der Säugling mit zerschlagenem Schädel auf dem Boden liegt, dann zeigt sich tatsächlich, dass Barthes' Analyse einen Effekt beschreibt, der auch hier Anwendung finden kann. Die Plastizität der Darstellung, die den Leser zwingt zu imaginieren, was er vielleicht nicht imaginieren will, besitzt einen Wirklichkeitseffekt in dem Sinne, dass auch hier die Dinge gegen den Willen des Rezipienten da sind. Das Zuviel der Darstellung verleiht dem Dargestellten den Hauch des Wirklichen. Denn nun ragt etwas in den geschlossenen Raum

321 EBD., S. 164f.

322 EBD., S. 166.

323 EBD., S. 171.

324 EBD., S. 169.

325 Immer vorausgesetzt natürlich, dass keines der beschriebenen Elemente später eine wesentliche Funktion übernimmt oder es sich wie häufig auch in der Literatur Jung-Wiens um ein Seeleninterior handelt und damit die Funktion einer Charakterisierung übernehmen würde.

der Kunst, was auf die chaotische oder als sinnlos empfundene Wirklichkeit verweist, wo Dinge, Gegebenheiten oder Ereignisse nicht zweckgerichtet vorhanden sind und wo ihre Existenz weder selektierbar noch dosierbar ist.

Exakt dies ist es auch, was Sabine Friedrichs mit dem bereits referierten Begriff des Hyperrealismus beschreibt. Durch die stete Wiederholung von Elementen, deren Funktion bereits erfüllt ist, durch die Erhöhung der Detailvielfalt, die den Leser zwingt, zu imaginieren, was er vielleicht nicht imaginieren will, entleert sich einerseits strukturell betrachtet ihre (narrative) Funktion, während andererseits sich der von Barthes beschriebene Wirklichkeitseffekt intensiviert. Zunächst lässt sich also festhalten, dass damit auf textlicher Ebene ein Kriterium gefunden ist, das intersubjektiv beschreibbar ist. Ein Element, das hinsichtlich seiner anderen narrativen Funktionen redundant ist und dadurch hauptsächlich die Funktion der Repräsentation besitzt, ist – zwar nicht funktionslos, aber – *funktionsschwach*. Seine Redundanz und Funktionsschwäche tragen dazu bei, dass die Aufmerksamkeit nur noch auf sein Vorhandensein gelenkt wird.

Bohrer selbst nimmt im Grunde auf diesen Effekt Bezug, wenn er feststellt, dass Kleists Stil womöglich »wehtun« wolle<sup>326</sup> und dass aber gleichzeitig das Publikum der Goethezeit nicht in der Lage sei, seine Exzesse zu »genießen«.<sup>327</sup> Damit ist eine weitere entscheidende Voraussetzung genannt, die der ästhetischen Konfiguration zuwiderläuft: die Reaktion des Rezipienten. Der Leser wird zum Zuschauer der Gewalt und befindet sich damit in einem ambivalenten Verhältnis, wie es Sofsky skizziert: »Trotz Abscheu und Widerwillen wird der Zuschauer von der Leidenschaft ergriffen.«<sup>328</sup> Das Tableau der möglichen Reaktionen »ergreift« den Wahrnehmenden. Um die Gewalt aber zu »genießen«, ist eine distanzierte Betrachtung nötig, die wiederum in zwei Haltungen zerfallen kann: »Der Gleichgültige isoliert das Ereignis, der interessierte Beobachter isoliert sich selbst.«<sup>329</sup> Je mehr eine Ästhetik das Mittel der Gewalt nutzt und ausdifferenziert, um seine Autonomie zu behaupten, desto eher wirkt sie ihr gleichzeitig entgegen, indem sie die Schockwirkung zum zentralen Gegenstand der Repräsentation werden lässt und damit das Abwenden des Betrachters riskiert.

Neben körperlichen Reaktionen sind es auch ethische Grenzen, die Hans Robert Jauss als Grund für das sich verweigernde Verstehen, den Abbruch des Verstehensprozesses ansetzt:

Wer vermöchte zu sagen, daß er das Unmenschliche von Folter, Inquisition, Erpressung, Vernichtung des Gegners oder Genozid »verstehen«? Es mag sein, daß sich solche Erscheinungen zwar historisch oder psychologisch durchaus

326 BOHRER: Imaginationen des Bösen, S. 198.

327 EBD., S. 239f.

328 SOFSKY: Traktat über die Gewalt, S. 102.

329 EBD., S. 107.

»erklären« lassen. Doch das besagt dann keineswegs, daß man damit den Folterknecht, den Inquisitor oder Mörder in seinem Handeln auch schon »verstanden« hätte. Auch die poetische Fiktion wahrt diese Grenze: wenn sie – wie im Falle der *Fleurs du Mal* – es sich herausnimmt, das Bewußtsein im Bösen vorstellbar zu machen und damit unser Verstehen zu erweitern, impliziert solches Verstehen keineswegs eine Rechtfertigung des Bösen, sondern fordert unser moralisches Urteil heraus.<sup>330</sup>

Verstehen scheitert also hiernach nicht an einer Sinnverweigerung des Textes, sondern daran, dass der *Rezipient* das Verstehen ablehnt. Zwar wird im Zitat nur auf die Motivation fiktiver oder realer Personen Bezug genommen, der Umstand lässt sich aber ohne Weiteres auf das gesamte Gefüge einer Handlung ausdehnen. Somit ist zum vorherigen Verständnis von Schweigen ein weiterer Gesichtspunkt hinzugetreten. Während es zuvor um eine Lesbarkeit im klassisch hermeneutischen Verständnis ging, die sich nicht auf der ersten Ebene der reinen Rekodierung von Signifikanten im Leseprozess abspielt, sondern auf der zweiten, der übergeordneten Ebene der Signifikanten zweiter Ordnung oder der Allegorie im Sinne Benjamins, so geht es Jauß um eine Akzeptanz, ein Nachvollziehen und ein Begreifen der dargebrachten diegetischen Welt.

Oder anders formuliert: In der für den modernen Menschen kein Ordnungswille mehr zu erkennen ist. »Wirklichkeit« bedeutet hier vor allem die emotionale Reaktion, die der Rezipient bei dem Kunstwerk hat, die er doch eigentlich nur bei der Realität haben sollte.<sup>331</sup> Mukařovský spricht vom »Ergriffensein« als der Haltung des Betrachters, der gerade nicht dazu in der Lage ist, dieses Phänomen aus einer Distanz zu betrachten – Distanz ist aber bei der ästhetischen Betrachtung eines Gegenstandes als notwendig herausgestellt worden.<sup>332</sup>

Mit Ergriffensein ist nicht gemeint, dass der Rezipient einfach in Anbetracht der Kunst emotional bewegt ist, er mit den Schicksalen von fiktiven Figuren mitleiden kann oder von dem Verhalten einer Figur abgestoßen ist, sondern es ist damit gemeint, dass das mediale Objekt die Grenze von Illusion und Realität verwischt. Das Dargestellte wird nicht mehr als artifiziell wahrgenommen, sondern provoziert wenigstens partiell Reaktionen, die in einer faktualen, empirischen Situation auftreten würden. Etwa wenn Kinder dem Kasper den Ort verraten, wo das Krokodil sich versteckt, Fans einer TV-Serie wütende Briefe an einen Schauspieler schreiben für etwas, das seine Rolle getan hat und die Schreiben auch an diese adressieren oder Zuschauer, die in einem Horrorfilm bei einer sogenannten Jump-Scare-Filmsequenz einen wirklichen Adrenalinausstoß im Körper erfahren und mit

330 JAUß: Wege des Verstehens, S. 21.

331 MUKAŘOVSKÝ: Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik, S. 58.

332 REICHER: Einführung in die philosophische Ästhetik, S. 44f.

Schreckreaktion reagieren, in etwa, indem sie versuchen, sich zu verstecken. Das Herausfallen ist auch das, was Bataille anspricht, wenn er von der »Ermüdung« angesichts der Mal um Mal präsentierten Grausamkeiten bei de Sade spricht und ebenso, wenn er von der Lust spricht, die ein Leser empfindet und damit auch aus der ästhetischen Haltung herausfällt. In all diesen Fällen ist das kulturelle Artefakt nicht mehr in seinem Status als künstliches Objekt aufgehoben, sondern verlässt auf kürzere oder längere Zeit den sicheren Ort des Nichtreellen. Ebenfalls wird auch einsichtig, warum ein derartiges Ergriffensein keine ästhetische und damit distanzierte Rezeptionshaltung mehr ermöglicht. Selbes geschieht auch, wenn sich ein ethisches Urteil mit einem ästhetischen vermischt. Das ethisch ablehnende Urteil verhindert zugleich die Möglichkeit, den Gegenstand als Kunst zu akzeptieren, wie im Beispiel von Jauß veranschaulicht.<sup>333</sup> Bohrsers »Schweigen der bösen Bilder« ist genau an diesem Punkt zu finden. Zunächst ist anzumerken, dass es ein Fehler ist, anzunehmen, dass das ästhetische Empfinden ein grundsätzlich distanzierter ist. Das ist es nicht. Es ist das partielle Herausfallen des ansonsten ästhetisch motivierten Rezipienten, was hier den Kern der autonomieästhetischen Empfindung bildet. Erst wenn der Rezipient nach dem Herausfallen aus einer distanzierten Haltung den Entschluss fasst, sich weiterhin mit dem Gegenstand ästhetisch auseinanderzusetzen (nicht identifikatorisch und auch nicht ablehnend), dann wird der Gegenstand für ihn persönlich zum Kunstgegenstand.

Wie Mukařovský ausgeführt hat, ist die ästhetische Haltung des Rezipienten geprägt von dem Willen, das Gesamte als Kunst zu begreifen. Selbst die unabsichtlichen Dinge werden unter diesem Willen harmonisiert und somit zum beabsichtigten Kunstwerk. Während dieses Aneignungsprozesses behält aber das Kunstwerk einen Teil, der sich nicht harmonisieren lässt, und die Gründe dafür können unterschiedlich sein, wie bereits ausgeführt. Auch bei einem erneuten Versuch, das Element in das Kunstwerk einzufügen, misslingt das Vorhaben, weil der Rezipient Mal um Mal aus seiner distanzierten Position herausfällt. Der Verstehensprozess beginnt zu oszillieren, weil der Betrachter nicht harmonisieren kann, was er aber harmonisieren will. Das Element verbleibt Ding und will nicht Kunst werden. Genau jetzt »schweigt« es. Es schweigt innersystematisch, da es für den Rezipienten letztlich nicht Teil der Kunstlogik wird.<sup>334</sup> Folglich kann es auch keine Funktion innerhalb des Werks übernehmen. Bohrsers Schriften sind nicht nur Beleg, sondern auch kongeniale Lösung des Dilemmas, indem er diesen Effekt des sich sperrenden Elements, was ja wiederum individuell unterschiedlich empfunden wird, zum eigentlichen Kern der modernen Autonomieästhetik macht, da es nach seiner Auffassung ein Element rein aus Stilwillen ist und in seiner Sinnverweigerung *par*

333 Reicher (ebd., S. 37f.) erwähnt, dass Wohlgefallen offensichtlich mit moralisch gut assoziiert wird.

334 MUKAŘOVSKÝ: Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik, S. 50.

*excellence* die Idealform des Selbstverweises annimmt. So lässt sich auch Jahraus' Problem lösen. Der konstitutive Rest eines Kunstwerks entsteht durch unsere persönliche Ergriffenheit, bei der wir die Position des Analytikers verlassen und nicht mehr zurückfinden.

Der individuelle Eindruck des Rezipienten kann kein Argument für die Existenz der Merkmale einer negativen Ästhetik sein. Er ist zwar intersubjektiv vermittelbar, verbleibt jedoch ein subjektives Empfinden. Aber die begünstigenden Faktoren für dieses Erlebnis sind sehr wohl beschreibbar. Diese zwei wesentlichen Faktoren sind Funktionsschwäche und Repetition. Repetition bezieht sich auf den Informationsgehalt einer Darstellung, das bedeutet, dass mit steigender Repetition die Detaildichte zunimmt. Detaildichte begünstigt wiederum Funktionsschwäche. Funktionsschwache Detaildichte ist das, was Barthes als den Wirklichkeitseffekt bezeichnet und was das Herausfallen des Rezipienten begünstigt. Sabine Friedrichs geht hier einen entscheidenden Schritt weiter, indem sie annimmt, dass selbst der Wirklichkeitseffekt irgendwann gesättigt ist und bei anhaltender Repetition – oder vielleicht besser: funktionsschwacher Explikation und Variation der Grausamkeiten – die Darstellung ins Groteske und Absurde kippt. In diesem Fall kann sich wieder eine distanzierte, ästhetische Rezeptionshaltung einstellen. Hiermit eröffnet sich eine weitere Möglichkeit der Beschreibung der negativen Ästhetik: Der Wirklichkeitseffekt wird durch den Hyperrealitätseffekt überwunden. Gerade für aktuelle Gewaltdarstellungen ist Letzteres ein effizientes Beschreibungsinstrument. Sinnvoll ist es in jedem Fall, mit beiden Annahmen zu operieren. Da beide aufeinander aufbauen, liegt es schlussendlich im Auge des Betrachters, die Grenze für den Wechsel vom Wirklichkeitseffekt zum Hyperrealismus zu ziehen.

