
Ästhetische Grundbegriffe

Medien/medial

(engl. media; frz. media, médias, médiatique;
ital. media, mediale; span. medios, mediatico;
russ. средства массовой коммуникации,
медиа́льное)

I. Einleitung; 1. Zur Wort- und Begriffsgeschichte;
2. Mediengeschichte und moderner Medienbegriff;
II. Mediologie (Debray) und Systemtheorie (Luhmann); 1. Mediologie; 2. »Medium« in der Systemtheorie; **III. Sprache als Primärmedium; IV. Mediengeschichte I: Oralität und Alphabetisierung;** 1. Von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit; a) Daten und Befunde; b) Auswirkungen; 2. Sekundäre Oralität;
V. Mediengeschichte II: Zur Geschichte des Buchdrucks 1452–1700; 1. Einleitung; 2. Daten und Befunde; 3. Typographie und Infrastruktur; **VI. Mediengeschichte III: Zur Geschichte des Buchdrucks im 18. und 19. Jahrhundert;** 1. Daten und Befunde; 2. Das typographische Subjekt und die weltliche Erzählgkultur; 3. Auswirkungen; a) Öffentlichkeit; b) Lesegesellschaften; c) Nationalismus; 4. Medienkritik im 18. Jahrhundert;
VII. Neue Medien; 1. Daten und Befunde; a) Zur Geschichte der neuen Technologien; b) Krieg und/oder Wirtschaft als Anstoß der Medienentwicklung; c) Informationstechnologie; d) Das Internet; e) Die Globalisierung; 2. Die Transformation der Erfahrung von Raum und Zeit; 3. Ästhetische Repräsentation unter den Medienbedingungen der Postmoderne; a) Schriftkultur; b) Filmmedium

I. Einleitung

1. Zur Wort- und Begriffsgeschichte

Medium wurde im 17. Jh. aus dem Lateinischen in die naturwissenschaftliche und grammatische Fachsprache übernommen (lat. medius = der mittlere, mittelste, in der Mitte befindliche oder gelegene; subst. Medium = die Mitte, der Mittelpunkt; im Staate: der Ort, wo etwas öffentlich vorgelegt, verhandelt wird, wo jemand öffentlich auftritt; die Öffentlichkeit, die Welt, das Leben). Naturwissenschaftlich war das Medium Träger physikalischer oder chemischer Vorgänge; grammatisch die Zwischenform zwischen Aktiv und Passiv. Der übertragene und hier allein maßgebliche Gebrauch von Medium als »vermittelndes Element« setzt sich in der zweiten Hälfte des 18. Jh. durch: »Das Wort »Medium« im allgemeinen Sprachgebrauch wird

[...] in seiner Singularform zumeist [...] im Sinne von »Mittleres« oder »Vermittelndes« gebraucht. Umgangssprachlich bleibt das Wort sehr vage und damit vielfältig verwendbar. Der Plural freilich (»Medien« oder »die Medien«) meint, neben den traditionellen Medien wie der Zeitung, meistens die elektronischen Medien, oft auch nur das Fernsehen, neuerdings in der Form der »neuen Medien« auch Satelliten- und Kabelfernsehen, Telefax, Computer u. ä.«¹ Gegen diese (in der Singular- und Pluralform) vage Bedeutung hat sich seit dem 2. Weltkrieg eine andere Bedeutung von Medium durchgesetzt, vor allem unter dem Einfluß des kanadischen Medientheoretikers Marshall McLuhan und von Medienhistorikern wie Eric A. Havelock, Jack Goody und Walter J. Ong – ein Einfluß, der seit den 70er Jahren durch die Rezeption des französischen Poststrukturalismus verstärkt wurde. Gegenwärtig kann man zwischen einer schwachen und einer starken Bedeutungsvariante von Medium unterscheiden. Die schwache sieht das Medium als einen Informations- oder Kommunikationsträger, der auf das Übertragene nicht zwangsläufig einwirkt. Das Medium bleibt hier Instrument. In diesem Sinne definiert das *Fischer-Lexikon Publizistik*: »Im Kern bezeichnet der Begriff Medium die technischen Mittel, die für die Massenkommunikation notwendig sind.«² Die starke Bedeutungsvariante betrachtet das Medium als einen Träger von Informationen, der diese nicht mehr oder weniger neutral vermittelt, sondern sie grundsätzlich prägt, sich ihnen medienspezifisch einschreibt und dadurch dem menschlichen Zugriff auf Wirklichkeit Form verleiht. Den Medien wird hier eine nicht steuerbare, von ihrer Form stärker als ihrem Inhalt beeinflusste Wirkung zugeschrieben; ein Medienwechsel soll die Sinneswahrnehmung der Menschen verändern. Eines der frühesten Zeugnisse eines starken Medienbegriffs findet sich in Walter Benjamins Essay *Das Kunstwerk*

¹ WERNER FAULSTICH, Medientheorien. Einführung und Überblick (Göttingen 1991), 8 f.

² WINFRIED SCHULZ, Kommunikationsprozeß. Medium (Massenmedium), in: Das Fischer-Lexikon Publizistik, hg. v. E. Noelle-Neumann u. a. (Frankfurt a. M. 1971), 96.

im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit von 1936: »Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung. Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt.«³ Dieser starke Medienbegriff wird durch Marshall McLuhan, den bekanntesten Advokaten dieser Bedeutungsvariante, popularisiert: »All media are active metaphors in their power to translate experience into new forms.« Und: »Societies have always been shaped more by the nature of the media by which men communicate than by the content of the communication.«⁴ Die Form des jeweils vorherrschenden Mediums (das phonetische Alphabet, die Typographie usw.) hat sich immer schon dem kollektiven Unbewußten eingeschrieben und menschliche Sehweisen und Praktiken modifiziert. Doch sollen die neuen Medien die Modellierung bzw. Fernsteuerung menschlicher Sichtweisen und Umgangsformen radikal verschärft haben: »The Medium, or process, of our time – electric technology – is reshaping and restructuring patterns of social interdependence and every aspect of our personal life.«⁵ Gerade weil Medien unsere Lage bestimmen, werde die Beschreibung ihrer Formationskraft gleichzeitig dringlicher und schwieriger, ja ihre Möglichkeit zweifelhaft. Denn wenn derzeit »die realen Daten-

ströme unter Umgehung von Schrift und Schreiberschaft nur noch als unlesbare Zahlenreihen zwischen vernetzten Computern zirkulieren«⁶, dann wird das Subjekt erkenntnistheoretisch entmachtet: »Technologien aber, die die Schrift nicht bloß unterlaufen, sondern mitsamt dem sogenannten Menschen aufsaugen und davontragen, machen ihre Beschreibung unmöglich.« (3) »Medien zu verstehen, bleibt – trotz *Understanding Media* im Buchtitel McLuhans – eine Unmöglichkeit, weil gerade umgekehrt die jeweils herrschenden Nachrichtentechniken alles Verstehen fernsteuern und seine Illusionen hervorrufen.« (5)

Medium bezeichnet aber nicht nur einen Informationsträger im engeren Sinne (das Alphabet oder das Buch). In der amerikanischen Systemtheorie gilt Geld seit den vierziger Jahren des 20. Jh. als Medium schlechthin. 1975 schreibt Talcott Parsons rückblickend: »For me, the primary model was money.«⁷ Parsons kritisiert die Einseitigkeit, die darin liegt, ein einzelnes Medium als zentral zu betrachten. Wichtiger seien strukturelle Interdependenzen unterschiedlicher Medien wie z.B. Geld und Sprache. Es gehe bei der Medienanalyse nicht darum, »to treat each of these phenomena as unique in itself«, sondern darum, »to treat each of them as members of a much more extensive family of media« (94). Das den Medien Gemeinsame liege in ihrem »symbolic character« (96), »which was stated by the classical economists for money in the proposition that it had value in exchange, but not value in use.«

Im deutschen Sprachbereich griff Niklas Luhmann die These vom Geld als Leitmedium der Moderne auf und erklärte damit die Ausdifferenzierung von separaten Funktionssystemen der Gesellschaft: »Das Geld scheint [in der frühen Neuzeit – d. Verf.] auf dem Wege zu sein, das Medium schlechthin zu werden.«⁸ In den Kulturwissenschaften hat vor allem Jochen Hörisch insistiert, daß Geld der eigentliche Vermittler bzw. das Leitmedium der Moderne ist: »Was nicht gleich ist (was haben schon ein Tuch und eine bestimmte Menge Wein gemeinsam?), wird im Medium des Geldes gleich, ja wertidentisch, eben äquivalent gesetzt.«⁹ Dem Geld schreibt er eine »profane, aber kaum minder geheimnisvolle Kraft« zu, »bloße Zeichen auf Metall, Papier oder Monitoren« in das

3 WALTER BENJAMIN, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936), in: BENJAMIN, Bd. 1/1 (1974), 478.

4 MARSHALL MCLUHAN, *Understanding Media. The Extensions of Man* (1964; New York u. a. 1965), 57.

5 MARSHALL MCLUHAN/QUENTIN FIORE, *The Medium is the Massage* (New York 1967), 8.

6 FRIEDRICH KITTLER, *Grammophon, Film, Typewriter* (Berlin 1986), 3.

7 TALCOTT PARSONS, *Social Structure and the Symbolic Media of Interchange* (1975), in: P. M. Blau (Hg.), *Approaches to the Study of Social Structure* (London 1976), 94.

8 NIKLAS LUHMANN, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Bd. 2 (Frankfurt a. M. 1997), 723.

9 JOCHEN HÖRISCH, *Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien* (Frankfurt a. M. 2001), 103.

zu konvertieren, was wir »reale Werte, nämlich Waren und Dienstleistungen nennen.« (402)

Die starke Bedeutungsvariante von Medium akzentuiert demnach zwei Aspekte, den oben erwähnten erkenntnistheoretischen, der die (Ver-)Formung menschlicher Sichtweisen ins Zentrum rückt, und die Konversionskraft von Medien. »Medien aller Art wollen vermitteln, was zusammengehören will und doch nicht zusammenkommen kann. Medien verdanken also dem Problem der Abwesenheit ihre Existenz. [...] Ohne Differenz, ohne Distanz, ohne Abwesenheit (eines Senders, eines Empfängers, eines Erlösers, eines begehrten Gutes, eines Konsenses, eines geliebten Menschen etc.) keine Medien.« (34) In seinem Bemühen, für einzelne Kulturepochen Leitmedien anzugeben, liest Hörisch »Jesus Christus, in dem das göttliche Wort Fleisch ward und mitten unter uns wohnte, als Mittler, als Medium zwischen Gott und den Menschen« (53).

2. Mediengeschichte und moderner Medienbegriff

Wenn die »aktuelle Verwendungsweise«¹⁰ des Wortes Medium, d.h. die hier im Mittelpunkt stehende »starke« bzw. »harte« Bedeutungsvariante »jung« ist, »nämlich allenfalls 40 Jahre alt« (68), dann muß gefragt werden, ob eine Begriffsgeschichte von Medium sich nicht, abgesehen von kurzen Rückgriffen auf Vorläufer wie Herder und Hegel, auf das 20. Jh. konzentrieren sollte. In der einschlägigen Literatur kann man dementsprechend häufig lesen: »Schlichter, aber nicht untechnischer als die Glasfaserkabel von demnächst fungierte Schrift als Medium überhaupt – den Begriff Medium gab es nicht.«¹¹ Oder mit spezifischem Bezug auf die klassische Periode der deutschen Kultur- und Literaturgeschichte: »Die klassische Aufklärung im achtzehnten Jahrhundert hatte es verabsäumt, über ihr eigenes Medium (Sprache, Text, Bücher) angemessen zu reflektieren.«¹² Letzteres muß bezweifelt werden; es gab zahlreiche Bücher und Essays, die medienreflexiv angelegt waren, wie etwa die Schriften des Aufklärers Johann Adam Bergk.¹³ Die Romantik ist so medienreflexiv wie keine andere Epoche, und auch Hegels *Phänomenologie des Geistes* kann als eine großangelegte mediale Reflexion auf Schrift- bzw. Textkultur gelesen werden.

Das Wort Medium allerdings wurde für diese Reflexion nicht oder, wie im Falle von Herder und Novalis, nur am Rande genutzt. Doch muß die Begriffsgeschichte von »Medium«, anders als die meisten Begriffsgeschichten, ihre Vorgeschichte (die Geschichte der Medien) miteinbeziehen; denn die heute vorherrschende »starke« Bedeutungsvariante von »Medium« ist Ausdruck einer anderen Sichtweise auf Mediengeschichte. Letztere ist Bestandteil des Begriffsfeldes »Medium« geworden, woraus Bolz zu Recht die Folgerung gezogen hat: »Die Medialität eines Mediums ist unbeobachtbar. Um seine Funktionsweise indirekt zu erkennen, muß man die Formen studieren und die Elemente analysieren.«¹⁴ Die in der zweiten Hälfte des 20. Jh. unternommenen Anstrengungen, den Einfluß der Schrift und der Erfindung ihrer typographischen Reproduktion auf die Kulturgeschichte zu erforschen, ist deshalb ein gewichtiger Teil der Begriffsgeschichte von »Medium«. Auch Régis Debray weist darauf hin, daß, wenn man sich mit dem Fernsehen »en médiologie [...], et non en sociologie de la communication« beschäftigen wolle, »il faut se faire une âme d'ancêtre et l'observer en perspective, dans le contre-jour de l'icône byzantine, du tableau, de la photographie, et du cinéma.«¹⁵ Das heißt nichts anderes, als daß dem »harten« Medienbegriff notwendigerweise eine geschichtliche Dimension inhärent ist. Andere Autoren sprechen von einer notwendigen »Eröffnung des archäologischen Blicks auf das uns bisher Selbstverständliche und teils Unbewußte«, eines Blicks, der die Medientheorie veranlassen sollte, ihr »Augenmerk auch auf die – historisch weiter zurückliegende – Entwicklung der Schrift und des

¹⁰ Ebd., 68; vgl. Benjamin (s. Anm. 3).

¹¹ KITTLER (s. Anm. 6), 13.

¹² FRANK HARTMANN, *Cyber.Philosophy: Medientheoretische Auslotungen* (Wien 1996), 32.

¹³ Vgl. JOHANN ADAM BERGK, *Die Kunst, Bücher zu lesen* (Jena 1799).

¹⁴ NORBERT BOLZ, *Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse* (München 1993), 45.

¹⁵ RÉGIS DEBRAY, *Manifestes médiologiques* (Paris 1994), 23.

Drucks zu richten.«¹⁶ Hans H. Hiebel spricht gar davon, daß »uns der Innovationsschub, den die Drucktechnik bedeutete«, kulturgeschichtlich »erst unvollständig zu Bewußtsein gekommen« sei; »eine Logik der Aufschreibesysteme (Friedrich A. Kittler) darf an der Analyse der Leistung von Schrift und Druck nicht vorbeigehen.« (24) So sehr die »binär-digitale Computertechnik« einen »Ziel- und Endpunkt« der Mediengeschichte bilde, dieser »Endpunkt und der mit ihm verbundene revolutionäre Paradigmenwechsel« habe »zu einer Verfremdung [...] früherer Kommunikationstechniken« geführt. »Hier liegt der Grund für die Bewußtwerdung [...] der Medien-Praxis der Vergangenheit: Die mediale Revolution der Gegenwart fordert eine Archäologie der sukzessive »archaisch« werdenden oder koevolutionär sich erhaltenden Informationstechniken der Vergangenheit heraus.« (29) Offensichtlich gilt dies besonders für die Geschichte des Buchdrucks; denn die medialen Folgen des Drucks sind, wie weiter unten argumentiert wird, erst im 18. Jh. voll zum Tragen gekommen. Ohne diese Folgen läßt sich der vielleicht wichtigste Abschnitt deutscher Literatur- und Kulturgeschichte von der Aufklärung über die Klassik bis zur Romantik nicht adäquat verstehen.

Repräsentativ für diese Verflechtung von Begriffsgeschichte und Mediengeschichte ist Marshall McLuhans *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man* (1962), das über weite Strecken hin Forschungen zur Oralität und zur Alphabetisierung referierend zusammenfaßt und eigentlich nicht von *The Making of Typographic Man*, sondern, wie der deutsche Untertitel präziser formuliert, vom *Ende des Buchzeitalters* handelt und zu den einflußreichsten Publikationen der starken Bedeutungsvariante von Medium zählt.

II. Mediology (Debray) und Systemtheorie (Luhmann)

1. Mediologie

Der französische Philosoph und Medientheoretiker Régis Debray bemüht sich seit 1979, eine methodische Grundlage für eine sich der Medienanalyse widmende Fachrichtung, die er Mediologie nennt, zu schaffen. Dabei hält er den Begriff Medium, wie er in den Kommunikationswissenschaften benutzt wird (als Bezeichnung von Trägern zur massiven Verbreitung von Informationen), für »un faux ami du médiologue«¹⁷.

Sein Begriff der Mediologie überschneidet sich mit dem der Vermittlung bzw. Konversion bei Parsons und Hörisch: »Dans *médiologie*, »*médio*« ne dit pas média ni médium mais *médiations*, soit l'ensemble dynamique des procédures et corps intermédiaires qui s'interposent entre une production de signes et une production d'événements.« (29) Freilich kann Vermittlung nur auf der Grundlage eines Mediums (oder zwischen zwei Medien) erfolgen, so daß auch Debray nicht ohne eine Begriffsbestimmung von Medium auskommt: »Dans la transmission d'un message, *médium* peut s'entendre en quatre sens, qui ne se contredisent pas mais ne se confondent pas: 1/ un *procédé général* de symbolisation (parole, écriture, image analogique, calcul digital); 2/ un *code social* de communication (la langue naturelle dans laquelle un message verbal est prononcé, latin, anglais, ou tchèque); 3/ un *support matériel* d'inscription et de stockage (argile, papyrus, parchemin, papier, bande magnétique, écran); 4/ un *dispositif d'enregistrement* apparié avec un certain réseau de diffusion (manuscriture, imprimerie, photo, télévision, informatique).« (23 f.) Unter Medium »au sens fort« (24) versteht er dabei »le système dispositif – support – procédé«, also die unter 4, 3 und 1 genannten Begriffsaspekte. Es sind dies jene Aspekte, deren Veränderung »organiquement une révolution médiologique« (24) auslösen.

Medium ist für Debray ein notwendiger, aber die mediologische Methode nicht hinreichend charakterisierender Begriff. Zwar gilt: »Les productions symboliques d'une société à l'instant *t* ne peuvent s'expliquer indépendamment des technologies de la mémoire en usage au même instant.

¹⁶ HANS H. HIEBEL, Vorwort (1998), in: Hiebel u.a. (Hg.), *Die Medien. Logik – Leistung – Geschichte* (München 1998), 24.

¹⁷ DEBRAY (s. Anm. 15), 22.

Postmoderne/postmodern

(engl. postmodernity, postmodern; frz.

postmodernité, postmoderne; span.

posmodernidad, posmodernismo, posmoderno;

ital. postmodernità, postmoderno; russ.

постмодернизм, постмодернистское)

Einführung: Postmoderne im performativen

Selbstwiderspruch; I. Die Ausfaltung des Terminus postmodern; 1. Spektrales ›Post-‹: Die frühen Belege; a)

Pannwitz; b) Lateinamerika; c) Englischsprachige Belege;

2. Diffusion: ›Postmodern‹ auf dem Weg zur Bezeichnung einer kulturellen Bewegung; a) Kulturkritik; b) Positive Begrifflichkeit; c) Camp; d) Kulturelle Aufwertung;

II. Die Transdifferenz der postmodernen ›Problematik‹; 1. Geschichte – räumlich?; a) Verräumlichung;

b) Posthistoire; 2. ›Postcoloniality‹; 3. Entdifferenzierung des Ästhetischen – und keine Enthierarchisierung?;

a) Frage der Periodisierung; b) Ästhetizistische Orientierung und ethnologische Perspektivierung; c) Oberfläche und Hierarchisierung; d) Literatur (John Barth); e) Architektur (Charles Jencks)

Einführung: Postmoderne im performativen Selbstwiderspruch

Aus dem Wort postmodern formte sich seit den 60er Jahren des 20. Jh. sein Begriff. Dessen Referenz waren die sichtbar gewordenen ›Zeichen eines kulturellen Wandels‹.¹ Zunächst zeigte sich diese Begriffsbildung in den Vereinigten Staaten; inzwischen ist die Verwendung des Begriffs globalisiert. Damit differieren sowohl Interpretation als auch Wertung zum einen im Wechselspiel von unterschiedlichen Kulturräumen. Das gilt zum anderen innerhalb dieser Kulturräume hinsichtlich der jeweiligen Anwendungsgebiete und kulturellen Schichtungen und dabei der Positionierungen des Beobachters oder Wahrnehmenden. Schon die Konstruktion des Terminus gibt aber zu erkennen, daß sich ›Postmoderne‹ in ein Verhältnis zu ›Moderne‹ begibt.

Zwar geht der Begriff der Postmoderne nicht darin auf, doch wird er wesentlich durch diese Beziehung mitbestimmt; er bezeichnet allerdings höchst Unterschiedliches. Zunächst verweist er auf Entwicklungen in den Künsten, die sich von der klassischen Moderne und den historischen Avant-

garden fortbewegen. Dies trifft zumal auf Architektur oder Urbanistik und vor allem auf Literatur zu, dann auch auf Kinofilme, auf Theaterproduktionen (nicht zuletzt auf das Ballett), auf Musik. Nicht immer war die Applikation des Begriffs auf jenen Feldern von Dauer. Im Hinblick auf Architektur und Literatur hat er jedoch zu Kanonisierungen bestimmter Strömungen und damit auch seiner selbst geführt. In enger Kooperation mit massenkulturellen und sonstwie populären Kunstformen oder Verfahren wurde Postmoderne ein lebensweltliches Phänomen, das täglich unmittelbarer Anschauung zugänglich geworden ist, insbesondere in urbanen Kontexten; als Beispiel sei die Sprache der Reklame genannt, mit ihrer je gegebenen Oberflächenstruktur wie ihrer neuen Tendenz zur Selbstironie.

In der Nachfolge der ästhetischen oder künstlerischen Debatten wurden ›postmodern‹ oder verwandte Begriffe (wie Dekonstruktion) auch auf kulturelle Ereignisse allgemeinerer Art bezogen; so wird z. B. von einem postmodernen Feminismus gesprochen.² Ebenso wichtig sind die Übertragungen postmoderner Grundvorstellungen auf geistes- und sozialwissenschaftliche Gebiete. Selbst in der Soziologie, in der Politologie und sogar im Rechtswesen wurde die Idee eines postmodernen Herangehens und Beobachtens produktiv, zeitweilig ebenfalls in Theologie und Didaktik. Wenn auch vielfach nur vorübergehend, so schien sich doch mit dem Begriff postmodern ein epistemischer Paradigmenwechsel kennzeichnen zu lassen.

›Postmodern‹ war zunächst eher ein Suchbegriff, der den kulturellen Wandlungen seit den 60er Jahren (oder in geringerem Maße im Ausgang des 20. Jh.) sowie den damit verbundenen Zeichen nachfragte. Er avancierte darüber hinaus gelegentlich zum Kampfbegriff; das heißt, er wurde ebenso bekämpft, wie er umgekehrt für die Durchsetzung jenes Wandels nutzbar gemacht wurde.³ Vielfach

1 Vgl. ANDREAS HUYSEN/KLAUS R. SCHERPE (Hg.), Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels (Reinbek b. Hamburg 1985).

2 Vgl. LINDA J. NICHOLSON (Hg.), Feminism/Postmodernism (New York/London 1990).

3 Vgl. ROBERT WEIMANN/HANS ULRICH GUMBRECHT (Hg.), Postmoderne – Globale Differenz (Frankfurt a.M. 1991).

ist ›postmodern‹ auch schlicht übergangen worden, und zwar von Vertretern des französischen Poststrukturalismus (mit der bedeutenden Ausnahme von Jean-François Lyotard), denen man auf Grund ihrer philosophischen Interessen eine theoretische Ausdeutung des Begriffs postmodern hätte zutrauen können. Das Beispiel liefert Michel Foucault: »So sehr ich hinter dem Ausdruck Strukturalismus das Problem des Subjekts [...] erkenne, so wenig sehe ich den gemeinschaftlichen Problemtyp bei den Post-Modernen oder Post-Strukturalisten.«⁴ Insofern verschob sich die Auseinandersetzung zwischen französischen und deutschen Denkern vom Begriff postmodern fort, und das trotz der vehementen Kampfansage und Bezeichnung des Konservativismus, die Jürgen Habermas 1980 in diese Richtung geschleudert hatte.⁵ Es ging in den entsprechenden Diskussionen mehr um den Poststrukturalismus einerseits und seine von verschiedenen Diskursen der Aufklärung und Moderne bewegten (nicht zuletzt deutschen) philosophischen Antipoden andererseits.⁶ Wie auch immer, die Sprache der Postmoderne schien zumindest mit der des Poststrukturalismus zu korrelieren. Aus diesem Gemisch von Suche, Kampf und scheinbarer Gleichgültigkeit, gelegentlich auch bloßer Antipathie, folgt, daß es eine einheitliche Definition für ›postmodern‹, die alle Bedeutungselemente auf einen Nenner bringen könnte, nicht gibt. Zudem teilt ›postmodern‹ das Schicksal

von Begriffen, die viele Gebiete übergreifen und überdies kontestatorisch gefaßte Referenzbildungen haben, so daß nicht alles Subsumierte miteinander kompatibel ist. Gleichwohl läßt sich mit Niklas Luhmann sagen, daß die Unterscheidung zwischen moderner oder postmoderner Gesellschaft auf der semantischen Ebene operiert, nicht jedoch in Hinsicht auf Realitäten »on the operational and structural level of social communications«: »Were we to care for realities, we would not see any sharp break between a modern and a postmodern society.«⁷ Folglich könne man von Postmoderne »allenfalls mit Bezug auf die Selbstbeschreibung des Gesellschaftssystems sprechen«; und demgemäß heiße die Frage, was »eine spezifisch ›postmoderne‹ (im Unterschied zu einer modernen) Beschreibung«⁸ ausmache. Da sich die meisten Darstellungen der Postmoderne eher auf Sachverhalte und weniger auf ihre eigene Art der Beschreibung beziehen, ist der performative Selbstwiderspruch häufig.

Ein wesentlicher inhaltlicher Gesichtspunkt für die Bestimmung von Postmoderne besteht in der Absage an von Jean-François Lyotard so genannte ›große Erzählungen‹, welche den Fortschritt der Geschichte oder die universale Geltung von Werten fundieren.⁹ Auch in weiterer Hinsicht erscheint Letztbegründung zumindest überflüssig, wenn nicht autoritär. Natürlich trifft zu, mit Luhmann gesprochen, daß Lyotard in *Le différend* (1983) und anderswo in seiner Kritik der großen Erzählungen selber eine solche Erzählung entfaltet hat. Aus diesem performativen Selbstwiderspruch folge, »daß die Einheit der Gesellschaft oder, von ihr aus gesehen, der Welt nicht mehr als Prinzip, sondern nur noch als Paradox behauptet werden kann«¹⁰. Letztfundierung im Paradox einerseits, aber auch die Entlassung der Differenz aus binärer Opposition andererseits kennzeichnen danach postmoderne Beschreibung von Gesellschaft; es gibt mithin »einen Dekonstruktionsvorbehalt bei allen Unterscheidungen«¹¹. Im Bereich des Ästhetischen führt das zu dessen Enthierarchisierung – also zu einer Entdifferenzierung von im Amerikanischen so genannter ›high‹ und ›popular culture‹, ohne daß sich damit alle Differenzierungsmarken erledigt hätten. Bei bestimmten Feministinnen etwa bietet dies »a basis for avoiding the tendency

4 MICHEL FOUCAULT/GÉRARD ROULET, Um welchen Preis sagt die Vernunft die Wahrheit? Ein Gespräch, übers. v. K. Nosrati, Teil 2, in: Spuren. Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft (1983), H. 2, 39.

5 Vgl. JÜRGEN HABERMAS, Die Moderne – ein unvollendetes Projekt, in: Habermas, Kleine Politische Schriften I – IV (Frankfurt a. M. 1981), 444–464.

6 Vgl. u. a. MANFRED FRANK, Was ist Neostrukturalismus? (Frankfurt a. M. 1983).

7 NIKLAS LUHMANN, Why Does Society Describe Itself as Postmodern?, in: Cultural Critique 30 (1995), 171.

8 LUHMANN, Die Gesellschaft der Gesellschaft (Frankfurt a. M. 1997), 1143.

9 Vgl. JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, La condition postmoderne (Paris 1979), 54–68; FREDRIC JAMESON, Foreword, in: Lyotard, The Postmodern Condition: A Report on Knowledge (1984; Minneapolis 1993), vii–xxi.

10 LUHMANN (s. Anm. 8), 1144.

11 Ebd., 1146.

to construct theory that generalizes from the experiences of Western, white middle-class women«¹².

Jochen Schulte-Sasse unterscheidet in der Beschreibung der Moderne mit *modernity* und *modernism* zwei Hauptfelder; eine Unterscheidung, wie sie zunächst auch hinsichtlich der Postmoderne zu beobachten ist.¹³ Mit *modernity* bezeichnet Schulte-Sasse eine historisch, soziologisch, philosophisch untersuchte Moderne. Sie wird von den unterschiedlichen Betrachtern einmal in der Renaissance als Neuzeit, ein andermal mit den französischen philosophes des 18. Jh. als Aufklärung konstituiert oder mit der Industrialisierung seit dem 19. Jh. verbunden. Daneben setzt er eine ästhetische Moderne (*modernism*), mit unterschiedlich veranschlagten Ursprungsgründen. Im wesentlichen ist sie an die Autonomieästhetik gebunden, wie sie sich in der deutschen Kunstperiode (in der Goethe-Zeit), im Frankreich Baudelaires oder im gesamten Europa um die Jahrhundertwende durchsetzte. Diese Ästhetik wurde allerdings vielfach bereits über die historischen Avantgarden (die teils ebenfalls Vorläufer der Postmoderne sind) in Frage gestellt. In beiden Fällen haben wir es mit einer Epochenbildung zu tun. Demgemäß ließe sich (nicht zuletzt im Hinblick auf die Vorsilbe *post-* in *postmodern*) annehmen, die ästhetische wie kulturelle Postmoderne konstituiere ebenfalls eine Periode, zeitlich nach der Moderne, was vielfach so gesehen wird. Freilich: die Postmoderne unterzieht die Idee einer progredierenden wie progressiven Abfolge historischer Zeiten respektive Epochen einer Subversion. Insofern taugt ihr dazu Moderne weder im Sinne von Neuzeit noch von Aufklärung oder Industrialismus für eine historisch letztbegründete Abgrenzung. Auch die ästhetische Moderne ist aus dieser Sicht nicht letztgültig abzutrennen – gerade weil sie in aller Regel eine tiefgehende Kritik an der »instrumentellen Vernunft« der Moderne geleistet hat. Kritik übte sie auch bezüglich der Opfer, welche die Geschichte der Moderne auf ihrem eigenen wie auf den von ihr kolonialistisch angeeigneten Gebieten zu verantworten hat. Dies trifft insbesondere für die Zeit seit dem Ausgang des 19. Jh. zu. Sie hat zuweilen Utopien für eine bessere Welt jenseits einer solchen historischen Moderne entworfen. Doch auch die ästhetische Moderne hat sich nicht

grundsätzlich von den Konstruktionen getrennt, welche aus postmoderner Sicht allererst die Problematik von kultureller Moderne und technologischer Modernisierung in die Welt gebracht haben, unter anderem: »authentisches Subjekt (anstatt jeweils diskursive »agency«), Ethnozentrismus, Identitätsdenken (über binäre Oppositionen).

In der Geschichte des Begriffs *postmodern* gibt es mindestens zwei Varianten. Die eine lehnt die Periodeneinteilung ab, um das der Moderne schon immer beigegebene Moment der Selbstkritik durch Entzug der Letztbegründung auch auf der historischen Zeitachse zu verschärfen. Lyotard faßt das in die Vorstellung eines »Redigierens« der Moderne, das seiner Tendenz nach dieser aber geistig vorausliegt. In dem Sinne postuliert er im Hinblick auf Kunstwerke: »Une œuvre ne peut devenir moderne que si elle est d'abord postmoderne. Le postmodernisme ainsi entendu n'est pas le modernisme à sa fin, mais à l'état naissant, et cet état est constant.«¹⁴

Andererseits wird manchenorts weiterhin ein Epochenbruch zwischen Moderne und Postmoderne postuliert. Demnach wird, vor allem auf dem Gebiet der Kultur oder auf Gebieten, die sich einem kulturellen Einfluß nicht entziehen können, eine Zäsur sichtbar. Zygmunt Bauman meint etwa: »All in all, postmodernity can be seen as restoring to the world what modernity, presumptuously, had taken away; as a *re-enchantment* of the world that modernity tried hard to *dis-enchant*«¹⁵. Dies ist ein Umbruch der Verhaltensweisen, der Stile, der lebensweltlichen Bedeutungssetzungen – auch der lebensweltlich dominanten Technologien und ihrer Signifikationsweisen zumal, ein Eindringen von Virtualität in den Alltag. Die Postmoderne entfaltet sich ganz entschieden über die digitalisierten Kommunikationssysteme der näheren Gegenwart.

¹² NICHOLSON (s. Anm. 2), 5.

¹³ Vgl. JOCHEN SCHULTE-SASSE, Introduction – Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism: Framing the Issue, in: Cultural Critique (Winter 1986–1987), 6.

¹⁴ LYOTARD, Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne? (1982), in: Le Postmoderne expliqué aux enfants (Paris 1988), 28.

¹⁵ ZYGMUNT BAUMAN, Intimations of Postmodernity (London/New York 1992), X.

Insofern ist die Vermutung einer Epochenzäsur doch wieder berechtigt, wenn auch hinsichtlich des Anspruchs auf Einebnung historischer Zeiten nur als performativer Selbstwiderspruch zu haben. Damit ist die Begründung der Postmoderne ex negativo, als ein bloßes Danach oder als ein Immer-Schon, durchbrochen. Allerdings ist der Widerstreit zwischen dem Immer-Schon des selbstkritischen Redigierens und der epochesetzenden neuen Materialität der Kommunikation unauflösbar.

Das Problematische besteht unter anderem darin, daß die Postmoderne keine eigene Sprache hat, in der sie den Widerstreit verhandeln könnte; sie ist meistens ohne Idiom. (Womit sich erneut ein performativer Selbstwiderspruch ergibt, und zwar hinsichtlich Luhmanns tentativer These von Postmoderne als ›Selbstbeschreibung des Gesellschaftssystems‹¹⁶.) Zumal die digitalisierte Welt der Virtualitäten erst recht auf dem Prinzip der Binariät beruht. Auch in der Hinsicht konstituiert sie ihre ›Problematik‹¹⁷, daß sie diese in der Sprache der Moderne, also in der Sprache von Rationalität und Vernunft, darstellen muß – obwohl sie doch diese Gegebenheiten für subversionswürdig hält.

Unter anderem auch daraus ergibt sich ein Vorwurf gegen die Postmoderne: sie sei dem Prinzip nach der Beliebigkeit verfallen. Paul Feyerabend hat dies auf den Begriff des ›anything goes‹ gebracht.¹⁸ Dieses häufig als ›postmoderne Beliebigkeit‹ gedeutete Phänomen ist in der Tat für die Beschreibung der Postmoderne wichtig; allerdings nicht notwendigerweise so, wie Kritiker aus dem Geist der Moderne dies betrachten. Natürlich sind viele unterschiedliche Subjektpositionen zugleich möglich, wenn der Grundsatz einer Letztbegründung entfällt. Doch damit ist keineswegs gesagt, daß jegliches Verhalten zu rechtfertigen wäre. Das englische ›anything‹ ist schon in linguistischer Hinsicht völlig indeterminiert und besagt eigentlich nur in höchst allgemeiner Form, daß vieles

Verschiedene möglich ist. Im Gegensatz zu ›everything‹, das determiniert ist und auf eine All-Aussage deuten würde, ist ›anything‹ in dieser Wendung auf die Eröffnung von Chancen, Möglichkeiten, Risiken orientiert. Für Anhänger der Moderne ist eine solche Offenheit nicht ohne weiteres handhabbar. Denn sie vermissen das Kriterium, nach dem entschieden werden könnte, ob bestimmte Handlungen politisch, ethisch, sozial angemessen sind; ihr Vorwurf zielt auf die Indifferenz einer postmodernen Haltung. Aus postmoderner Sicht hingegen sind Begründungen, sei es des Subjekts, sei es der Geschichte, sei es der Ethik, Verhandlungsmasse. Damit ist nicht notwendigerweise jeder Bösartigkeit Tür und Tor geöffnet. Vielmehr unterliegen Formen der politischen und sozialen Ethik nunmehr den Prinzipien der Kontingenz und Emergenz. Sie entstehen aus den sich jeweils neu konstituierenden Bedürfnissen nach dem ›guten Leben‹ – ohne einen Anspruch auf ewige Dauer. Ein derartiges Herangehen an Welt ist aus postmoderner Sicht keinesfalls ›beliebig‹, sondern nimmt beliebiges Leben ernst.

Eine solche Haltung findet unter anderem ihren Ausdruck in der von Emmanuel Lévinas begründeten Ethik, die ihren Ausgangspunkt im Von-Angesicht-zu-Angesicht nimmt und damit auf die Kontingenz auch der ethischen Beziehungen unter Menschen verweist.¹⁹ Gerade der Umstand, daß der/die/das Andere der eigenen Einsicht nicht unmittelbar zugänglich ist, fordert ein ethisches Verhalten heraus. Dies ist das Gegenteil von willkürlicher Beliebigkeit, vielmehr das Aufleuchten einer Verantwortung im Angesicht des nicht unmittelbar Zugänglichen. Ein solcher Umgang mit dem anderen ist kennzeichnend für viele Denkformen der Postmoderne. Es geht ihr vorrangig nicht im hermeneutischen Sinne um ein ›Verstehen‹ des Anderen und entsprechend um ein Verschmelzen unterschiedlicher Sinnhorizonte, sondern um die Verantwortung gegenüber dem nicht ohne weiteres Einsehbaren. Damit stellt sich der Verneinung von postmoderner Beliebigkeit oder Indifferenz freilich auf vertrackte Weise die Frage, ob die Postmoderne in jeder Hinsicht auf Universalien verzichten könne. Ist nicht auch dieses auf Verantwortung zielende Prinzip des Von-Angesicht-zu-Angesicht ein universal gesetztes? Vermutlich gehört dieses

16 Vgl. LUHMANN (s. Anm. 7).

17 Vgl. PETER V. ZIMA, *Moderne/Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur* (Tübingen/Basel 1997).

18 Vgl. PAUL FEYERABEND, *Against Method* (1975; London/New York 1994), 14–19.

19 Vgl. EMMANUEL LÉVINAS, *Totalité et infini* (1961; Paris 1990), 211–242.

ebenfalls zu den performativen Selbstwidersprüchen der Postmoderne: Kontingenz als Universalie.

Nachfolgend seien zunächst die Ausfaltungen des Wortes postmodern zum Begriff betrachtet. Danach sei der Begriff auf drei Gesichtspunkte hin im einzelnen behandelt: auf die mit ihm verbundene »geschichtsphilosophische« Problematik der Periodisierung, den Perspektivenwechsel von Zeit zu Raum und die Dehierarchisierung des Ästhetischen.

I. Die Ausfaltung des Terminus postmodern

1. Spektrales »Post-«: Die frühen Belege

Die Vorsilbe post- hat sich seit den 70er Jahren des 20. Jh. als außerordentlich produktiv erwiesen. Im Gestus der Abwehr wurde diese Tendenz von vielen Geisteswissenschaftlern, zumal in Deutschland, als »Postismus« bezeichnet. Hans Robert Jauss, der diese Prägung durchaus auch pejorativ aufnahm, entschloß sich jedoch in einer Publikation von 1987, »das Gespenst des »Postismus« ernst zu nehmen, es historisch zu identifizieren«, und zwar in der Erwartung, daß sich im vielfachen Gebrauch dieser Vorsilbe »die Erfahrung eines noch unbestimmbaren Neuen«²⁰ abzeichnen könnte. Die frühen Belege versenden jedenfalls ein spektrales Licht, gerade weil sie noch keinen Hinweis auf die späteren spezifischen Interpretationen des Begriffs geben. Vielmehr verweisen sie im 20. Jh., noch bis in die 60er Jahre hinein, auf Auseinandersetzungen im Kontext künstlerischer und kultureller Moderne oder Avantgarde respektive entsprechender philosophischer und geschichtstheoretischer Projektionen. Damit ist der Terminus noch weitgehend vorbegrifflich gefaßt, und sein Aufscheinen ist eher zufällig. Freilich ist zu berücksichtigen, daß »postmodern« schon von seiner Lautung her den Bezug zur Moderne zumindest implizite in sich eingeschrieben hat; und insofern weisen auch die ersten Vorkommen²¹ auf jeweils unterschiedliche, teils kontradiktorische Art die kritische Relation zur Moderne aus. Überraschend ist hierbei insbe-

sondere, daß die Vorsilbe post- in unterschiedlichen Bedeutungen auftritt. Das natürlich zu erwartende »Danach« bezeichnet allerdings eben genau das, was mit dem Gegensatz von antiqui/moderni, insbesondere in der »Querelle«, der unmittelbaren Gegenwart zugemessen wurde. Das »Post-« mag also von Fall zu Fall eine Epochenzäsur ins Unbestimmte hinein implizieren, tendenziell verweist es eher auf das, was der Moderne zugeschrieben wurde, auf Gegenwärtiges: auch hier schon ein performativer Selbstwiderspruch. Dieses Gegenwärtige ist entweder eine Kritik an der Moderne oder aber umgekehrt vom Standpunkt der Moderne aus kritikwürdig.

a) Pannwitz

Letzteres läßt sich unmittelbar an einem der frühesten Belege nachzeichnen. Rudolf Pannwitz gebraucht 1917 in seinem unter dem signifikanten Titel *Die Krisis der europaischen Kultur* stehenden Buch den Ausdruck »der postmoderne mensch«²². Damit ist bei ihm keineswegs eine positive Wertung verbunden. Jeder Postmoderne sei »ein überkrustetes weichtier ein juste-milieu von décadent und barbar«, gewissermaßen »davon geschwommen«²³ von kulturrevolutionär aufgefaßter Dekadenz und entsprechendem Nihilismus. Pannwitz reflektiert damit die Idee der Krisis, mit der um die Wende vom 19. zum 20. Jh. – und mit dem entsprechenden Gefühl eines Fin de siècle – die kulturelle Moderne in das Stadium ihrer Selbstkri-

20 HANS ROBERT JAUSS, Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno, in: R. Herzog/R. Koselleck (Hg.), Epochenschwelle und Epochenbewußtsein (München 1987), 244.

21 Vgl. MICHAEL KÖHLER, »Postmodernismus«: Ein begriffsgeschichtlicher Überblick, in: Amerikastudien 22 (1977), H. 1, 8–18; WOLFGANG WELSCH, Unsere postmoderne Moderne (Weinheim 1987), 9–43; HANS BERTENS, The Postmodern »Weltanschauung« and its Relation with Modernism: An Introductory Survey, in: D. Fokkema/Bertens (Hg.), Approaching Postmodernism (Amsterdam/Philadelphia 1986), 9–51; BERTENS, The Idea of the Postmodern. A History (London/New York 1995); MARGARET A. ROSE, The Post-Modern and the Post-Industrial (Cambridge/New York 1991), 3–20.

22 Vgl. RUDOLF PANNWITZ, Die Krisis der europäischen Kultur (Nürnberg 1917), 64.

23 Ebd.

tik eingetreten ist. Wenn man diesen Vorgang auf Ulrich Becks Konzept einer Zweiten Moderne beziehen will, also auf eine Moderne, die sich allererst von ihren eigenen – nicht mehr traditionellen – Grundlagen aus entwickelt und qua Selbstreflexion selbstkritisch geworden ist²⁴, so findet sich dieses von Pannwitz für den geistigen Bereich der Moderne erläutert. Es geht jedenfalls auch hier schon in der ersten Phase der Kritik am klassischen Anspruch der Moderne um eine Auseinandersetzung mit der als mißraten gedachten Aufklärung: »Von diesem wahren begriffe der kultur aus sind in unserem welalter der krisis des menschen nichtig und lächerlich all die anspruchsvollen anspruchlosen kulturbestrebungen die auf gesundung verjüngung erziehung hinauslaufen sie sind sogar schädlich sofern sie die ungeheure krisis unseren abgründlichen rang und stolz verdecken ja überkrusten.«²⁵ Was auch immer jener wahre Begriff der Kultur sein soll, er ist in jedem Falle von einer selbstkritischen und kulturrevolutionären Moderne gekennzeichnet (»die moderne menschheit hat nicht zu viele sondern viel zu wenige décadence«), welche den postmodernen Menschen eher als ein negatives Derivat dieser Situation ansieht. Es heißt von diesem, er sei »der sportlich gestählte nationalistisch bewusste militärisch erzogene religiös erregte postmoderne mensch«²⁶. Damit ist die Kulturkritik an der Moderne zwar schon eindeutig auf die Vorstellung von der Masse Mensch projiziert und damit auch anarchisch gegen alle Bestrebungen der Vereinnahmung von Individuen durch den Staat gerichtet. Freilich ist die Sicht des Autors keineswegs postmodern im späteren Sinne. Sein Standpunkt ist immer noch an die Unterscheidung zwischen Zivilisation und Kultur gebunden, zwischen materieller Modernisierung und höherer geistiger Kultur. Relativ neu ist zwar

schon, daß er dieses geistig Höhere aus der Dekadenz ableiten möchte. Doch die Inanspruchnahme eines wie auch immer gearteten geistig Höheren widerspricht spezifischem postmodernem Denken, ebenso der Gebrauch binärer Oppositionen, sei es von »Weichtier« und dessen »Überkrustung«, von »Décadent« und »Barbar«.

Wie wichtig man Rudolf Pannwitz heute nehmen will, das sei dahingestellt; immerhin hat ihn und sein erwähntes Buch Walter Benjamin in seinem Text *Die Aufgabe des Übersetzers* (1923) an einer wesentlichen Stelle berücksichtigt.

Benjamin zitiert Pannwitz dahingehend: »Unsre Übertragungen auch die besten gehn von einem falschen grundsatz aus sie wollen das indische griechische englische verdeutschen anstatt das deutsche zu verindischen vergriechischen verenglischen.«²⁷ Für das postmoderne Denken ist nun weniger die kritische Bemerkung von Pannwitz interessant, daß Übersetzungen »eine viel bedeutendere ehrfurcht vor den eigenen sprachgebräuchen als vor dem geiste des fremden werks«²⁸ hätten. Interessanter ist in diesem Kontext sein Affront gegen eine Vorstellung von »notwendig massengeschmacklicher zurechtmachung«²⁹ beim Übersetzen. Hier insinuiert er eine Problematik, die in der kulturellen Postmoderne zu eminenter Bedeutung aufsteigen sollte. Freilich ist auch an dieser Stelle sein Konzept noch von der *selbstreflexiven* Modernekritik bestimmt. Deshalb kann er den Neologismus »massengeschmacklich« nur pejorativ verwenden. Andererseits zieht er, wie Benjamin hervorhebt, auch ein Übertragen in Erwägung, da »die letzten elemente der sprache selbst wo wort bild ton in eins geht zurück dringen«³⁰. Eine solche Aussicht auf Intermedialität, die aus der Wahrnehmung der Krise der Moderne aufscheint, ist der postmodernen Lebenswelt nur zu gemäß. In dem Moment, da sich die einzelnen technologisch bestimmten Medien ausdifferenzieren beginnen, ist sowohl von Pannwitz als auch von Benjamin ihr intermedialer Zusammenhang als einer der Übersetzung postuliert worden.

Im übrigen erörtert Pannwitz in diesem Zusammenhang eine postkoloniale Problematik, die er natürlich noch nicht auf diesen Terminus bringt. Freilich ist sein Ansatz in jener Hinsicht zwiespältig. Einerseits sagt er etwa, »die antwort eines euro-

24 Vgl. ULRICH BECK, *Risikogesellschaft: Auf dem Weg in eine andere Moderne* (Frankfurt a. M. 1986).

25 PANNWITZ (s. Anm. 22), 64.

26 Ebd.

27 Ebd., 240; vgl. WALTER BENJAMIN, *Die Aufgabe des Übersetzers* (1923), in: BENJAMIN, Bd. 4/1 (1981), 20.

28 PANNWITZ (s. Anm. 22), 240.

29 Ebd.

30 Ebd., 242; vgl. BENJAMIN (s. Anm. 27), 20.

päischen ethos auf das chinesische ethos ist schwer es muss dazu ein europäisches ethos vorhanden sein das chinesische ethos verstanden werden und beides einander erfassen ohne sich zu vermischen³¹. Gerade der letzte Gedanke ist nun allerdings fragwürdig. Der Verzicht auf Mischung ist einer sich ihrer Globalität stellenden Welt nicht angemessen. Es kann weder postkolonial noch postmodern um das bloße Nebeneinander von Kulturen und ihres authentischen Zeitvektors (von einem mythischen Beginn zur eigenständigen Gegenwart) gehen. Andererseits gebraucht er den Begriff des Orientalisten positiv (im Gegensatz zu der späteren Verwendung durch Edward Said)³² und behauptet, »die groszen aufklärer montesquieu diderot voltaire sind wiederum die groszen orientalisten wie es zur zeit der kreuzzüge schon einmal gewesen sie klären europa auf dass es kleiner und gemeiner ist als asien dass gerade die kultur eigentlich in asien und nicht in europa zu hause ist«³³. Selbst hier spricht Pannwitz aus dem Geist der ästhetischen Moderne, die sich um die Jahrhundertwende dem ostasiatischen Denken und Kulturverhalten (wie dem afrikanischen) zugewandt hatte. Aus dem Fernen Osten sollte eine Erneuerung der Moderne hervorgehen – sei es durch eine religiös orientierte Mystik, sei es durch Philosophien, die älter als die den Eurozentrismus prägenden sind. Freilich ist selbst in der Anerkennung der Überlegenheit ostasiatischer Kultur indirekt ein Momentum der Hierarchisierung erhalten. Das wiederum deutet noch nicht ins Postmoderne. Bemerkenswert ist in diesem Fall zudem, daß »postmodern« aus der Wahrnehmung der Krise der europäischen Moderne dargestellt wird. Das steht noch im Widerspruch zum Tatbestand, daß seit den 60er Jahren des 20. Jh. die Vereinigten Staaten das Operationsfeld für Ausfaltung und Bestätigung des Begriffs postmodern werden sollten.

b) Lateinamerika

Der nächstfolgende terminologische Beleg für »postmodern« stammt aus dem hispanischen Bereich und zeigt, daß neben Nordamerika (USA und Kanada) auch Lateinamerika von erheblicher Bedeutung für seine Entfaltung ist. Im Jahre 1934 erläutert Federico de Onís in der *Antología de la poesía española e hispano-americana (1882–1932)* sein

Konzept von spanischsprachiger Moderne, vor allem auf dem Gebiet der Lyrik. Ähnlich wie bei Pannwitz deutet die Vorsilbe »post-« allerdings bei ihm eher auf einen Verfall der Moderne. Er setzt drei Perioden einander entgegen und spricht vom »triunfo del modernismo (1896–1905)«, vom »postmodernismo (1905–1914)« sowie vom »ultramodernismo (1914–1932)«³⁴, mit welchem letzterem er offensichtlich die Periode im Auge hatte, in der er selber die Anthologie zusammenstellte. Diese willkürlich anmutende Einteilung hat im Hinblick auf jenen Ultramodernismus folgende inzwischen eher fragwürdige Ausdeutung: »No creemos que la guerra, ni el automóvil, ni el cinematógrafo, ni la aviación, ni el maquinismo, ni el jazz, ni la psicoanálisis, ni el deportismo, ni el americanismo, ni el fascismo, ni el comunismo, ni el feminismo – ni las demás fuerzas o efectos formidables de nuestro siglo –, aunque hayan influido sobre ellos, sean la causa o la explicación de todos los »ismos« literarios y artísticos.«³⁵ (Wir glauben, daß weder der Krieg noch das Automobil, noch der Kinematograph, noch das Flugwesen, noch die Maschinenwelt, noch der Jazz, noch die Psychoanalyse, noch der Sport, noch der Amerikanismus, noch der Faschismus, noch der Kommunismus, noch der Feminismus – und auch nicht die anderen ungeheuerlichen Kräfte oder Hervorbringungen unseres Jahrhunderts –, obwohl sie womöglich Einfluß genommen haben, Ursache oder Erklärung aller literarischen und künstlerischen »Ismen« sind.) Wie wir auch diese Aussage bewerten wollen, in jedem Fall setzt sie die ästhetische Moderne direkt in den Kontext der kulturellen, technologischen und politischen Verhältnisse des 20. Jh. Ähnlich wie bei Pannwitz ist die universal gesetzte Krise der europäischen Kultur für ihn maßgebend: »El modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de

31 PANNWITZ (s. Anm. 22), 246.

32 Vgl. EDWARD W. SAID, *Orientalism* (New York 1978).

33 PANNWITZ (s. Anm. 22), 246.

34 Vgl. FEDERICO DE ONÍS, *Antología de la poesía española e hispano-americana (1882–1932)* (Madrid 1934), XVII f.

35 Ebd., XIX.

Tanz

(griech. ὄρχησις, χορεία; lat. saltatio; engl. dance; frz. danse; ital. danza; span. danza; russ. танец)

Einleitung; I. 18. Jahrhundert; 1. Wissenschaft der Tanzkunst; 2. Verschriftlichung der Tanzsprache; 3. Semiotik des Tanzes; 4. Der Tanz im Kanon der schönen Künste; 5. Theatralik des Tanzes; 6. Schillers Ästhetik des Tanzes; **II. 19. Jahrhundert;** 1. Kleists »Marionettentheater« und das romantische Ballett; 2. Tanz in der bürgerlichen Gesellschaft; 3. Tanzpädagogik; 4. Tanz als Metapher des Realen; 5. Nietzsches Rhetorik des Tanzes; **III. 20. Jahrhundert;** 1. Tanz als poetologisches Modell; 2. Ausdrucksdimensionen des Tanzes; 3. Formalisierungen des Tanzes; 4. Tanz als Gesellschaftsutopie; 5. Zeitgenössische Tanzästhetiken; **Zusammenfassung**

Einleitung

Der Tanz als körpersprachliche, zumeist rhythmisch-musikalisch induzierte Bewegungsart gehört zu den ephemeren Kunstformen. Das Substantiv Tanz (mhd. tanz, mnd. dans, danz) ist seit dem 12./13. Jh. bezeugt und wurde aus dem Altfranzösischen (danse) entlehnt. Seine neuzeitliche und moderne Begriffsgeschichte orientiert sich v. a. an gattungsästhetischen, semiotischen und pädagogischen Diskursen. In seinen ekstatischen und rituellen Formen gilt er als anthropologische Konstante.¹ Gestik, Mimik, Pantomimik sowie seine Beziehung zu Drama, Musik, Plastik, Malerei und Poesie, zu Freiheit und Norm, auch zur sozialen und ethnischen Bezugsgruppe bestimmen den Einzel-, Gesellschafts- und Kunstanstanz in der Ästhetik seiner jeweiligen historischen Erscheinungsform. Vom philosophischen Diskurs nach Platon vernachlässigt², findet der Tanz als »synthetische Kunstform«³ erst im 18. Jh. Eingang in den Kanon der schönen Künste. Während der Solotanz den Menschen als Kunstwerk und Ausdruckswesen thematisiert, macht seine soziale Funktion den Tanz zum Träger sakraler und profaner Gesellschaftszeremonielle, aber auch zum Medium von Kritik und sozialer Utopie.

I. 18. Jahrhundert

1. Wissenschaft der Tanzkunst

Die (früh)neuzeitliche Begriffsbildung zum Tanz ist weitgehend geprägt von der Ablehnung heidnisch-kultischer und spätantiker Kunstanstanzformen durch den Klerus.⁴ Der Kanon zumeist pietistisch motivierter Askesevorschriften führt im frühen 18. Jh. zu einem Legitimationsdruck auf die Tanzmeister, deren Traktate zur Tanzkunst darum bemüht sind, Theorien der Natur- und Kunstbeherrschung in einer Tanzwissenschaft zu vereinen. Die wissenschaftliche Begründung der Tanzkunst charakterisiert den zeitgenössischen Diskurs sowohl deutschsprachiger Arbeiten von Lovis Bonin (*Die neueste Art zur galanten und theatralischen Tanzkunst*, 1712) und Samuel R. Behr (*Die Kunst wohl zu Tänzten*, 1713) als auch der französischen von Claude F. Ménestrier (*Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, 1682) und Pierre Rameau (*Le maître à danser*, 1725).⁵ Der Leipziger Tanz- und Fechtmeister Johann Pasch hält das geltende Paradigma in seiner *Beschreibung wahrer Tanz-Kunst* (1707) fest: »Wahre Tanz-Kunst ist in Theoria eine Wissenschaft, welche dem Triebe der Natur zu

1 Vgl. DOROTHEE GÜNTHER, Der Tanz als Bewegungsphänomen. Wesen und Werden (Reinbek b. Hamburg 1962); KAYE HOFFMAN, Tanz, Trance, Transformation (München 1984).

2 Vgl. FRANCIS E. SPARSHOTT, Why Philosophy Neglects the Dance (London 1983); SPARSHOTT, Off the Ground. First Steps to a Philosophical Consideration of the Dance (Princeton 1988).

3 VERENA KÖHNE-KIRSCH, Die »schöne Kunst« des Tanzes. Phänomenologische Erörterung einer flüchtigen Kunstart (Frankfurt a. M. u. a. 1990), 9.

4 Vgl. CARL ANDRESEN, Die Kritik der Alten Kirche am Tanz der Spätantike, in: F. Heyer (Hg.), Der Tanz in der modernen Gesellschaft (Hamburg 1958), 139f.; VERA JUNG, »Wilde« Tänze – »Gelehrte« Tanzkunst, in: R. v. Dülmen (Hg.), Körper-Geschichten. Studien zur Historischen Kulturforschung (Frankfurt a. M. 1996), 43–70.

5 Vgl. KURT PETERMANN, Tanzbibliographie. Verzeichnis der in deutscher Sprache veröffentlichten Schriften und Aufsätze zum Bühnen-, Gesellschafts-, Kinder-, Volks- und Turniertanz sowie zur Tanzwissenschaft (Leipzig 1966); KARL HEINZ THAUBERT, Höfische Tänze. Ihre Geschichte und Choreographie (Mainz u. a. 1968), 7–13.

mehr als höchst-nöthiger/ oder auch freudiger Bewegung (per disciplinas Philosophicas) solche Regeln setzt oder giebet/ damit die Bewegung in Praxi (in specie per disciplinas Mathematicas) vernünftig/ und also recht natürlich und menschlich verrichtet/ und zu einem und dem anderen Gebrauche angewendet werden können.«⁶ Die Selbstdisziplinierung an Körper und Geist⁷ gilt seit der Antike als Regulativ zur Ausprägung sozialer Distinktionsmerkmale. Gemäß der von Platon dargelegten Unterscheidung zwischen kriegerischer (πυρρίχη, pyrrichē) und friedlicher (ἐμμέλεια, emmeleia) Bewegungserziehung⁸ wird die Tanzkunst einerseits militärischen Exerzitien zur Seite gestellt, andererseits dient sie dem standesgemäß disziplinierten Handeln im öffentlichen Raum. Bindeglied zwischen physischer und mentaler Disziplin bildet in den tanzwissenschaftlichen Traktaten eine Rhetorik des Tanzes, die Gestus und Aktion nach Regeln der Redekunst komponiert. Analog zur Dispositio einer Rede wird die Schrittfolge organisiert; die Ordnung der Figuren folgt den Regeln der Elocutio. Entsprechend führt die Darstellung (Repraesentatio) des Tanzes von der Inventio eines Themas, das poetisch, allegorisch oder dramatisch aufgefaßt wird, zur mimetischen

Executio mit Rücksicht auf rhetorische Mnemotechniken.⁹ Auf diese Verwandtschaft von Tanz- und Redekunst verweist bereits Lukian.¹⁰ Der rein mechanischen Applikation schulrhetorischer Formen auf die Tanzkunst hat Jean Georges Noverre in seinen *Lettres sur la danse, et sur les ballets* (1760) eine ›Sprache‹ des Tanzes entgegengesetzt, die mit dem Anspruch auftritt, auch die Seele des Publikums dramatisch zu bewegen.¹¹

2. Verschriftlichung der Tanzsprache

Über den sprachlich-mimetischen Ursprung des Tanzes äußert sich Platon, der die Tanzkunst als »Nachahmung der gesprochenen Worte durch die Gesten« (μίμησις τῶν λεγομένων σχήμασι)¹² bezeichnet hat. Eine Verschriftlichung dieser Tanzsprache unternimmt die systematische Tanznotation von Raoul Auger de Feuillet aus der Schule des Charles-Louis Beauchamp, Tanzmeister am Hof Ludwigs XIV. Feuillet's *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs* (1700) ist die erste moderne bildliche Tanzschrift seit Thoinot Arbeau (Anagramm für Jehan Tabourot) im Jahr 1588 gedruckten Notationsversuchen *Orchésographie*. Im 18. Jh. wird die Bezeichnung Choreographie (aus griech. χορός, choros, ›Tanz, Reigen‹ und γράφειν, graphein, ›schreiben‹) für ›Tanzschrift‹ gebräuchlich. Anders als seinem englischen Übersetzer John Weaver¹³, der später in seinen eigenen *Anatomical and Mechanical Lectures upon Dancing* (1721) eine streng physiologische Kenntnis des tanzenden Körpers fordert, geht es Feuillet um eine Notation, die Studium, Kommunikation und Mnemonik des Tanzes garantiert. In seinen tabellarischen Darstellungen werden die elementaren Tanzpositionen durch Zeichen der jeweiligen Fußstellungen schematisch kodifiziert und nach dem System einer Ars combinatoria zu komplexen Choreographien verkettet.¹⁴ Nach diesem synoptischen System choreographischer und musikalischer Notation publiziert Feuillet um 1700 einen *Recueil de danses* mit Kompositionen von Louis Pécour. Der Leipziger Tanzmeister Gottfried Taubert charakterisiert in seiner materialreichen ›Apologie für die wahre Tantz-Kunst‹, getitelt *Rechtschaffener Tantzmeister oder gründliche Erklärung der frantzösischen Tantz-Kunst*

6 JOHANN PASCH, Beschreibung wahrer Tanz-Kunst (1707), hg. v. K. Petermann (München 1978), 16.

7 Vgl. RUDOLF ZUR LIPPE, Naturbeherrschung am Menschen, 2 Bde. (Frankfurt a. M. 1974).

8 Vgl. PLATON, Leg. 7, 814d-816d.

9 Vgl. PASCH (s. Anm. 6), 32 f.

10 Vgl. LUKIAN, De saltatione 35 f.

11 Vgl. JEAN GEORGES NOVERRE, Lettres sur la danse, et sur les ballets (Stuttgart 1760), 28 f.

12 PLATON, Leg. 7, 816a; dt.: Die Gesetze, hg. v. O. Gigon, übers. v. R. Rufener (Zürich/München 1974), 304; vgl. HERMANN KOLLER, Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck (Bern 1954), 25–48.

13 Vgl. FEUILLET, Orchesography or, the Art of Dancing, by Characters and Demonstrative Figures, übers. v. J. Weaver (London 1706).

14 Vgl. CLAUDIA JESCHKE, Tanzschriften. Ihre Geschichte und Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart (Bad Reichenhall 1983), 73–78, 199–208; JUTTA VOSS, ›Von Schritt zu Schritt in verständlichen Zeichen und Caractères‹: Zur Geschichte der Tanznotation, in: Kodikas/Code. Ars Semeiotica 18 (1995), 154.

(1717), deren 2. Buch eine deutsche Übersetzung der *Chorégraphie* enthält, Feuillet's Kartographie des Tanzes als arithmetische Kombinationskunst.¹⁵ Taubert erweitert das semiotische Notationssystem seines französischen Vorbilds zu einem umfassenden Kompendium der Ethik und der Theorie des Tanzes, womit er einen bedeutenden Beitrag zur bürgerlichen Kulturgeschichte des frühen 18. Jh. leistet. Eine Kritik an Feuillet's ebenso komplizierter wie ungenauer »algebre des Danseurs« bringt Noverre in seinen *Lettres sur la danse, et sur les ballets* vor: »Plus la Danse s'embellira, plus les caracteres se multiplieront, & plus cette science sera inintelligible«¹⁶. Die kommentierten Choreographien des Gesellschafts- und Volkstanzes aus der zweiten Jahrhunderthälfte, wie Carl Joseph von Feldtensteins *Erweiterung der Kunst nach der Chorographie zu tanzen, Tänze zu erfinden, und aufzusetzen; wie auch Anweisung zu verschiedenen National-Tänzen* (1772), gelten als wichtige Dokumente der Nationalfolklore.

3. Semiotik des Tanzes

Die Tanznotation wird in der Zeichentheorie des 18. Jh. kontrovers diskutiert. Die Semiotik der Tanzmeister¹⁷ wird in der *Psychologia empirica* (1732) Christian Wolff's in exemplarischer Weise beigezogen, sie findet ihren Niederschlag aber auch in Étienne Bonnot de Condillac's *Essai sur l'origine des connoissances humaines* (1746) und vor allem in Johann Heinrich Lamberts *Neuem Organon* (1764). In der *Psychologia empirica* geht Wolff im Zusammenhang seiner Analyse intuitiver und symbolischer Erkenntnis auf Feuillet's Kunst, »Tanzschritte durch Zeichen auszudrücken« (*saltationes per characteres exprimendi*), ein: »Ope eorundem saltationes noviter inventae absenti communicari facilius ac multo brevius possunt, quam si verbis describendae forent.«¹⁸ (Mit ihrer Hilfe könnten neu erfundene Tänze abwesenden Personen leichter und viel kürzer mitgeteilt werden, als wenn sie mit Worten beschrieben würden.) Die zeitgenössische Tanznotation wird in die seit dem 17. Jh. andauernde Problematik einbezogen, zwischen den »figurae hieroglyphicae« und den arbiträren Zeichen der »linguae« systematisch zu unterscheiden. Wolff und Lambert gehen überdies auf die Frage nach der intuitiven oder begrifflichen Erkennbar-

keit von Bewegung ein, wie sie Leibniz in seinen Meditationen zur »cognitio symbolica« eröffnet hat. Für Lambert ist die symbolische Erkenntnis bezüglich der Tanzbewegung »auf eine gedoppelte Art figürlich« bedingt, insofern einerseits die Zeichenform eine Figur des Tanzes geometrisch sichtbar macht, andererseits Tanzgattungen wie »la chaîne« oder »le moulinet« einen abstrakten Bewegungsbegriff in Form einer Trope vorstellen. So liege Feuillet's Choreographie der figürlichen Erkenntnis näher als die musikalische Notenschrift: »Da die Tänze selbst Figuren und Bewegungen sind, so ist auch die Zeichnung derselben in einem viel einfachern Verstande figürlich, als die Zeichnung der Töne in der Musik vermittelt der Noten.«¹⁹ Als unzureichend bezeichnet indessen Condillac diesen figürlichen Aspekt der Tanzschrift gerade wegen ihrer fehlenden Musikalität. Er kontrastiert die Feuillet'sche Tanzschrift mit der Prosodie der alten Sprachen und findet in der Lehre vom musikalischen Akzent und den Silbenquantitäten, trotz eingeschränkter Kodierbarkeit sprachlicher Dynamik, eine größere Zeichenvarietät, um die Eigenschaften des Ausdrucks zu taxieren: »On ne sauroit tirer aucune induction de la chorégraphie, ou de l'art d'écrire en notes les pas et les figures d'une entrée de ballet. [...] Dans notre déclamation, les sons, pour la plupart, [...] sont ce que, dans les ballets, sont certaines expressions que la chorégraphie n'apprend pas à décrire.«²⁰ Die moderne Semiotik

15 Vgl. GOTTFRIED TAUBERT, Rechtschaffener Tanzmeister oder gründliche Erklärung der frantzösischen Tantz-Kunst (Leipzig 1717), 737 (2. Buch, Kap. XLIV).

16 NOVERRE (s. Anm. 11), 387.

17 Vgl. GEROLD UNGEHEUER, Der Tanzmeister bei den Philosophen. Miszellen aus der Semiotik des 18. Jahrhunderts, in: Kodikas/Code. Ars Semeiotica 2 (1980), 353–376.

18 CHRISTIAN WOLFF, *Psychologia empirica* (1732), in: WOLFF, Abt. 2, Bd. 5 (1968), 207.

19 JOHANN HEINRICH LAMBERT, Neues Organon oder Gedanken über die Erforschung und Bezeichnung des Wahren und dessen Unterscheidung vom Irrtum und Schein (1764), hg. v. G. Schenk, Bd. 2 (Berlin 1990), 474f.

20 ÉTIENNE BONNOT DE CONDILLAC, *Essai sur l'origine des connoissances humaines* (1746), in: CONDILLAC, Bd. 1 (1947), 67.

wird die Verbindung synchroner Aussagen (ikonische Zeichen und Figuren) mit diachronen Abläufen als »kinesische Codes« (*codici cinesici*)²¹ bezeichnen.

4. Der Tanz im Kanon der schönen Künste

Friedrich Gottlieb Klopstocks Poetik der »Wortbewegung«²² kommt das Verdienst zu, den Tanz mit dem rhythmisch-prosodischen Potential der Sprache vereint zu haben. Seine Einführung der »Tanzkunst« in den Rivalitätskonflikt um den *Rang der schönen Künste und der schönen Wissenschaften* (1758) signalisiert zudem einen Statuswandel des Tanzes in der ästhetischen Theorie seiner Zeit. Immanuel Kant schätzt in der *Kritik der Urteilskraft* (1790) den ästhetischen Wert der schönen Künste nach ihrer Fähigkeit, das Spiel der Einbildungskraft von seiten der Empfindung oder von der Idee her zu bewegen. In den bildenden Künsten werden »bleibende«, in den darstellenden »transitorische« Funktionen der Einbildungskraft angesprochen. In diesem Wertsystem bildet der Tanz eine »Verbindung der schönen Künste in einem und demselben Produkte«²³. G. W. F. Hegel wird den Tanz im »System der einzelnen Künste« seiner *Ästhetik* (1835–1838)

unter die »unvollkommenen Künste«²⁴ einordnen, und zwar als dynamische »Mittelgattung« bei der dialektischen Bestimmung von Musik und Plastik. Zu den Vorreitern des Paradigmenwechsels um die Mitte des 18. Jh., der die Künste auch nach Maßgabe ihrer Fähigkeit bewertet, Bewegung zu repräsentieren, zählt neben Charles Batteux²⁵ und Noverre auch Johann Gottfried Herder, der die von Johann Joachim Winckelmann geprägte kunsttheoretische Diskussion um die Anwendbarkeit griechischer Schönheitstopoi auf zeitgenössische Kunstformen aus der starren Privilegierung von Ruhe über Bewegung herausführt. Das Aufsprengen strenger Gattungsgrenzen und die Erschütterung des Schönheitsideals äußerer Ruhe wird für den Kunstbegriff des Sturm und Drang konstitutiv, dessen Bildsprache von Johann Georg Hamann in seiner *Aesthetica in nuce* (1762) als »ein taumelnder Tanz«²⁶ beschrieben wird.

Die Ut-pictura-poesis-Debatte (Winckelmann, Lessing, Herder, Goethe), die sich um das transitorische Moment bildhafter Darstellung dreht, wird begleitet von der Frage nach der unsichtbaren Bewegung der Musik und ihrer Darstellung im Tanz: Musik stellt nach Herder das innere Wesen des ästhetischen Gegenstandes dar, während die bildenden und darstellenden Künste dessen äußere Darstellung bieten. Im 4. seiner *Kritischen Wälder* (1769) plädiert er für eine »natürliche Poesie« der Tanzkunst, die den Begriff der Schönheit aus der harmonischen Verbindung »lebendiger Bildhautei«, »sichtbarer Musik« und »stummer Poesie«²⁷ gewinnt. Im Anschluß an Platon bezeichnet er in seiner kunsttheoretischen Spätschrift *Kalligone* (1800) die Musik als »Führerin des Tanzes«, die den Menschen in einer unsichtbaren Klangwelt zum gestischen Ausdruck »eines Tanzes jeder Seelenbewegung«²⁸ anrege. Damit hat Herder im Zeichen auflebender Empfindsamkeit zumal auf die Tendenz des Sturm und Drang gewirkt, die Bewegung am Kunstgegenstand mit einer Bewegung des seelischen Erlebens zu identifizieren. Die Verbindung von Kunst- und Selbstbetrachtung, die funktionale Parallelisierung der Begriffe von »motion« und »émotion« zieht in der Folge eine Kodifizierung ästhetisch induzierter Gefühlslagen mit sich, zu deren bedeutendstem Illustrator Daniel Chodowiecki mit seiner graphischen Serie *Natür-*

21 UMBERTO ECO, *La struttura assente* (Mailand 1968), 154; dt.: Einführung in die Semiotik, übers. v. J. Trabandt (München 1972), 255.

22 FRIEDRICH GOTTLIEB KLOPSTOCK, *Vom deutschen Hexameter* (1779), in: Klopstock, *Sämtliche Werke*, Bd. 10 (Leipzig 1855), 129; vgl. WINFRIED MENNINGHAUS, *Dichtung als Tanz – Zu Klopstocks Poetik der Wortbewegung*, in: *Comparatio. Revue internationale de littérature comparée* 3 (1991), 129–150.

23 IMMANUEL KANT, *Kritik der Urteilskraft* (1790), in: KANT (WA), Bd. 10 (1974), 269, 264.

24 HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835–1838), in: HEGEL (TWA), Bd. 14 (1970), 262; vgl. ebd., Bd. 15 (1970), 324.

25 Vgl. BATTEUX (1746), 250–291.

26 JOHANN GEORG HAMANN, *Aesthetica in nuce* (1762), in: Hamann, *Schriften zur Sprache*, hg. v. J. Simon (Frankfurt a.M. 1967), 107.

27 JOHANN GOTTFRIED HERDER, *Kritische Wälder. Oder Betrachtungen über die Wissenschaft und Kunst des Schönen* (1769), in: HERDER, Bd. 4 (1878), 121 f.

28 HERDER, *Kalligone* (1800), in: HERDER, Bd. 22 (1880), 181.

liche und affectirte Handlungen des Lebens (1778) geworden ist.

5. Theatralik des Tanzes

Die Suche nach typisierbaren Analogien zwischen Kunstkörper und emotionalem Ausdruck des Menschen schlägt sich sowohl in der Affektenlehre und Physiognomik als auch in der Tanz- und Schauspieltheorie der zweiten Hälfte des 18. Jh. nieder. Im Kampf wider die manierierte Pantomimik auf der Bühne hebt Gotthold Ephraim Lessing die moralische Signifikanz der Cheironomie (Gebärdensprache) hervor: »Jede Bewegung, welche die Hand bei moralischen Stellen macht, muß bedeutend sein«, hält er im 4. Stück seiner *Hamburgischen Dramaturgie* (1767–1768) fest, »oft kann man bis in das Malerische damit gehen; wenn man nur das Pantomimische vermeidet«²⁹. Für die Tanzbühne hat Noverre, dessen *Briefe über die Tanzkunst* Lessing 1769 teilweise übersetzt, eine ebenso programmatische wie umstrittene Schrift verfaßt, worin er die intentionale Bedeutsamkeit von Mimik und Gestik in der getanzten Pantomime rehabilitieren will: »Enfants de Terpsichore, renoncez aux cabrioles, aux entrechats & aux pas trop compliqués; abandonnez la minauderie pour vous livrer aux sentiments, aux graces naïves & à l'expression; appliquez-vous à la Pantomime noble; n'oubliez jamais quelle est l'âme de votre Art; mettez de l'esprit & du raisonnement dans vos pas de deux.« Noverres ästhetische Konzeption des »ballet d'action« verknüpft den Ausdruck emotionaler Bewegung mit dem Anspruch, ein bewegtes Gemälde der Natur und zugleich eine dramatische Handlung darzustellen: »Un Ballet est un tableau, la Scene est la toile, les mouvements mécaniques des figurants sont les couleurs, leur phisionomie est, si j'ose m'exprimer ainsi, le pinceau, l'ensemble & la vivacité des Scenes, le choix de la Musique, la décoration & le costume en font le coloris; enfin, le Compositeur est le Peintre. Si la nature lui a donné ce feu & cet enthousiasme, l'ame de la Peinture & de la Poésie, l'immortalité lui est également assurée.«³⁰ Noverres synästhetische Konzeption der Tanzkunst, welche Poesie, Malerei und Drama in sich vereint, weist bereits auf die romantische Universalpoesie Friedrich Schlegels voraus.

6. Schillers Ästhetik des Tanzes

In theoretischer Auseinandersetzung mit Kant und Herder hat Friedrich Schiller in seinem Briefwechsel mit Christian Gottfried Körner, herausgegeben unter dem Titel *Kallias oder über die Schönheit* (1793), die Rationalität ästhetischer Urteilsbildung mit der zeitgenössischen Diskussion um eine dynamische Kunstform zur Deckung gebracht.³¹ Die Künste Europas erfahren unterdessen einen normativen Impuls von Edmund Burkes *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) und von William Hogarths *The Analysis of Beauty* (1753). Davon nimmt Schiller v. a. die von Hogarth als »line of grace« deklarierte Serpentinienform auf sowie das ästhetische Ideal eines »ornamental way of moving«³². Seinen Begriff einer »Schönheit der Bewegung«, die ohne jeden »Tanzmeisterzwang im Gange und in den Stellungen« auskommt, entwickelt Schiller aus der Betrachtung des englischen Kontertanzes: »Ich weiß für das Ideal des schönen Umgangs kein passenderes Bild als einen gut getanzten und aus vielen verwickelten Touren komponierten englischen Tanz. Ein Zuschauer aus der Galerie sieht unzählige Bewegungen, die sich aufs bunteste durchkreuzen und ihre Richtung lebhaft und mutwillig verändern und doch *niemals zusammenstoßen*. Alles ist so geordnet, daß der eine schon Platz gemacht hat, wenn der andere kommt, alles fügt sich so geschickt und doch wieder so kunstlos ineinander, daß jeder nur seinem eigenen Kopf zu folgen scheint und doch nie dem andern in den Weg tritt. Es ist das treffendste Sinnbild der behaupteten eigenen Freiheit und der geschonten Freiheit des anderen.«³³ In seiner Elegie *Der Tanz* (1795) hat

29 GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, *Hamburgische Dramaturgie* (1767–1768), in: LESSING (GÖPFERT), Bd. 4 (1973), 250.

30 NOVERRE (s. Anm. 11), 55, 2.

31 Vgl. MARK WILLIAM ROCHE, *Dynamic Stillness. Philosophical Concepts of »Ruhe«* in Schiller, Hölderlin, Büchner und Heine (Tübingen 1987), 1–62.

32 WILLIAM HOGARTH, *The Analysis of Beauty* (1753), hg. v. J. Burke (Oxford 1955), 56, 153.

33 FRIEDRICH SCHILLER, *Kallias oder über die Schönheit. Briefe an Körner* (1793), in: Schiller, *Sämtliche Werke*, hg. v. G. Fricke/H. G. Göpfert, Bd. 5 (München 1984), 425.

Schiller der freien Spielform einer beweglichen Sozialordnung nochmals das Gepräge eines »ästhetischen Staates« verliehen, wie er ihn im 27. Brief *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) beschrieben hat.³⁴ Jahre nach dem *Kallias-Briefwechsel* mit Schiller verfaßt Körner für Heinrich von Kleists *Phöbus* einen Aufsatz *Über die Bedeutung des Tanzes* (1808), der die Verwandtschaft von Prosodie und Tanz herausstellt.³⁵

II. 19. Jahrhundert

1. Kleists »Marionettentheater« und das romantische Ballett

Heinrich von Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* (1810) nimmt eine Schlüsselstellung in der ästhetischen Begriffsbildung des Tanzes zur Zeit der Romantik ein. Hier wird die Frage erörtert, ob ein Puppenspieler »selbst ein Tänzer sein, oder wenigstens einen Begriff vom Schönen im Tanz

haben müsse«³⁶, wobei die These aufgestellt wird, daß im Tanz der Marionette mehr Anmut und Grazie zu finden sei als bei den geschicktesten Tänzern. Die Marionette erscheint frei von Ziererei, indem ihre »Seele (vis motrix)« stets im »Schwerpunkt der Bewegung« liegt und sie, der Schwerkraft »antigrav«³⁷ folgend, den Boden nur elfenhaft streift, um daraus den Schwung ihrer Glieder zu beleben. Zum romantischen Bewegungsideal wird schwebende Leichtigkeit durch Charles Blasis in *The Code of Terpsichore* (1825) stilisiert. Märchenhafte Elfentänze der Primaballerina mit Spitzenschuhen und Tutu haben diesen ätherischen Tanz popularisiert, etwa im Ballett *La Sylphide* (1832), später auch in Jacques Offenbachs »Elfentanz« aus der Oper *Die Rheinnixen* (1872). Kleist hingegen radikalisiert das zeitgenössische Kunstideal von Anmut und Grazie des Tanzes in der Weise paradoxal, daß es erst durch die Künstlichkeit der Bewegung mechanischer Glieder und Prothesen ganz einzulösen wäre.³⁸ Anders als Schiller formalisiert er die Schönheit der Bewegung nicht in Form einer Serpentine, sondern als elliptische Linie, die den »Weg der Seele des Tänzers« beschreibt. Diese Linie könne nicht anders gefunden werden »als dadurch, daß sich der Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette versetzt, d.h. mit andern Worten, *tanzte*«³⁹. Im Modell des Marionettentanzes wird eine Annäherung des mechanischen Tanzes an den romantischen Topos des »Unendlichen« gesucht, in dem sich die Grazie wieder einfinde, »wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, [...] d.h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott«⁴⁰.

2. Tanz in der bürgerlichen Gesellschaft

Der Durchbruch des Walzers gegen Ende des 18. Jh. steht im Zeichen einer gewandelten Körper- und Bewegungskultur im Übergang zur bürgerlichen Gesellschaft.⁴¹ Die anfängliche Unsicherheit im Wechsel vom höfischen Gesellschafts- zum offenen Paartanz spiegelt sich in Johann Wolfgang Goethes »Ball auf dem Lande« aus den *Leiden des jungen Werther* (1774): »Wir schlangen uns in Menuetts um einander herum [...]. Lotte und ihr Tänzer fingen einen Englischen [Kontertanz – d. Verf.] an, und wie wohl mir's war, als sie auch in

34 Vgl. SCHILLER, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* in einer Reihe von Briefen (1795), in: ebd., 667.

35 Vgl. CHRISTIAN GOTTFRIED KÖRNER, *Über die Bedeutung des Tanzes*, in: *Phöbus* I (1808), I. Stück, 33–38.

36 HEINRICH V. KLEIST, *Über das Marionettentheater* (1810), in: KLEIST, Bd. 2 (1984), 340.

37 Ebd., 341 f.

38 Vgl. RUDOLF DRUX, *Marionette Mensch. Ein Metaphernkomplex und sein Kontext* von E. T. A. Hoffmann bis Georg Büchner (München 1986), 181; BERNHARD GREINER, »Der Weg des Tänzers«. Kleists Schrift »Über das Marionettentheater«, in: *Neue Rundschau* 98 (1987), H. 3, 112–131.

39 KLEIST (s. Anm. 36), 340; vgl. PAUL DE MAN, *Aesthetic Formalization: Kleist's »Über das Marionettentheater«*, in: de Man, *The Rhetoric of Romanticism* (New York 1984), 263–290; ROGER W. MÜLLER FARGUELL, *Tanz-Figuren. Zur metaphorischen Konstitution von Bewegung in Texten. Schiller, Kleist, Heine, Nietzsche* (München 1995), 141 ff.

40 KLEIST (s. Anm. 36), 345.

41 Vgl. GABRIELE KLEIN, *FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes* (Weinheim/Berlin 1992), 105; RUDOLF BRAUN/DAVID GUGERLI, *Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550–1914* (München 1993), 166 f.

Abstrakt/Abstraktion

(lat. abstractus, abstractio; engl. abstract, abstraction; frz. abstract, abstraction; ital. astratto, astrattismo; span. abstracto, abstracción; russ. абстрактное, абстракция)

Einleitung; 1. Zur Aktualität der Abstraktion;
2. Die Wortgeschichte im ästhetischen Kontext;

I. Abstraktion als Begriff der Kunsttheorie und der ästhetischen Praxis; 1. Abstraktion als reine Form; 2. Musik als Abstraktion; 3. Abstraktion zwischen Metaphysik und Technik; **II. »Abstraktionsdrang« und das »Rein-Künstlerische«:** Worringers und Kandinskys Promotion der Abstraktion zum ästhetischen Grundbegriff; 1. Worringer; 2. Kandinsky; **III. Pendelbewegungen;** 1. Abstraktion – Konkrektion; 2. Abstraktion, ästhetisch und politisch: Neoplastizismus, Konstruktivismus, Suprematismus; 3. Medienerfahrung als Abstraktion; 4. Das MOMA als Institution der Abstraktionsdiskussion; **IV. Positionsbestimmungen;** 1. Abstraktion als Ausdruck von Unmittelbarkeit; 2. Abstraktion als Weltsprache; 3. Clement Greenbergs amerikanische Abstraktion; **V. Ausblick;** 1. Figuration durch Abstraktion; 2. Worringer Re-read: Gilles Deleuze und Félix Guattari; 3. Abstraktion als »missing link« zwischen Kunst und Wissenschaft

Einleitung

1. Zur Aktualität der Abstraktion

In jüngster Zeit erlebt Abstraktion als methodischer Zugriff für die Untersuchung sowohl gegenwärtiger als auch historischer Phänomene in Kunst und Wissenschaft eine Renaissance. Die Kunsthistorikerin Barbara Stafford attestiert der Abstraktion in ihrer Analyse der visuellen Strategien und Theorien aus der Zeit der Aufklärung, in denen es darum ging, das Unsichtbare, Unbekannte sichtbar zu machen, eine bedeutende Funktion. Abstraktion ist Simplifizierung, die ihrerseits wiederum zu einer »full-blown theory of abstraction« führt. Ausgehend von dem Befund einer mathematischen Denaturalisierung, die sich während der Aufklärung entwickelte, definiert Stafford für die künstlerische und naturwissenschaftliche Produktion zwei Typen von Abstraktion: »This cerebral process of detachment was evident both in a general and unconditional grammar of fundamental geometrical

shapes and vectors and in a prismatic science of heterogeneous colored parts«. Grundlegend für die Bestimmung beider Abstraktionstypen sei zum einen der »neoclassical drive towards systematization« und zum anderen die »romantic compulsion to locate the prototype below the manifold of appearances«¹ geworden.

Für eine andere Position, namentlich vertreten durch Gottfried Boehm, ist die Abstraktion ein Schlüsselphänomen, um die neuere Kunstentwicklung zu verstehen. Nach seiner Definition ist Abstraktion »genuine Deutung von Realität«, die eine eigene Weise des Erkennens impliziert. Diese besteht für ihn gerade nicht in der Restituierung einer normativen Mimesislehre; Abstraktion macht vielmehr aufmerksam auf tiefgreifende Veränderungen im Wirklichkeitsbezug. Im Zuge einer dynamischen Deutung von Wirklichkeit enthüllt sich Realität ausschließlich in ihrer Bewegung, d. h. – so Boehm – in ihrem »Kraftcharakter«, aus dem sich »sowohl das historische Bedürfnis nach Abstraktion als auch die sachliche Beschaffenheit des abstrakten Werkes verständlicher machen lassen«².

In der gegenwärtigen Forschung wird für die Zeit um 1900, vor allem bei der Untersuchung möglicher Schnittpunkte von künstlerischer und naturwissenschaftlicher Forschungsarbeit, ein »abstract turn« markiert. Im Zuge einer Analyse der Beteiligung ästhetischer Prozesse an der Herstellung von Wissen, in der es weder um Homogenisierungen noch um Einflußfaktoren gehen kann, wird Abstraktion als »missing link« zwischen künstlerischen und naturwissenschaftlichen Techniken und Verfahren verstanden.³

1 BARBARA STAFFORD, *Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine* (Cambridge, Mass. 1991), 131.

2 GOTTFRIED BOEHM, *Abstraktion und Realität. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstphilosophie in der Moderne*, in: *Philosophisches Jahrbuch* 97 (1990), 227.

3 Vgl. SABINE FLACH, *Abstraktion als Missing Link zwischen Kunst und Naturwissenschaft am Beispiel der Laborarbeiten von Wassily Kandinsky*, in: C. Blümle/A. Schäfer (Hg.), *Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaft* (Zürich/Freiburg, im Druck).

Abstraktion als Begriff ist so alt wie die Geschichte der ästhetischen Theorie und der Philosophie selbst; daher kann kein spezifisches Datum einer ersten Verwendung des Begriffs festgelegt werden. Schon von Aristoteles und Platon gebraucht, ist Abstraktion über lange Zeit ein Begriff vornehmlich der logisch-mathematischen Philosophie. Eine die Abstraktion durch die Geschichte begleitende Antithese ist die Konkretion, eine Analogie ist die Reinheit. Die allgemeine Verwendung von Abstrakt/Abstraktion im ästhetischen Kontext wird nachfolgend schlaglichtartig beleuchtet.

Grundlage für die Ausführungen im vorliegenden Artikel bildet im übrigen der bereits benannte »abstract turn«, denn mit ihm wird Abstraktion zu einem *ästhetischen Grundbegriff*, dessen Auftauchen für die Zeit seit der zweiten Hälfte des 19. Jh., vor allem aber um 1900 belegt ist. Die Wandlung von einem die Geschichte der Ästhetik begleitenden Begriff hin zu einem ästhetischen Grundbegriff bedingen verschiedene Komponenten: Es tauchen Begriffe auf, die die Abstraktion sowohl konterkarieren wie sie zu eliminieren suchen. Sie dienen der Affirmation ebenso wie der Verdichtung der jeweiligen Bedeutung der Abstraktion, kurz: Abstraktion kann seither immer nur in ihrem jeweiligen Verhältnis zu ihren Variationen und Äquivalenten bestimmt werden.

Einen wichtigen Einfluß auf die Verwendung des Begriffs Abstraktion als ästhetischer Grundbegriff hat die seit der zweiten Hälfte des 19. Jh. einsetzende extensive Verwendung von technischen Medien in Wissenschaft und Kunst, die nicht nur neue Weisen des Sehens begründete – ein Gewährsmann ist hier Walter Benjamin mit seiner Theorie des »Optisch-Unbewußten«⁴ –, sondern auch neue Methoden der wissenschaftlichen und künstlerischen Arbeit forcierte, wie etwa Elementarisierung, Montage, Collage, Serialität. An all

diesen Methoden ist die Abstraktion beteiligt, maßgeblich wird sie jedoch selbst als Methode dieser neuen, medieninduzierten Theorie und Praxis, d. h. sie steht für eine durch verschiedene Entwicklungen begünstigte, sinnlich nicht mehr in bekannter Weise verfügbare entmaterialisierte Objektwelt und wird verstanden nicht nur als Abkehr vom Paradigma der Naturnachahmung, sondern als neuer Geist, als eine synchrone Verschränkung von Medien-Techniken, künstlerischen Verfahren, wissenschaftlichen Entdeckungen und Kulturtechniken. Das Ziel liegt in der Erkundung des Zusammenhangs von Aisthesis und Medialität, die Methode ist Abstraktion. Sie definiert sich als eine an experimentellen Tätigkeiten, automatisierten Bildverfahren und Aufschreibesystemen sowie industriellen Entwicklungen ausgebildete Denk- und Darstellungsform, die mit den Begriffen Moderne und Avantgarde eng verbunden ist. Unter Beachtung des Zusammenspiels von künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung und den zeitgleich nutzbaren technischen Medien läßt sich überhaupt erst die Frage nach Schnittpunkten im »Wissen« von künstlerischer und wissenschaftlicher Arbeit stellen.

Zudem setzt mit den Schriften von Wilhelm Worringer und Wassily Kandinsky ein Schreiben über das Phänomen Abstraktion ein, das paradigmatisch für das 20. Jh. ist, von vielen Autoren wiederholt wird und dabei oft genug über die Darstellung als fachrelevantes Problem hinausgeht. Abstraktion wird in diesem Sinne auch zu einem Begriff, dessen Bedeutung und Verwendung im 20. Jh. zwischen ästhetischer und politischer Bedeutung oszilliert.

2. Die Wortgeschichte im ästhetischen Kontext

Etymologisch entwickelt sich Abstrakt/Abstraktion aus dem spätlateinischen *abstractum/abstractio* (zum Verb *abstrahere* in der Bedeutung »fortschleppen«, »rauben«, griech. ἀφαιρειν, »abziehen«, »absehen von etwas«). Bezeichnet wird damit die Ablösung von Merkmalen sinnlicher Wahrnehmbarkeit oder anschaulicher Vorstellbarkeit.⁵ Die Frage, wie Denken vom sinnlich gegebenen Einzelnen zum Allgemeinen gelangen, wie der Übergang vom Konkreten zum Abstrakten erfolgen

4 Vgl. WALTER BENJAMIN, *Kleine Geschichte der Photographie* (1931), in: BENJAMIN, Bd. 2/1 (1977), 371.

5 Vgl. JOHANNES HOFFMEISTER, »Abstrakt« u. »Abstraktion«, in: Hoffmeister (Hg.), *Wörterbuch der philosophischen Begriffe* (1944; Hamburg 1998), 8 f.

kann, ist zentral für die philosophische Erkenntnistheorie und bedeutungskonstitutiv für den Begriff der Abstraktion.

In der philosophischen Auslegung Hegels erfährt der Begriff Abstraktion durch seine dialektische Umwertung der Opposition abstrakt-konkret eine Veränderung. War in der philosophischen Tradition vor Hegel dem Begriff konkret das Einzelne, durch die Sinne wahrnehmbar Gegebene zugeordnet und abstrakt die Bezeichnung für eine Vielheit von einzelem, so ist bei Hegel abstrakt gleichbedeutend mit »einfach« und konkret synonym für »komplex«. Abstraktion ist für Hegel ein Akt des Geistes, der sich nicht als Vernunft, sondern als Verstand darstellt und durch Akte der Trennung bzw. Vereinzelung besondere Aspekte einer Allgemeinheit erkennt. Hegel betont, daß »das abstrahierende Denken [...] nicht als bloßes Auf-die-Seite-stellen des sinnlichen Stoffes zu betrachten [ist], welcher dadurch in seiner Realität keinen Eintrag leidet, sondern es ist vielmehr das Aufheben und die Reduktion desselben als bloße Erscheinung auf das Wesentliche, welches nur im Begriff sich manifestiert.«⁶ Abstraktion ist in diesem Sinne eine Funktion der Subjektivität, die ihre Bestimmung auf das intellektualistische »Ich denke« gründet.

In der Begriffsbestimmung von Ephraim Chambers' *Cyclopaedia* (1728) wird Abstraktion die »operation of the mind whereby we separate things naturally conjunct, or existing together and form and consider Ideas of things thus separated«⁷. Auch wenn zeitlich parallel eine Negation von abstrakten Vorstellungen einsetzte – etwa durch George Berkeley⁸ –, so benennt Abstraktion doch »purity, simplicity, subtilty«⁹.

Diderot nimmt hinsichtlich der Abstraktion Bezug auf Locke, für den der Begriff eine enge Verbindung zur symbolischen Funktion der Sprache aufgewiesen hatte: »This is called *Abstraction*, whereby *Ideas* taken from particular Beings, become general Representatives of all of the same kind; and their Names general Names, applicable to whatever exists conformable to such abstract *Ideas*«¹⁰. Auch Diderot verbindet die Abstraktion mit mentalen Vorgängen: »L'âme a le pouvoir d'unir ensemble les idées qu'elle a reçues séparément, de comparer les objets par le moyen des

idées qu'elle en a, d'observer les rapports qu'elles ont entre elles, d'étendre ou de resserrer ses idées à son gré, de considérer séparément chacune des idées simples qui peuvent s'être trouvées réunies dans la sensation qu'elles en a reçue. Cette dernière opération de l'âme s'appelle *abstraction*.«¹¹

In der ästhetischen Theorie der Kunst des 18. Jh. ist Abstraktion auf der einen Seite das Mittel zur Herstellung absoluter Schönheit und somit gleichbedeutend mit Idealität. Mit dieser Form der Abstraktion sollten sowohl der Manierismus als auch der caravaggeske Naturalismus überwunden werden.¹² Künstlerische Schöpfung idealer Schönheit als eine Abstraktion von der Natur bezog sich auf die von Locke 1690 in *An Essay Concerning Human Understanding* entwickelte Theorie vom Erwerb abstrakter Begriffe über eine Empirie der Sinne. In diesem Sinn schrieb 1770 Joshua Reynolds im dritten seiner *Discourses* für die Malerei des »grand style«, daß der Künstler, dem Verfahren des Philosophen entsprechend, »the variety of nature« auf »the abstract idea«¹³ zu reduzieren habe.

Auf der anderen Seite dient der Begriff Abstraktion der Charakterisierung allegorischer Darstellungen.¹⁴ Abstraktion wurde in zunehmendem Maße auf personifizierende Darstellungen bezogen. So vermerken Watelet und Lévesque in ihrem

6 GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, Wissenschaft der Logik II (1816), in: HEGEL (TWA), Bd. 6 (1969), 259.

7 EPHRAIM CHAMBERS, »Abstract«, in: CHAMBERS, Bd. 1 (1728), nicht pag.

8 Vgl. GEORGE BERKELEY, Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge (1710), hg. v. C. Simon (London 1907), 24, 44–47, 187–205.

9 CHAMBERS (s. Anm. 7).

10 JOHN LOCKE, An Essay Concerning Human Understanding (1690), hg. v. P. H. Nidditch (Oxford 1979), 159 (2, 11, 9).

11 DENIS DIDEROT, Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau (1752), in: Diderot, Œuvres esthétiques, hg. v. P. Vernière (Paris 1988), 432.

12 Vgl. MONIKA WAGNER, »Abstraktion«, in: U. Pfisterer (Hg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen – Methoden – Begriffe (Stuttgart u. a. 2003), 1.

13 JOSHUA REYNOLDS, Discourse III (14. 12. 1770), in: Reynolds, The Works, hg. v. E. Malone, Bd. 1 (London 1797), 43.

14 Vgl. WAGNER (s. Anm. 12), 1.

Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure aus dem Jahr 1792, der Künstler benutze die Allegorie, »pour communiquer des pensées spirituelles, des idées abstraites, à l'aide de figures symboliques, de personnages tirés des Mythologies, d'êtres imaginaires & d'objets convenus«¹⁵. Spätere Ästhetiker wie Karl Wilhelm Ferdinand Solger lehnten die Personifizierung bzw. Verbildlichung abstrakter Begriffe freilich ab: »Von der modernen Art, Gedanken als abstracte Begriffe in der Kunst auszudrücken, muß man abstrahiren; denn dadurch entstehen bloße Beziehungen des Verstandes, und der wirkliche Gegenstand gilt nur als Beispiel.«¹⁶ Eine Zuspitzung des Begriffs Abstraktion entwickelte sich im Vormärz. Friedrich Theodor Vischer lehnte Personifikation als Abstraktion ab, da die »Idealität der Abstraction von allem empirisch wirklichen Blut- und Säfte-Leben«¹⁷ bekämpft werden müsse, um ein Geschichtsbild propagieren zu können, das ausschließlich historische Individuen bevorzugt. Trotz aller Kritik waren auch im Historismus abstrakte Personifikationen weit verbreitet und veranlaßten Jacob Burckhardt zu der Äußerung, daß »die eigentlichen Abstracta [...] auf einer Börse die Gestalten der Hausse und der Baisse«¹⁸ wären.

Seit etwa der zweiten Hälfte des 19. Jh. kommt es in der ästhetischen Theorie und künstlerischen Praxis zu einer Intensivierung der die Abstraktion begleitenden Antithesen, die zum Teil zu überlagernden Bezeichnungen führen. Zählt dazu nach wie vor der Begriff der konkreten Kunst und Dichtung, der nun nicht mehr als Antithese, sondern als Konkretisierung der Abstraktion selbst verstanden wird, so kommen Bezeichnungen wie etwa absolute, konsequente, elementare und experimentelle Kunst und Dichtung hinzu. Dabei kön-

nen diese Begriffe entweder in affirmativem Verhältnis zur Abstraktion stehen oder sie konterkarieren. Zu den Begriffen, die einen Aspekt der Abstraktion intensivieren, zählt – eingebunden in eine lange begriffsgeschichtliche Tradition – die Reinheit, so daß Mark Cheetham in bezug auf das Erscheinen der Abstraktion von einer »Rhetoric of Purity« spricht.¹⁹ Analoges gilt für das Verhältnis der Abstraktion zur Ungegenständlichkeit. Eine klare Gegenposition bezieht der Begriff hingegen zur Mimesis oder auch zur Naturwirklichkeit. Alle begrifflichen Verdichtungen sind jedoch gleichermaßen wesentlich für das Verhältnis der Abstraktion zur Realität, zu ihrer Deutung und Darstellung.

Im Zuge der für die Moderne typischen Ismus-Bildungen ergibt sich für die Abstraktion auch hier ein inhaltlicher Spannungsbogen, wie er sich z. B. an den Begriffen Impressionismus, Konstruktivismus, Kubismus, Surrealismus oder auch Automatismus verdeutlicht. In all diesen Kunstrichtungen ist es die Abstraktion als methodisches Verfahren, das dem jeweiligen »Ismus« auf praktischer Ebene zur Ausdruckskraft und auf theoretischer Ebene zur reflexiven Erörterung verhilft. Zudem wird die Abstraktion selbst in ihren künstlerischen Erscheinungsformen unterschieden in lyrische Abstraktion, impressionistische Abstraktion, expressionistische Abstraktion, geometrische Abstraktion und auch magische Abstraktion. Allen Bezeichnungen gemeinsam ist ihr Verweis auf eine mehr oder weniger deutlich ausgeprägte Ungegenständlichkeit. Abstraktion ist zum einen die Arbeit an der materiellen Erscheinung – wie Buchstaben, Silben, Wörtern – der Form, besonders in der bildenden Kunst, zum anderen eine Hinwendung zur geistigen, inneren Erlebniswelt des Künstlers, aber auch des Rezipienten. In der Literatur ist die Abstraktion bzw. die abstrakte Dichtung eine uneinheitliche und umstrittene Bezeichnung für eine Literatur, die sich sowohl vom logischen als auch vom gegenständlich-darstellenden Sprachaspekt abhebt. Sprache wird – ähnlich bestimmten abstrakten Tendenzen in der bildenden Kunst – wesentlich in ihrer Funktionalität und Materialität betrachtet. Es geht also immer um das Zeichensystem selbst, das freigesetzt und in seinen Bedeutungspotentialen erkannt werden soll.

15 »Allégorie«, in: WATELET, Bd. 1 (1792), 51.

16 SOLGER, 135.

17 VISCHER, Bd. 3 (1923), 376.

18 JACOB BURCKHARDT, Die Allegorie in den Künsten (1887), in: Burckhardt, Werke, hg. v. d. Jacob-Burckhardt-Stiftung, Bd. 13 (München 2003), 568.

19 Vgl. MARK CHEETHAM, The Rhetoric of Purity: Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting (Cambridge 1991).

kann, ist zentral für die philosophische Erkenntnistheorie und bedeutungskonstitutiv für den Begriff der Abstraktion.

In der philosophischen Auslegung Hegels erfährt der Begriff Abstraktion durch seine dialektische Umwertung der Opposition abstrakt-konkret eine Veränderung. War in der philosophischen Tradition vor Hegel dem Begriff konkret das Einzelne, durch die Sinne wahrnehmbar Gegebene zugeordnet und abstrakt die Bezeichnung für eine Vielheit von einzelem, so ist bei Hegel abstrakt gleichbedeutend mit »einfach« und konkret synonym für »komplex«. Abstraktion ist für Hegel ein Akt des Geistes, der sich nicht als Vernunft, sondern als Verstand darstellt und durch Akte der Trennung bzw. Vereinzelung besondere Aspekte einer Allgemeinheit erkennt. Hegel betont, daß »das abstrahierende Denken [...] nicht als bloßes Auf-die-Seite-stellen des sinnlichen Stoffes zu betrachten [ist], welcher dadurch in seiner Realität keinen Eintrag leidet, sondern es ist vielmehr das Aufheben und die Reduktion desselben als bloße Erscheinung auf das Wesentliche, welches nur im Begriff sich manifestiert.«⁶ Abstraktion ist in diesem Sinne eine Funktion der Subjektivität, die ihre Bestimmung auf das intellektualistische »Ich denke« gründet.

In der Begriffsbestimmung von Ephraim Chambers' *Cyclopaedia* (1728) wird Abstraktion die »operation of the mind whereby we separate things naturally conjunct, or existing together and form and consider Ideas of things thus separated«⁷. Auch wenn zeitlich parallel eine Negation von abstrakten Vorstellungen einsetzte – etwa durch George Berkeley⁸ –, so benennt Abstraktion doch »purity, simplicity, subtility«⁹.

Diderot nimmt hinsichtlich der Abstraktion Bezug auf Locke, für den der Begriff eine enge Verbindung zur symbolischen Funktion der Sprache aufgewiesen hatte: »This is called *Abstraction*, whereby *Ideas* taken from particular Beings, become general Representatives of all of the same kind; and their Names general Names, applicable to whatever exists conformable to such abstract *Ideas*«¹⁰. Auch Diderot verbindet die Abstraktion mit mentalen Vorgängen: »L'âme a le pouvoir d'unir ensemble les idées qu'elle a reçues séparément, de comparer les objets par le moyen des

idées qu'elle en a, d'observer les rapports qu'elles ont entre elles, d'étendre ou de resserrer ses idées à son gré, de considérer séparément chacune des idées simples qui peuvent s'être trouvées réunies dans la sensation qu'elles en a reçue. Cette dernière opération de l'âme s'appelle *abstraction*.«¹¹

In der ästhetischen Theorie der Kunst des 18. Jh. ist Abstraktion auf der einen Seite das Mittel zur Herstellung absoluter Schönheit und somit gleichbedeutend mit Idealität. Mit dieser Form der Abstraktion sollten sowohl der Manierismus als auch der caravaggeske Naturalismus überwunden werden.¹² Künstlerische Schöpfung idealer Schönheit als eine Abstraktion von der Natur bezog sich auf die von Locke 1690 in *An Essay Concerning Human Understanding* entwickelte Theorie vom Erwerb abstrakter Begriffe über eine Empirie der Sinne. In diesem Sinn schrieb 1770 Joshua Reynolds im dritten seiner *Discourses* für die Malerei des »grand style«, daß der Künstler, dem Verfahren des Philosophen entsprechend, »the variety of nature« auf »the abstract idea«¹³ zu reduzieren habe.

Auf der anderen Seite dient der Begriff Abstraktion der Charakterisierung allegorischer Darstellungen.¹⁴ Abstraktion wurde in zunehmendem Maße auf personifizierende Darstellungen bezogen. So vermerken Watelet und Lévesque in ihrem

6 GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, Wissenschaft der Logik II (1816), in: HEGEL (TWA), Bd. 6 (1969), 259.

7 EPHRAIM CHAMBERS, »Abstract«, in: CHAMBERS, Bd. 1 (1728), nicht pag.

8 Vgl. GEORGE BERKELEY, Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge (1710), hg. v. C. Simon (London 1907), 24, 44–47, 187–205.

9 CHAMBERS (s. Anm. 7).

10 JOHN LOCKE, An Essay Concerning Human Understanding (1690), hg. v. P. H. Nidditch (Oxford 1979), 159 (2, 11, 9).

11 DENIS DIDEROT, Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau (1752), in: Diderot, Œuvres esthétiques, hg. v. P. Vernière (Paris 1988), 432.

12 Vgl. MONIKA WAGNER, »Abstraktion«, in: U. Pfisterer (Hg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen – Methoden – Begriffe (Stuttgart u. a. 2003), 1.

13 JOSHUA REYNOLDS, Discourse III (14. 12. 1770), in: Reynolds, The Works, hg. v. E. Malone, Bd. 1 (London 1797), 43.

14 Vgl. WAGNER (s. Anm. 12), 1.

Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure aus dem Jahr 1792, der Künstler benutze die Allegorie, »pour communiquer des pensées spirituelles, des idées abstraites, à l'aide de figures symboliques, de personnages tirés des Mythologies, d'êtres imaginaires & d'objets convenus«¹⁵. Spätere Ästhetiker wie Karl Wilhelm Ferdinand Solger lehnten die Personifizierung bzw. Verbildlichung abstrakter Begriffe freilich ab: »Von der modernen Art, Gedanken als abstracte Begriffe in der Kunst auszudrücken, muß man abstrahiren; denn dadurch entstehen bloße Beziehungen des Verstandes, und der wirkliche Gegenstand gilt nur als Beispiel.«¹⁶ Eine Zuspitzung des Begriffs Abstraktion entwickelte sich im Vormärz. Friedrich Theodor Vischer lehnte Personifikation als Abstraktion ab, da die »Idealität der Abstraction von allem empirisch wirklichen Blut- und Säfte-Leben«¹⁷ bekämpft werden müsse, um ein Geschichtsbild propagieren zu können, das ausschließlich historische Individuen bevorzugt. Trotz aller Kritik waren auch im Historismus abstrakte Personifikationen weit verbreitet und veranlaßten Jacob Burckhardt zu der Äußerung, daß »die eigentlichen Abstracta [...] auf einer Börse die Gestalten der Hausse und der Baisse«¹⁸ wären.

Seit etwa der zweiten Hälfte des 19. Jh. kommt es in der ästhetischen Theorie und künstlerischen Praxis zu einer Intensivierung der die Abstraktion begleitenden Antithesen, die zum Teil zu überlagernden Bezeichnungen führen. Zählt dazu nach wie vor der Begriff der konkreten Kunst und Dichtung, der nun nicht mehr als Antithese, sondern als Konkretisierung der Abstraktion selbst verstanden wird, so kommen Bezeichnungen wie etwa absolute, konsequente, elementare und experimentelle Kunst und Dichtung hinzu. Dabei kön-

nen diese Begriffe entweder in affirmativem Verhältnis zur Abstraktion stehen oder sie konterkarieren. Zu den Begriffen, die einen Aspekt der Abstraktion intensivieren, zählt – eingebunden in eine lange begriffsgeschichtliche Tradition – die Reinheit, so daß Mark Cheetham in bezug auf das Erscheinen der Abstraktion von einer »Rhetoric of Purity« spricht.¹⁹ Analoges gilt für das Verhältnis der Abstraktion zur Ungegenständlichkeit. Eine klare Gegenposition bezieht der Begriff hingegen zur Mimesis oder auch zur Naturwirklichkeit. Alle begrifflichen Verdichtungen sind jedoch gleichermaßen wesentlich für das Verhältnis der Abstraktion zur Realität, zu ihrer Deutung und Darstellung.

Im Zuge der für die Moderne typischen Ismus-Bildungen ergibt sich für die Abstraktion auch hier ein inhaltlicher Spannungsbogen, wie er sich z. B. an den Begriffen Impressionismus, Konstruktivismus, Kubismus, Surrealismus oder auch Automatismus verdeutlicht. In all diesen Kunstrichtungen ist es die Abstraktion als methodisches Verfahren, das dem jeweiligen »Ismus« auf praktischer Ebene zur Ausdruckskraft und auf theoretischer Ebene zur reflexiven Erörterung verhilft. Zudem wird die Abstraktion selbst in ihren künstlerischen Erscheinungsformen unterschieden in lyrische Abstraktion, impressionistische Abstraktion, expressionistische Abstraktion, geometrische Abstraktion und auch magische Abstraktion. Allen Bezeichnungen gemeinsam ist ihr Verweis auf eine mehr oder weniger deutlich ausgeprägte Ungegenständlichkeit. Abstraktion ist zum einen die Arbeit an der materiellen Erscheinung – wie Buchstaben, Silben, Wörtern – der Form, besonders in der bildenden Kunst, zum anderen eine Hinwendung zur geistigen, inneren Erlebniswelt des Künstlers, aber auch des Rezipienten. In der Literatur ist die Abstraktion bzw. die abstrakte Dichtung eine uneinheitliche und umstrittene Bezeichnung für eine Literatur, die sich sowohl vom logischen als auch vom gegenständlich-darstellenden Sprachaspekt abhebt. Sprache wird – ähnlich bestimmten abstrakten Tendenzen in der bildenden Kunst – wesentlich in ihrer Funktionalität und Materialität betrachtet. Es geht also immer um das Zeichensystem selbst, das freigesetzt und in seinen Bedeutungspotentialen erkannt werden soll.

15 »Allégorie«, in: WATELET, Bd. 1 (1792), 51.

16 SOLGER, 135.

17 VISCHER, Bd. 3 (1923), 376.

18 JACOB BURCKHARDT, Die Allegorie in den Künsten (1887), in: Burckhardt, Werke, hg. v. d. Jacob-Burckhardt-Stiftung, Bd. 13 (München 2003), 568.

19 Vgl. MARK CHEETHAM, The Rhetoric of Purity: Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting (Cambridge 1991).

I. Abstraktion als Begriff der Kunsttheorie und der ästhetischen Praxis

Für das frühe 20. Jh. steht die Abstraktion als Reaktion auf die epistemischen Krisen und Umbrüche der Repräsentation und ist somit eng gebunden an die Geschichte moderner Wahrnehmung und moderner Technologien.²⁰ Abstraktion ist Entzug von Sichtbarkeit und sinnlicher Erfahrung und stellt sich durch den makroskopischen und den mikroskopischen Blick ein – zwei Modelle des Sehens, die die Auflösung der sichtbaren Welt etwa in Muster, in Strukturen, kurz: in Abstraktionen symbolisieren. Einhergehend mit der Emanzipation der Betrachterfunktion, der Dynamisierung des Sehens und der Mechanisierung der Wahrnehmung wurde die Möglichkeit für ein »abstraktes Sehen« überhaupt erst vorbereitet.²¹ Reines Sehen wurde damit in der Subjektivität des Betrachters verortet.

Dieser Prozeß der Abstraktion als Dematerialisation in der künstlerischen Produktion verbindet sich einerseits mit Entwicklungen in den Natur- und Technikwissenschaften. Andererseits bildet Dematerialisation die Schnittstelle hin zur Legitimierung einer Beschäftigung mit okkulten, parapsychologischen und theosophischen Phänomenen.²² Für alle Künste dienen die neuesten wissenschaftlichen Erkenntnisse von der Umwandlung der Materie in Energie ebenso wie okkulte Lehren zur Begründung und Erklärung der Abstraktion. Theosophische und monistische Vorkriegsreligiosität – und ihre Anbindung an die gleichzeitig stattfindende okkulte Praxis – beschäftigte sich mit dem abstrakten Phänomen der Strahlung als naturwissenschaftlichem Phänomen.

Bereits während der 1920er Jahre wurde die Debatte um die Abstraktion politisch. Ebenso wie die proletarisch orientierten Positionen lehnte auch die politisch extreme Rechte die Abstraktion ab. Beiden galt sie als ein Dekadenzphänomen und als Inbegriff moderner Kunst. Abstraktion wurde somit zu einem politischen Kampfbegriff. In Deutschland wurde die Avantgarde-Kunst und besonders die Abstraktion offiziell als »Kunstbolschewismus« bekämpft, und damit auch die sie proklamierenden Institutionen. Eines ihrer theoretischen und praktischen Zentren, das Bauhaus, erlebte eine

totale Isolierung in der Öffentlichkeit, die zur Auflösung der Institution und zur Emigration ihrer Mitglieder in die USA führte.

Unter dem totalitären Regime der Nationalsozialisten war ein Großteil der als »entartet« konfiszierten Kunstwerke abstrakte Kunst, die seit 1937 in gesonderten Ausstellungen präsentiert wurde, wobei die Ausstellung *Entartete Kunst* einen herausragenden Aspekt nationalsozialistischer Kunstpropaganda darstellte. Hier wurde der Kreis der als entartet geltenden Künstler dann auch historisch ausgeweitet, z.B. auf van Gogh, Gauguin oder Klee.

1. Abstraktion als reine Form

Abstraktion von der visuellen Erscheinung und die Abgrenzung von naturalistischen oder idealisierenden Verfahren in der Kunst erklären den Gewinn an Bedeutung, den die Abstraktion in der ästhetischen Theorie und künstlerischen Praxis im Lauf des 19. Jh. erfährt. Insbesondere der Impressionismus als eine exklusiv der Wahrnehmung verpflichtete Kunstrichtung favorisiert die Darstellung ephemerer Erscheinungen, wie etwa die des Lichts. Die Symbolisten gaben einen interesselosen, aber subjektiven Intuition den Vorrang. Paul Gauguin spricht daher von einem »rêve«, dem er in seinem Bild *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?* (1897) Gestalt zu geben versucht

²⁰ Vgl. FLACH, »Experimentalfilme sind Experimente mit der Wahrnehmung« oder: Das Sichtbarmachen des Unsichtbaren. Visualisierungstechniken im künstlerischen Experiment am Beispiel der Arbeiten von Leopold Survage, Viking Eggeling und Walter Ruttmann für die Ufa, in: *Jahrbuch zur Kultur der Weimarer Republik*, Bd. 9, hg. v. S. Becker (München 2005), 195–223; FLACH, Zwischen Norm und Abweichung. Medizinische Körperdarstellungen im Kulturfilm der Ufa, in: K. Sicks/M. Cowan (Hg.), *Kunst und Körper in der Weimarer Republik* (Wien 2005), 305–322.

²¹ Vgl. JONATHAN CRARY, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, Mass. 1990); CRARY, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture* (Cambridge, Mass. 1999).

²² Vgl. VEIT LOERS (Hg.), *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900–1915* [Ausst.-Kat.] (Ostfildern 1995).

habe, »dans un décor suggestif [...] sans aucun recours à des moyens littéraires«. »Voyez-vous«, schrieb er im März 1899, »j'ai beau comprendre la valeur des mots – abstrait et concret – dans le dictionnaire, je ne les saisis plus en peinture.«²³ Gauguin war alle Kunst Abstraktion, der Künstler solle mit Phantasie und Erinnerung arbeiten.

Der Begriff Abstraktion speist seine Bedeutung zunächst aus zwei Richtungen, für die der Gegenbegriff jeweils bezeichnenderweise Repräsentation lautet: Zum einen intensiviert sich das Interesse an der durch die Abstraktion zum Ausdruck gebrachten Unabhängigkeit des formalen Werts des Kunstwerks gegenüber seinen beschreibenden Funktionen. Diese Lesart des Begriffs formulierte Maurice Denis 1890 in seiner Definition eines Kunstwerks: »Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.«²⁴ Zum anderen ist Abstraktion die Antithese zur Repräsentation durch eine Entwicklung, wie sie sich etwa in der symbolistischen Literatur und Kunst schon im späten 19. Jh. ausbildete: Die künstlerische Aufmerksamkeit bezog sich weniger auf die Darstellungen eines Objektes selbst als vielmehr auf die im Betrachter ausgelösten Emotionen. In diesem Sinne verstärkt sich die Bedeutung der Hervorbringung und Suggestion im künstlerischen Prozeß gegenüber der direkten Beschreibung und expliziten Analogie. Auch hier wird Abstraktion als Form bedeutungsgenerierend, wie in der bildenden Kunst zunächst durch die Reformbestrebungen von Jugendstilkünstlern wie Adolf Hölzel und Henry van de Velde deutlich wird.

Rein-Künstlerisches als eine zentrale Kategorie autonomer Kunst wendet sich gegen die Gegenständlichkeit und postuliert die Selbstbezüglichkeit der künstlerischen Mittel. Abstraktion ist dann »absolute Kunst«. Wie Adolf Hölzel in seiner Schrift *Über Formen und Massenverteilung im Bilde* von 1901 darlegt, erzeugt Abstraktion Formfiguren, die »im Beschauer einen natürlichen, wohlthuenden und harmonischen Eindruck« hervorrufen. Die Betonung der Form gegenüber dem Gegenstand gibt »ein malerisches Mittel in die Hand, etwa vom Gegenständlichen oder sonst anderem abzulenken, wenn uns dieses zu aufdringlich erscheinen sollte. [...] Für die malerische Wiedergabe werden sich der Gleichmässigkeit wegen die regelmässigen oder geometrisch ebenen Figuren (Quadrat, Rechteck, Dreieck, Kreis etc.) in der Regel weniger eignen. Es werden hiefür die unregelmässig geformten mehr in Betracht kommen müssen. Da diese zur Ausschmückung der Fläche besonders geeignet erscheinen, so bezeichnet man sie auch mit dem Ausdrucke »ornamentale Formen.«²⁵ Abstraktion ist ungegenständliche, von allen inhaltlichen Bezügen freie, reine und autonome Wirkung von Form und Farbe. Hölzel arbeitete an objektiven Kompositionsgesetzen für abstrakte, aber auch für gegenständliche Formen ebenso wie an einer Farbenlehre. Beides diente ihm dazu, Kunst als eine selektive Aufbereitung von Sinnesdaten naturwissenschaftlich zu begründen. Hölzel – ein Leser der Schriften von Hermann von Helmholtz, Wilhelm Wundt, Conrad Fiedler und Adolf von Hildebrand – ging es, ähnlich wie der Psychophysiologie des 19. Jh., um die Stabilisierung der Wahrnehmung des Subjekts und damit um seine Vorbereitung für die Modernität. Der harmonische Eindruck, den Hölzel zu erreichen strebte, ist dann auch weniger eine medienspezifische Befreiung künstlerischer Formen als vielmehr eine Befreiung des reizermüdeten Betrachters hin zu höchster Empfindung.

Ist die Abstraktion als Ornamentik die Arbeit an objektiven Kompositionsgesetzen, so leistet sie für Henry van de Velde die Entwicklung »zum neuen Stil«, der über eine kunstimmanente Diskussion weit hinausgeht.²⁶ In seiner Publikation *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe* (1901) verbindet er »moderne Versuche mit dem Ziel einer abstrakten oder geistigen Ornamentik«²⁷ und schließt so-

23 PAUL GAUGUIN an André Fontainas (März 1899), in: Gauguin, *Lettres à André Fontainas* (Paris 1994), 16.

24 MAURICE DENIS, *Définition du Néo-Traditionnisme* (1890), in: Denis, *Théories. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique 1890–1910* (Paris 1920), 1.

25 ADOLF HÖLZEL, *Über Formen und Massenverteilung im Bilde*, in: *Ver sacrum* 4 (1901), 244, 253.

26 Vgl. HENRY VAN DE VELDE, *Zum neuen Stil*. Aus seinen Schriften, hg. v. H. Curjel (München 1955).

27 VAN DE VELDE, *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe* (Berlin 1901), 101.

mit an die utopischen Vorstellungen der bürgerlichen Reformbewegungen um 1900 an. Die erzeugte neue Stilkunst »als zugleich ästhetische, ethische und »rationale« Transformation der gesamten Materialkultur« ermöglicht ein neues Verhältnis der Kunst zur Gesellschaft. Im Gegensatz zum Realismus, der seine Sujets durch die Abbildung sozialer Realität fand, »wird die neue Ingenieurskunst und Ornamentik nicht Sujets »vom Volke leihen« [...], sondern sich ihm mit ihrer abstrakten Wirkmacht »hingeben«. Diese Hingabe ist möglich durch die subjektive Einfühlung in »ein unmittelbar erschließbares System gegenstandloser Kraftlinien«²⁸. Einen historischen Vorläufer für diese Form der gesellschaftlichen Bedeutung des abstrakten Ornaments findet van de Velde in der griechischen Kunst: »Die symbolische Ornamentik entlehnte wohl der Natur die Gegenstände, denen sie eine ideale Bedeutung beilegte, aber sie wandelte sie entsprechend in Abstraktionen um. Diese haben ihren abstrakten Charakter so lange gewahrt, wie das Symbol beibehalten wurde [...]. Man kann aber behaupten, dass das Ornament abstrakter Natur ist, und es ist folglich keine aussergewöhnliche Erscheinung, dass man es wieder in seine richtigen Schranken weist. Die griechische Kunst gibt uns genauen Aufschluss über das Wesen des Ornaments, das in der griechischen Architektur eine lebenerweckende Funktion ausübt, d.h. nichts *Eigenes* ausdrückt! In der Tat, vor der Zeit des Verfalls stellte das griechische Ornament nichts vor! Die Griechen verfahren ornamentalisch, um Leben in ihre Werke zu bringen.«²⁹

Angewandte Kunst war also Stilkunst und das heißt: Abstraktion. Mit diesem Abstraktionsprozeß ging eine Diskussion um die Aufwertung des Ornaments als künstlerisches Problem und historisches Phänomen einher, die besonders in Wien um 1900 äußerst kontrovers geführt wurde. Der Wiener Kunsthistoriker Alois Riegl untersucht in seiner Publikation *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* die Entwicklung und Bedeutung des geometrischen Stils in der historischen Ornamentik. Er argumentiert gegen Gottfried Semper, der die materialistische These vertreten hatte, geometrische Formen seien aus der Technik des Flechtens und Webens hervorgegangen. Riegl hingegen versteht den geometrischen

Stil der urgeschichtlichen Kulturen als das Ergebnis »eines elementaren künstlerischen Schmückungstriebs«, der aus einem »freien schöpferischen Kunstwillen«³⁰ heraus entstanden sei: »Man ging daran, aus der Linie selbst eine Kunstform zu gestalten, ohne dabei ein unmittelbar fertiges Vorbild aus der Natur im Auge zu haben.«³¹ Lineare oder ornamentale Elemente werden abstrakt, d. h. durch Betonung von Fläche und Form ohne Anlehnung an ein Naturvorbild, gestaltet. Damit ist diese Abstraktion der Gegenbegriff zu mimetischen künstlerischen Arbeitsweisen, die seit Aristoteles' *Poetik* die Produktion der ästhetischen Erfahrung bestimmt hatten.

Eine kritische Position bezog indes Adolf Loos in seiner Polemik gegen ornamentales Gestalten in Kunstgewerbe und Architektur. Er bezeichnet das Dekorieren – des Körpers ebenso wie von Objekten – als Ausdruck einer »primitiven« Haltung, die er auf die Indianer (bzw. in seiner Publikation *Ornament und Verbrechen* [1908] auf das Volk der Papua) bezieht: »je tiefer ein Volk steht, desto verschwenderischer ist es mit seinem Ornament, seinem Schmuck.« Daher ist für Loos die Ornamentierung in der europäischen Kultur der Wende um 1900 nicht vertretbar, denn »die Schönheit nur in der Form zu suchen und nicht vom Ornament abhängig zu machen, ist das Ziel, dem die ganze Menschheit zustrebt«³². Doch bei Riegl ist das Ornament keine überbordende, sondern puristische Form, die er allerdings aus der Kultur- und Formgeschichte des geometrischen Ornaments heraus entwickelt. Aus ihr läßt sich nach seiner Überzeu-

28 SEBASTIAN ZEIDLER [Redaktioneller Einführungstext zu Van de Velde, Kunstgewerbliche Laienpredigten, 1902], in: C. Harrison/P. Wood/S. Zeidler (Hg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Bd. 1 (Ostfildern-Ruit 1998), 62.

29 VAN DE VELDE, *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, übers. v. J. Zeidler u. E. Backhausen (Leipzig 1902), 183 f.

30 ALOIS RIEGL, *Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (1893; Berlin ²1923), 24.

31 Ebd., 3.

32 ADOLF LOOS, *Das Luxusfuhrwerk* (1898), in: Loos, *Ins Leere gesprochen. 1897–1900*, hg. v. A. Opel (1921; Wien 1981), 97.