

Produktionsästhetik (Kompositum aus Produktion, griech. παραγωγή von παρ-άγειν, paragōgē von par-ágein, Vorführen, Heraufführen, Vorbeiführen, lat. productio von producere und Ästhetik, griech. αἰσθάνομαι, aisthánomai, mit den Sinnen wahrnehmen bzw. αἰσθητικός, aisthētikós, zur Wahrnehmung fähig, lat. aesthetica; engl. aesthetics of production; frz. esthétique de la production; ital. estetica della produzione)

A.I. Allg. Bestimmungen. P. beschreibt und reflektiert als extensiver Begriff die Ursachen, Regeln und Funktionen menschlicher Herstellungen in einem Bezugsfeld, das das Kunstprodukt (Redekunst, Literatur, Bildende Kunst, Musik), seine (pluri)medialen Darstellungsformen und Entgrenzungen (z.B. ‚filmisches Schreiben‘ oder Hypertext) wie im weiteren Sinne Produktentwicklung und ökonomische Vermarktungsstrategien (Kunstwert als Ware) in den Bereichen von Technik, Handwerk und Dienstleistung umfassen kann. Die gelungene Produktion resultiert dabei seit der Antike als ein komplexer Prozess aus dem Zusammenwirken der jeweils zu bestimmenden Faktoren von Wissen (σοφία, sophīa) und Kunstfertigkeit (τέχνη, téchnē) sowie deren kommunikativer Handlungseinlassung im Zeichen eines aktiven, autorbetonten Wirkens. Die an den Produktionsbegriff direkt geknüpfte, hohe Bedeutung des Gebrauchswertes des Herstellens bringt ihn traditionsgemäß in die Nähe soziokultureller Praxis und Arbeit. Impliziert sind damit in besonderem Maße die Frage nach seiner ethischen Verfasstheit, d.h. der Rückbezug der Produktivität zur ἀρετή (áretē) und des theoretischen Wissens, der ἐπιστήμη (epistēmē), zum sittlichen Wissen der φρόνησις (phrónesis)¹, sowie der Aspekt der praktischen Verwendbarkeit der durch das Produzieren ausgelösten, ‚ästhetischen Erfahrung‘ (didaktische, utopische, enthüllende Funktion).²

In der traditionell von Philosophie, Ästhetik sowie Rhetorik geführten Diskussion des intensiven Begriffes kunsthaften Produzierens, an der sich vom 19. Jh. an verstärkt die Humanwissenschaften beteiligen, wird das menschliche Herstellen in ein anthropologisches Spannungsfeld eingelassen, in dem das „poietische

¹ H.R. Jauß: Ästh. Erfahrung u. lit. Hermeneutik (1991) 104.

² vgl. G. Peters: Theorie d. lit. Prod., in: D. Harth, P. Gebhardt (Hgg.): Erkenntnis der Literatur. Theorien, Konzepte, Methoden d. Lit.wiss. (1982) 56-78, 56f.

Können“³ als enthusiastische Inspiration (ἐκστασις, ekstasis, furor poeticus) bzw. als Möglichkeit und Lernbarkeit kunsthafter Techniken zum Zwecke ihrer nachbildenden Verwendung (μίμησις, mimesis, imitatio naturae) angesehen und immer wieder kontrastiv bewertet und instrumentalisiert wird.⁴ Als typische Symbolfigur der Mimesis gilt *Prometheus*, als die der Inspiration der mythische Sänger *Orpheus*⁵.

Die Geschichte kunsthaften Tuns belegt gleichwohl seit jeher eine komplexe Wechselwirkung der Produktivkräfte im Spannungsfeld von Nachbildung und Inspiration. Dies gilt für die klassische Reproduktion als empfundene, ‚schöne Natur‘ ebenso wie für die Genieästhetik, die zunächst als analoge Nachbildung⁶ angelegt war. Dies reicht für die Literatur bis hin zu dem Aufweis der affektiven Aussagekraft subjektiver Innerlichkeit gerade für besonders mimetische Schreibformen wie etwa Ekphrasis, naturalistische Erzählung oder konkrete Poesie. Andererseits zeigen sich an der Quelle inspirierter Kraft immer auch die analoge Vernunftstruktur des Lebensprinzips⁷ oder die „Evidenz des Ursprünglichen“ in der ‚schönen‘ Form⁸ - etwa in der ekstatischen Geste und Formsuche von der mittelalterlichen Mystik bis zu De Sade und Oscar Wilde.

Für die Kunstproduktion ist es somit unerlässlich, dass sie als freier, d.h. ‚idealer Zweck‘⁹ die lebensweltliche, wechselseitige Verwiesenheit von Produktion und Rezeption in den suspensiven Freiraum des ästhetischen Spiels überführen kann. Unter dem Signum des von Jauß eingebrachten Begriffes der ‚ästhetischen Erfahrung‘, der Rationalität und Irrationalität, Kreation und Rezeption, Fingieren und

³ J. Mittelstraß: *Neuzeit u. Aufklärung*, Berlin/New York (1970), 349; Jauß [1] 109.

⁴ H. Rudloff: *Prod.ästh. u. Prod.didaktik. Kunsttheor. Voraussetzungen lit. Produktivität* (1991) 16-18, 36; E. Grassi: *Die Theorie des Schönen in d. Antike* (1980) 121ff.

⁵ Hesiod: *Theogonie* Vv. 508-617; Ovid, *Metam.* (1981) X, 1-85, XI, 1-84; KIP 4 351-356 u. 1174-1177 sowie W. Storch, B. Damerau (Hgg.): *Mythos Prometheus. Texte v. Hesiod bis R. Char* (1995) u. W. Storch (Hg.): *Mythos Orpheus. Texte v. Vergil bis I. Bachmann* (1997).

⁶ vgl. Peters [2] 61f. dazu H. Blumenberg: ‚Nachahmung d. Natur‘. Zur Vorgesch. d. Idee d. schöpfer. Menschen, in: *Wirklichkeiten in denen wir leben* (1981) 55-103.

⁷ H. Marcuse: *Triebstruktur u. Gesellschaft. Ein philos. Beitrag zu S. Freud*, in: *Schriften*, Bd. 5 (1979).

⁸ Grassi [4] 73.

⁹ Kant KU § 58, 205-211.

Imaginieren¹⁰ vor einen breiten hermeneutischen Horizont stellt, bietet sich derzeit ein differenziertes Verständnis von P. an, das Ergebnisse der jüngeren, interdisziplinären Forschung sowie neue mediale Vermittlungsformen berücksichtigt und die künstlerische Produktion zugleich auch rückbindet an das Faktum ihrer rhetorischen Fundierung.

A.II. P. u. Rhetorik. H. BLUMENBERG erinnert aus anthropologischer Sicht an die Bedeutung der Rhetorik als eine ‚provisorische‘ Moral gesellschaftlicher Konsenspraxis, denn: „Alles, was diesseits der Evidenz übrig bleibt, ist Rhetorik.“ Ubiquitäres Handwerkszeug des ‚Mängelwesen Mensch‘, ist sie ihm „das vernünftige Arrangement mit der Vorläufigkeit von Vernunft.“ Auf den Gemeinsinn (*sensus communis*) zielende Wahrscheinlichkeit, rechtfertigt die Beredsamkeit das Mandat zum Handeln, indem sie das Platonische Verdikt gegen die doppelte Abständigkeit der Mimesis von dem wahren Sein zum eigentlich sozialetischen Urgrund eines gesicherten, weil „verzögerten“ Sprachhandelns¹¹ umdeutet: „Wovon alle überzeugt sind, das nennen wir wirklich.“¹² Realisiert das mimetische Sprechen bei Aristoteles ein verlässliches Reproduzieren konsensuell verbürgter Lebenstopik, so ermöglicht es in diesen Grenzen auch das ästhetische Spiel der Elementaraffekte wie Furcht und Mitleid (*ἔλεος*, *éleos* und *φόβος*, *phóbos*), sofern sie als Elemente des Pathos durch die Reinigung der *κάθαρσις* (*katharsis*) in einen ethischen Zustand der Läuterung einmünden.¹³ Die öffentliche Integration des produktiven Dualismus gelingt so in der rhetorischen Einstellung leichter, weil das philosophische Anliegen, die Wahrheit *vor* (in der Intuition) bzw. *nach* der sprachlichen Redeinstanz (in der referenziellen Rückführung der Mimesis) zu erreichen, der pragmatischen Integration des Produzierens *in* der Sprache bedarf. Die „Bipolarität des Heiligen und Profanen, des Erlaubten und Verbotenen, des Religiösen und Blasphemischen“¹⁴, die Foucault erneut als Quellgrund einer jeden ‚Diskursbegründung‘ angibt, lässt sich als eine sprachlich bedingte,

¹⁰ vgl. W. Iser: D. Fiktive u.d. Imaginäre. Perspektiven lit. Anthropologie (1991).

¹¹ Blumenberg [6]: Anthropol. Annäherungen an d. Rhet., 104-136, 111, 130, 124.

¹² Arist. EN 1172b.

¹³ Arist. Poet. 1449 b 18f.; vgl. Ueding/Steinbrink 22.

¹⁴ M. Foucault: Was ist ein Autor ? in: Schriften zur Lit. (1988) 7-31, 18.

produktionsästhetische Spannung bereits in der sophistischen Auffassung von der ‚gerechten Täuschung‘¹⁵ aufzeigen, wie sie die judiziale Streitkunst auf Sizilien und im Athen des 5. Jh. Chr. herausgebildet hat. Sie wird in der aktuellen Rhetorik in die Vorstellung eines pluralistischen kommunikativen Handelns eingelassen und wirkt etwa in der topischen Kombinatorik L. BORNSCHEUERS oder bei G.K. MAINBERGER im Modell einer konstruierten konjekturalen Vernunft.¹⁶

Ein enger Bezug von P. und Rhetorik lässt sich vom skizzierten Ausgangspunkt dieser Praxis her für alle Bereiche des Regelsystems der *ars rhetorica* herausstellen.¹⁷ Die für eine ‚Theorie der literarischen Produktion‘ geforderte Verzahnung von Produktion und Rezeption¹⁸ schlägt sich dabei bereits grundlegend in der rhetorischen Wirkungstrias (docere, delectare, movere) nieder, die die Konzentration auf den Redner als Produzenten verbindet mit einem erhöhten Bewusstsein für die affektiven Erfordernisse der rezeptiven Akzeptanz (tua res agitur).

Im Bereich der *Produktionsstadien* der Rede bedarf das rechte Auffinden der Gedanken (*inventio*) des rationalen wie emotiven Verstehens des behandelten Sachverhaltes (*intellectio*). Die Produktion lenkt hier den Blick auf das ganzheitliche Leistungsvermögen des Redners, wobei eine variable Gewichtung der Faktoren Naturanlage (*natura*), Fleiß (*studium*) und Kunst (*ars*) nuancierte Charakterprofile erlaubt. Da die klassische Invention ein Wiederauffinden topisch fixierten, d.h. allgemein bekannten Gemeinssinns ist, steht das gedanklich Schöpferische hierbei hinter der affektiven Simulation konkreter Situationen zurück. Dabei wird in der Anordnung des Stoffes (*dispositio*) der Scharfsinn (*ingenio*) für die authentische situative Verfasstheit (*ordo naturalis*) eines Themas oder Rechtsfalles verknüpft mit einer parteilichen Bewertung und Modifikation (*ordo artificialis*). Das von Cicero geforderte „Feuer der Begeisterung“, die *inflammatione animorum*¹⁹, bündelt die produktiven Instanzen von Intellekt und Enthusiasmus im Ideal eines praktisch wirksamen, tugendhaften Redehandeln. Für die

¹⁵ Ueding/Steinbrink 15.

¹⁶ L. Bornscheuer: Topik. Zur Struktur d. ges. Einbildungskraft (1976); G.K. Mainberger: Rhetorica I u. II (1987/1988); vgl. K.-H. Göttert: Einf. in d. Rhet. (1991) 194-218.

¹⁷ vgl. im Folgenden Ueding/Steinbrink.

¹⁸ Peters [2] 58.

¹⁹ Cic. De or. II, 194.

elocutio als Übersetzung (*translatio*) im Sinne eines Zur-Schau-Stellens, bzw. Einkleidens der Gedanken, vermittelt die soziokulturelle Situiertheit des Themas selbst den Ausgleich von verbergender und enthüllender Sprachfunktion. Zwischen asiatischer Wortfülle und attischer Konkretion lenken inneres (sprachliches) wie äußeres (soziales) *aptum* den subtilen Grad der rednerischen Freiheit (*licentia*) im Ausgleich von sachlich ‚richtigem‘ (*virtus*) und ausgeschmückt ‚gutem‘ Sprechen, das jedoch in die Untugend der leeren Worthülsen (*vitium*) abgleiten kann. Kunsthaftes Redehandeln bewegt sich hier innerhalb der Grenzen der Drei-Stil-Lehre in einer ‚produktiven Differenz‘, die zwischen den Polen von schlichtem (*genus subtile*) und pathetisch-erhabenem Stil (*genus grande*) den Bedarf an scharfsinniger und affektiv eindringlicher Darstellung zu vermitteln sucht. Dabei zeigt sich hinter der mimetischen Direktheit im Kern ein sittliches Verbergungsethos, hinter dem elokutionär verhüllenden *genus grande* wiederum die Vorahnung eines im Grunde entblößten Pathos.²⁰ Das Gedächtnis (*memoria*) konstituiert ein System des Wiederauffindens, das die gedankliche Repräsentation in eine Dependenz von bildhafter Vorstellung bringt, wie sie die Erinnerungsorte darstellen. Das Prinzip der signalhaften Reproduktion der inventiven Fundstellen des Diskurses verweist so seinerseits auf das rezeptive und emotive Potential der Sprachproduktion. Des Weiteren impliziert das memoriale Tun als eine signalhafte Reproduktion den für die P. so wichtigen Aspekt der medialen Vermittlung. Das Gedächtnis ist gewissermaßen das Medium der oralen Vervielfältigung, die im Auffinden und Überliefern voranschreitet und so den öffentlichen Wert einer konsensuell verbürgten ‚Institution Kunst‘ darstellt. In dem in Rhetoriktraktaten (mit Ausnahme Quintilians) nur knapp ausgeführten Produktionsstadium des Redevortrags (*actio*, *pronuntiatio*)²¹ erweist sich die produktive Kommunikation als ein eloquentes Inszenieren dramatisierter Rede durch die analoge Verknüpfung des Sprachlogos mit Gestik und Mimik. Die öffentliche Situiertheit des oralen Diskurses deutet zugleich auf medial bedingte Unterschiede des kommunikativen Rahmens hin. Die Bühne von Forum, *ἀγορά* (*agora*) und Kanzel weicht nach Gutenberg den Bibliotheken und privaten Salons. Die Buchlektüre in

²⁰ vgl. Ps.-Long. *Subl.* 17, 2 u. 8, 4; 12, 1-5.

²¹ Arist. *Rhet.* 224f.; Auct. ad Her. III, 19-27; Cic. *De or.* III, 213-227; Quint. XI, 3.

der Stille wird wiederum überlagert von der affektpotenzierenden Simulation abwesender Welten in Kino, Fernsehen und Internet sowie heute von der hypertextuellen Produktivität der Computertechnologie. In der Methodik der *Redeteile* (*partes orationis*) festigt sich erneut der Eindruck einer rhetorischen Vernetzung von Produktion und Rezeption. So erscheint der Redeanfang (*exordium*) als ein rezeptionslenkendes Vermögen mit einem breiten Spektrum zwischen schlichter Erheischung der Aufmerksamkeit (*attentum parare*) bis hin zur Option schmeichelhafter Insinuation im *genus turpe*. Ähnliches gilt auch für den Redeschluss (*peroratio*). Die Überlegungen der *ars rhetorica* zur Erzählung (*narratio*) leisten wiederum eine produktionsästhetische Grundlegung der später poetologisch entwickelten Erzählstrategien des literarischen Werkes. Aus der Perspektive parteilicher Darstellung erwächst dabei die Notwendigkeit der Abweichung in der sprachlichen Mimesis (Auslassungen, Digressionen, Übergehungen), die hier früh in ihrer ‚ideologischen‘ Produziertheit erkennbar wird. Darüber hinaus wird der Vorrang einer ‚realistischen‘ Darstellungsweise in der Betonung der Erzähltugenden (*narrandi virtutes*) wie Kürze, Klarheit, Deutlichkeit und Glaubhaftigkeit sozial fundiert und findet ein Echo in den vielfältigen poetischen Erscheinungsformen klassischer, moderner und postmoderner Realismuskonzepte.

B.I. Antike. Für die Antike ist das Schöne zunächst direkt mit der ontologischen Wahrheit verbunden. Nur in der Formgebung (*εἶδος, eidos*) vermag der Kunstschaffende das *ἀπειρον* (*apeiron*), die ‚Evidenz des Unendlichen‘¹ zu erreichen. Schönes (*καλός, kalos*) meint deshalb zugleich das Gute (*ἀγαθόν, ágathon*), das das Kunstschaffen vor dem Hintergrund der Unordnung des weltlichen Chaos sichtbar machen soll.² Kunsthaftes Tun ist hier eingelassen in die allgemeine Vorstellung von der menschlichen Hervorbringung (*ποίησις, poiesis*) als „Übergang aus dem Nichtsein zu etwas Seiendem“³. Hierbei wird das Hervorbringen genauer gefasst als eine ordnende Formgebung von Materie (*ύλη, hylē*) in einem Akt der Begrenzung der vielfältigen Möglichkeiten ihres unbegrenzten ‚Stoffes‘.⁴ Produzierendes Tun erscheint

¹ Plat. *Timaios* 27d-29d; vgl. F.P. Hager: Art. ‚Apeiron‘, in: HWPh, Bd. 1, 433-436.

² Grassi [4] 48ff.

³ Plat. *Symp.* 205b, c ; Grassi [4] 160.

⁴ vgl. Grassi [4] 160.

ANAXIMANDER als Teil einer Strafe-Buße-Dialektik von Ausgang und Rückkehr in das Urprinzip des unbeschränkten Apeiron, PYTHAGORAS als die Teilhabe an der kosmischen Harmonie in der mystischen Ordnungskraft der Zahl, HERAKLIT als ewiges Gesetz des Wettstreites der Einheit der Gegensätze (coincidentia oppositorum).⁵ EMPEDOKLES⁶ betont die Kraft von Anziehung und Abstoßung, von Liebe und Hass, die allem Geschehen innewohnt und trägt damit bei zu einer engen Grenzziehung für das schöne Herstellen in einem ethisch und psychisch fundierten, menschlichen Bezugsfeld. Als dessen Zielpunkte fungieren die stoische Leidenschaftslosigkeit (ἀπαθεια, āpatheia)⁷, EPIKURS glückselige Ruhe des Geistes (ἀταραξία, ātaraxía) bzw. bei PLOTIN⁸ das mystische Prinzip des δαίμονος (daímonos), der aktiven Hingabe an die Ausstrahlungen des höchsten Wesens.

Die Kunst als Darstellung menschlichen Tuns ist gemäß PLATON festgelegt auf die weltliche Ordnung der die Leidenschaften überwindenden, tugendhaften Handlungen.⁹ Gemessen an dem idealen Horizont der politischen Kardinaltugenden Gerechtigkeit und Besonnenheit¹⁰ erfüllt die dichterische Poiesis diesen Maßstab jedoch nicht. Sie wird in Platons Drei-Stufen-Modell für die Wirklichkeit als eine affektgebundene Mimesis dem Wesensbild des Urseins wie auch dem Abbild des Seienden, das sich auf der zweiten Stufe als dessen Schattenbild (εἶδωλον, eídolon) zeigt, nachgeordnet. „Nachahmung eines Nachgeahmten“¹¹ scheint ihm die Dichtung das gefährliche Produkt ekstatischen Außer-Sich-Seins des Dichters¹² und damit dem Vernunftgebot für das menschliche Wissen geradezu entgegen gerichtet zu sein. Die Rhetorik weist dem gemäß im Vergleich mit der hervorbringenden Praxis des dialektischen Gespräches den gleichen Werteverlust auf, wie Platon ihn im *Gorgias* für die Kochkunst als täuschende Nachbildung der Medizin feststellt.¹³

⁵ vgl. Die Vorsokratiker, 2 Bde., hg. v. J. Mansfeld (1999): Anaximander: I, 67-73, Pythagoras: I 143-160, Heraklit: I, 259-263.

⁶ Die Vorsokratiker [5], II, 75-87.

⁷ vgl. M.-P. Engelmeier: Art. 'Apathie', in: HWPh, Bd. 1, 429-33.

⁸ vgl. H. Reiner: Art. 'Ataraxie', in: HWPh, Bd. 1, 593; Plotins Schriften, übers. v. R. Harder, Bd. 1 (1956), 299-311.

⁹ vgl. Grassi [4] 134.

¹⁰ Plat. Protag. 327a-333d.

¹¹ Plat. Pol. 598b; vgl. Grassi [4] 126f.

¹² vgl. Plat. Ion 533d-536d.

¹³ Plat. Gorg. 464 b-465 a.

Auch ARISTOTELES geht von der doppelten Abständigkeit der sprachlichen Poiesis aus.¹⁴ Gerade das Affektpotenzial der Sprache bindet er jedoch im Zeichen einer pragmatischen Wende an den vom Gemein Sinn gesicherten, öffentlichen Redebereich der Entfaltung vielfältiger Möglichkeiten. Ist „das Gute das, wonach alles strebt“¹⁵, dann entfaltet die dichterische Nachahmung menschlichen Tuns einen reinigenden Effekt (katharsis)¹⁶ und die öffentliche Redepraxis¹⁷ die abwägende Tugend einer streitenden aber im weltlichen Sinne gerechten Rechtsfindung.

Die *res-verba*-Problematik¹⁸, die die philosophische Beschäftigung mit der P. maßgeblich prägt, wird bei Aristoteles pragmatisch gelöst. Der *homo-mensura*-Satz¹⁹ des Sophisten PROTAGORAS erklärt bereits in vorsokratischer Zeit den Menschen zum ‚Maß aller Dinge‘. Das Wahrscheinliche und Nützliche (utilitas) in der soziokulturellen Öffentlichkeit ersetzt unter der Ägide der Rhetorik das metaphysisch Wahre und fördert eine intersubjektive Fortschreibung der P. in einem nun stark ausgedehnten Wirkungsrahmen. Die Skepsis vor der Macht des Wortes bleibt freilich auch für die rhetorische Diskussion bedeutsam. Der richtige Ausgleich von Affekten und Vernunftgründen spiegelt sich wider in dem Anspruch einer anziehenden wie zugleich seriösen Redekunst, die – *cum omni iucunditate et gravitate*²⁰ – das Vermögen des perfekten Redners ausmacht.

„Von einem Redner aber muss man dialektischen Scharfsinn verlangen, philosophische Gedanken und eine schon fast dichterische Ausdrucksweise, das Gedächtnis von Juristen, die Stimme von Tragöden und die Gebärdensprache fast der besten unter den Schauspielern“²¹ skizziert Antonius in CICEROS *De oratore* das Ideal des vollkommenen Redners (perfectus orator). Naturanlage (ingenium) und Kunst (ars) gehen in der rednerischen Produktion zusammen und verhindern so zumindest idealiter die Gefahren inhaltlicher Beliebigkeit und stilistischer Manier, wie sie im Topos von der ‚verfallenen Beredsamkeit‘, der

¹⁴ Arist. Peri hermeneias 16a, in: Werke, hg. v. J. Flashar, Bd. 1, T. 2 (1994) 3-37, 3.

¹⁵ vgl. Arist. EN 1094 a 1-2.

¹⁶ s. Anm. 13.

¹⁷ vgl. Arist. Rhet.

¹⁸ vgl. Göttert [16] 25f.

¹⁹ Plat. Theait. 151e–152a; H. Blumenberg: D. Legitimität d. Neuzeit (1988) 609f.

²⁰ Cic. De or. I, 57.

²¹ Ebd., I, 128.

corrupta eloquentia zusammen gefasst sind.²² QUINTILIAN weitet dieses Rednerbild in seinen *Institutionis oratoriae* zu dem allgemeinen Bildungsideal des beredten Ehrenmannes, des *vir bonus dicendi peritus* aus.²³ Die Dekadenz der antiken Demokratien belegt schließlich die politische Dimension des Redehandeln - Sparta oder Athen, schlichte oder pompöse Redehaltung. TACITUS verhandelt in seinem *Dialogus de oratoribus* die gesellschaftlichen Ursachen für den Verfall der Beredsamkeit. Deutlich wird hier v.a. die Bedeutung der Rhetorik im Sinne einer produktiven Streitkultur für den «noch nicht geheilten und nach Wunsch geordneten Staat.»²⁴ Auf der festen politischen Grundlage von Ordnung und Gesetz gerate kunsthaftes Reden zur dichterischen Stilübung, ertrage der Zuhörer nicht mehr „die trostlose und ungeschmückte Altertümelei“.²⁵ Es beginnt die bis heute ungebrochene Diskussion um den ästhetischen Mehrwert kunsthafter Rede, der in positiver Einschätzung als Beleg für einen zivilisatorisch hoch stehenden, später barock genannten Anspruch auf eine volle und subtile Ausdrucksweise gewertet werden kann. Andererseits gilt er vielen aus klassischer Sicht als eine täuschende bis verführerische Dekadenz ‚weiblicher‘ Beredsamkeit, denn: „soviel besser ist es, der Rede sogar eine rauhe Toga überzuwerfen, als sie mit gefärbten und dirnenhaften Gewändern herauszuputzen.“²⁶

PSEUDO-LONGINOS versucht in seiner Schrift *Vom Erhabenen* eine mögliche Aussöhnung der beiden Pole. Gedankliche Konzeption und ein „starkes, begeistertes Pathos“ als die beiden Hauptquellen für das erhabene Reden verbinden die ‚kraftvolle Natur‘ und die ‚eindringlich klare Darstellung‘ als „Widerhall einer großen Seele“ zur höchsten, rhetorischen wie dichterischen Leistung. „Ausdruck spontaner Leidenschaft“²⁷ verknüpft sich im Erhabenen für Longinos die ingeniöse Situativität des großen, überraschenden Momentes mit der mimetischen Illusion direkter Aussage und verborgener²⁸ Kunsthaftigkeit. Die sublime Vernunft gilt ihm als „große Gesinnung durch Nachahmung oder

²² Quint. XII, 10, 16f.; Ueding/Steinbrink 37ff.

²³ Quint. XII, 1, 1.

²⁴ Tac. Dial. 41, 1.

²⁵ Ebd., 20, 3.

²⁶ Ebd., 26, 1.

²⁷ vgl. Ps.-Long. Subl. 8, 1; 9, 1; 15, 2; 9, 2; 18, 2.

²⁸ Ebd., 17, 1.

Vergegenwärtigung“²⁹. Das schöne Wort als „Licht des Gedankens“³⁰ bindet die unverzichtbare, irrationale Wirkungsmacht des Enthusiasmus ein in die mimetische Vernunft verbaler Klarheit. Longinos legt hier das Fundament für die das Rationale subjektiv entgrenzende P. des Genies, das ihm allerdings noch als eine gottesfürchtige ‚große Natur‘³¹ gilt.

B.II. Mittelalter, Renaissance, Barock, Klassik. H.R. Jauß beschreibt den produktiven Bereich der neuzeitlichen ästhetischen Erfahrung als einen Prozess der „Verwirklichung der Idee des schöpferischen Menschen“³². Die alttestamentarische „Polarität des demütigen Dienens am Werk Gottes und des herrschenden Verfügens über die Natur“³³ mündet in der Patristik in den christlichen Bedarf an einer positiven Vermittlung des produktionsästhetischen Dualismus im Sinne einer Aufwertung der Schaffenskraft des Individuums als Ebenbild Gottes.

Poiesis als „Genuss am selbst hervorgebrachten Werk“³⁴ behandelt AUGUSTINUS in *De doctrina christiana* im Rahmen seiner christlich gedeuteten *res-verba*-Lehre.³⁵ Genießen, d.h. „einer Sache um ihrer selbst willen in Liebe anhangen“ stellt sich in den Dienst eines Gebrauchs, d.h. bei Augustinus, „die zum Leben notwendigen Dinge auf die Erreichung des Gegenstandes der Liebe beziehen“.³⁶ In der Dialektik vom ewigen ‚Voraufgehen‘ Gottes und dem praktischen ‚Hervorgehen‘ der Sachen aus der heiligen Trinität³⁷ ist der gläubige Gebrauch der Dinge direkt abhängig von einem individuellen Vermögen zur Exegese biblischer Wahrheit. Der höchsten menschlichen Bestimmung, der Rückkehr zu Gott, stellt sich so die schwierige Aufgabe einer Mimesis des ‚Unaussprechlichen‘, des Unsichtbaren: „Wenn wir nun ins Vaterland zurückkehren wollen, wo wir allein unser Glück finden können, so müssen wir diese Welt zwar gebrauchen, aber nicht genießen, damit wir so das Unsichtbare an Gott durch das erschaffene Sichtbare schauen“.³⁸ Menschliches Hervorbringen findet seinen höchsten Ausdruck in einer psychologisch

²⁹ Ebd., 15, 11.

³⁰ Ebd., 30, 1.

³¹ Ebd., 2, 2.

³² Jauß [1] 103.

³³ Ebd., 105f.

³⁴ Ebd., 87.

³⁵ Aug. Doctr. 14-16.

³⁶ Ebd., 16f.

³⁷ Aug. Bekenntnisse, übers. v. W. Thimme (1982) 361-363.

³⁸ Aug. Doctr. 18-20, 17.

instrumentalisierten Ästhetik des Wortes. Als einziger Grund der Sprache gilt es, „das, was derjenige, der das Zeichen gibt, in seiner Seele trägt, hervorzunehmen und in die Seele eines anderen überzuleiten.“³⁹ Das erhabene Wort wird hier zur Gemütsbewegung eines beseelten Redehandeln, das den manichäischen Dualismus überwinden soll. Das geheimnisvolle Dunkel der christlichen Wahrheit verbindet sich im Wort der Heiligen Schrift mit dem Ethos einer kommunikativen Leistung. Deren Genuss liegt darin begründet, mit der erhabenen Gemütsbewegung, die „der ganzen Sprache Wärme verleiht“⁴⁰, den anderen zu rühren und zu beugen zu der individuellen Anstrengung, Licht ins Dunkel des biblischen Logos zu bringen. Für den an die vergängliche Zeit gebundenen Menschen wird das Wort zu einem Mittel, die Erinnerung an Vergangenes und die Erwartung von Zukünftigem⁴¹ in einer gegenwärtigen Geste göttlicher Anschauung zu bannen. Das kommunikative *ingenium* des christlichen Redners erweist sich in den *Confessiones* als ein der göttlichen Schöpfung analoger Akt der Liebe: „hörend [zu] empfangen, redend neu zu gebären“⁴².

Patristik und Scholastik entwickeln die P. bis zum Spätmittelalter konsequent in einem subtilen Lehrgebäude sprachlicher Hervorbringung und Bildung. Die relativ stabile Legitimation der Sprache, analoges Zeichensystem göttlicher Wahrheit zu sein, führt im Rahmen der Sieben Freien Künste v.a. zu einer P. der analogen mimetischen Sprachfunktionen. Dies schlägt sich nieder in der sozialen Ausrichtung der Drei-Stil-Lehre, im bei DANTE⁴³ exemplarisch vorgestellten, vierfachen Schriftsinn, in dem sich verstärkenden Interesse an Figurenlehre und Poesie sowie generell in der rhetorischen Fundierung der das Mittelalter beherrschenden Schreibgattungen von *ars poetriae*, *ars dictaminis* und *ars praedicandi*.⁴⁴ Die *artes liberales* übernehmen dabei bis zur Aufklärung die führende Rolle der Philosophie, wobei sie als geistige Übungen propädeutischen Charakter haben und zur *sapientia spiritualis* hinführen sollen.⁴⁵

³⁹ Ebd., 50.

⁴⁰ Ebd., 205.

⁴¹ Aug. Bekenntnisse [37] 312ff.

⁴² Ebd. 48.

⁴³ Dante: Das Gastmahl (II, 1), in: E. Garin: Gesch. u. Dok. d. abendl. Pädag. (1964), I, 279-282; vgl. ebd. 257ff.

⁴⁴ vgl. Murphy RM 135ff.; Ueding/Steinbrink 63-75.

⁴⁵ vgl. Ueding/Steinbrink 53.

Ein wichtiger Anstoß für eine P. des kreativen Subjekts geht sodann zum einen von der bei den sizilianischen Stilnovisten und im Minnesang vorgeprägten Liebestopik BOCCACCIO und PETRARCAS⁴⁶, zum anderen von der ‚kopernikanischen Wende‘ in den Naturwissenschaften aus. Erstere fördert die Signifikanz des freien poetischen Spiels sowie den Umgang mit den Affekten des in höfisch-aristokratischer, später bürgerlicher Urbanität lebenden Individuums. Im Humanismus verschmelzen rhetorische Wirkungsmacht und dichterische Freiheit im öffentlichen Idealbild vom Universalgelehrten, das CASTIGLIONE auf den anmutigen Führungsstil des Hofmanns, MACHIAVELLI auf den von der Sophistik geerbten, zweckorientierten Pragmatismus des beredten Renaissancefürsten anwendet.⁴⁷ Die Diskussion um das literarische Können gipfelt im späten 16. und im 17. Jh. in einem streitenden Nebeneinander von klassischem und barockem Stilideal, das den produktionsästhetischen Dualismus von Mimesis und Enthusiasmus, von Attizismus und Asianismus in die Neuzeit transportiert.⁴⁸ Dabei zeigen sowohl das barocke Ideal einer Mischung aus überraschender, scharfsinniger Erfindung (*argutezza*) und sinnlich betonter Wortfülle⁴⁹ als auch die klassizistische Reduktion, deren ‚Je-ne-sais-quoi‘-Ästhetik K. STIERLE als Mimetik einer ‚negativen Anthropologie‘ deutet⁵⁰, dass rationales und irrationales Tun in der Poiesis stets bereits vermittelt sind.

In der ‚kopernikanischen Wende‘⁵¹ lässt sich entlang einer Linie von LEONARDO DA VINCI'S „handgreiflicher Erfahrung“ als Quelle der *artes* über PICO DELLA MIRANDOLA'S Mensch als „frei entscheidender, schöpferischer Bildhauer“ bis hin zu VICO'S heroischem Ideal der herkulischen Anstrengungen (*erculee fatiche*) für die universelle menschliche Vernunft (*ragione umana universale*) ein Zusammengehen von Praxis und Poiesis aufzeigen.⁵² In Ausgrenzung von

⁴⁶ vgl. V. Kapp: Ital. Lit.gesch. (1992): 73.

⁴⁷ Castiglione: Der Hofmann. Lebensart in d. Renaissance (1996); Machiavelli: Der Fürst/Il principe (1972).

⁴⁸ s. J. Adamietz: Art. ‚Asianismus‘, in: HWRh, Bd. 1, 1114-1120 u. A. Diehle: Art. ‚Attizismus‘ in: HWRh, Bd. 1, 1163-1176.

⁴⁹ vgl. V. Kapp: Art. ‚Argutia-Bewegung‘, in: HWRh, Bd. 1, 991-998.

⁵⁰ K. Stierle: D. Modernität d. frz. Klassik. Negat. Anthropologie u. funktionaler Stil, in: Frz. Klassik (1985) 81-133.

⁵¹ H. Blumenberg: D. Genesis d. kopern. Welt (1975).

⁵² L. Da Vinci: Sämtl. Gemälde u. d. Schriften zur Malerei (1990) 134; Pico della Mirandola: De hominis dignitate/Über die Würde

theoretischem und praktischem Können gewinnt gegenüber dem ‚guten‘ bzw. ‚richtigen‘ Tun dasjenige an Bedeutung, „was sich überhaupt *machen* lässt.“⁵³

Das ästhetisch vermittelte, poetische Können als selbstbewusste Schöpfung der Praxis in Technik und Kunstwerk trägt bei zum Geniedenken und zur *creatio ex nihilo* der Moderne.

B.III. 18. und 19. Jahrhundert. Die sensibilistisch bei LOCKE, HUME und bei SHAFTESBURY in der Figur des *virtuoso*⁵⁴ vorbereitete Übertragung von Ingenium und Ekstasis des Erhabenen auf die Ebene der selbstverantwortlichen Produktivkraft affektbestimmten Tuns bereitet die Genieästhetik der Aufklärung vor. Ehemals Vorschein des ewigen Gottes wird der Enthusiasmus nun zum Quellgrund für Dynamik und Progression menschlichen Tuns. Dies geht bei unterschiedlichen Denkern einher mit der Aufwertung des Arbeitsbegriffes, der Einbildungskraft als Ideenlieferantin und Schaltstelle zwischen Körper und Seele sowie verstärkt mit der aufklärerischen und später idealistischen Betonung der sprachlichen Bedingtheit der P.

Galt die Arbeit in antiker Mythologie und Christentum als das dem Ideal der *contemplatio* entgegenstehende, negative Reich des Dunkels sinnlicher Bewegung und Erschöpfung⁵⁵, knüpft sie die *Encyclopédie* DIDEROTS an den *bon sens* des praktischen Handelns.⁵⁶ Die *techné* des Handwerks erst liefert das Instrumentarium für eine Verlängerung der Natur, wie sie dem Menschen als *interprète de la nature* zukommt.⁵⁷ Sie stellt ihre positive Energie in den Dienst progressiver menschlicher Selbstverwirklichung durch Erfahrung, Wissen und Experiment und wird so zum Vorbild gerade auch für die sich im Folgenden vom Arbeitskonzept erneut abgrenzende Erfindungsschmiede des genialen *homo faber*, der die Wirklichkeit mißachtet: „le poète se forge à lui-même ses modèles, sans s’embarrasser de la réalité.“⁵⁸

d. Menschen (1990) 7; Vico: Della mente eroica, in: Opere (Mailand/Neapel 1953) 926.

⁵³ Jauß [1] 109.

⁵⁴ Locke: Vers. über d. menschl. Verstand (⁴1981); Hume: Ein Traktat über d. menschl. Natur (1973); Shaftesbury: Characteristics of men, manners, opinions, times (Indianapolis/New York 1964), I 214-220; vgl. Peters [2] 62.

⁵⁵ vgl. Diderot Encycl. (1966-67), Art. ‘Travail’, Bd. 16, 567.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ebd., Art. ‘Art’, Bd. 1, 714.

⁵⁸ Ebd., Art. Poésie, Bd. 12, 837; dazu J. Ritter : Art. Genie, in: HWPh, Bd. 3, 279-309.

Die Einbildungskraft des Dichters wird sodann ab BAUMGARTEN und dem Abbé DUBOS zur wesentlichen Instanz einer „activité de l'âme“, die das Erhabene als einen Mehrwert der Empfindung in der Affektlage der „chaleur de l'enthousiasme“ hervorbringt.⁵⁹ Der Zwang des Genies zu Regelverletzung und unablässiger Produktivität, seine affektive Erhebung befördern Erkenntnis und Weltaneignung, bedürfen aber aufgrund ihres regellosen, nach wie vor situationsgebundenen Pathos der Einbindung in eine öffentlich verträgliche, rational abgesicherte P.⁶⁰ Dies spiegelt sich in dem Paradox Diderots vom wirkungsvollen, weil emotionslosen Schauspieler, in ROUSSEAUS Poetik der empfindsamen Selbstreflexion, in LESSINGS Ringen um die Einheit des Mannigfaltigen.⁶¹ Auch der zwischen praktischer und theoretischer Vernunft vermittelnde Status des Kunstgeschmacks als ‚interesseloses Wohlgefallen‘ bei KANT sowie SCHILLERS Katharsis als eine erhabene menschliche Überlegenheit, gewonnen durch die pathetische Antizipation des Leids in der Tragödie, sind produktionsästhetische Vermittlungsversuche für die subjektiv gedachte Weltherstellung.⁶²

Die träumerisch divinitorische Einbildungskraft erhebt den Dichter bei Shaftesbury zum „second maker; a just Prometheus, under Jove“⁶³. Bei den Schweizern BODMER und BREITINGER wird er zum „weisen Schöpfer der idealischen Welt“⁶⁴. Die moderne Prometheus-Figur deutet in ‚Sturm und Drang‘ und europäischer Romantik ganz auf ein „Selbstverhältnis schaffender Subjektivität“⁶⁵ jenseits von Regeln und Rhetorik. Dennoch führt der geniale Schöpfer, etwa der *poeta vates* Victor HUGOS⁶⁶, an keinen Ort absoluter

⁵⁹ Baumgarten: Theor. Ästh., hg. v. H.R. Schweizer (1988); J. Dubos: *Réflexions crit. sur la poésie et sur la peinture* (Genf 1967); Diderot *Encycl.*, Art. ‘Génie’, Bd. 7, 582.

⁶⁰ vgl. ebd.

⁶¹ Diderot: *Paradox über d. Schauspieler* (1981); Rousseau: *Die Bekenntnisse. Die Träumereien d. einsamen Spaziergängers* (1978); Lessing: *Hamburg. Dramaturgie*, 70. St., in: *Werke*, Bd. 4 (1979), 557; vgl. W. Preisendanz: *Mimesis u. Poesis in d. dt. Dichtungstheorie des 18. Jh.*, in: W. Rasch, H. Geulen, K. Haberkamm: *Rezeption u. Produktion zw. 1570 u. 1730* (1972) 537-552, 549.

⁶² vgl. Kant *KU*; Schiller: *Über d. ästhet. Erziehung d. Menschen* (1965).

⁶³ Shaftesbury [54], I, 136; vgl. Peters [2] 62 u. Rudloff [4] 43.

⁶⁴ zit. n. Preisendanz [61] 543.

⁶⁵ Peters [2] 62.

⁶⁶ V. Hugo: *Fonction du poète*, in: *Ed. nationale* (Paris 1885ff.), Bd. 3, 405-418.

subjektiver Freiheit, sondern an den von GOETHE evozierten, „geheimen Punkt in dem das Eigentümliche unsres Ichs, die prätendierte Freiheit unsres Wollens, mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt.“⁶⁷ Bei F. SCHLEGEL herrscht zwar die romantische Idee vor, dass „die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide“⁶⁸. Problematisch wird menschliches Herstellen gleichwohl erst dort, wo die Rückbindung der P. an das Naturgesetz des ‚unendlichen Werdens‘⁶⁹ in die Poiesis selbst verlagert wird. Im Idealismus eines SCHELLING wird so die romantische Idee, die Schlegel und implizite noch BAUDELAIRE⁷⁰ kritisch zuspitzen als „bis zur Ironie vollendeter Begriff, [als] eine absolute Synthesis absoluter Antithesen“⁷¹ hypostasiert im Postulat der absoluten Identität von Subjekt und Objekt. Erscheinen Wirklichkeit und Kunstwerk als ein und dieselbe Tätigkeit, fallen dichterischer Wahn und Wirklichkeit in der „produktiven Anschauung“ zusammen.⁷² Ekstatische Unmittelbarkeit wird im künstlerischen Akt, dem „Formellen der Tätigkeit“ für HEGEL schließlich zum Ausdruck des Weltgeistes und als historisch notwendige Dialektik postuliert: „Das Kunstwerk ist daher ebensosehr ein Werk der freien Willkür und der Künstler der Meister Gottes.“⁷³ Die affektiv fundierte Genieästhetik der Nachbildung mündet letztlich in einer aporetischen Mimesis bis hin zur psychopathischen Selbstspiegelung des subjektiven Wollens: Der aktive Prometheus verwandelt sich in Narziss und Pygmalion⁷⁴, bestenfalls aber in sein *alter ego* des liebenswerten, müßig-dekadenten Herkules F. Schlegels.⁷⁵

Von Rousseau über Herder bis Nietzsche verläuft andererseits eine Linie, die künstlerisches Schaffen im Rückgang auf Sprachursprungsdebatte und Musikästhetik als eine pathetisch-sinnliche

⁶⁷ Goethe: Zum Schakespears Tag, in: Kunsttheor. Schriften u. Übers. 1, Berliner Ausg., Bd. 17, 185-189, 187f.

⁶⁸ F. Schlegel: Athen.-Fragm. 116, in: Krit. Fr.-Schlegel-Ausg. (1967), 1. Abt., Bd. 2, 183.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Schelling: Ideen zu einer Philos. d. Natur, in: Werke, Bd. 5 (1994), 105-107; T. Greiner: Ideal u. Ironie. Baudelaires Ästh. d. ‚modernité‘ im Wandel vom Vers- zum Prosagedicht (1993).

⁷¹ F. Schlegel [68], Athen.-Fragm. 121, 1. Abt., Bd. 2, 184.

⁷² vgl. A. Gellhaus: ἐκστασις, Schellings Theorie d. dicht. Prod., in: ZfG 2, 3 (1992), 499-525, 506, 516.

⁷³ Hegel: Enzykl. d. philos. Wiss. 1830 (⁷1969), § 560, 443.

⁷⁴ Ovid [5] III, 339-510 u. X, 243-297; vgl. dazu K. Semsch: Abstand von d. Rhet. (1999) 131, 170, 184.

⁷⁵ F. Schlegel [70]: Lucinde, 1. Abt., Bd. 5, 29.

Inspirationskraft begründen möchte. Rousseau zieht der mimetisch abstrakten Harmonie des Bildes Melodie und Rhythmus von Sprache und Musik vor. Die orphische Unmittelbarkeit des Gesanges verbindet sich in der Sprache auf authentische Weise mit dem progressiven Charakter menschlichen Tuns.⁷⁶ HERDER konzentriert diesen Gedanken in der Vorstellung vom ‚tönenden Handeln‘.⁷⁷ Sein Orpheus überwindet die Reizüberflutung von Sehen und Fühlen in einer produktiven Mittellage, die emotionale Tiefe und rationale Progression verbindet. NIETZSCHE betont den dionysischen Charakter der Leidenschaft in seinem ästhetischen Interesse an rhythmischer Bewegung und Urbild. Gespeist aus der Quelle der Ekstase erscheint die Wahrheit diskursiver Progression lächerlich verzerrt im Bild eines „beweglichen Heeres von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen“⁷⁸. Blickt Orpheus sich in vernunftgebotener Sorge um, verletzt er das Gesetz des Pathos und blickt in die rationale Vernunft wie in eine nicht mehr ausfüllbare Leere.

Am Ende des 19. Jh. geht die P. auf in einem unvermittelten Bezug von Subjekt und Objektwelt. War sie am Wissen der Affektrhetorik in entscheidendem Maße erstarkt setzt sie in der Hochmoderne des Industriezeitalters weniger auf die soziokulturelle Verankerung des *sensus communis* als auf die Vorstellung einer direkten Bedeutungsherstellung⁷⁹ (Foucault) von Kunst und Wissenschaft. Die Rhetorik reduziert sich auf das in der Poetik verwaltete Figurenwissen und wird als Kunst und Lehrfach marginalisiert.⁸⁰

B.IV. 20. Jahrhundert. Das erstarkte Selbstbewusstsein des *homo technicus* in der frühen Avantgarde¹ einerseits, die wachsende Sorge um die Folgen von Subjektdenken², totalitär antagonistischen Ideologien und entfesselten Produktionsverhältnissen andererseits bilden den soziokulturellen Rahmen für die jüngere P.,

⁷⁶ Rousseau: *Essai sur l'origine des langues* (Paris 1990).

⁷⁷ Herder: *Abh. über d. Urspr. d. Sprache*, hg. v. H.D. Irmscher (1966) 47.

⁷⁸ Nietzsche: *Werke*, hg. v. K. Schlechta, Bd. 3 (1994) 314.

⁷⁹ vgl. M. Foucault: *Die Ordnung d. Dinge. Eine Archäologie d. Humanwiss.* (1971) 367ff.

⁸⁰ vgl. Ueding/Steinbrink 134f.

¹ vgl. Jauß [1] 117-124 u. B. Wagner: *Technik u. Lit. im Zeitalter d. Avantgarden: ein Beitr. zur Gesch. d. Imaginären* (1996).

² vgl. P. Bürger: *Das Verschwinden d. Subjekts: eine Gesch. d. Subjektivität von Montaigne bis Barthes* (1998) u. P.V. Zima: *Theorie d. Subjekts: Subjektivität u. Identität zw. Moderne u. Postmoderne* (2000).

die das künstliche Herstellen als ein immer schon Gebrochenes auffasst. Der spätmoderne Künstler als Intellektueller begreift, z.B. bei SARTRE, sein poetisches Tun zunächst als kritische bis widerständige Instanz gegen die Macht herrschender öffentlicher Verhältnisse.³

Von der marxistischen Ideologie des 19. Jh. zur Kunst- und Literatursoziologie des 20. Jh. verläuft dabei eine wichtige Linie der Diskussion über das produktive Tun. MARX setzt die Produktion absolut und fasst alle gesellschaftlichen Verhältnisse als Produktivverhältnisse.⁴ Die soziale Wirklichkeit des Menschen erscheint als „Vergegenständlichung der eigenen Wesenskräfte“.⁵ Literatur als ein Faktor des kulturellen Überbaus gilt der marxistischen Ästhetik als ein aktives „Moment der menschlichen Selbstproduktion“⁶, das zwischen der Sozialpraxis eines entfremdenden Reichtums des Kapitals und dem ganzheitlichen Reichtum der subjektiven Produktivkraft zunächst *ex negativo* vermitteln soll. Für den sorgenfreien Menschen wird Arbeit im Ausblick sozialistischer Staatsutopie idealiter zum ästhetischen Genuss an der bedürfnisgerechten, „vermenschlichten Natur“⁷. In der Folgezeit vertieft sich die marxistische P. als eine Ästhetik der Brüche. Konnte LUKÁCS den Menschen im Zeitalter der „transzendentalen Obdachlosigkeit“⁸ nur in der tragisch-ironischen Sackgasse eines unversöhnlichen Weltbezuges sehen, wendet BENJAMIN die realsozialistisch schlichte Vision ARVATOVs und TRETJAKOVs vom politisch ‚operierenden‘ Schriftsteller⁹ zum Ideal eines literarischen „Prinzips der Unterbrechung“.¹⁰ An BRECHTs epischer P. des Zuschauens als „schöne Fähigkeit des Erzeugens“, am Beispiel der Schockerfahrung der zerstörten Aura in der deskriptiven Kunst von Realismus und Avantgarde¹¹

³ Sartre: Der Intellektuelle u. d. Revolution (1971).

⁴ Marx: Zur Kritik d. polit. Ökonomie, in: Marx, Engels: Werke (1972), Bd. 13, 5-160.

⁵ Marx, Engels: Über Kunst u. Lit. (1948) 26.

⁶ B.J. Warneken: Lit. Produktion. Grundzüge einer materialist. Theorie d. Kunstlit. (1979) 60.

⁷ Marx, Engels [5] 26.

⁸ G. Lukács: Theorie d. Romans (1994, ²2000) 32.

⁹ B. Arvatov: Kunst u. Produktion (1972); S. Tretjakov: D. Arbeit d. Schriftst. (1972); vgl. Warneken [6] 62f., Peters [2] 63 u. W. Benjamin: D. Autor als Produzent, in: Ges. Schriften (1977), II, 2, 683-701, 686.

¹⁰ Benjamin [9] 697.

¹¹ Brecht: Notizen über d. Dial. auf d. Theater, in: Schriften, hg. v. W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.-D. Müller, Bd. 3 (1993),

liest er den „Modellcharakter der Produktion“ ab, der aus Lesern und Zuschauern Mitwirkende, aus Konsumenten Produzenten machen soll.¹² Kunsthafte Produktion als „Kraft der Negativität“ stellt sich in der *Ästhetischen Theorie* ADORNOS dem Anliegen der Einlassung von Kants ‚interesselosem Wohlgefallen‘¹³ in ein Spannungsfeld, in dem das Kunstpotential als „Nachbild des empirisch Lebendigen“ seine kulturelle Identität als empirisch starres Artefakt beständig subversiv unterläuft.¹⁴ Prominenten Teilen der italienischen Literaturkritik gilt dieser Ansatz nach wie vor als Ideal des intellektuellen Kritikers, des *critico militante*.¹⁵ P. MACHEREY bestimmt Literatur als interpretative Leistung einer „Lesart der Brechung“ von gesellschaftlichen Widersprüchen. Theoretische Erkenntnis künstlerischen Handelns bleibt nur als positives Wissen innersprachlicher Differenz: „sagen, wovon das Werk spricht, ohne es aussprechen zu können.“¹⁶ In bestem, oft ironischem Sinne als kontraproduktiv gelten dem 20. Jh. folgerichtig die populäre Kunst und der Kriminalroman¹⁷ bzw. -film als Produktivkräfte eines ästhetisierten Lebensalltags. In jüngster Zeit dient die Erinnerung an das Marxsche Wissen dekonstruktiven Versuchen zu einer soziokulturellen Neubesinnung. Exponierte Ansätze bei A. NEGRI und G. AGAMBEN¹⁸ zielen auf eine Überwindung des dialektischen Antagonismus im Sinne einer produktiven ‚Souveränität des Lebens‘¹⁹ oder als Warnung vor der historisch explosiven Kraft der Angst vor dem Phantombild des Anderen bei DERRIDA²⁰.

Die Perspektive einer unterdrückten Handlungsfähigkeit hat die Psychoanalyse in der Nachfolge FREUDS thematisiert. Die Problematik des gespaltenen Ichs, der im Realitätsprinzip sublimierten

297; W. Benjamin: D. Kunstwerk im Zeitalter seiner techn. Reproduzierbarkeit (1963); vgl. Peters [2] 64.

¹² Benjamin [9] 696.

¹³ Kant KU § 5 47.

¹⁴ Adorno: *Ästhet. Theorie* (1973) 26, 14.

¹⁵ R. Luperini: *Controtempo* (Neapel 1999) 25.

¹⁶ P. Macherey: *Zur Theorie d. lit. Produktion* (1974) 47, 72, Klappentext.

¹⁷ vgl. H. Sanders: *Die Welt ist was d. Fall ist. Poetolog. Randnotizen zum Kriminalroman*, in: *RZLG* 17 (1993) 387-403.

¹⁸ A. Negri: *Marx oltre Marx* (Rom 1998); G. Agamben: *Homo sacer* (2001).

¹⁹ G. Agamben: *Mezzi senza fine* (Turin 1996) 19.

²⁰ J. Derrida, *Marx' Gespenster: der Staat der Schuld, die Trauerarbeit u. d. neue Internationale* (1996).

Libido²¹, führt zur kompensatorischen Funktion von (literarischer) Traumarbeit als Trauerarbeit oder als Erinnerung archetypischer Bedürfnisstrukturen bei JUNG²². Sie führt ebenso zur Hoffnung auf eine Versöhnung von Lust- und Realitätsprinzip im Begriff der ‚sinnlichen Rationalität‘ bei MARCUSE²³ oder zum Versuch des diskursiven Rückgriffes auf das vorkommunikative Stadium des Unendlichen, der *chora*, bei J. KRISTEVA²⁴. Literarische Traumarbeit wird gefasst als eine Dialektik von Verbergen und Entbergen. Sie wirkt als solche unter veränderten Vorzeichen bis in die literarische P. seit den 80er Jahren.²⁵

Der Autor resultiert hieraus als ein gespaltener Produzent. R. BARTHES kündigt ihm analog zu Nietzsches Wort vom ‚Subjekt als Fiktion‘²⁶ in *La mort de l’auteur*²⁷ das Vertrauen in sein freies kulturelles Schaffen. In jüngster Zeit wird Auktorialität unter dem Begriff der ‚Autorschaft‘ neu vermessen. ‚Setzung‘ und ‚Aufhebung‘ rekurrieren als diskursive Instanzen eines ‚Doppelstatus‘ des Autors auf die traditionelle Bipolarität der Produktion im Sinne der Mimetik des Selbst oder der Inspiration durch das Fremde.²⁸ Im Gewand der intersubjektiven Überwindung der Verwiesenheit der Frau auf den männlichen Diskurs bzw. als dessen Parodie in der Form eines hysterischen Protestes bei L. IRIGARAY wirkt der Dualismus fort in der feministischen Literaturtheorie.²⁹ Auch die von der Rezeptionsästhetik bei Jauß und Iser betonte Rolle des Lesers³⁰ kulminiert in diesem Kontext in der Idee des Autors als Leser und ist jeder P. komplementär an die Seite zu stellen.

Folge des erhöhten Bewusstseins von der sozialen Dependenz ist im 20. Jh. des Weiteren die verstärkte

²¹ C.G. Jung: Symbole d. Wandlung. Anal. d. Vorspiels zu einer Schizophrenie, in: Ges. Werke (1971ff.), Bd. 5.

²² vgl. auch Jung: Archetypen (1992).

²³ H. Marcuse: Triebstruktur u. Ges. Ein philos. Beitr. zu S. Freud, in: Schriften, Bd. 5 (1979) 194.

²⁴ J. Kristeva: Die Revolution d. poet. Sprache (1978); vgl. J. Derrida: *Chora* (Wien 1990).

²⁵ s. F. Bon : *Tous les mots sont adultes. Méthode pour l’atelier d’écriture* (Paris 2000).

²⁶ Nietzsche [78] 534.

²⁷ R. Barthes: *La mort de l’auteur*, in: *Œuvres complètes*, Bd. 2 (Paris 1994) 491-495.

²⁸ E. Kleinschmidt: *Autorschaft. Konzepte einer Theorie* (1998) 9.

²⁹ L. Irigaray: *Die Zeit d. Differenz: für eine friedl. Revolution* (1991); vgl. L. Lindhoff: *Einf. in d. feminist. Lit.theorie* (1995).

³⁰ W. Iser: *D. implizite Leser – Kommunikationsformen d. Romans v. Bunyan bis Beckett* (1972).

Berücksichtigung der vermittelnden Instanz der kunsthaften Produktion, sei es im Modell des kommunikativen Kanals sprachlicher Zeichen bei SAUSSURE, JAKOBSON³¹ und bei deren Nachfolgern oder aber in der Vorstellung von der ‚Institution Literatur‘³². In reflexiver Überdehnung zeigt sich die Kunstproduktion gemäß LUHMANN und MCLUHAN letztlich gar als eine ‚zweite Realitätsebene‘ ohne direkten Zugang bzw. als ‚Beobachtung von beobachteten Systemen‘.³³ BOURDIEU wiederum sieht sie zur Gänze geformt von den öffentlichen Sozialkräften des ‚literarischen Feldes‘³⁴, z.B. von Verlagsstrategien.

Strukturalistische Sprachphilosophie, Semiotik und Dekonstruktion verorten die P. grundlegend in einem der Tendenz nach totalitären System der Diskurse soziokultureller Macht. Dies lässt sich gut ablesen an zahlreichen neuen Funktionalisierungen der rhetorischen Figurenlehre, die entgegen der alten Vorstellung vom elokutionären Schmuck nun zu einer Symptomatik für ideologische Illusionsbildung instrumentalisiert wird. Der Diskurs als institutionelles Machtsystem wird in der strukturellen Wende der Vorstellung CASSIRERS vom sozial verankerten *homo symbolicus*³⁵ problematisiert. Bei Bourdieu, Kristeva und LACAN, dem das ‚Gebiet des Symbolischen‘ als ein vorgängiger Bereich der ‚regelhaften Arbeitszeit der intersubjektiven Beziehungen‘ erscheint, kondensiert er sich in einem neuen Symbolbegriff³⁶ sowie als Substitution-Kontiguität-Relation eines Diskursfeldes mit den Achsen Metapher und Metonymie³⁷. Von Benjamin bis P. DE MAN, zwischen Moderne und Postmoderne erscheint die kulturelle Produktion

³¹ F. de Saussure: Grundkurs d. allg. Spr.wiss. (1967); R. Jakobson: Poetik. Ausgew. Aufsätze (1979) 7-59.

³² vgl. P. Bürger: Institution Literatur u. Modernisierungsprozess, in: Zum Funktionswandel d. Lit. (1983) 9-32.

³³ N. Luhmann: Deconstruction as second-order observing, in: New Literary History 24 (1993) 763-782; M. McLuhan: Die magischen Kanäle. Understanding Media (1994).

³⁴ P. Bourdieu: Die Regeln d. Kunst. Genese u. Struktur d. lit. Feldes (1999).

³⁵ E. Cassirer: Was ist d. Mensch?: Vers. einer Philos. d. menschl. Kultur (1969).

³⁶ Bourdieu [34] 227-279; Kristeva [24]; J. Lacan: Das Seminar (1978), I, 282.

³⁷ vgl. G. Genette: Die restringierte Rhetorik, in: A. Haverkamp: Theorie d. Metapher (1996) u. Kristeva [24].

wiederum geprägt von der Vorherrschaft der Figuren Ironie und Allegorie.³⁸

Befreiend und kreativ haben auf den Begriff der P. stets Ansätze gewirkt, die Produktion als Spiel verorten. Das Spiel wirkt als unaufhebbare Differenz bei Derrida³⁹, als intersubjektives Zitatspiel der Umformulierung im Konzept der Intertextualität⁴⁰ oder bei der Exploration von intermedialer bzw. hypertextueller Poiesis⁴¹, die die zeitgemäße Produktion in ein z.T. noch auszulotendes Feld neuartiger Reproduktion, Verfasserschaft und das Produkt selbst in die problematische Transparenz weltweiter Geolokalisierung entlässt. Für Marcuse resultierte aus der fortschreitenden Entfremdung des Menschen durch eine globalisierte Ökonomie ein erhöhtes Potential an Freiheit. In einem so entstandenen, kulturellen „Bereich des Spiels“⁴² steht dem Menschen zu Beginn des 21. Jh. in der Gentechnik sogar die Option zur Produktion seiner selbst in Aussicht. Der geklonte Mensch – Ergebnis freiheitlich mimetischer Könnerschaft, göttlicher Wahn menschlicher Hybris oder Gespenst der Diskurse der Macht? Im feingesponnenen Netz der ‚Welt als Text‘ finden sich die vertrauten produktionsästhetischen Konstanten wieder. Antworten zu deren Bezugsetzung stehen noch aus.

Literaturhinweise:

D. Hoffmann-Axthelm: Theorie d. künstler. Arbeit (1974). – Seminar: Theorien d. künstler. Produktivität, hg. v. M. Curtius (1976). – H. Hillmann: Alltagsphantasie u. dichter. Phantasie. Vers. einer P. (1977). – M. Riffaterre: La production du texte (Paris 1979). – I. Jung: Schreiben u. Selbstreflexion. Eine lit. psych. Untersuchung lit. Produktivität (1989). – F. Kaulbach, A. Arndt, R. König: Art. Produktion, Produktivität’, in: HWPh, Bd. 7 (1989) 1418-1438. – H.-U. Mohr: Identitätskonstitution u. Lit. Zur Funktion lit. Produktion am Bsp. H. Doolittles, in: J. Drews (Hg.): Vergessen. Entdecken. Erhellen. Lit.wiss. Aufsätze (1993) 124-140. – P. Bourdieu: D. Standpunkt d. Autors. Einige allg. Merkmale d. Felder kult. Prod., in: Die Regeln d. Kunst (1999) 340-445.

K. Semsch

³⁸ W. Benjamin: Ch. Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter d. Hochkapitalismus (1974); P. de Man: Allegorien d. Lesens (1988); Chr. u. P. Bürger (Hgg.): Postmoderne: Alltag, Allegorie u. Avantgarde (1987); E. Behler: Ironie u. lit. Moderne (1997).

³⁹ J. Derrida: Die différance, in: P. Engelmann (Hg.): Postmoderne u. Dekonstruktion. Texte frz. philos. d. Gegenwart (1990) 76-113.

⁴⁰ Kristeva [24]; H. Plett (Hg.): Intertextuality (1991).

⁴¹ J. Helbig (Hg.): Intermedialität: Theorie u. Praxis eines interdisziplin. Forsch.gebietes (1998); E.-M. Jakobs, D. Knorr, K.-H. Pogner (Hgg.): Textproduktion. HyperText, Text, KonText (1999).

⁴² Marcuse [23] 190.