

Man sieht: Die Methode des Vergleichens bleibt stets genetisch, will »Kontaktstudie« sein (im Sinne Dionyz Ďurišins). In einem weiteren Kapitel, das dem hier hervorgehobenen dritten Teil seiner Monographie vorausliegt, erläutert Cadot die Bedeutung von Rafaels *Sixtinischer Madonna* und Claude Lorrains *Acis und Galatea* für das Werk Dostojewskijs.

Bei dieser Gelegenheit sei nicht vergessen, auf die Festschrift für unseren Verfasser aufmerksam zu machen: *L'ours et le coq. Trois siècles de relations franco-russes. Essais en l'honneur de Michel Cadot, réunis par Francine-Dominique Liechtenhan* (Paris [Presses de la Sorbonne Nouvelle] 2000). Darin sind aus komparatistischer Sicht besonders hervorzuheben: Michel Aucouturier über die Entdeckung von *Krieg und Frieden* durch die französische Kritik, Philippe Chardin über Proust als Leser Tolstojs und Wladimir Troubetzkoy über Nabokov als Komparatisten sowie Claude de Gréve über die Rezeption der klassischen und modernen russischen Literatur in Frankreich nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs (1945–1950).

Horst-Jürgen Gerigk

Harald Fricke: *Gesetz und Freiheit. Eine Philosophie der Kunst*. München (Beck) 2000. 274 Seiten.

»Was ist Kunst? Und: was ist große Kunst? Was für Arten von Kunst gibt es? Wie verändert sie sich im Verlauf der Geschichte? Wie hängt sie mit der natürlichen, wie mit der gesellschaftlichen Welt zusammen – und wie mit dem einzelnen in dieser Welt?« Bereits der erste Absatz in Harald Fricke's Vorwort zu seinem Buch *Gesetz und Freiheit*, macht ebenso unmißverständlich klar, daß es um Grundlegendes geht, wie der Untertitel des Buches: *Eine Philosophie der Kunst*. Fricke stellt sich den großen Fragen, die hier formuliert sind, und seine *Philosophie der Kunst* weist einen im besten Wortsinn bedenkenswerten Weg zu ihrer Beantwortung auf – einen von individuellen Neigungen und Interessen bestimmten Weg, der aber gleichwohl oder eben darum überzeugt. Die Kapitel des Buches widmen sich nicht allein der Literatur, sondern den Künsten insgesamt, den differenten ästhetischen Medien und in deren jeweiligem Bereich zum Teil recht disparaten Gegenständen. Bei einzelnen Teilen des Buches handelt es sich um Nachdrucke bereits früher publizierter Studien, und auch wenn dies zunächst die Frage nahelegen mag, ob daraus eine *Philosophie der Kunst* entstehen könne, so löst das Buch doch in der Tat genau das ein, was sein Untertitel verspricht. Entscheidend ist die Kohärenz des Ansatzes und der Gedankenführung, die sich ihrerseits der konsequenten Orientierung an den zitierten Grundfragen und an einer Kernthese über das Wesen der Kunst verdankt: »Dass Kunst immer wieder [...] nach Befreiung von gesetzmäßigen Grenzen unseres Daseins strebt; dass sie uns dabei, auf eine nur ihr eigene Weise, über die Grenzen von Zeitlichkeit und Sterblichkeit hinausführt« (11). Fricke, so bescheiden wie belesen, betont zwar, diese Antwort auf die Grundfrage nach der Kunst sei, seit es Kunst gebe, immer wieder

gegeben worden. Er geht jedoch – hierin selbstbewußt – in zweierlei Hinsicht über die alte Antwort hinaus: erstens durch Darlegung ihrer Implikationen und Konsequenzen an einer großen Zahl von Beispielen aus den bildenden Künsten, welche dem Leser ein vertiefteres Verständnis der These selbst wie auch der illustrierenden Beispiele eröffnen, und zweitens durch eine spezifische Akzentuierung der These von der Kunst als Ausdruck des Strebens nach Grenzüberschreitung – durch seine Deutung von Kunst als Auseinandersetzung mit und Auflehnung gegen den Tod.

*Gesetz und Freiheit* weitet den Horizont aus, der mit Fricke's Werk *Norm und Abweichung* von 1981 eröffnet wurde. Was dort als *Eine Philosophie der Literatur* (so der damalige Untertitel) konzipiert war, beweist hinsichtlich des gewählten Grundansatzes nun seine Tragfähigkeit für die Deutung anderer Kunstformen. Fricke's Studien demonstrieren auf der Ebene allgemeiner ästhetischer Modellbildung wie auf der konkreter Interpretation einzelner ästhetischer Gebilde, wie fruchtbar der Ansatz der Abweichungspoetik ist. Sie rufen, indem sie auf der aktuellen Relevanz poetologisch-ästhetischer Grundfragen insistieren, in Erinnerung, welchem Dilemma die Abweichungspoetik entsprang und wie sie diesem Dilemma nicht allein eine dialektische Lösung entgegengesetzte, sondern ihm damit zudem positive Impulse abgewann, von denen nicht nur die Interpreten ästhetischer Werke, sondern auch die Künstler selbst profitierten: Es ging und geht um das Dilemma zwischen einem *autonomieästhetischen* Ansatz, demzufolge die Künste und die einzelnen Werke ihren eigenen spezifischen Gesetzen gehorchen und gleichsam mit der defizitären, endlichen und gebrechlichen Welt nichts zu tun haben wollen (geschweige denn, daß sie sich in deren Dienst nehmen ließen) – und einem *heteronomieästhetischen* Denken, das – aus nicht minder plausiblen Motiven und im Zeichen einer anders gefaßten Hochachtung für die Kunst – eine Relevanz des ästhetischen Gebildes für eben jene Welt erwartet, ja einfordert. Der Sichtweise der Moderne entspricht es dabei, jene Relevanz der Kunst für die »Welt« oder das »Leben« vor allem mit der Begründung zu erwarten, daß sie so defizitär und gebrechlich ist, wie sie ist. Fricke's Ansatz betont, wie angedeutet, die Endlichkeit all dessen, was zur außerästhetischen Welt gehört. Aber er erwartet vom Kunstwerk nicht schlichte Kompensation, Belehrung oder Rettung, sondern vermittelt – im Sinne der Abweichungspoetik – zwischen autonomieästhetischem und heteronomieästhetischem Ansatz. Vermittelnd wirkt die Idee des Normbruchs, des Verstoßes gegen »Gesetze«. Denn nur wo Gesetze sind, kann gegen sie *verstoßen* werden (das ist das »weltliche« Fundament, auf dem sich ästhetische Kreativität entfaltet), aber es *kann* gegen sie *verstoßen* werden (das ist das freiheitliche Moment der Kunst). Die Dialektik von *Gesetz und Freiheit* ist Voraussetzung von Kunst. Künstlerische Arbeit, diese Kern- und Ausgangsthese synthetisiert die Teile von Fricke's Buch zu einer sachlich kohärenten *Philosophie der Kunst*, steht im Zeichen des Strebens nach Befreiung von Schranken und Beschränkungen – »und zwar so, dass dabei gegenüber den gewöhnlichen Verhaltensweisen nicht nur eine Störung, sondern zugleich ein *Gewinn* erkennbar wird.« (13)

Ein erster auf die Exposition dieser These (Teil 1) folgender Hauptteil des Buches gilt den »Ebenen der künstlerischen Abweichung« (Teil 2). Jeweils einzelne Abschnitte sind den verschiedenen Künsten gewidmet und erläutern, auf deren Eigengesetzlichkeiten bezogen, inwiefern und auf welchen Ebenen künstlerische Kreativität hier jeweils über die Kategorie der Abweichung zu deuten ist. Zu differenzieren ist jeweils zwischen der Abweichung von außerästhetischen Normen (wie den Regeln des konventionellen Sprachgebrauchs) und natürlichen Gesetzmäßigkeiten einerseits, immanenten Normen der ästhetischen Gattungen andererseits. Der Verstoß gegen letztere ist für die modernen Künste charakteristisch, deren Geschichte auf immer wieder neuen Brüchen mit den eigenen Traditionen beruht; der Bruch mit ersteren jedoch ist nicht nur konstitutiv für die Moderne. Vielmehr ist – wie Fricke darlegt – der Gebrauch fundamental verfremdender Kunstgriffe das Wesensgesetz der einzelnen Künste selbst; dies zeigt etwa das Beispiel der Malerei als einer Kunst des fixierten Blicks, der stillgestellten Zeit. Fricke expliziert bezogen auf Dichtung, Musik, Ballett, Pantomime, Plastik, Malerei, Fotografie, Film und Videokunst jeweils, in welcher Hinsicht das Prinzip der verfremdenden Abweichung in solchem Sinn konstitutiv für die künstlerische Praxis als solche ist, verliert dabei aber auch jene anderen Formen und Dimensionen der Abweichung nicht aus dem Blick, welche in der Aufhebung oder Modifikation von gattung-internen und historischen Spielregeln liegt.

Ein nächster Teil steht im Zeichen einer »Präzisierung der Grundbegriffe« (Teil 3). Hier wird die Frage nach dem Gemeinsamen der Künste noch einmal dezidiert zum Ausgangspunkt der Reflexion. Im Rückgriff auf die früher entwickelte Abweichungs*poetik* wird dabei die Grundthese bekräftigt: »[...] Literatur als Kunst ist strukturelle Häresie gegenüber der Orthodoxie der Sprache« (35). Von diesem Punkt ausgehend, widmen sich die Ausführungen Frickes der Frage, »ob denn die heuristische Fruchtbarkeit des Abweichungsmodells an den Grenzen der Literatur endet« (37), und er legt für die einzelnen Künste jeweils dar, auf welchen Ebenen und in welchen Hinsichten deren Spielregeln Konventionen des Hörens, Sehens, Verstehens etc. außer Kraft setzen. Dabei wird eine »Ordnung der Künste« skizziert, welche die einzelnen medialen Träger und die diesen inhärenten Gesetzmäßigkeiten synoptisch in eine Beziehung zueinander setzt und demonstriert, wo und von was jeweils »Abweichungen« denkbar sind (vgl. 45). Teil 4, »Interdisziplinäre Bewährungsproben«, stellt einen »Anwendungsteil« des zuvor theoretisch Exponierten dar: Die einzelnen Kapitel bieten Fallstudien zu unterschiedlichen ästhetischen Phänomenen, so zum Kunstlied bei Friedrich Rückert, zur »Oper in der Oper«, zum Abenteuer-Schema und seiner Adaptation durch Karl May, zu Wagner, Hofmannsthal, Bachtin, Verdi, Rilke und der Postmoderne. Was in dieser Aufzählung heterolog wirkt, erscheint jedoch zusammengefaßt durch ein die jeweilige Interpretation leitendes Grundkonzept, mit dem Fricke seine Abweichungsästhetik pointierend verknüpft: das der Wiederholung. Die interpretierten Werke werden nämlich zum Anlaß, divergente Spielformen der Wiederholung exemplarisch zu erörtern (die variierende, die paradoxe, die gestufte, die rituelle, die komische Wiederholung etc.). Sie verdeutlichen im Sinne der Leitthese die für den Kunst-Charakter ästhetischer Gebilde maßgebliche Bedeu-

tung des Prinzips der Wiederholung. Die Heterogenität der erörterten Gegenstände erweist sich damit als ein Plus, denn durch sie wird das die Artefakte Verbindende als Fundamentales sichtbar: Im Prinzip der Wiederholung konkretisiert sich die Auflehnung der Kunst gegen die Zeit, ihre Tendenz zur Stillstellung der Zeit – und damit ihre antagonistische Beziehung zum Tod.

Fricke führt, bilanzierend gesagt, in seiner *Philosophie der Kunst* zwei zwar kompatible, aber doch unterschiedene Stränge fundamentalästhetischer Reflexion zusammen: einen ins Konzept der Abweichung einmündenden Strang, der Kunst über die *synchrone* Spannung zwischen Norm und Normverletzung interpretiert, sowie einen Strang, für den Kunst über ihre spezifische Beziehung zur *Zeitlichkeit* versteht. Konvergenzpunkt der durch diese beiden Ansätze motivierten Denkbewegungen ist der Gedanke, daß die Zeit selbst ein Gesetz hat: das der Vergänglichkeit. Und es ist der Verstoß gegen dieses Gesetz, welches in konsequenter Fortführung der beiden genannten Reflexionslinien im abschließenden Kapitel »Unendliche Wiederholung: Kunst, Zeit, Tod« zum Prinzip der Kunst erklärt wird: »Kunst ist Freiheit vom Gesetz der Zeit« (220). Bekräftigt wird (wiederholend) die fundamentale Bedeutung des Prinzips der Wiederholung: »In der Wiederholbarkeit ihrer ästhetischen Wiederholungen ist sie [die Kunst] der Ort der *transzendentalen Gleichzeitigkeit*.« (223) Oder, noch pointierter: »Die Kunst ist die Abschaffung des Todes.« (229) Nicht die Darstellung von Zeitlosigkeit auf inhaltlicher Ebene stiftet den antagonistischen Bezug der Kunst zur Zeit (sie ist nur ein ›Sonderfall‹), sondern die strukturelle Affinität künstlerischer Werke zur Aufhebung der Zeit. (Das Wort »Aufhebung« allerdings hat mehrere, wiederum antagonistische Bedeutungen. Ob es in der Kunst der Moderne Tendenzen gibt, welche nicht im Zeichen der Abschaffung des Todes der Auflehnung gegen die Zeitlichkeit stehen, sondern eher als deren nihilistische Affirmation zu charakterisieren wären, könnte im Ausgang von Fricke's *Philosophie der Kunst* diskutiert werden, ist aber nicht deren Gegenstand. Möglicherweise ist ja auch eine ästhetische Affirmation des Todes schon wieder unter die These von seiner »Abschaffung« subsumierbar.)

Fricke's *Philosophie der Kunst* begegnet einem Theoriedefizit, das nicht allein die Literaturwissenschaft betrifft. Er demonstriert mit ermutigender Klarheit, daß auch und gerade gegenwärtig die Grundfrage nach dem, was Literatur zur Kunst macht, gestellt werden muß und kann – und daß es Wege gibt, sie zu beantworten, welche nicht im Zeichen fortschreitender Abstraktion von den Werken selbst fort-, sondern zu diesen gerade hinführen. Durch die Erweiterung seines abweichungsästhetischen Modells von der Literatur als Kunst auf die anderen Künste macht er auf überzeugende Weise noch ein weiteres deutlich: daß gerade die Frage nach dem Kunstcharakter ästhetischer Gebilde auf das hinführt, was die Literatur mit den anderen ästhetischen Medien gemeinsam hat – und daß sie aus einer übergreifenden ästhetischen Perspektive anzugehen ist.

Monika Schmitz-Emans