
Corinna Dziudzia

Konjunkturen des Ästhetisierungsbegriffs in literarischer Perspektive¹

Begriff und Konzept der Ästhetisierung in historischer Perspektive

2003 konstatiert Erwin Pracht in den *Weimarer Beiträgen* für den Beginn der 1990er Jahre einen »Ästhetisierungs-Boom«² in Bezug auf die häufige Verwendung des Begriffs in zeitgenössisch aktuellen Debatten. Ästhetisierung erscheint in diesen Debatten nicht selten als postmoderne Modevokabel, wenngleich der Begriff bereits eine gut 200-jährige Verwendungsgeschichte hat: Ästhetisierung ist ein Neologismus der ›Sattelzeit‹ (Reinhart Koselleck), womit die Begriffsbildung von den gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Umbrüchen um 1800 zeugt. Gleichzeitig ist Ästhetisierung im Sinne einer Idee auch als Antwort auf diese Umbrüche zu verstehen. Aus der Ästhetisierung spricht ein Wunsch nach ästhetischer Bildung und politischer Teilhabe an Debatten gesellschaftlich relevanter Fragen. Im Kern liegt in der Ästhetisierung das Utopiepotential für ein besseres, das heißt schöneres Leben, welches weniger vollständig erreichbar, denn mehr als Ideal erstrebenswert scheint. Es zeugt von der Möglichkeit, die Perspektive zu wechseln und ästhetisierend wahrnehmen zu können. Dabei erweist sich eine ästhetisierende Haltung nicht als Flucht, sondern mehr als Vorsatz des Individuums, in der modernen Gesellschaft ein kultiviertes Leben zu führen und persönliche Gestaltungsoptionen, die zunehmend demokratischere Gesellschaftsstrukturen bieten, zu nutzen. Ästhetisierend wahrzunehmen ist so weniger Ausdruck davon, andere Perspektiven in den Hintergrund zu drängen, vielmehr zeigt sich daran, dass die unmittelbaren Lebensbedürfnisse gestillt sind.³ Zudem beinhaltet Ästhetisierung im Sinne individueller Gestaltungsmöglichkeiten einen Kern rebellierenden Protests, wie er sich besonders in den Ausprägungen des Dandys und Flaneurs äußert.⁴

Analog zum Anwachsen von Wohlstand, Bildung und politischer Teilhabe in Deutschland wird der Begriff der Ästhetisierung im Verlauf des 19. Jahrhunderts immer häufiger gebraucht.⁵ Die Fundierung des Begriffs liegt dabei im Nachdenken über Literatur: Ästhetisierungen werden zuerst durch Schriftsteller wie Johann Wolfgang Goethe benannt sowie Mitte des 19. Jahrhunderts durch Literaturwissenschaftler wie Hermann Hettner und Rudolf Haym re-

flektiert.⁶ Letztere sind es, die mit dem Begriff ausführen, dass sich bereits um 1800, vor allem in den Schriften der Romantiker, eine Form des literarischen Schreibens im Sinne einer explizit eingenommenen ästhetischen Haltung in Literatur, Philosophie und Wissenschaft ausprägt. Die Rede von der Ästhetisierung als Auseinandersetzung mit den umwälzenden Veränderungen der Sattelzeit findet gleichzeitig verhältnismäßig früh Kritik und wird zu einem umkämpften Begriff, was ebenfalls anhand der Literatur sowie auf literaturtheoretischer Ebene diskutiert wird: Schon Mitte des 19. Jahrhunderts wird unter Verwendung des Ästhetisierungsbegriffs von Joseph Eichendorff die Darstellung unsittlicher und unmoralischer Inhalte in der Kunst kritisiert.⁷ Daraus spricht die Sorge, eine vorrangig ästhetische Betrachtungsweise könnte moralische und religiöse Perspektiven verdrängen. Ebenso verweist dies auf die allgemeinere Angst vor einer ihre Themen frei wählenden Kunst. Mit der wachsenden Rezeption von Nietzsches Philosophie und der sich verbreitenden evolutionsbiologischen Sicht verstärken sich die skeptischen Bewertungen gegen Ende des 19. Jahrhunderts weiter.

Während bei Eichendorff noch die Besorgnis vor einer ausgreifenden ästhetischen Perspektive artikuliert wird, prägt sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine stark negative Sicht auf die Ästhetisierung aus, die das spätere Begriffsverständnis vor allem ab den 1970er Jahren beeinflusst. Diese negative Bewertung entspringt der Konjunktur des Begriffs zu Beginn des 20. Jahrhunderts und hat ideologische Wurzeln: es ist die rechtskonservativ-völkische Literaturkritik, die Ästhetisierung noch vor dem Ersten Weltkrieg als Kennzeichen von Verfall und Dekadenz begreift und damit den Ton angibt, der noch die zweite begriffliche Konjunktur in den 1990er Jahren bestimmt.⁸

Indem diese aktuellere Debatte hier rekapituliert wird, soll gleichzeitig auf das markante Schlagwort der Ästhetisierung eine begriffsgeschichtliche Perspektive angewendet werden. Dabei erweist sich, dass sich für Ästhetisierung verschiedene Bedeutungsebenen ebenso nachweisen lassen wie unterschiedliche Konnotationen. Ästhetisierung, im Sinne einer spezifischen Art und Weise ästhetisierend wahrzunehmen bzw. zu gestalten, ist als Begriff sowohl genutzt worden, um Kritik an gesellschaftlichen Entwicklungen zu üben, als auch, um Ästhetisierung selbst als gesellschaftliches Phänomen kritisch zu betrachten. Vor dem Hintergrund der 200-jährigen Begriffsgeschichte und dem Wissen um sie, lässt sich in dem ›Begriffs-Boom‹ zu Beginn der 1990er Jahre die Umkämpftheit des Begriffs ebenso nachvollziehen wie sich verschiedene Verständnisse und ihre umstrittene Bewertung angedeutet finden. Das in der Debatte auffallend oft negative Begriffsverständnis wird erst so plausibel.

Insofern Ästhetisierung ursprünglich sehr eng mit dem Nachdenken über

Literatur verbunden ist, soll im zweiten Teil dieses Aufsatzes an Juli Zehs Roman *Schilf* (2008) erprobt werden, Ästhetisierung für die Analyse von Literatur zu nutzen. Kunst und Literatur können als per se ästhetischer Blick auf die Welt gelten. Darüber hinaus wird davon ausgegangen, dass Literatur Ästhetisierungen nicht einfach nur darstellt oder thematisiert, sondern diese auf der literarischen Ebene weitere Zuspitzung erfahren. In diesem Sinne potenzieren Kunst und Literatur Ästhetisierungen, die realweltlich zu beobachten sein können und bisweilen dort ihren Ursprung haben. Gleichzeitig prägt Literatur eigene Formen von Ästhetisierungen aus, die gegebenenfalls wieder auf die realweltliche Ebene zurückwirken können. Dass es berechtigt ist, von potenzierten Ästhetisierungen zu sprechen, erweist sich auch, wenn diese literarischen Ästhetisierungen ihrerseits in Literatur aufgenommen werden, beispielweise in Form intertextueller Bezüge. Wird Ästhetisierung zudem als spezifische Art und Weise begriffen, Umgang mit der modernen Lebenswelt zu finden und Literatur als das Medium, in dem dies reflektiert wird, erscheint offenkundig, dass literarische Ästhetisierungen nicht nur in Gegenwartsromanen zu identifizieren sind, wenngleich mit Juli Zehs *Schilf* ein solcher als Gegenstand dient, um unterschiedliche Dimensionen der Ästhetisierung in Literatur nachzuzeichnen.

Zusammenfassend werden für die literarische Analyse insbesondere drei Dimensionen differenziert, die sich aus der begriffsgeschichtlichen Betrachtung ableiten: Auf einer *inhaltlich-thematischen Dimension* lassen sich verschiedenartige Ästhetisierungsprozesse wie etwa spezifische Einstellungen und Lebenshaltungen der handelnden Figuren beobachten, die zugleich ihrer Charakterisierung dienen können. Auf einer *formalen Dimension* ist Ästhetisierung als Darstellungsmittel bzw. poetisches Verfahren zu beobachten, was sich beispielsweise durch intertextuelle Referenzen auf die Literatur der klassisch-romantischen Epoche, des Fin de Siècle sowie durch intermediale Verweise auf Theater und Film äußert. Zudem zeigt sich eine *selbstreflexive Dimension*, die sich einerseits durch die literarischen und intermedialen Verweise, andererseits aber in Kommentaren des auktorialen Erzählers oder der einzelnen Figuren hinsichtlich der Ästhetisierungsvorgänge artikuliert. Dies bietet dem Leser die Möglichkeit, Themen und Handlungen der Figuren in ein ironisches Licht zu rücken oder ihnen mit kritischer Distanz zu begegnen. Gerade durch diese dritte, selbstreflexive Ebene der textimmanenten Ästhetisierungsmomente erweist sich eine Teilhabe der Literatur an der Begriffsgeschichte sowie ihrer weiteren Entfaltung. Literatur ist mit dieser verschränkt und scheint als integraler Bestandteil des begrifflich-konzeptuellen Nachdenkens mit und über Ästhetisierung zu wirken.

*Verschönern und Inszenieren: Der ›Ästhetisierungs-Boom‹
zu Beginn der 1990er Jahre*

Den Auftakt zur breiten Konjunktur des Begriffs in den 1990er Jahren liefert der schon bald als Referenztext wirkende Aufsatz *Die Ästhetisierung der Lebenswelt* von Rüdiger Bubner. Er erscheint 1989 sowohl im Tagungsband des *Poetik und Hermeneutik-Kolloquiums* als auch in der Aufsatzsammlung *Ästhetische Erfahrung*.⁹ Er ist Produkt einer längerfristigen gedanklichen Beschäftigung und verbindet verschiedene Fragestellungen.¹⁰ Bubner sieht Kunst und Leben als eigentlich voneinander getrennte Bereiche an. Seit dem 19. Jahrhundert konstatiert er allerdings eine fließende Annäherung dieser Bereiche: einerseits eine Ausweitung der Kunst auf »außerästhetische« Bereiche sowie andererseits eine Ästhetisierung des (politischen) Lebens.¹¹ Kennzeichen dieser Annäherung ist für Bubner der von ihm kritisch bewertete Trend einer zunehmenden »Musealisierung« von Gegenständen der Konsumkultur, was bereits zuvor von Hermann Lübke als Ästhetisierung begriffen worden ist.¹² Bubner schreibt der Ästhetisierung eine Erleichterung der sozialen Rollen zu und ein spielerisches, kindliches, verantwortungsloses Ausprobieren jenseits von Tradition und Norm.¹³ Es scheint Arnold Gehlens Sichtweise der Übersetzung der Ästhetisierung ins Folgenlose und Unverbindliche zu sein, die bei Bubner anklingt.¹⁴

Die beobachtete Annäherung des alltäglichen Lebens an ein Kunstmodell ist mit expliziter Kritik an den Medien verbunden, denen von Bubner eine täuschende Absicht unterstellt wird: »Die lautere Hoffnung endet leicht in den Gaukeleien der Reklame.«¹⁵ Die Ästhetisierung als Stilisierung des Lebens zu einer zweiten Wirklichkeit entmächtigt die erste, reale Wirklichkeit und verdrängt sie. In dieser Zuspitzung führt Ästhetisierung zu einer umfassenden Verkunstung der Wirklichkeit, was Bubner zufolge eine Entkunstung der Kunst nach sich zieht.¹⁶ Die Ästhetisierung erscheint als unangemessene Reaktion auf Probleme, insofern diese zweite Wirklichkeit einen Fluchtraum in Form einer ästhetisierten Lebenswelt bietet. Bubner diagnostiziert dies als kennzeichnend für die gesamte Epoche.¹⁷ Damit erfüllt die Ästhetisierung in der modernen Lebenswelt eine Ersatz- und Entspannungsfunktion, da mit ihr »ein flexibles Medium bereitsteht, die Dinge in Suspens zu nehmen.«¹⁸

Die gegenwärtige Gesellschaft der 1980er Jahre beschreibt Bubner als Resultat eines Rationalisierungsprozesses, in der nur noch Traditionsreste vorhanden sind und deren bunter Pluralismus Monotonie verbirgt.¹⁹ Die Lebenswirklichkeit sieht er mit einem glänzenden Schein überzogen, der ästhetische Züge trägt.²⁰ Das Netz an theoretischen Erkenntnissen, gerade die vollkom-

mene Verwissenschaftlichung, die für Bubner bereits wieder Züge des Aberglaubens trägt, stimmt nicht mit der individuellen Lebenswirklichkeit überein. Die Rationalisierungsprozesse hinterlassen ein »vereinzeltes Subjekt, das der Stützung durch gängige Meinungen, durch Usancen und Traditionen beraubt zum totalen Durchschauen komplexer Wirklichkeiten aufgerufen ist.«²¹ Auch wenn das einzelne Individuum von dieser Aufgabe tendenziell überfordert ist, scheint für Bubner doch theoretisch immer ein rationales, angemessenes und logisches Verhalten möglich. Aus der Überforderungssituation ermöglicht die Ästhetisierung mit ihrer Entlastungs- und Entspannungsfunktion allerdings eine Ausflucht, insofern die ästhetische Reaktion als Ersatz für rationales Verhalten fungiert.²² Diese bzw. eine ästhetische Beobachtungshaltung lehnt Bubner jedoch ab. Über 100 Jahre zuvor sieht der Literaturwissenschaftler Rudolf Haym Ästhetisierung ebenfalls in Relation zum rationalen Denken, bewertet dies allerdings weit positiver – als eine Ergänzung und sogar Berichtigung desselben.²³

Bubners Kritik richtet sich allerdings weniger an das Individuum, sondern eher diagnostiziert er ein Versagen auf institutioneller Ebene und durch die Politik, den Problemdruck auf den Einzelnen zu mindern oder aufzulösen. Deswegen wende sich der Einzelne der Ästhetisierung im Sinne einer bequemen Flucht zu.²⁴ Ästhetisierung beschreibt Bubner dabei als schleichenden »Sog«²⁵, der sich unmerklich intensiviert, bis immer mehr Teilbereiche des Lebens dem nachgeben. Darin scheint die Überzeugung enthalten, dass die Ästhetisierung eine Art Verführung ist, der es zu widerstehen gilt, und die aus der tatsächlichen, realen Wirklichkeit eine zweite, einfache Kunst-Wirklichkeit entstehen lässt, wie beispielsweise in Werbung und Fernsehen zu sehen. Bubners spezifische Beschreibung der Ästhetisierung als anfänglich unmerkliche Tendenz, die einen Sog entfaltet, lehnt sich dabei an Argumentationsmuster völkisch-rechtskonservativer Kreise an, die vor der Ästhetisierung wie vor einem ansteckenden Virus warnen. Wesentlich ist diese Sichtweise von Adolf Bartels zu Beginn des 20. Jahrhunderts verbreitet worden. Während der Kunstwissenschaftler Konrad von Lange oder der Kulturwissenschaftler und Soziologe Georg Simmel in ihren Ausführungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein positives Verständnis der Ästhetisierung als Kultivierung und Verfeinerung ausgeprägt und vertreten haben,²⁶ findet sich bei Adolf Bartels zwar das gleiche begriffliche Verständnis, dies erfährt allerdings eine gänzlich andere Bewertung. Aus ideologischen Gründen und vor dem Hintergrund des Heimatkunstideals lehnt Bartels eine Ästhetisierung als Verfall und Dekadenz ab.²⁷ Dagegen wird das Ideal des Einfachen, Bäurischen und Natürlichen propagiert.

Die negativen Konnotationen der Ästhetisierung, die nicht zuletzt Ausdruck

der politischen Extremisierung dieser Zeit sind, finden sich in den 1920er Jahren auch in literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen, so ist beispielsweise bei Herbert Cysarz zu lesen, dass die Ästhetisierung vorerst verfeinernd, später aber zersetzend wirke.²⁸ Anfang der 1930er Jahre sind insgesamt mindestens vier verschiedene Verständnisebenen bzw. Bedeutungen festzuhalten, die vermutlich parallel existiert haben und die sowohl positiv als auch negativ Verwendung finden: erstens, die Ästhetisierung als ästhetische Betrachtungsweise und kunsthafte Anschauung, als Kunst- und Schönheitssinn; zweitens, die Ästhetisierung als formende Gestaltung in der Kunst, als prozessualer Übertritt in die ästhetische Welt; drittens, die Ästhetisierung als ästhetische Erziehung (durch Kunst) und viertens, die Ästhetisierung als Überwindung der rohen Sinnlichkeit, als Verfeinerung/Kultivierung.²⁹ Nach dem Zweiten Weltkrieg ist das ehemals ausdifferenzierte Begriffsverständnis allerdings nur mehr in Ansätzen ersichtlich. Die vielschichtige denotative Ebene des Begriffs gerät zunehmend in Vergessenheit, stattdessen bilden die konnotativen Inhalte (Ästhetisierung als Verfall und Dekadenz) nun ein reduziertes Verständnis wie es beispielsweise zum Ausdruck kommt, wenn Clemens Heselhaus 1954 die Ästhetisierung des Lebens als »Schauspiel«³⁰ bezeichnet. Mit dem ausdifferenzierten Begriffsverständnis der Ästhetisierung gerät gleichfalls das ideologische Fundament in Vergessenheit, auf dessen Grundlage sich das negative Verständnis ausprägte.

Vergleichbar zu Heselhaus' Verständnis spricht nun Bubner Ende der 1980er Jahre von einer Ästhetisierung im Sinne einer »Schaustellung«: Vor dem Hintergrund des zunehmenden Bedeutungsverlusts von religiösen und säkularen Festen, den Bubner diagnostiziert, fällt der Ästhetisierung die Rolle zu, die ursprünglich Feste innehatten, nämlich eine ästhetische Gestaltung des Lebens als Erholungspause vom Alltag anzubieten.³¹ Das Fest ist für Bubner wie die Kunst ein vom Leben getrennter Bereich, aber auch diese Grenze verwischt in der Moderne:

Je mehr die Gesellschaft sich nach Formen der Freizeit oder Subkultur modelliert, wird der graue Alltag zum permanenten Fest. Politik und Religion schließen sich der Zeitströmung an und suchen mit den Masseninszenierungen von Sport und Musik zu konkurrieren. Sogar das private Verhalten nähert sich der Schaustellung, wo Idole imitiert, Modellkonflikte durchlebt und eine Identität aus zweiter Hand angezielt wird.³²

Wenn Bubner von einer »Schaustellung« spricht, liegt darin ein Verständnis der Ästhetisierung als Schauspiel, Imitation und Kopie.³³ In dem Maße, in dem klassische Auffassungen des Festes verschwinden, nimmt die Ästhetisierung

des Lebens zu: »Ersatzweise greift jene Ästhetisierung der Lebenswelt Platz, die *unter Verzicht* auf umfassende Deutungsrahmen den Alltag als solchen geradewegs ästhetisch verwandelt.«³⁴ Statt religiöser Deutungsrahmen sieht Bubner eine Freizeitgesinnung auf dem Vormarsch, in der fixe soziale Rollen ins Spielerische aufgelöst und Biographien gestaltet werden, als wären sie Romane oder Filme.³⁵ Der durchfunktionalisierten modernen Welt kann das Individuum nicht gerecht werden, entsprechend weicht es in Stilisierungen und Posen mit dem Ziel aus, den Alltag zu einem permanenten Fest zu machen.³⁶ Damit eröffnet sich für Bubner allerdings ein Problem, denn es ist die Differenz zwischen Leben und Kunst, die den Reiz ausmacht, der Alltag ist als permanentes Fest im Dauerzustand unmöglich. Insgesamt ist Bubners Verwendung des Ästhetisierungsbegriffs negativ, wenn er von »Sog« und »Schaustellung« spricht. Ästhetisierung scheint bei Bubner etwas, das bereits im Kleinen gefährlich ist und dessen Ansätze im Keim zu ersticken sind. Undenkbar erscheint es, Ästhetisierung – wie beispielsweise Georg Simmel – als erstrebenswert zu begreifen.

Bubners Ausführungen sind nicht nur in philosophischen Überlegungen zur ästhetischen Erfahrung fundiert, sondern erhalten zudem eine akzentuierte soziale Ebene. Dies wird in Anschluss an Bubner stark diskutiert, beispielsweise von Gerhard Schulze in seiner soziologischen Studie zur *Erlebnisgesellschaft*.³⁷ Schulze nutzt dabei nicht wie Bubner den philosophischen Begriff der Lebenswelt, sondern spricht von der »Ästhetisierung des Alltags«,³⁸ die er vor allem material begreift. Diese »Ästhetisierung der Dinge« koppelt Schulze nun an den Erlebnisbegriff.³⁹ Er sieht die Ästhetisierung von Produkten als Teil eines umfassenden Wandels, der nicht auf den Markt der Güter und Dienstleistungen beschränkt ist, vielmehr sei das Leben insgesamt zum Erlebnisprojekt geworden.⁴⁰ Alles sei ästhetisierbar, sprich, mit Erlebnisabsichten besetzbar – sei es das Supermarkt-Mehl oder der Kinoabend, der neue Job oder Geländewagen.⁴¹ Schulzes Verständnis der Ästhetisierung ist im Vergleich zu Bubners weniger komplex und lässt sich als Wunsch nach schönen Erlebnissen und nach einem glücklichen Leben paraphrasieren, was zum Handlungszweck wird.⁴² Eine sehr wichtige Rolle kommt auch bei Schulze den Medien zu, welche die entsprechenden Vorlagen zur Orientierung bieten. Zunehmend dienen seines Erachtens »Kulissen« als Projektionsfläche, wie beispielsweise die Werbung:

Die Interpretation eines Teils der uns umgebenden Wirklichkeit als Inszenierung ist eine schon den Kindern verfügbare Kulturtechnik. Die Inszenierungen der Gegenwart sind nicht lügnerisch, sondern spielerisch; sie täuschen nicht, sondern wollen gestalten, sie sind eine unserer Kultur eigentümliche Form von Wirklichkeit. Das Wesen dieser Form besteht darin, dass Menschen sich selbst wirklich machen, indem sie sich in Szene setzen.⁴³

Ausdrücklich distanziert sich Schulze von einem Verständnis der Ästhetisierung als lügnerischer Täuschung⁴⁴ und betont vielmehr das Inszenatorische in Form einer Kulturtechnik, das heißt den Wunsch nach (ästhetischer) Gestaltung als menschlichem Grundbedürfnis. Indem Schulze nicht wie Bubner von ›Posen‹ und ›Imitieren‹, sondern von ›Inszenieren‹ und ›Gestalten-Wollen‹ spricht, ist erkennbar, dass seine Bewertung der Ästhetisierung etwas positiver ist. Aber auch Schulze sieht Ästhetisierungen kritisch, wenngleich bei ihm der Gedanke der Erlebnisorientierung prominent ist, verstanden als innenorientierte Lebensauffassung und unmittelbarste Form der Glückssuche. Diese kann sich als problematisch erweisen, insofern sie mit Unsicherheit einhergeht und ein Enttäuschungsrisiko birgt.⁴⁵ Vor dem Hintergrund multipler Möglichkeiten rückt das Erleben verstärkt und bisweilen ausschließlich in den Fokus, das eigene Leben wird als gestaltbar und damit vollständig revidierbar begriffen.⁴⁶ Ziel ist eine Realisierung als »Projekt des schönen Lebens«⁴⁷, das heißt einer Absicht, die Umstände so zu manipulieren, dass darauf in einer Weise reagiert wird, die vom Handelnden (subjektiv) als schön reflektiert wird.⁴⁸ Damit allerdings gerät das Leben unter Erwartungsdruck und der erlebnisorientierte Mensch in ein Dilemma: Mit dem Anwachsen der Möglichkeiten nehmen die Ängste zu, etwas zu versäumen.⁴⁹ Von Bubners Ästhetisierung im Sinne einer Entlastung kann bei Schulze entsprechend nicht mehr die Rede sein, stattdessen stehen Diagnose und Kritik an einer zunehmend erlebnisorientierten und oberflächlichen Gesellschaft im Vordergrund, die letztlich angstgetrieben ist. Insofern Schulze als Ziel das ›schöne Leben‹ sieht, bezeichnet er dies als Ästhetisierung, in einem vornehmlich materialen Verständnis. Ausdrücklich begriffen Schulze Ästhetisierung als Streben nach oberflächlicher Schönheit, was dem um 1900 verbreiteten Verständnis der Ästhetisierung als Kultivierung und Verfeinerung zuwiderläuft, wie es beispielsweise bei Georg Simmel zu finden ist.⁵⁰ Begriffliche Unschärfen nimmt Schulze bewusst in Kauf, es geht ihm mehr um den Aspekt der gegenwärtigen Gesellschaftskritik denn um eine differenzierte, begriffsorientierte Analyse.⁵¹

Zeitlich parallel zu Bubners und Schulzes Arbeiten veröffentlicht Wolfgang Welsch Anfang der 1990er Jahre mehrere Aufsätze, die ebenso den Begriff der Ästhetisierung nutzen. Es sind vor allem Welschs zahlreiche Publikationen, die den von Erwin Pracht rückblickend benannten »Ästhetisierungs-Boom«⁵² konstituieren und damit tendenziell die davorliegende Auseinandersetzung in den Hintergrund drängen. Im Jahr 1990 erscheint ein Sammelband mit verschiedenen Aufsätzen, unter anderem Welschs Antrittsvorlesung an der Universität Bamberg.⁵³ Ebenso erscheint 1990 ein Aufsatz mit dem Titel *Die Aktualität des ästhetischen Denkens*, der bereits Kerngedanken nachfolgender Publika-

tionen enthält.⁵⁴ Zwei Jahre später trägt ein von Welsch initiiertes Kongress in Hannover den gleichen Titel, ebenso wie der 1993 dazu herausgegebene Tagungsband. Gleichzeitig werden in demselben Jahr zwei weitere Aufsätze publiziert, die den Ästhetisierungsbegriff sogar im Titel tragen.⁵⁵ Alle drei Beiträge des Jahres 1993 haben inhaltliche Überschneidungen, sind bisweilen fast wortgleich. Deutlich und ausdrücklich schließt Welsch darin an die Arbeiten von Bubner und Schulze an.

Zudem profitieren Welschs Arbeiten stark von weiteren Vorarbeiten, wie Gert Selles *Geschichte des Designs* oder den Diskussionen, die im Rahmen und Umfeld der Gruppe *Poetik und Hermeneutik* geführt worden sind. Neben Rüdiger Bubner gehört der Philosoph Odo Marquard dazu, der 1989 das Buch *Aesthetica und Anaesthetica* veröffentlicht, worin er ebenso auf den Ästhetisierungsbegriff zurückgreift, den er sowohl auf die Kunst als auch auf das Leben anwendet. Die Ästhetisierung der Kunst betrachtet er als moderne Entwicklung eines Prozesses ihrer Autonomisierung, einer Emanzipation vom Kult⁵⁶ und eines Ästhetisch-Werdens. Dabei ist diese Ästhetisierung der Kunst ein Phänomen der modernen Welt und wirkt als Kompensation zum Prozess der Entzauberung (Max Weber).⁵⁷ Dem nachgeordnet sieht Marquard die Ästhetisierung der Wirklichkeit und damit die Ästhetisierung des Menschen.⁵⁸ Erstere beginnt für Marquard in der Romantik und mündet in die Idee des Gesamtkunstwerks.⁵⁹ Diese Entwicklung problematisiert Marquard ebenso wie Bubner und begreift sie als ein Ersetzen der Wirklichkeit durch Kunst, darin sieht er den Umschlag des Ästhetischen in das Anästhetische, von Kunst in Betäubung.⁶⁰ Diese Sichtweise lässt es undenkbar werden, Ästhetisierung könnte positiv als Kultivierung möglich sein: Marquard begreift die Ästhetisierung der Wirklichkeit als Ermächtigung der Illusion und Ersetzen von Wirklichkeit durch das Gesamtkunstwerk, damit geht gleichzeitig der Abschied von der (ästhetischen) Erfahrung einher.⁶¹

Welsch übernimmt von Marquard unter anderem die These des Umschlags von Ästhetik in Anästhetik und versteht sie wie er als »Betäubung.«⁶² Ausgehend zudem von Schulzes Überlegungen erweitert Welsch sein Verständnis zu einer Unterscheidung von Oberflächen- versus Tiefenästhetisierung, begründet in seiner Annahme einer gegenwärtigen Aktualität ästhetischen Denkens sowie eines ästhetisch fundierten Ästhetikbegriffs. Oberflächen- und Tiefenästhetisierung sind nach Welsch zu verstehen als materielle bzw. immaterielle Verschönerungs- und Verhübschungsprozesse, im öffentlichen Raum genauso wie in Werbung und »Lifestyle«. Welsch lässt keinen Zweifel an seiner kritischen Haltung demgegenüber, wenn er die Oberflächenästhetisierung polemisch als »Überzuckerung des Realen mit ästhetischem Flair«⁶³ beschreibt,

das heißt als schönen Überzug des Nicht-Schönen, um damit oberflächlich gestaltete Umgebungen zu kritisieren, ohne dabei allerdings zwischen Design, Kitsch oder künstlerischer Gestaltung zu differenzieren.⁶⁴ Auch zwischen Ästhetik und Ästhetisierung wird nicht greifbar unterschieden.⁶⁵ Stattdessen steht die Auseinandersetzung mit vermeintlich gesamtgesellschaftlichen Tendenzen – bezeichnend »Verkitschungsprogramm«⁶⁶ genannt – im Vordergrund sowie die Kritik an einer »Spaßgesellschaft«. Welschs Oberflächenästhetisierung ist als Trend zu einer umfassenden, verhübschenden Gestaltung im Hinblick auf Erlebnisabsichten zu verstehen, der er eine Tiefenästhetisierung an die Seite stellt.⁶⁷ Im Wesentlichen wird Ästhetisierung letztlich von Welsch – vermutlich in notwendiger Reduktion der sich aus den vielfachen vorherigen Verwendungen ergebenden Paradoxien und Widersprüchen – auf ein vereinfachendes Verständnis als »Verschönerung«⁶⁸ verengt. Welsch nutzt den Ästhetikbegriff im Sinne einer Erlebnis-, Entertainment- und Lifestyleorientierung, was letztlich präziser zu fassen vermag, worum es Welsch eigentlich geht. Wie bei Schulze werden Fernsehen und Werbung eine herausragende Rolle bezüglich der Vermittlung eben dieser Lebensweisen zugeschrieben. Dabei geht Welsch davon aus, dass zu viel Ästhetisierung in Anästhetisierung, das heißt in Betäubung, umschlägt, so wie das bereits Marquard formuliert.⁶⁹ Was genau die beiden Phasen unterscheidet, bleibt unklar, Ästhetisierung erscheint so per se negativ. Die Idee der zwei Phasen der Ästhetisierung ist dabei bis mindestens zu Herbert Cysarz zurückzuführen, der die erste noch als verfeinernd und erst die zweite als zersetzend wirken sieht.

Welschs Überlegungen finden im Folgenden vielfach Aufnahme,⁷⁰ vor allem die Differenzierung in Oberflächen- und Tiefenästhetisierung.⁷¹ Darüber hinaus sind Welschs Ansätze einer »Ästhetisierung des Denkens«⁷² oder einer »Ästhetisierung des Sozialen«⁷³ aufgegriffen und ausgeführt worden. Welschs Arbeiten sind dabei nicht ohne Kritik geblieben, beispielsweise ist verschiedentlich betont worden, dass das Ästhetische und die Ästhetisierung keineswegs nur Schlüsselphänomene der gegenwärtigen Zeit seien.⁷⁴ Insbesondere die begriffliche Entdifferenzierung zur Ästhetik⁷⁵ sowie das vereinfachende Verständnis als oberflächliche Verschönerung werden kritisiert, oft aber auch übernommen.⁷⁶ Eine historische Perspektive auf den Begriff wird weder von Welsch noch von sich auf ihn berufende Autoren eröffnet. Über die 200jährige Verwendungsgeschichte des Begriffs scheint es kein Bewusstsein zu geben, der Begriff wird zwar prominent genutzt, steht aber nicht im Mittelpunkt der Überlegungen. Durch die Fülle von Welschs Veröffentlichungen ist im Verlauf des Rezeptionsprozesses seiner Veröffentlichungen das Ausmaß seiner Anleihen und deren Differenziertheit in den Hintergrund getreten. Entsprechend

werden vor allem Welschs Arbeiten mit dem diagnostizierten und letztlich von ihm beförderten »Ästhetisierungs-Boom« in Verbindung gebracht.⁷⁷

Durch die Popularisierung des Ästhetisierungsbegriffs zu Beginn der 1990er Jahre⁷⁸ findet er zunehmend in anderen Disziplinen Verbreitung, vor allem in der Soziologie.⁷⁹ Das Verständnis der Ästhetisierung ist ab den 1990ern vorrangig eines der Verschönerung und der Imitation. Zumeist wird der Begriff abwertend, bisweilen provokativ genutzt.⁸⁰ Als generelle Konstante im Nachdenken über die Idee der Ästhetisierung erscheint seit den 1960er Jahren und der Studie Hinrich Seebas der mediale Bezug: Fernsehen und Werbung werden als Ästhetisierungen hervorbringende und vorlebende Instanzen eine wichtige Rolle zugeschrieben.⁸¹ So begreift beispielsweise Egon Flaig noch 2006 angesichts einer angenommenen modernen Dominanz der Bilder die Ästhetisierung der Lebenswelt als ein symbolisches Leben, das heißt als Imitation von Medienbildern, die vom Rezipienten nicht kritisch hinterfragt werden.⁸² Dieser Aspekt wird von Gerhard Rupp zudem an die ursprünglich von Welsch konstatierte Aktualität des Ästhetischen gekoppelt, so wie auch ein direkter Zusammenhang zwischen einer (vermeintlich) steigenden Konjunktur des Ästhetischen auf der einen sowie einer zunehmend gesamtgesellschaftlichen Orientierung an medialen Bildern auf der anderen Seite gesehen wird.⁸³

Diese mediale Komponente der Ästhetisierung wird pointiert noch einmal von Irmela Schneider betont: Der Ästhetisierung des Alltags, die sie in einer Synthese der Gedanken von Bubner, Schulze und Welsch als Inszenierung des Alltags in der Folge besonderer Ereignisse im Sinne eines sozialen Distinktionsmittels begreift und nicht nur als Verhübschung von Oberflächen, stellt sie das Phänomen der Medialisierung an die Seite.⁸⁴ Wie Bubner sieht Schneider die Ästhetisierung in einer Kompensationsfunktion zunehmend fehlender bzw. verschwindender moralischer Normen als Füllen einer Leerstelle.⁸⁵ Auch Katharina Scherke differenziert in hauptsächlicher Auseinandersetzung mit Welsch⁸⁶ drei begriffliche Ebenen der Ästhetisierung der Lebenswelt: erstens das Eindringen künstlerisch gestalteter Gegenstände in den Alltag (was um 1900 bereits von Helene Simon so begriffen worden ist),⁸⁷ zweitens die Erweiterung von Wahrnehmungsmöglichkeiten, beispielsweise durch moderne Medien, und drittens eine zunehmend zu beobachtende Ästhetisierung des Denkens.⁸⁸ Letztlich ist der Bezug von Ästhetisierung und Medien moralisch motiviert und enthält im Kern den bereits im 19. Jahrhundert von Eichendorff formulierten Vorwurf, dass eine ausschließlich ästhetisierende Haltung amoralisch ist.

Die seit Beginn der 1990er Jahre geführten Debatten haben zwar nur am Rande eine Beteiligung durch die Literaturwissenschaft erhalten, werden aber

von dieser aufgegriffen. In einer 2008 von Eva Riedi veröffentlichten Studie wird von einem auf die Arbeiten Welschs, Schulzes, Scherkes und Schneiders gestützten Konzept der Alltagsästhetisierung ausgegangen und dieses als Folie genutzt, um die deutsche Popliteratur der 1990er Jahre zu untersuchen.⁸⁹ Auf theoretischer Ebene wird die Ästhetisierung dabei als realweltliches Phänomen diagnostiziert, das die Gegenwart kennzeichnet und auf thematischer Ebene Eingang in die Gegenwartsliteratur findet. Ausdrücklich allerdings vollzieht Riedi keine Wertung bezüglich der Ästhetisierung, sondern versucht, ein wissenschaftlich-objektives Begriffsverständnis aus den Forschungsarbeiten seit Beginn der 1990er Jahre zu destillieren. Es wird sich darauf beschränkt, die konstatierten realweltlichen Phänomene als beobachtbar in der Literatur bzw. an den jeweiligen Autoren zu diagnostizieren.⁹⁰ Ein Bewusstsein über die Historizität des Ästhetisierungsbegriffs besteht dabei nicht, die Argumentation basiert vornehmlich auf jüngeren Arbeiten der Soziologie.

Ab ungefähr 2000 setzt eine begriffskritische Phase ein, die sich gegen eine ausufernde Verwendung der Ästhetisierung ausspricht⁹¹ und terminologische Unschärfen besonders hinsichtlich des Ästhetikbegriffs verstärkt bemängelt.⁹² Es scheint sich anzudeuten, dass dies mit einem weniger explizit negativen Verständnis der Ästhetisierung einhergeht. Gleichzeitig wird versucht, jenseits der soziologischen Dimension und des ›Booms‹ zu Beginn der 1990er Jahre, seitens der Literaturwissenschaft an die Forschungsdiskussion in den 1980er Jahren anzuschließen, die noch wesentlich stärker von Literaturwissenschaftlern geprägt war.⁹³

Ein Beispiel dieses literaturwissenschaftlichen Wiederanknüpfens liefert Jürgen Peper's Studie *Ästhetisierung als Aufklärung. Unterwegs zur demokratischen Privatkultur. Eine literarästhetisch abgeleitete Kulturtheorie*, die sich zentral der Ästhetisierung widmet und eine historische Perspektive auf die darin liegende Idee entfaltet. Den Ausgangspunkt für kulturelle Ästhetisierungsprozesse sieht Peper bereits in der Epoche der Aufklärung.⁹⁴ In Abgrenzung zur Diskussion der 1990er Jahre bedeutet die Ästhetisierung in Peper's Verständnis nicht notwendig ein oberflächliches Verschönern, vielmehr versteht er darunter wie bereits Odo Marquard einen Prozess der Loslösung und Vereigentlichung.⁹⁵ Wie Rüdiger Bubner betont auch Peper den Zusammenhang zwischen der Entledigung von religiösen und weltanschaulichen Funktionen und einer verstärkt zu beobachtenden Ästhetisierung der Lebenswelt, kritisiert dies allerdings nicht.⁹⁶ Insgesamt gehen aus Peper's Studie verschiedene Verständnisse der Ästhetisierung hervor, die bisweilen nebeneinander stehen und widersprüchlich wirken: Einerseits spricht Peper von Ästhetisierungen, die er an Künstlern und künstlerischen Strömungen beobachtet, wie beispielsweise

Dandys, Ästhetizismus sowie Impressionismus und versteht diese als Prozess der Individualisierung.⁹⁷ Dezidiert nennt er mehrfach auch die »Ästhetisierung der Sprache«⁹⁸ in modernen Gedichten, im Sinne eines Autonomisierungsprozesses. Andererseits aber unterscheidet er hiervon die Ästhetisierung der Politik des Dritten Reichs, die eine des Kollektivs gewesen sei, während er in der Postmoderne wieder eine Ästhetisierung des Individuums erkennt.⁹⁹ Die Ästhetisierung der Politik erscheint in Peper's Darstellung so als fehlgeleitete Extremisierung und Flucht in politisch totalitäre Ideologien.¹⁰⁰ Peper bringt seine Überlegungen zur Ästhetisierung darüber hinaus ebenso in Verbindung zu modernen Medien, wenn er behauptet, das Fernsehen könne eine Ästhetisierung der Politik bewirken, worunter er ein Ersetzen der Politik und des realen Politikers durch ein »Image« versteht.¹⁰¹ Insofern Peper verschiedene Schichten des Begriffs offenlegt und eine historische Perspektive darauf entfaltet, diese allerdings in ihrer Widersprüchlichkeit nicht reflektiert, ist nach einer Phase der Bedeutungsverengung zu Beginn der 1990er Jahre wieder eine der Erweiterung zu beobachten, in der verschiedene Verständnisse nebeneinander existieren.¹⁰² Gerade das jüngste Nachdenken mit und über Ästhetisierung zeigt, dass diese als umfassender, eigenständiger Komplex zu sehen ist. Die Rolle der Literaturwissenschaft besteht dabei im Anschluss an die eher philosophisch-soziologischen Beiträge allerdings im Wesentlichen darin, die Befunde anderer Disziplinen für die realweltliche Ebene auf literarischer Ebene aufzuspüren.

Im Folgenden soll hingegen exemplarisch erprobt werden, inwiefern sich Ästhetisierung als ein breites Konzept verstanden produktiv für literaturwissenschaftliche Analysen nutzen lässt. Die Begriffsgeschichte dient dabei als Hintergrund, potenzierte Ästhetisierungen in Literatur anzunehmen. Sie verweist auf verschiedene Aspekte, die dem Begriff innewohnen, und unterschiedliche Relationen, in denen der Begriff diskutiert worden ist. In der Gesamtschau ist dabei die Nähe der Ästhetisierung zur Literatur unverkennbar, auch wenn in der Debatte der 1990er Jahre die realweltliche Diagnose im Vordergrund stand. In der literarischen Analyse soll der Begriff dafür genutzt werden, spezifische ästhetisierende Wahrnehmungen und Gestaltungen zu verbalisieren. In Anlehnung an Peter Bürger¹⁰³ sowie allgemein an die literaturtheoretischen Ausführungen zur Ästhetisierung scheint es dabei hilfreich, analysierend zwischen ästhetisierenden Wahrnehmungen, Darstellungen und Gestaltungen auf der Figuren- wie auf der Erzählebene zu differenzieren, so wie darüber hinaus die Leserebene zu bedenken ist. Als umfassendes Konzept verstanden, lässt sich mit den drei Dimensionen der Ästhetisierung (inhaltlich-thematisch, formal, selbstreflexiv) in der Literaturanalyse danach fragen, wie das Leben der Figuren in der Fiktion dargestellt wird, wie diese ihr fiktives Dasein und sich

selbst (ästhetisch) gestalten, welche ästhetisierenden Haltungen sie einnehmen und inwiefern sie sich dabei an Kunst, inklusive modernen Medien, orientieren, das heißt, daraus Ästhetisierungen ableiten. Analog sind diese Fragen auf der Erzählebene zu formulieren und darüber hinaus nicht nur inhaltlich, sondern zudem formal zu begreifen. Als Beispiel wurde dafür der 2008 erschienene Roman *Schilf* von Juli Zeh ausgewählt,¹⁰¹ da sich an ihm die drei Dimensionen aufzeigen lassen. Zudem ist der Roman von handhabbarer Komplexität, sodass auch eine kurze literarische Analyse hinsichtlich eines spezifischen Aspekts produktiv und aussagekräftig ist.

Potenzierte Ästhetisierungen in Juli Zehs »Schilf«

Zunächst und im Hinblick auf die inhaltlich-thematische Dimension lässt sich an den Hauptfiguren des Romans *Schilf* eine materiale und immateriale Ästhetisierung des Lebens sowie des Selbsts beobachten. Die Ästhetisierung, wie sie in *Schilf* entfaltet wird, knüpft an die aus der Popliteratur bekannte an. Gleichzeitig geht sie darüber hinaus, da darin zudem – auf verschiedene Art und Weise gestaltet – eine Orientierung an Kunst sowie spezifisch ästhetisierende Einstellungen einzelner Figuren liegen. Dies findet insbesondere in der im Mittelpunkt des Buchs stehenden Freundschaft zwischen zwei jungen Männern Gestaltung:

Seit sich Oskar für ein Studium an der Universität Freiburg entschieden hatte, zeigte er sich der Öffentlichkeit nur noch in einem Cutaway mit langschößiger Jacke, gestreiften Hosen und silberner Halsbinde. Es dauerte nicht lang, bis Sebastian in ähnlichem Dandykostüm zu den Vorlesungen erschien. [...] Man fand ihren Aufzug seltsam und lachte doch nicht darüber, nicht einmal, wenn sie an den Nachmittagen untergehakt am Ufer der Dreisam spazieren gingen und alle paar Schritte stehen blieben, weil Wichtiges nur im Stehen gesagt werden kann. In ihrer altmodischen Garderobe glichen sie einer vergilbten Postkarte, als wären sie sorgfältig, aber nicht nahtlos in die Gegenwart geschnitten. [...] Oskar flanierete (in der Bibliothek) an den Regalen entlang und kehrte von Zeit zu Zeit mit einem Buch an den gemeinsamen Tisch zurück. (S, 22)

Die beiden Figuren werden als flanierende Dandys beschrieben und bezeichnet. Durch ihre Kostümierung setzen sie sich von der Gegenwart ab und nehmen sich zudem durch ihr Agieren bewusst aus der Zeit heraus, wenn sie etwa stehen bleiben, um sich Wichtiges zu sagen; sie ›entschleunigen‹ sich, so wie es bereits das Anliegen der ersten Flaneure im 19. Jahrhundert war. In ihrem altmodischen Äußeren werden sie als Bild und Sujet einer alten Postkarte be-

schrieben und mit einer Rahmung versehen. Sie sind keine modernen Dandys, sondern greifen Vergangenes auf und versetzen sich damit in der Zeit zurück, um eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen zu zelebrieren. Der Erzähler legt dies ironisch-reflektiert dar, wenn er eine Außensicht auf die beiden Figuren präsentiert (»Dandykostüm«, »seltsam«, »altmodische Garderobe«).

Die Inszenierung von Oskar und Sebastian findet wie bei den klassischen Vorbildern an öffentlichen Orten statt; waren dies im 19. Jahrhundert Passagen und Salons, sind es in *Schilf* Flussufer und Universität (vgl. S, 22). Als Physikstudenten entsprechen sie nicht den Prototypen der literarischen Dandys und Flaneure des 19. Jahrhunderts, aber der Figurenname »Oskar« eröffnet eine Anbindung an die Literatur, er lässt an Oscar Wilde denken und darüber an die Flaneure Baudelaires und Heines, den Dandy als Künstler und das Leben als Kunstwerk und auch an den Dandy als Rebellen gegen das routinierte, triviale und phantasielose bürgerliche Leben.¹⁰⁵ Überdies befasst sich die Figur Oskar als Physiker mit dem Phänomen der Zeit, eines der Hauptthemen und auch -motive der Literatur um 1900.¹⁰⁶ Während Oskar als Student in einer dandyhaften Verkleidung auftritt, beschreiben ihn die Textstellen, die der Studentenzeit im Roman zeitlich nachgeordnet sind, allgemeiner vor allem als Ästheten, beispielsweise wenn es heißt, er trage ausgesuchte Kleidung, deren Stoff nur an den richtigen Stellen wäge, Falten zu werfen, er als Kind ohne Zustimmung seiner Eltern sein Fahrrad verkauft habe, um sein erstes Paar rahmengenähter Schuhe erwerben zu können, oder sein Stilempfinden ihm das Leben oft unerträglich mache (vgl. S, 19 f). Pointiert heißt es über ihn: »Aus seiner Sicht ist keine Gewalttat so grausam wie ein Verbrechen gegen den guten Stil.« (S, 20)

Die Romanfigur Oskar erfüllt die Rolle des rebellischen Ästheten als bewusst eingesetztes Mittel zur Abgrenzung und explizites Abweichen von der gesellschaftlichen Norm.¹⁰⁷ Offenkundig ästhetisiert Oskar sein Verhalten und sein Äußeres in Anlehnung an die literarischen Dandyfiguren des 19. Jahrhunderts. Stimmig zu diesem Zeitkolorit und der extremen Ästhetisierung, die Oskar verfolgt, vertritt er eine Geisteshaltung, die als rassistischer Darwinismus bezeichnet werden muss, wenn er beispielsweise den Krieg als eine Form der Selektion begreift: »Schickt die Dummen in den Krieg [...]. Verheizt sie in der Ödnis Afrikas, in asiatischen Dschungeln, egal. Noch fünfzig Jahre Frieden und die Menschen in diesem Land sind auf das Niveau von Affen zurückgekehrt.« (S, 25)

Es geht dabei in *Schilf* nicht darum, dass Aspekte des Dandy- und Flaneurtums für das 21. Jahrhundert aktualisiert werden, im Gegenteil wünscht sich Oskar ausdrücklich, im Jahr 1880 geboren worden zu sein:

Schon seit seiner Jugend fühlt er sich, als hätte er sich im Jahrhundert geirrt und wäre in einem falschen Leben unterwegs, während ihn anderswo und vor allem anderswann Leute wie Einstein und Bohr bei ihren Debatten vermissen. Damals, vor den großen europäischen Katastrophen, gab es nicht nur die notwendigen geistigen Kapazitäten, sondern auch den Willen, ein paar Dinge zu Ende zu denken. Sehnsüchtig stellte Oskar sich vor, was es bedeutet hätte, im Jahr 1880 geboren zu sein. (S, 51)

Als Physiker möchte Oskar Zeitgenosse Einsteins gewesen sein. Das Jahr 1880 aber ist nicht das Geburtsjahr Einsteins oder eines anderen berühmten Physikers, sondern das des Schriftstellers Robert Musils, der mit seinem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* das Wien einer vergangenen Epoche thematisiert.¹⁰⁸ Diese intertextuell-literaturhistorische Verweisebene zieht sich durch den gesamten Roman, so auch wenn es am Ende heißt: »Stock und Hut hat er für eine gute Idee gehalten, sie passen zu einer romantischen und irgendwie traurigen Scharade. Er sieht damit aus wie ein Sonntagsspaziergänger vor hundert Jahren.« (S, 376) Entsprechend folgerichtig imaginiert Oskar ein »Duell im Morgengrauen«, allerdings weniger eine blutige Auseinandersetzung denn eine Versöhnung erhoffend:

Für eine schwache Minute befahl ihm die Vorstellung, wie sich Sebastian und er inmitten eines dunstigen Sonnenaufgangs über die Läufe altmodischer Pistolen anvisieren, zögern und endlich die Waffen sinken lassen, um mit ausgebreiteten Armen aufeinander zuzugehen. (S, 377)

In der Figur Oskar findet der immer wieder erhobene Vorwurf des Unmoralischen einer rein ästhetisierenden Haltung Gestalt. Noch am Ende des Romans ist Oskars ästhetisierende Einstellung dominant, die moralische Wertungen völlig verdrängt: Skrupellos hat Oskar aus verletzter Eitelkeit die Entführung von Sebastians Sohn inszeniert, um Sebastian die Falschheit seiner wissenschaftlichen Theorie zu beweisen. Dabei ist es ein literarisches Motto aus George Orwells *1984*, das Oskar als handlungsleitend sieht (»Double-Think muss weg!«). Die Ästhetisierung des Äußeren und Verhaltens, die Orientierung an Kunst und literarischen Vorlagen in der Figurengestaltung dienen damit der Charakterisierung der Figur, gleichzeitig findet darüber auf der Gesamt-Romanebene ein Einschreiben in literarische Topoi und Traditionen statt. Ästhetisierungen werden auf der formalen Ebene eingesetzt um die Literarizität eines Romans zu betonen und ihn als Kunst auszuweisen. Inhaltlich-thematische und formale Ebene erscheinen dabei oftmals verschränkt.¹⁰⁹

Während sich Oskar an literarischen Beschreibungen der Zeit um 1900

orientiert und sein Verhalten, sein Äußeres und seine Vorstellungen danach ausrichtet, wird auch Maike, Sebastians Ehefrau, über ihr ästhetisierendes Verhalten beschrieben. Allerdings orientiert sie sich eher an Vorlagen der Gegenwart. Ihre beschreibende Charakterisierung erfolgt aus einer offen auktorialen Erzählerperspektive:

Sie ist apart auf eine Weise, die einen zweiten Blick verträgt. Ihre Haut ist noch heller als Sebastians und ihr Mund ganz leicht schief, so dass sie beim Lachen ein wenig nachdenklich aussieht. Ihr Erfolg der kleinen *Galerie für Moderne Kunst*, die sie in der Innenstadt betreibt, verdankt sich nicht zuletzt ihrer Erscheinung; den Künstlern ist sie Managerin und manchmal Modell. Maikes Sinn für Ästhetik neigt zum Religiösen. Sie leidet in lieblos eingerichteten Räumen und kann kein Glas auf den Tisch stellen, ohne es zuvor prüfend im Lichteinfall zu wenden. (S, 14)

Analog zu Oskar, der nichts so verurteilt wie Stillosigkeit, »leidet« Maike in lieblos eingerichteten Räumen, jede Kleinigkeit wird von ihr im ästhetischen Gesamtzusammenhang geprüft. Es deutet sich sogar an, dass Maikes ästhetisierender Blick auf ihre Lebensumgebung als Religionsersatz fungiert. Maike ist nicht nur Galeristin, sondern wird zudem als Muse beschrieben. Ihre dementsprechend attraktive »Erscheinung« besteht aus einem weißen Kleid, nackten Füßen und rasierten Achseln (S, 14). Ihr Äußeres und ihr Verhalten wird als absichtsvolle Rolle erkennbar, die sie erst angenommen hat, seit sie Sebastian kennt:

Maike wird sagen wollen, dass sie ihm nachher den Rücken freihält. Sie mag diesen Ausdruck. Er klingt nach einem Kampf namens Alltag, aus dem sie Abend für Abend als Siegerin hervorgeht. Dabei ist Maike eigentlich kein kämpferischer Typ. Bevor sie Sebastian kennenlernte, war sie eine ausgemachte Schwärmerin. Wenn sie bei Nacht durch die Straßen spazierte, träumte sie sich in jede erleuchtete Wohnung hinein. In Gedanken begann sie, fremde Topfpflanzen zu gießen, fremde Abendbrotische zu decken und fremden Kindern über den Kopf zu streicheln. Jeder Mann war ein möglicher Liebhaber, an dessen Seite sie in der Phantasie ein wildes oder bürgerliches, künstlerisches oder politisches Leben führen konnte – je nach Augenfarbe und Statur des Gegenübers. Maikes vagabundierende Einbildungskraft bewohnte Menschen und Orte im Vorübergehen. Bis sie Sebastian traf. (S, 16)

Es ist Sebastian, der für Maike festlegt, welche Rolle sie ausfüllt, entsprechend ist es Sebastians Blick, der Maike als apart benennt und ihrem schiefen Mund Nachdenklichkeit zuschreibt, während Maike gleichzeitig versucht, genauso zu sein: »Sebastians Erscheinen in Maikes Leben bedeutete, wie er es ausdrücken

würde, einen Kollaps der quantenmechanischen Wellenfunktion. Seitdem gibt es für Maïke einen Rücken, den sie freihalten kann. Sie tut es bei jeder Gelegenheit und gern.« (S, 16) Maïke gestaltet ihr Verhalten und ihr Äußeres gemäß ihrer Vorstellung einer passenden Ehefrau für Sebastian, dabei allerdings hat sie verschiedene Rollen zu vereinen und bedient sich dafür unterschiedlicher Muster: Als Professorengattin hält sie ihrem Mann den Rücken frei, als Ehefrau und Mutter »kämpft« sie sich für die Familie durch den Alltag, als selbstständige Galeristin ist sie Geschäftsfrau und künstlerische Inspiration. Darüber hinaus ist sie für die (ästhetische) Erziehung des Sohnes zuständig: »Während die Eltern sich anblickten, verteilt er [der Sohn] seine Ungeduld in Ornamenten aus Zwiebelstücken und Knoblauchzehen über den Küchentisch. Ungezogenheiten, die Kreativität verraten, lässt Maïke ihm durchgehen.« (S, 17) Es ist ein ästhetisierender Blick, der das verteilte Gemüse auf dem Küchentisch als »Ornament« begreift und eine künstlerische Ader im Sohn vermuten lässt. Die Episode verweist darauf, welchen Stellenwert ästhetische Erziehung für Maïke einnimmt, angesichts derer es keine zu tadelnden »Ungezogenheiten« gibt.

Woran Maïke ihre Vorstellungen und Handlungen orientiert, deutet sich an, wenn darauf hingewiesen wird, dass sie wie die Romanfiguren in Nick Hornbys *High Fidelity*, einem der bekanntesten popkulturellen Bücher der 1990er Jahre, gedankliche Listen führt, um ihre Erinnerungen zu inventarisieren.¹¹⁰ Der schönste Tag in Maïkes Leben, womit unterhaltungsmedialen Mustern gefolgt wird, ist ihr Hochzeitstag. Passend zu dieser Reihe an Stereotypen, Maïkes Vorstellung von Sebastians Wünschen, wird sie überspitzt klischeehaft dargestellt: »Im satten Licht gehört Maïke mehr denn je zu der Sorte Frau, die ein Mann aufs Pferd ziehen will, um mit ihr in den Sonnenuntergang zu reiten.« (S, 14) Tatsächlich allerdings ist dies der Versuch, die offensichtlichen Verwerfungen zu glätten, die deutliche Neigung des Ehemanns zum besten Freund mit Klischees, die Hollywood-Filmen entstammen könnten, über »perfekte« Ehefrauen und -paare zu bändigen, eine sichere und gefestigte Struktur in Ermangelung derselben in der Realität zu übernehmen. Gleichzeitig wird darüber der ironische Erzähler-Blick auf das Figurenpersonal deutlich, der den Leser vom Geschehen distanziert.

Im Gegensatz zu Maïke und Oskar wirkt Sebastians Verhalten wie schwankend zwischen den verschiedenen möglichen Rollenvorgaben, so wie er auch zwischen beiden Figuren hin- und hergerissen scheint. In Bezug auf die Dandykostümierung agiert er imitierend, insofern Oskar diese Kostümierung zuerst trägt. Oskar belegt ihn sogar mit der für ihn größtmöglichen Beleidigung, als stillos, womit er ihn implizit zu einem Verbrecher in Sachen Geschmack erklärt (vgl. S, 33). Für Sebastian ist Fernsehwissen handlungsleitend, er ver-

hält sich wie die Figur eines Films, die einem Drehbuch-Skript folgt: »Als er aber auf der Straße steht, presst er wie ein schlechter Schauspieler die Hand aufs Herz.« (S, 108) Ereignisse nimmt er ebenso in diesen Schemata wahr (vgl. S, 101), deswegen interpretiert er das Verschwinden seines Sohnes als tatsächliche Erpressung, die einen Mord von ihm verlangt, um den Sohn zurückzubekommen. Dass es sich um eine Inszenierung handeln könnte, erwägt er nicht, den Roman Orwells hat er nicht gelesen, das literarische Diktum, nach dem Oskar handelt, ist ihm unbekannt. Statt »Double-Think muss weg«, versteht Sebastian »Dabbling muss weg.« denn so heißt ein Freund seiner Frau Maike.

Obwohl der Leser weiß, wer den Mord begangen hat – untypisch für einen Kriminalroman und damit wieder eine distanzierende Strategie, die Einfühlung und Identifikation verhindert –, gibt es einen Kommissar, der den Fall lösen soll. Weniger geht es folglich um den Mord selbst, sondern darum herauszufinden, dass dahinter eine inszenierte Erpressung steht, die einem literarischen Diktum folgt. Es kommt dem Kommissar zu, die ästhetisierenden Wahrnehmungen und Gestaltungen als solche für den Leser erkennbar werden zu lassen. Die titelgebende Figur des Romans, Schilf, der prototypische Detektiv nach Kracauer,¹¹¹ bedient sich dafür einer spezifischen, fast hermeneutischen Arbeitsweise:

Mit schmerzhafter Penetranz bohrt er Löcher in die Benutzeroberfläche aus Tatortbeschreibungen und Zeugenaussagen, bis sie porös genug ist, um Rückschlüsse auf den Quelltext, auf das Eigentliche zuzulassen. Zufälle versteht er als Metaphern, in Widersprüchen erkennt er Oxymora, das wiederholte Auftreten von Details liest er als Leitmotiv. (S, 166)

Die Realität begreift Kommissar Schilf im Muster rhetorisch-literarischer Stilfiguren, die es zu interpretieren gilt, um das »Eigentliche« zu erfassen. Während seine Kollegen ihn wahlweise für einen Faulpelz oder Glückspilz halten, glauben sie, Schilf würde lediglich abwarten:

In Wahrheit aber verbrachte der Kommissar Wochen damit, den Käfig seiner Wahrnehmung in Stücke zu hauen, um jene Fäden aufzuspüren, die ihn mit dem Gesuchten verbanden. In einer Mischung aus Aktenstudium und Meditation wartete er auf einen Hinweis, der ihm verriet, wo und wann sich der Zufall ereignen würde, den er dringend benötigte. (S, 166 f.)

Wesentliches Arbeitsmittel ist für Schilf seine Wahrnehmung, aber nicht die alltägliche und konventionelle, sondern eine besonders geschärfte, für die er sich seiner gängigen Wahrnehmungsweise entledigen muss, um das »Eigentli-

che« sehen zu können. Der Kommissar gebraucht besondere ästhetisierende Wahrnehmungen als Mittel, um Erkenntnisse zu erlangen, und verlässt sich gerade nicht nur auf das rationale Denken.¹¹² Bezeichnend ist, dass ihm diese ästhetisierenden Wahrnehmungen literarische Stilfiguren auszugeben vermögen, wenn es heißt, dass er Zufälle als Metaphern, Widersprüche als Oxy-mora und wiederkehrende Details als Leitmotive versteht. Kommissar Schilfs nicht-alltägliche Wahrnehmung ist eine literarisierende, die paradoxerweise der Auslegung der Wirklichkeit dient. Ziel dieser produktiven wie rezeptiven Arbeitsweise ist es nicht nur, den Verbrecher zu überführen, sondern auch, die Frage der moralischen Schuld zu klären. Keineswegs wird dieser Aspekt durch die ästhetisierende Betrachtungsweise verdrängt, im Gegenteil, erst seine spezifische Methodik ermöglicht es Schilf, die Geschichte hinter den Fakten zu sehen und eine solche Unterscheidung überhaupt erst treffen zu können. Es ist die Figur Schilf, die so den Fall lösen kann, nicht nur im juristisch-kriminalistischen Sinne, sondern auch hinsichtlich der Frage, wer die moralische Schuld an dem Mord trägt. Damit korrigiert Schilfs Betrachtungsweise, die eine moralische Perspektive beinhaltet, Oskars rein ästhetisierenden Blick. Dieser lässt unemphatisch außer Acht, dass Väter für entführte Kinder Morde begehen und Modelle der theoretischen Physik wie auch ausschließlich literarisch inspirierte kunsthafte Anschauungsweisen im lebendigen Miteinander eine Grenze haben. Gleichzeitig nimmt Schilf mit seiner literarisierenden Arbeitsweise die Ebene ein, auf der sich Oskar bereits die ganze Zeit befindet: die der Orientierung an Literatur. Schilf löst also gewissermaßen den Fall, indem er die verschiedenen ästhetisierenden Wahrnehmungen und Gestaltungen erkennt und nachschafft.¹¹³ Dem Kommissar gelingt es zeitweilig, selbst die ästhetisierende Disposition einzunehmen, worin eine aufschlussreiche Pointe des Erzählverlaufs besteht, insofern es dem Kommissar nur so möglich ist, den konkreten Fall zu lösen. Dennoch stellt dieses Modell nur eines von mehreren dar, zwischen denen jederzeit gewechselt werden kann. In dem Moment, in dem die ästhetisierende Perspektive als temporäre Alternative unter anderen erscheint, erweist sie sich als erkenntnisförderndes Medium und moralisch nicht mehr problematisch.

Anmerkungen

- 1 Der vorliegende Aufsatz basiert in weiten Teilen auf meiner Dissertation. Dieser sind die genaue Argumentation, die Belege und die Beispiele für Begriffsverwendungen ebenso zu entnehmen wie weitere literarische Analysen: Corinna Dziudzia, *Ästhetisierung und Literatur. Begriff und Konzept von 1900 bis heute*, Heidelberg 2015.

- 2 Erwin Pracht, *Ästhetisierung aller Lebensbereiche? Ein Rückblick auf den ›Ästhetisierungs-Boom‹ der frühen neunziger Jahre*, in: *Weimarer Beiträge*, 49(2003)3, 380–397.
- 3 Mit anderen Worten: Sich die Freiheit zu nehmen, die Perspektive zu wechseln, ästhetisierend wahrzunehmen und zu gestalten, ist in autoritären Regimen und Diktaturen nur schwer, wenn überhaupt möglich, geschweige denn in Kriegszeiten. Als impliziter Befund erscheint diesbezüglich interessant, dass ein Nachdenken über den und mit dem Begriff der Ästhetisierung in der DDR nicht stattgefunden zu haben scheint, zumindest wurden keine entsprechenden Textzeugnisse gefunden. Auch während der beiden Weltkriege gehen die Begriffsverwendungen merklich zurück.
- 4 »Müßig geht er als eine Persönlichkeit; so protestiert er gegen die Arbeitsteilung, die die Leute zu Spezialisten macht. Ebenso protestiert er gegen deren Betriebsamkeit. Um 1840 gehörte es vorübergehend zum guten Ton, Schildkröten in den Passagen spazieren zu führen. Der Flaneur ließ sich gern sein Tempo von ihnen vorschreiben. Wäre es nach ihm gegangen, so hätte der Fortschritt diesen pas lernen müssen.« (Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Band I, 2, hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schwepenhäuser, Frankfurt/Main 1989, 509–653, hier 556 f.
- 5 Vgl. Dziudzia, *Ästhetisierung und Literatur*, Kapitel 4.
- 6 Vgl. ebd., 83–87.
- 7 Joseph von Eichendorff, *Die geistliche Poesie in Deutschland*, in: *Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland*, 20 (1847), 449–468.
- 8 Vgl. Dziudzia, *Ästhetisierung und Literatur*, Kapitel 4.
- 9 Den theoretischen Hintergrund für die Verlagerung bildet die zu Beginn der 1980er Jahre beginnende intensive Auseinandersetzung mit Überlegungen zur ästhetischen Erfahrung, beispielsweise im Kolloquium *Kunst und Philosophie*, zu dessen Teilnehmern neben Peter Bürger 1981 unter anderem auch Rüdiger Bubner zählt. Willi Oelmüller, *Vorwort*, in: ders. (Hg.), *Kolloquium Kunst und Philosophie*, Bd. 1, *Ästhetische Erfahrung*, Paderborn u.a. 1981, 7–12, hier 11.
- 10 Bubners Überlegungen zur Ästhetisierung sind unter anderem in eine Abhandlung zur ästhetischen Erfahrung eingebettet, deren Wurzeln zu Kant zurückführen. Rüdiger Bubner, *Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik*, in: ders., *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt/Main 1989, 9–51, hier 36.
- 11 Rüdiger Bubner, *Moderne Ersatzfunktionen des Ästhetischen*, in: ders., *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt/Main 1989, 99–120, hier 99 f. Diese Sichtweise Bubners scheint durch die Interpretation des *Kunstverkaufsatzes* Benjamins inspiriert zu sein und der darin liegenden Doppelformel ›Ästhetisierung der Politik – Politisierung der Kunst‹.
- 12 Vgl. Hermann Lübke, *Musealisierung. Über die Vergangenheitsbezogenheit unserer Gegenwart*, Zug 1986.
- 13 Bubner, *Ersatzfunktionen*, 100.
- 14 Arnold Gehlen, *Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme in der industriellen Gesellschaft* [1957], Frankfurt/Main 2007, 35 f.
- 15 Bubner, *Ersatzfunktionen*, 101.
- 16 Ebd., 138.
- 17 Rüdiger Bubner, *Mutmaßliche Umstellungen im Verhältnis von Kunst und Leben*, in: ders., *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt/Main 1989, 121–142, hier 131.
- 18 Ebd., 102.

- 19 Vgl. Bubner, *Umstellungen*, 132.
- 20 Ebd., 134.
- 21 Ebd., 133.
- 22 Vgl. ebd., 135.
- 23 Rudolf Haym, *Hegel und seine Zeit. Vorlesungen über Entstehung und Entwicklung, Wesen und Wert der Hegel'schen Philosophie*, Berlin 1857, 318 f.
- 24 Bubner, *Umstellungen*, 137.
- 25 Ebd., 131.
- 26 Vgl. Dziudzia, *Ästhetisierung und Literatur*, Kapitel 4.3.
- 27 Vgl. Adolf Bartels, *Der deutsche Verfall. Vortrag gehalten am 21. Januar 1913 zu Berlin*, Leipzig [?] 1914; Adolf Bartels, *Deutsches Schrifttum. Betrachtungen und Bemerkungen. 1909. 1910. 1911*, Weimar 1911; Adolf Bartels, *Geschichte der deutschen Literatur*, Bd. 1, Leipzig 1909.
- 28 Herbert Cysarz, *Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft. Kritik und System*, Halle/Saale 1926, 245.
- 29 Vgl. Dziudzia, *Ästhetisierung und Literatur*, Kapitel 6.1.
- 30 Clemens Heselhaus, *Die Deutsche Lyrik des 20. Jahrhunderts*, in: Otto Mann, Wolfgang Rothe (Hg.), *Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Strukturen und Gestalten*, begründet von Hermann Friedmann und Otto Mann, Bd. 1, *Strukturen*, Bern-München 1967, 11–44, hier 12. (Die erste Auflage erschien bereits 1954).
- 31 Vgl. Rüdiger Bubner, *Ästhetisierung der Lebenswelt*, in: ders., *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt/Main 1989, 143–156, hier 143 f.
- 32 Bubner, *Umstellungen*, 138.
- 33 Gleichzeitig wird implizit erneut der Einfluss des *Kunstverkaufsatzes* auf die Überlegungen Bubners deutlich, wenn er von den Masseninszenierungen von Politik und Religion, Sport und Musik spricht. Benjamin wird dabei (nicht nur von Bubner) implizit auch ein negatives Begriffsverständnis unterstellt.
- 34 Bubner, *Ästhetisierung der Lebenswelt*, 148.
- 35 Vgl. ebd., 150.
- 36 Vgl. ebd., 152.
- 37 Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt-New York 1992.
- 38 Dieser hat sich zuvor bereits Gert Selles Studie über das Design zugewandt, darin widmet sich ein ganzes Kapitel der »Ästhetisierung des Alltags im Jugendstil«. Vgl. Gert Selle, *Die Geschichte des Design in Deutschland von 1870 bis heute. Entwicklung der industriellen Produktkultur*, Köln 1978.
- 39 Vgl. Schulze, *Erlebnisgesellschaft*, 13.
- 40 Vgl. ebd.
- 41 Ebd., 125.
- 42 Vgl. ebd., 41.
- 43 Gerhard Schulze, *Kulissen des Glücks. Streifzüge durch die Eventkultur*, Frankfurt-New York 1999, 11.
- 44 Rainer Stollmann, *Ästhetisierung der Politik. Literaturstudien zum subjektiven Faschismus*, Stuttgart 1978, 7.
- 45 Vgl. Schulze, *Erlebnisgesellschaft*, 14.
- 46 Vgl. ebd., 33 u. 58.
- 47 Ebd., 38.
- 48 Vgl. ebd., 35.
- 49 Vgl. ebd., 65.

- 50 Georg Simmel, *Soziologie der Mahlzeit* [1910], in: ders., *Gesamtausgabe. Aufsätze und Abhandlungen 1909 bis 1918*, hg. von Otthein Rammstedt, Berlin 2001, Bd. 12, 140–147.
- 51 Gerade die begriffliche Nähe und mangelnde Abgrenzung des Ästhetisierungsbegriffs zu Theatralisierung, Inszenierung, Design oder Stilisierung prägt Schulzes Studie und setzt sich nicht selten in Arbeiten, die auf der Studie aufbauen, fort.
- 52 Pracht, *Ästhetisierungs-Boom*.
- 53 Wolfgang Welsch, *Ästhetik und Anästhetik. Antrittsvorlesung an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, 19.12.1989*, in: ders., *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 2010, 9–40.
- 54 Vgl. Wolfgang Welsch (Hg.), *Zur Aktualität des ästhetischen Denkens*, München 1993.
- 55 Wolfgang Welsch, *Ästhetisierungsprozesse. Phänomene, Unterscheidungen, Perspektiven*, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 41(1993)1, 7–29; Wolfgang Welsch, *Ästhetisierung. Schreckensbild oder Chance?*, in: *Kunstforum*, 123 (1993), 228–235.
- 56 Vgl. Odo Marquard, *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, Paderborn u.a. 1989, 13.
- 57 Odo Marquard, *Nach der Postmoderne. Bemerkungen über die Futurisierung des Antimodernismus und die Usance Modernität*, in: Peter Koslowski, Robert Spaemann, Reinhard Löw (Hg.), *Moderne oder Postmoderne? Zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters*, Weinheim 1986, 45–54, hier 46.
- 58 Vgl. ebd., 11 f.
- 59 Vgl. ebd., 50 f.
- 60 Vgl. ebd., 12.
- 61 Vgl. ebd., 51.
- 62 Marquards Verwendung des Ästhetisierungsbegriffs expliziert dabei aber noch einen Aspekt, der bis dato in der Begriffsgeschichte allenfalls latent zu beobachten war: einen Prozess der Ästhetisierung als Kunstwerdung, verstanden als Autonomisierung, als Loslösung. Diesen Aspekt berücksichtigt Welsch aber nicht.
- 63 Welsch, *Kunstforum*, 229.
- 64 Welschs Publikationen sind entsprechend kritisiert worden, vgl. u.a. Werner Jung, *Von der Mimesis zur Simulation. Eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik*, Hamburg 1995, 214; Pracht, *Ästhetisierungs-Boom*, 384; Yvonne Ehrenspeck, *Aisthesis und Ästhetik. Überlegungen zu einer problematischen Entdifferenzierung*, in: Klaus Mollenhauer, Christoph Wulf (Hg.), *Aisthesis/Ästhetik. Zwischen Wahrnehmung und Bewußtsein*, Weinheim 1996, 201–230, hier 204.
- 65 U.a. von Erwin Pracht wird die fehlende Abgrenzung seiner Begriffe kritisiert, in dem vor allem das »Ästhetische« als »Passepartoutvokabel« und als »Leerformel« gebraucht wird. Vgl. Pracht, *Ästhetisierungs-Boom*, 384.
- 66 Welsch, *Schlüsselkategorie*, 16.
- 67 Ebd., 18.
- 68 In der Komplexität des Ästhetisierungsbegriffs ist diese Vereinfachung schon vorher zu beobachten: Neben Stollmann, *Ästhetisierung*, spricht beispielsweise auch Peter Reichel, *Der schöne Schein des Dritten Reichs. Faszination und Gewalt des Faschismus*, München–Wien 1991, davon, dass Hitler die Ästhetisierung des Lebens als Verschönerung begriffen habe. Vgl. hierzu Dziudzia, *Ästhetisierung und Literatur*, Kapitel 6.3.
- 69 Welsch, *Antrittsvorlesung*, 14; sowie Marquard, *Postmoderne*, 12.
- 70 Vgl. Andreas Reckwitz, *Unscharfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie*, Bie-

- lefeld 2008; Andreas Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin 2012, 34.
- 71 Vgl. Uta Kösser, *Ästhetisierung bei Nietzsche und heute*, in: Hans-Jürgen Lachmann, Uta Kösser unter Mitwirkung von Gerald Hartung (Hg.), *Kulturwissenschaftliche Studien*, Leipzig 2000, 47–58; Katharina Scherke, *Die These von der ›Ästhetisierung der Lebenswelt‹ als eine Form der Analyse des Modernisierungsprozesses*, in: Sabine Haring, dies. (Hg.), *Analyse und Kritik der Modernisierung um 1900 und 2000*, Wien 2000, 109–131.
- 72 Vgl. Christian Beck, *Ästhetisierung des Denkens. Zur Postmoderne-Rezeption der Pädagogik: amerikanische, deutsche, französische Aspekte*, Bad Heilbrunn 1993.
- 73 Welsch spricht allerdings zunächst nur davon, dass der soziale Umgang zunehmend ästhetisch wird. Dies wird zunächst als »Ästhetisierung der sozialen Welt« aufgegriffen, vgl. Berthold Bodo Flaig, Thomas Meyer, Jörg Ueltzhöffer, *Alltagsästhetik und politische Kultur. Zur ästhetischen Dimension politischer Bildung und politischer Kommunikation*, Bonn 1993, 11. Später wird dies weitergeführt von Lutz Hieber, Stephan Moebius, *Einführung. Ästhetisierung des Sozialen im Zeitalter visueller Medien*, in: Lutz Hieber, Stephan Moebius (Hg.), *Ästhetisierung des Sozialen. Reklame, Kunst und Politik im Zeitalter visueller Medien*, Bielefeld 2011, 7–14; Reckwitz, *Kreativität*, 324.
- 74 Vgl. hierzu Gottfried Boehm, *Der erste Blick. Kunstwerk-Ästhetik-Philosophie*, in: Wolfgang Welsch (Hg.), *Die Aktualität des Ästhetischen*, München 1993, 355–369; Hartmut Böhme, *Fetischismus im neunzehnten Jahrhundert. Wissenschaftshistorische Analyse zur Karriere eines Konzepts*, in: Jürgen Barkhoff u.a. (Hg.), *Das schwierige neunzehnte Jahrhundert. Germanistische Tagung zum 65. Geburtstag von Eda Sagarra im August 1998*, Tübingen 2000, 445–465; Kaspar Maase, *Einleitung. Zur ästhetischen Erfahrung der Gegenwart*, in: ders., *Die Schönheiten des Populären. Ästhetische Erfahrung der Gegenwart*, Frankfurt-New York 2008, 9–26; Irmela Schneider, *Medialisierung und Ästhetisierung des Alltags. Einige Überlegungen*, in: Gerhard Rupp (Hg.), *Ästhetik im Prozess*, Opladen-Wiesbaden 1998, 143–178.
- 75 Vgl. Ehrenspeck, *Aisthesis und Ästhetik*, 204 f.
- 76 Vgl. u.a. Reckwitz, *Kreativität*.
- 77 Vgl. für eine konzise Kritik Pracht, *Ästhetisierungs-Boom*, besonders 381.
- 78 Eine Visualisierung dieses ›Booms‹ kann im *Ngram Viewer* unternommen werden, auch im Korpus von *Google Books* ist der Anstieg offensichtlich.
- 79 Vgl. hierzu Reckwitz, *Unscharfe Grenzen*; Reckwitz, *Kreativität*; Scherke, *These*; Thomas Ziehe, *Vom Lebensstandard zum Lebensstil*, in: Wolfgang Welsch (Hg.), *Die Aktualität des Ästhetischen*, München 1993, 67–93; Erhard Stölting, *Der exemplarische Dandy. Soziologische Aspekte des schönen Scheins*, in: Karlheinz Barck, Richard Faber (Hg.), *Ästhetik des Politischen. Politik des Ästhetischen*, Würzburg 1999, 35–55; Meike Tina Schüle, *Die Ästhetisierung der RAF. Eine Diskursanalyse zur Debatte um die Berliner Ausstellung ›Zur Vorstellung des Terrors‹*, Saarbrücken 2009; Hieber, *Ästhetisierung des Sozialen*.
- 80 Beispielsweise, wenn von einer Ästhetisierung des Todes oder einer Ästhetisierung des Sterbens die Rede ist.
- 81 Hinrich C. Seeba, *Kritik des ästhetischen Menschen. Hermeneutik und Moral in Hoffmannsthal's ›Der Tor und der Tod‹*, Bad Homburg v.d.H.–Berlin-Zürich 1970, v.a. 13–22.
- 82 Flaig, *Alltagsästhetik*, 13–22.
- 83 Vgl. Gerhard Rupp, *Editorial. Ästhetik im Prozess heute*, in: Gerhard Rupp (Hg.), *Ästhetik im Prozess*, Opladen-Wiesbaden 1998, 7–26, hier 7.

- 84 Schneider, *Medialisierung*, 143 und 157.
85 Ebd., 159.
86 Darüber hinaus wird in die Zeit um 1900 verwiesen, vor allem auf Simmels Soziologie als eine ästhetische Betrachtungsweise. Vgl. Scherke, *These*, 110, 122 und 127.
87 Helene Simon, *Das Kunststickerei- und Tapissiergewerbe*, in: *Die Frau*, Berlin 1899/1900, 134–141.
88 Ebd., 111 f.
89 Eva Riedi, *Rhetorik der Ausgrenzung. Die Ästhetisierung des Alltags in der deutschen Pop-Literatur der 1990er Jahre*, Universität Freiburg (CH) 2008.
90 Ebd., 152.
91 Vgl. hierzu Pracht, *Ästhetisierungs-Boom*; Flaig, *Alltagsästhetik*.
92 Vgl. besonders: Ehrenspeck, *Aisthesis*; Kösser, *Ästhetik*, besonders ab 460; Jung, *Mimesis*, besonders 210.
93 Beispielsweise durch Peter Bürger, *Ästhetisierende Wirklichkeitsdarstellung bei Proust, Valéry und Sartre*, in: ders., *Aktualität und Geschichtlichkeit. Studien zum gesellschaftlichen Funktionswandel der Literatur*, Frankfurt/Main 1977, 160–194.
94 Jürgen Peper, *Ästhetisierung als Aufklärung. Unterwegs zur demokratischen Privatkultur. Eine literarästhetisch abgeleitete Kulturtheorie*, Berlin 2002, XIV.
95 Ebd., 1 und 85.
96 Ebd., 251.
97 Vgl. ebd., ab 90.
98 Ebd., 183.
99 Ebd., 258.
100 Ebd., 98.
101 Ebd., 252.
102 Vgl. hierzu auch Karin Hirdina, *Ästhetisierung*, in: Achim Trebeß (Hg.), *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*, Stuttgart–Weimar 2006, 39–40.
103 Bürger, *Ästhetisierende Wirklichkeitsdarstellung*.
104 Juli Zeh, *Schilf*, Frankfurt/Main 2008; im Folgenden zitiert mit der Sigle *S* und Seitenzahl direkt im fortlaufenden Text.
105 Vgl. Hans-Joachim Schickedanz, *Ästhetische Rebellion und rebellische Ästheten. Eine kulturgeschichtliche Studie über den europäischen Dandyismus*, Frankfurt/Main u.a. 2000, 21 und 32.
106 Vgl. Walter Jens, *Uhren ohne Zeiger*, in: ders., *Statt einer Literaturgeschichte. Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*, Düsseldorf 2001, 19–52.
107 Schickedanz, *Ästhetische Rebellion*.
108 Dieser Roman dient als multiple Quelle für intertextuelle Verweise im Werk Juli Zehs. Ebenso ist darüber hinaus 1880 das Geburtsjahr von Franz Hessel, dessen Flaneurbuch *Spazieren in Berlin* sowie die persönliche Bekanntschaft mit Hessel Benjamin zu eigenen Arbeiten inspirierte. Vgl. Eckhardt Köhn, *Straßenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis 1933*, Berlin 1989, 154.
109 Vgl. hierzu die anderen Literaturanalysen in Dziudzia, *Ästhetisierung und Literatur*.
110 In *High Fidelity* führt die Hauptfigur Rob Fleming zusammen mit den Kollegen seines Plattenladens über alles Listen: Lieblingsfilme, -musik oder die »schlimmsten Trennungen«. Vgl. Nick Hornby, *High Fidelity*, München 1999, 9 und 50 sowie *S*, 192.
111 Kracauer beschreibt den typischen Detektiv als wesenslosen Charakter, dessen Ge-

biet die Ratio ist, umschlossen von einem stillen Kämmerlein, passiv auf Fälle wartend, die ihm zustoßen, isoliert und ehelos. Vgl. Siegfried Kracauer, *Detektiv* [1922/1925], in: Jochen Vogt (Hg.), *Der Kriminalroman. Poetik-Theorie-Geschichte*, München 1998, 25–32.

- 112 Das ästhetisierende Denken als Ergänzung zum rationalen Denken betont bereits der Literaturwissenschaftler Rudolf Haym Mitte des 19. Jahrhunderts.
- 113 Insgesamt wird dies natürlich im fiktiven Rahmen eines Romans verhandelt, das heißt, der Leser muss, um den »Fall« zu verstehen, die Ästhetisierungen innerhalb des Romans mit- und nachvollziehen.