

## Die Ästhetikrevolution um 1800

### I.

Ich möchte mit einer einfachen Frage beginnen, die aber natürlich keine einfache Frage ist: Wie und unter welchen Bedingungen kommt es zu geistesgeschichtlichen Umbrüchen, speziell zum Epochenumbruch um 1800 in der Ästhetik, also dem Beginn der ästhetischen Moderne? Ich verbinde also die Frage auch mit der Frage nach einer angemessenen Theorie der Genese der ästhetischen Moderne.

Unsere Frage kann uns zu einem modernen amerikanischen Philosophen führen: Richard Rorty, da er genau auf diese Frage – wie kommt es zu revolutionären Umbrüchen im Denken – Antworten anbietet. Für Rorty (1992: 27) ist ausgemacht: dass „*Sprachen* eher gemacht als gefunden werden und dass Wahrheit eine Eigenschaft sprachlicher Gebilde, der Sätze, ist.“ Ein Fabrikat also unserer menschlichen Sprechfähigkeit und nicht einer Entsprechungsrelation zwischen Sprache und Dingwelt.

Wie aber ändert sich Sprache, wie ändern sich die für Epochen konstitutiven Weltanschauungen in der Sprache? Die Antwort lautet nach Rorty (1992: 26) schlicht: durch „Gewohnheit“.<sup>1</sup> Eine neue Weltanschauung setzt sich nach Rorty (1992: 30) in einer Art Wettkampf der Vokabularien durch, im „Wettkampf zwischen einem erstarrten Vokabular, das hemmend und ärgerlich geworden ist, und einem neuen Vokabular, das erst halb Form angenommen hat und die vage Versprechung großer Dinge bietet.“ Also eine Art Agon der Wörter.

Was man nach Rorty auf keinen Fall darf, ist, einen Erkenntnisfortschritt im Sinne der Korrespondenztheorie der Wahrheit zu unterstellen. Fortschritt ist so nicht messbar, „Fortschritt“ ist für Rorty (1992: 84) nichts anderes als „die Übernahme ausgewählter Metaphern in den allgemeinen Sprachgebrauch“, das Auswechseln von Vokabularen, nicht von Überzeugungen. Diese Sprach- oder Erkenntnistheorie Rortys dient einem guten Ziel. Sie will in ihrem „Aufklärungsliberalismus“ alle Wahrheitsansprüche auf den Boden der Sprechformen einzelner Sprecher bringen und damit den Machtanspruch entkräften, der mit Wahrheitsansprüchen oftmals einhergeht. Rortys Philosophie negiert alle übergeordneten Standpunkte, von denen her ein solcher Wahrheitsanspruch diktiert werden

---

<sup>1</sup> In diesem Sinne interpretiert Rorty (1992: 26) auch große wissenschaftliche Umbrüche wie die Kopernikanische Wende als einen Gewohnheitswechsel: „Diese Art Wandel war genauso wenig ein Willensakt wie das Ergebnis einer Auseinandersetzung. Vielmehr verlor Europa allmählich die Gewohnheit, bestimmte Worte zu benutzen und nahm allmählich die Gewohnheit an, andere zu verwenden.“

könnte. Wer will – nach den vielen Wahrheits- und Machtansprüchen politischer Systeme auch und gerade in der Epoche der Moderne – nicht einen solchen Erkenntnisliberalismus begrüßen? Die Zielvorstellung Rortys – die liberale und plurale Gesellschaft – ist vielleicht eine utopische Wunschprojektion, aber eine menschenfreundliche, die übrigens in der Offenheit moderner ästhetischer Formen ihr Vorbild hat. Aber bietet diese Theorie genügend Erkenntniskapazität, um jene Fortschrittsdynamik, die die Moderne in Gang gesetzt hat und immer noch und immer hektischer in Gang hält, wirklich zu verstehen?

Rortys Erklärungsmodell bietet den Vorteil, von Rekursen auf irgendeine Form von Wirklichkeit außerhalb der menschlichen Sprache absehen zu können. Fortschritt kann in Rortys Modell scheinbar einfach und undramatisch als Metaphernverschiebung beschrieben werden: Eine Veränderung im Vokabular, das wäre alles. Eine Sprachverschiebung, nicht mehr.

So weit, so gut. Was motiviert aber diese Sprachverschiebung, was bewirkt ihre Durchsetzung? Woran bemisst sich der Sieger in Rortys freiem Wettkampf der Worte? Gewinnt das neue Vokabular einfach, weil es neu ist? Dagegen spricht vieles, vor allem die *Beharrungskraft* von traditionsgeleiteten Gesellschaften und der sie repräsentierenden Mächte. Bekanntlich wollte die Kirche die wissenschaftlichen Innovationen des Kopernikus, Kepler, Galilei partout nicht dulden. Warum haben sie sich trotzdem durchgesetzt? Man kann ja auch nicht sagen, dass die neue Metaphorik leichter zu verstehen wäre. „Die Sonne dreht sich um die Erde“ ist für das einfache Denken allemal leichter zu fassen als „Die Erde dreht sich um die Sonne“. Vielfach sind moderne neue Metaphoriken eher bedrohlich als einladend, sind komplizierter als einfacher und widersprechen sogar im Falle Kopernikus dem Augenschein. Warum hat sich dennoch die neue Metapher gegen die alte durchgesetzt?

Damit sind wir im Kern der Schwierigkeiten der Modernetheorie. Sie muss erklären können, *warum* sich Moderne – oftmals gegen alle Evidenzen und gegen die Beharrungskräfte der traditionsgeleiteten Gesellschaften – durchgesetzt und die vordem traditionsgeleitete Gesellschaft revolutioniert hat. Eine solche Modernetheorie muss also erklären können, *was* sie unter modern und Modernisierung versteht und *warum* sich solche Modernisierung als Fortschritt begreifen konnte. Dabei wird das Modell der bloßen Metaphernkonkurrenz hilfreich sein, aber mit Sicherheit nicht jene erdrutschartigen Geschichtsverschiebungen erklären können, die wir mit dem Begriff der Moderne bzw. der Modernisierung verbinden.

## II.

Worin nun bestand der eigentliche Umbruch in der Ästhetik um 1800? Es war ein Umbruch von der *Nachahmungs-* zur *experimentellen Produktionsästhetik*, und dieser Umbruch ereignete sich in der Romantik. Ich sage: „ereignete“. Damit aber habe ich nichts erklärt, vor allem nicht, warum und aus welchen Motiven sich dieser Umbruch ‚ereignete‘. Gerade diese Frage aber ist spannend, denn immerhin hatte sich das Nachahmungsmodell – jenes Horazsche *imitatio naturae* in seinen vielfältigen Auslegungen – im poetischen und ästhetischen Denken fast 1800 Jahre bewährt, wenn man den Aristotelischen Mimesis-Begriff (*mimesis praxeos*) hinzunimmt, sogar über 2000 Jahre.

Ich zitiere ein Fragment des Novalis, in welchem dieser um 1798 seine Umbeziehung der Poetik und Ästhetik vornimmt:

Wie der Mahler mit ganz andern Augen, als der gemeine Mensch die sichtbaren Gegenstände sieht – so erfährt auch der Dichter die Begebenheiten der äußern und innern Welt auf eine sehr verschiedene Weise vom gewöhnlichen Menschen. Nirgends aber ist es auffallender, daß es nur der Geist ist, der die Gegenstände, die Veränderungen des Stoffs poetisirt, und daß das Schöne, der Gegenstand der Kunst uns nicht gegeben wird oder in den Erscheinungen schon fertig liegt – als in der Musik. Alle Töne, die die Natur hervorbringt sind rau – und geistlos – nur der musikalischen Seele dünkt oft das Rauschen des Waldes, das Pfeifen des Windes, der Gesang der Nachtigall, das Plätschern des Bachs melodisch und bedeutsam. Der Musiker nimmt das Wesen seiner Kunst aus sich – auch nicht der leiseste Verdacht von Nachahmung kann ihn treffen. Den Mahler scheint die sichtbare Natur überall vorzuarbeiten – durchaus sein unerreichbares Muster zu seyn – Eigentlich ist aber die Kunst des Mahlers so unabhängig, so ganz a priori entstanden, als die Kunst des Musikers. Der Mahler bedient sich nur einer unendlich schwereren *Zeichensprache*, als der Musiker – der Mahler mahlt eigentlich mit dem Auge – Seine Kunst ist die Kunst regelmäßig, und Schön zu sehn. Sehn ist hier ganz activ – durchaus bildende Thätigkeit. Sein Bild ist nur seine Chiffer – sein Ausdruck – Sein Werkzeug der Reproduktion. Der Musiker hört eigentlich auch active – Er hört heraus. Freylich ist dieser umgekehrte Gebrauch der Sinne den Meisten ein Geheimniß, aber jeder Künstler wird es sich mehr oder minder deutlich bewußt seyn. Fast jeder Mensch ist in geringen Grad schon Künstler – Er sieht in der That heraus und nicht herein – Er fühlt heraus und nicht herein. Der Hauptunterschied ist der; der Künstler hat den Keim des selbstbildenden Lebens in seinen Organen belebt – die Reitzbarkeit der selben *für den Geist* erhöht und ist mithin im Stande Ideen nach Belieben – ohne äußre Sollicitation – durch sie heraus zu strömen – Sie, als Werkzeuge, zu *beliebigen* Modifikationen der wirklichen Welt zu gebrauchen [...]<sup>2</sup>

Wenn wir oben die Kopernikanische Wende als ein Paradigmawechsel des Denkens erwähnt haben, so haben wir hier eine Kopernikanische Wende in der Wahrnehmungstheorie. Novalis beginnt mit der Opposition von Künstler und gemeinem Menschen, die er aber nicht im Sinne der Genieästhetik ausbaut, sondern nur im Sinne eines graduellen Unterschiedes verstanden wissen will. „Fast jeder ist in geringen Grad schon Künstler“, eine Formulierung die Joseph Beuys

<sup>2</sup> HKA II, 574. – Ich stütze mich im Folgenden auf meine Ausführungen in Vietta (2001: 121 ff.).

als Leitmotto auf der Documenta 1972 vertrat – allerdings ohne modale Einschränkungen: „Jeder Mensch ein Künstler“.<sup>3</sup>

Was will Novalis herausstellen? Zunächst beginnt er gar nicht mit dem Kunstprozess, sondern mit dem ästhetischen Wahrnehmungsakt. Und hier ist ihm wichtig: Das Wahrnehmen von Schönheit ist selbst bereits ein *produktionsästhetisches Geschehen*. Auch die traditionell als *rezeptiv* eingestufte sinnliche Wahrnehmung wird von Novalis umgedeutet in ein *aktives*, in ein *produktives* Vermögen.<sup>4</sup> Dabei liefert insbesondere die Musik unter den verschiedenen Künsten das Modell für jene Produktivität des Geistes, auf die es ihm ankommt. Nirgends sei die Poetisierungsfunktion des Geistes deutlicher „als in der Musik“. Die Musik soll den Nachweis liefern, der im Prinzip für alle Künste gilt: „daß es nur der Geist ist, der die Gegenstände, die Veränderung des Stoffs poetisiert, und daß das Schöne, der Gegenstand der Kunst uns nicht gegeben wird“. Am Beispiel der Musik kann Novalis das Ende jener Ästhetik verkünden, die in wechselnden Interpretationen jahrhundertlang das Orientierungsmodell für die Künste abgab, das *Ende der Nachahmungsästhetik*. „Der Musiker nimmt das Wesen seiner Kunst aus sich – auch nicht der leiseste Verdacht von Nachahmung kann ihn treffen.“

Bruchlos kann Novalis nun dieses am Beispiel der Musik gewonnene Ergebnis auch auf die Bildende Kunst übertragen: „Eigentlich ist aber die Kunst des Malers so unabhängig, so ganz a priori entstanden, als die Kunst des Musikers.“ Die Differenz der Künste liege in den „Zeichensprache[n]“, die sie verwenden.<sup>5</sup> Am Kunstbeispiel verdeutlicht Novalis nun auch jene ‚Umkehrung‘ der sinnlichen Wahrnehmung, die aus der Theorie der Produktivität des Geistes folgt: „Seine [des Malers] Kunst ist die Kunst regelmäßig, und Schön zu sehn. Sehn ist hier ganz activ – durchaus bildende Thätigkeit.“ Nach einem erneuten Vergleich mit der Notensprache wird dieser „umgekehrte Gebrauch der Sinne“ auch an der Musik erläutert.

Die Utopie der Befreiung von der „Mechanik“ einer bloß passiven Sinnlichkeit hin zu einem neuen aktiven Umgang mit der Welt macht Novalis semantisch fest an der Umkehrung der adverbialen Bestimmungen des Ortes im Verbund mit den Verben der sinnlichen Wahrnehmung: Der neue, künstlerische Mensch sieht, fühlt, hört „heraus und nicht herein“. Die neue Wahrnehmungstheorie der Romantik kehrt die landläufigen Verhältnisse von Subjekt und Objekt um: Nicht die Welt soll ins Ich hineinströmen, sondern dieses mit seiner Gestaltungskraft „heraus“. Der neue romantische Wahrnehmungs- und Kunstbegriff geht nicht mehr

<sup>3</sup> Vgl. Bodemann-Ritter Hrsg. 1997.

<sup>4</sup> Dabei kann auch hier Novalis an Fichtes Philosophie anknüpfen, so seine Äußerungen zur „Selbsttätigkeit des Auges“ in der Schrift zum Naturrecht von 1776: „[...] je mehr geistige Selbsttätigkeit jemand hat, desto geistreicher sein Auge [...]“ (Fichte 1984: 84).

<sup>5</sup> Diesem Thema widmet sich der ganze letzte Abschnitt des Textes, mit der These, „daß die Malerey bey weiten schwieriger, als die Musik, sey“, weil in der Malerei nach Novalis Werkzeug und Ausdruck einheitlicher verbunden seien als in der Musik (HKA II, 575). Diese Einschätzung des Novalis steht übrigens im Gegensatz zur Rangfolge der Künste in anderen romantischen Kunsturteilen.

aus von der Objektseite der Natur, sondern von der *Aktivität* des sehenden, hörenden, denkenden, dichtenden *Subjekts*. Denn in allen Aktivitäten des Menschen meldet sich dieselbe anthropologische Grundausstattung: die Aktivität des „Geistes“ in uns, der Keim des „selbstbildenden Lebens“. Der Geist 'poëtisirt' die Welt, nicht bietet diese sich von sich her dem Menschen als 'schön', 'poëtisch', 'ästhetisch' dar. Mit anderen Worten: Die Wahrnehmung der Welt – und zumal die ästhetische – ist selbst ein Produkt des poetischen Geistes. Weder „die sichtbaren Gegenstände“, noch das „Schöne der Gegenstand der Kunst“ sind uns 'an sich' gegeben. Gegenstandswahrnehmung und ästhetischer Blick sind vielmehr Ausdrucksformen der „bildenden Thätigkeit“, der Aktivität des menschlichen Geistes.<sup>6</sup>

### III.

Woher aber kommt das Modell. Es stammt gar nicht aus der Ästhetik selbst, mit deren Tradition sich Novalis auch nicht weiter auseinandersetzt, sondern es stammt aus der *Philosophie*, insbesondere aus der Ich- und Subjektphilosophie Kants und Fichtes. Diese hatte Novalis in mehrjährigen und wiederholten Lektüreprozessen eingehend studiert. Noch 1797 hatte er sich einer erneuten Lektüre von Kants *Kritik der reinen Vernunft* unterzogen und hier insbesondere der Einleitung zur Zweiten Auflage. Dabei notiert sich Novalis: Die Vernunft *sieht* das *nur ein*, was sie selbst *nach ihrem Entwurfe* hervorbringt.<sup>7</sup>

Bei Kant hatte es im Rückgriff auf die wissenschaftliche Revolution der Neuzeit geheißen: „[...] so ging allen Naturforschern ein Licht auf. Sie begriffen, daß die Vernunft nur das einsieht, was sie selbst nach ihrem Entwurfe hervorbringt [...]“.<sup>8</sup>

Bekanntlich wird bei Fichte dieser Gedanke der Produktivität des Geistes noch radikalisiert. So heißt es in Fichtes *Grundlagen der gesamten Wissenschaftslehre* von 1794:

<sup>6</sup> Bekanntlich argumentiert auch Immanuel Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* ähnlich. Auch für Kant ist ja die Kategorie des Schönen, die er wesentlich an dem Begriff des Naturschönen festmacht, keine gegebene Größe, sondern Produkt der nach Regeln, nicht nach Begriffen, urteilenden „Urteilskraft“, wie denn generell für ihn gilt: „Was an der Vorstellung eines Objekts bloß subjektiv ist, d. i. ihre Beziehung auf das Subjekt, nicht auf den Gegenstand, ausmacht, ist die ästhetische Beschaffenheit derselben;“ (Kant 1956: XLII) Der entscheidende Schritt der Frühromantik über Kants Ästhetik hinaus liegt allerdings in der Verlagerung des ästhetischen Interesses von der ästhetischen Urteilskraft auf die Analyse der künstlerischen Produktivität selbst und auf die Entwürfe einer neuen produktiven Ästhetik.

<sup>7</sup> Vgl. HKA II, 386.

<sup>8</sup> Kant 1799: XIII. Im Anschluss daran auch das folgende Zitat.

Es wird demnach hier gelehrt, daß alle Realität – es versteht sich *für uns*, wie es denn in einem System der Transzendentalphilosophie nicht anders verstanden werden soll – bloß durch die Einbildungskraft hervorgebracht werde.<sup>9</sup>

Wir können also resümieren: Novalis überträgt einen Begriff – den der Produktivität des Geistes – aus der Philosophie und Erkenntnistheorie in die Poetik und Ästhetik. Sein eigener produktiver Denkkakt besteht in dieser metaphorischen Übertragung, bzw. genauer: in einer Übertragung der Theorie der Produktivität des Geistes auf das Gebiet der Künste, ihrer Wahrnehmung sowohl wie ihrer Herstellung. Damit wird die Kunstwahrnehmung und Kunstproduktion selbst zu einem Paradigma der Produktivität des Geistes, die bevorzugt der Künstler an sich erfahren könne, aber eben auch „jeder gemeine Mensch“.

Novalis überträgt auch aus anderen kulturellen Systembereichen Metaphern in die Kunsttheorie, so den Begriff des Experimentierens aus der Physik:

Experimentiren mit Bildern und Begriffen im Vorstell[ungs]V[ermögen] ganz auf eine dem physikalischen] Experim[entiren] analoge Weise. Zus[ammen] Setzen. Entstehen lassen – etc.<sup>10</sup>

Bemerkenswert an diesem experimentellen Konzept ist zunächst einmal, dass die Bezugsgröße des Bildexperimentierens der autonome *Vorstellungsraum* ist („im Vorstell[ungs]V[ermögen]“), nicht die erscheinende Natur. Daher kann dieses Experimentalprogramm auch mit Bildern auf andere Weise umgehen, als es die traditionelle Landschaftsmalerei konnte. Der experimentelle Umgang mit den Bildern kann selbst „im Vorstell[ungs]V[ermögen]“ Bilder erzeugen („Entstehen lassen“) und auch Bildkomplexe synthetisieren („Zus[ammen] Setzen“), ohne auf die richtige Wiedergabe von Wirklichkeit achten zu müssen. Wie und nach welchem Modell produziert eine solche autonom generierende und synthetisierende Bildimagination, die Novalis ja mit dem physikalischen Experimentieren in Analogie setzt und sogar von den experimentellen Naturwissenschaften ableitet?

Was macht er also, der Romantiker? Er grast auf fremden Feldern und verpflanzt deren Begrifflichkeiten in die Poetik und Ästhetik. Das gilt auch für den Begriff der *Freiheit*, den er natürlich aus dem System der Politik übernimmt. Das poetische Experimentieren soll frei sein bis hin zur gänzlichen Absolutsetzung der ästhetischen poetischen Einbildungskraft.

„Ist nicht die Einbildungskraft, oder das *höhere Organ*, der poetische Sinn überhaupt.“<sup>11</sup>  
Das Fernrohr ist ein *künstliches, unsichtbares Organ*. / *Gefäß*. / Die Einbildungskraft ist der wunderbare Sinn, der uns alle Sinne *ersetzen* kann – und der so sehr schon in unserer Willkür steht. Wenn die äußern Sinne ganz unter mechanischen Gesetzen zu stehen scheinen –

<sup>9</sup> Dieser Satz beruht seinerseits auf der absoluten, alles Sein setzenden Kraft des Ich, wie im § 1 der *Wissenschaftslehre* ausgeführt (vgl. Fichte 1994: 226).

<sup>10</sup> HKA III, 443.

<sup>11</sup> HKA II, 568. – Siehe auch ähnlich lautende Formulierungen in HKA II, 280, 373 u. a.

so ist die Einbildungskraft offenbar nicht an die Gegenwart und Berührung äußerer Reize gebunden.<sup>12</sup>

Man kann sagen, dass hier ein Stück weit sogar der Surrealismus des 20. Jahrhunderts antizipiert ist, wie denn überhaupt gilt: Die romantische Bild- und Literaturtheorie ist ihrer Zeit um ca. 100 Jahre (und mehr) voraus.

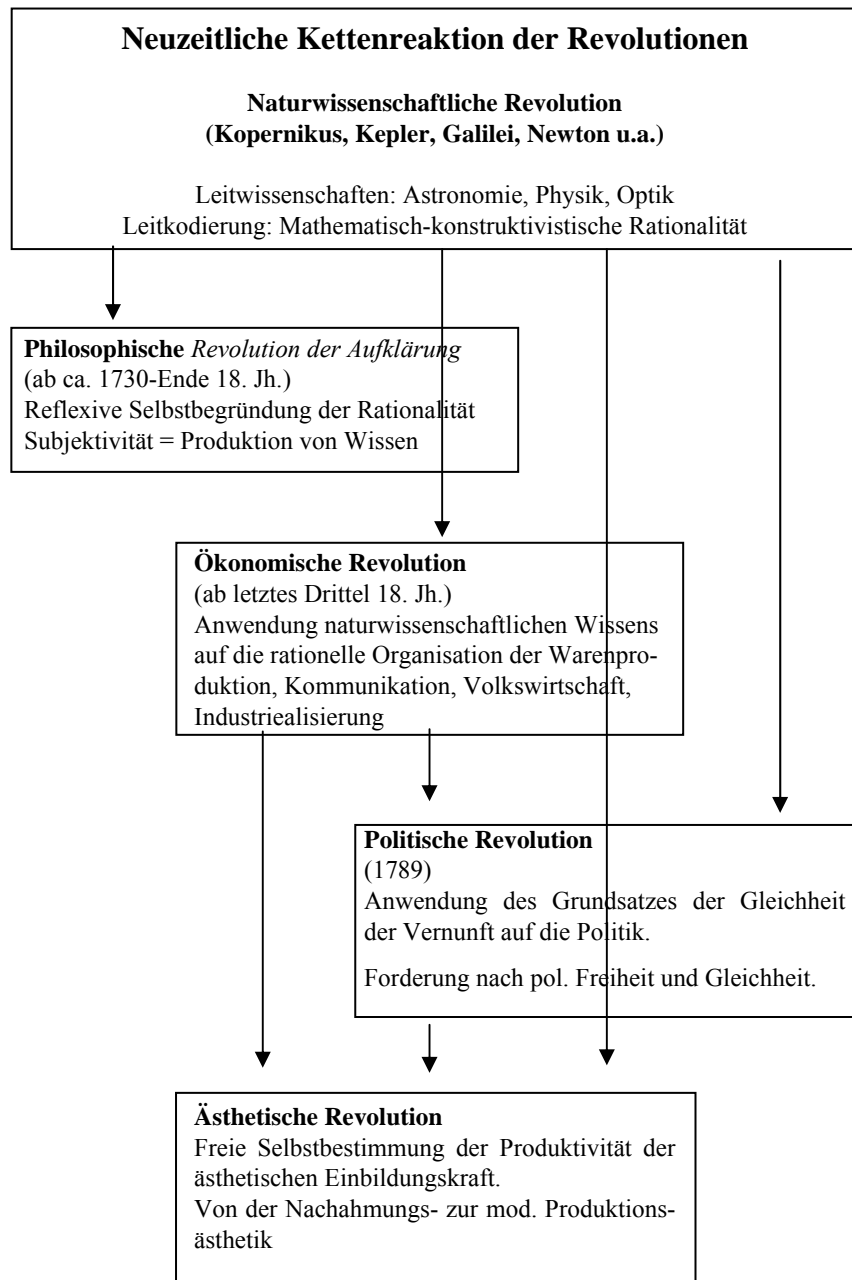
Zum Schluss aber doch noch einmal die Frage: Warum werden hier im Agon der Metaphern Vokabularen ausgetauscht und ist es nur ein Austausch von Vokabularen. Die kopernikanische Wende der Philosophie – also die Transzendentalphilosophie, wie sie bereits Descartes im Ansatz begründet und Kant sowie Fichte ausformulieren – war eine Reaktion gewesen auf den Erkenntnisschock hin, dass unsere Wahrnehmung in Ansehung der kosmischen Bewegungen der Planeten so falsch ist. Dieser Wahrnehmungsschock hatte die Trendwende in der Philosophie von einer passiven rezeptiven Theorie der Wahrnehmung und des Denkens zu einer aktiven Geisttätigkeit provoziert. Es gab also tiefgreifende erkenntnistheoretische und methodische Gründe, das eine Denkmodell durch das andere auszutauschen, wobei allein das Modell der aktiven und produktiven Subjektivität der neuen Erkenntnissituation entsprach. Das haben die Frühromantiker erkannt und darum übertragen sie dieses Modell auch auf die Poetik und Ästhetik.

Ich würde also von einer *Kettenreaktion* der Revolutionen sprechen und dies abschließend an folgendem Modell veranschaulichen:<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> HKA II, 650.

<sup>13</sup> Ich benutze dieses Kettenmodell in Vietta (2005: 44).





## IV.

Zum Schluss noch ein Wort zu einer anderen Leitmetapher der Moderne bzw. Postmoderne: der Metapher des *Konsums*. Sie hat die Metapher der Produktivität vielfach zurückgedrängt. Auch das ist nicht nur ein Umschalten der Sprachgewohnheit, sondern zeigt fundamentale Veränderungen in der Soziologie der Moderne an. Die Ära des Konsums weist auf eine *Überfluss- und Mediengesellschaft*, die sich nicht mehr primär aus der Produktivität der Subjektivität ableitet, sondern aus den Aktivitäten der Warenproduktion und der Medien. Norbert Bolz sieht in seinem „Konsumistischen Manifest“ (Bolz 2002) den Konsum als jenen soziologischen Faktor, der die Weltkulturen letztlich revolutioniert und auch vereinnahmt.<sup>14</sup> Die Pädagogik und Didaktik reagiert darauf z. T. durch Übernahme von Modellen der technischen Kommunikation, z. T. durch bewusste Akzentuierung eines produktionsorientierten Unterrichts. Die aufklärerisch-romantische Entdeckung der Produktivität des Geistes ist ja nicht nur von historischem Belang, sondern ist eine Entdeckung von grundsätzlicher anthropologischer Bedeutung. Der Mensch ist von seiner Anlage und Ausstattung her ein produktives Wesen. Wissenserwerb, Lernen, auch und gerade der Spracherwerb, sind produktive Akte des Geistes, die nicht von außen ‘eingefüttert’ werden können, nicht wie bei einer Maschine einprogrammiert, sondern die im Bewusstsein des Lernenden nur geweckt, in diesem selbst aber erzeugt werden müssen. Das weist auf die Chancen, aber auch auf die Grenzen von Pädagogik und Didaktik, zumal in Zeiten einer Überfütterung des Ich mit Bewusstseins*trash* aller Art. Diese Manier der Überangebote sollte die Didaktik ohnehin nicht überbieten wollen. Aber sie kann aus ihrem anthropologischen Wissen heraus eben jene Kräfte stärken und allererst entwickeln, die unserer Anlage als humane Wesen entspricht: die produktiven Kräfte des Geistes. Und diese sind nicht nur kognitiver Art, sondern sind auch die Kräfte der Imagination, der Erinnerung, der Assoziation, der Reflexion, mit denen das Ich sich gegen ein Überangebot des Konsumismus schützen und in deren Entwicklung es sich auch glücklich selbst finden kann.

---

<sup>14</sup> Der Konsumismus nehme zunehmend „Züge einer Weltreligion“ an, der – auf nicht kriegerische Art – die „säkulare Weltgesellschaft“ voranbringe und auch die „Menschen des Glaubens“ in eine solche Gesellschaft transformiere (Bolz 2002: 9).

## Literatur:

- Bodemann-Ritter, Clara (Hrsg.) (1997): *Gespräche auf der Dokumenta 5/1972*. Frankfurt / Main.
- Bolz, Norbert (2002): *Das konsumistische Manifest*. München.
- Fichte, Johann Gottlieb (1984): *Grundlage des Naturrechts nach Prinzipien der Wissenschaftslehre. Mit Einleitung und Registern von Manfred Zahn*. Hamburg.
- Fichte, Johann Gottlieb (1994): *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*. Leipzig.
- Kant, Immanuel (1956): *Kritik der reinen Vernunft*. Hrsg. von Raymund Schmidt. (*Philosophische Bibliothek; Bd. 37a*). Hamburg.
- HKA II = Novalis (1981) [1965]: *Werke. Das philosophische Werk I*. Hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Dritte erweiterte und verbesserte Auflage. Stuttgart.
- HKA III = Novalis (1983) [1968]: *Werke. Das philosophische Werk II*. Hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Dritte, von den Herausgebern durchgesehene und revidierte Auflage. Stuttgart.
- Rorty, Richard (1992): *Kontingenz, Ironie und Solidarität*. Übersetzt von Christa Krüger. Frankfurt / Main.
- Vietta, Silvio (2001): *Ästhetik der Moderne. Text und Bild*. München.
- Vietta, Silvio (2005): *Europäische Kulturgeschichte. Eine Einführung*. München.