

5. Kapitel

Kunst als Ausdruck des Gefühls in der Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus

Der Mond war gestern stark betrunken.
Im Zimmer ist rosa und ziemlich naß ein Baum gesunken.
Es wabbelt ein Stuhl durch die Gehirne.
– man schüttelt ratlos wohl die Birne.

Ise Raters:

Wirklich häßliches, nämlich sowohl inhaltlich als auch formal vollkommen mißlungenes Kunstwerk.

(Berlin 2004)

Mit der Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus erreicht diese Abhandlung ihr erstes Etappenziel. Hier laufen nämlich die heterogenen Fäden der Ästhetik des angelsächsischen Idealismus zum ersten Mal zusammen, die sich in den letzten drei Kapiteln aufgespannt haben. Andrew Bradley und vor allem der späte Bernard Bosanquet verweben die Versatzstücke der ästhetischen Theorien von Schelling, der englischen Romantik, Hegel, Croce und Ruskin zu dem relativ homogenen Ganzen der Gefühlsästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus.

1. Die älteste Programmskizze der Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus beim frühen Bosanquet

Den ersten Meilenstein setzt Bernard Bosanquets¹ (1848–1923) *A History of Aesthetic* von 1892. Wer das Buch kennt, wird von dieser Einschätzung überrascht sein. Es enthält in seinen Hauptteilen nämlich genau das, was sein Titel ankündigt: eine philosophiehistorische Abhandlung zur Ästhetik. Das Buch leistet eine nach Epochen und Schulen geordnete, kritische Rekonstruktion zentraler Positionen der philosophischen Ästhetik in ihren Entwicklungslinien von der griechischen Antike über Renaissance und Aufklärung bis hin zu den Ästhetiken von Kant, Schelling, Hegel und den deutschen Nachhegelianern, auf deren dialektischen Ästhetiken² ein Schwerpunkt liegt. Darüber hinaus beinhaltet Bosanquets Ästhetikgeschichte jedoch noch sehr viel mehr.

(a) *Die Methode der Traditionskritik.* Bosanquet arbeitet nach einer philosophiehistorischen Methode, die man als die ›Methode der Traditionskritik‹ bezeichnen könnte. Diese Methode soll dem Anspruch

¹ Bernard Bosanquet (1848–1923) machte sich früh einen Namen als Übersetzer und Herausgeber (insb. 1884 von Lotzes *Metaphysik* und *Logik*). Biographische Angaben versammelt Moser, Claudia: *Die Erkenntnis- und Realitätsproblematik*. Bei F. H. Bradley und B. Bosanquet. Würzburg 1989, 32–36. Dort wird hingewiesen auf Bosanquet, Helen: *Bernard Bosanquet. A Short Account of His Life*. London 1924.

² Bosanquet, Bernard: *A History of Aesthetic*. London 1892/4 1917, 441–469. Der frühe Dewey kritisiert, daß die deutschen Nachhegelianer bei Bosanquet einen Raum einnehmen würden, der ihnen nicht zukäme. Darüber hinaus aber würdigt er den traditionskritischen Doppelcharakter als Philosophiegeschichte und Systemskizze. Dewey, John: *Review* 1893. In: *John Dewey – The Early Work*. Bd. 4. Hrsg. v. J. A. Boydston. Carbon-dale (1969 ff.) 1972, (189–197) 195, 189.

nach historische Positionen nicht nur rekonstruieren, sondern auch systematisch auswerten.

Der Traditionskritiker stellt zunächst einmal die Sorte von Fragen, die jeder Philosophiehistoriker stellt. Er macht (um mit Geldsetzer zu sprechen) die Reflexion der Philosophie »auf ihre eigene Entwicklung in der Zeit«³ zum Gegenstand. Ihn interessiert, wo epochemachende philosophische Ideen und Konzeptionen ihren Ursprung haben, in welcher Ideen- und Problemlandschaft sie entstanden sind, wo sie aus welchen Gründen von wem aufgegriffen wurden, wie konsistent eine jeweilige historische Position ist, wie originell oder wie epigonal sie in ihrer jeweiligen Zeit gewesen ist, wo sie ihre Fortsetzung gefunden hat, und was mit welchen Gründen verworfen wurde.⁴

Dabei bleibt der Traditionskritiker jedoch nicht stehen. Er hat vielmehr immer auch ein systematisches Interesse am jeweiligen Gegenstand, auf der Suche nach Gedanken, die sich vielleicht aktualisieren lassen. Das eigentliche Ziel des traditionskritischen Philosophiehistorikers ist nämlich ein Wiederentdecken und Fruchtbar machen von traditionellen Konzeptionen und Theorien. Er will aussieben und die Spreu vom Weizen trennen, mit dem Ziel einer systematischen Bereicherung eines aktuellen Kenntnisstandes durch die Geschichte der Philosophie.

³ So definiert Geldsetzer den Begriff »Philosophiegeschichte« in *Geldsetzer, L.: Philosophiegeschichte*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* Bd. 7. Basel 1989, (912–921) 912. Geldsetzer bezeichnet »das Verhältnis der systematischen Philosophie zur Philosophiegeschichte und die Frage ihrer Möglichkeiten« als ein »ständiges Thema« und unterscheidet vier methodische Auffassungen von Philosophiegeschichte, nämlich als Problemgeschichte (verwiesen wird auf *Hartmann, N.: Der philosophische Gedanke und seine Geschichte* von 1936), als Ideengeschichte (verwiesen wird u.a. auf *Lovejoy, A. O.: The Historiography of Ideas* von 1965), als Begriffsgeschichte (mit Verweis u.a. auf *Jaspers, K.: Weltgeschichte der Philosophie*, hrsg. 1982), und als Kultur- und Geistesgeschichte (hier wird u.a. verwiesen auf *Dewey, J.: Reconstruction in Philosophy* von 1920).

⁴ Eine solche »Betrachtung der Geschichte der Philosophie« kann (so Rolf-Peter Horstmann) »für die Philosophie« den »Nutzen« haben, daß sie »den Philosophen lehren« kann, »welche Wege« der Beschreibung und »Selbstsituierung aus welchen sachlichen Gründen in welchen historischen Konstellationen eingeschlagen worden sind, welche Modelle sich bis zu welchem Punkt durchgesetzt haben, welche auf welche Art gescheitert sind usw.«. *Horstmann, Rolf-Peter: Die Grenzen der Vernunft*. Eine Untersuchung zu Zielen und Motiven des Deutschen Idealismus. Frankfurt a. M. 1991, 9.

(b) *Hegel als der bessere Schelling*. Aus dieser Perspektive ist das Kapitel *Objective Idealism*⁵ von Bosanquets Ästhetikgeschichte zu lesen. Unter dem Deckmantel einer philosophiehistorischen Rekonstruktion des Verhältnisses von Hegel zum frühen Schelling⁶ listet es die Gründe auf, warum sich die Oxford-Hegelianer im späten 19. Jahrhundert von der bis dahin dominierenden englischen Romantik ab- und der Ästhetik Hegels zuwenden. Das Kapitel beginnt mit einer würdigenden Äußerung Hegels über Schelling. Das ist bezeichnend, weil Bosanquet die Ästhetik des frühen Schelling ausschließlich als Steinbruch für die Ästhetik Hegels präsentiert.⁷ Alle interessanten systematischen Ideen der Ästhetik des deutschen objektiven Idealismus haben Bosanquets Lesart zufolge ihren Ursprung beim frühen Schelling. Es habe jedoch erst der systematischen Kompetenz eines Hegel bedurft, damit aus der von Winckelmann, Kant, Schiller und Fichte inspirierten Ideenlawine des frühen Schelling eine konsistente ästhetische Theorie werden konnte. Wörtlich schreibt Bosanquet, daß »Schellings Theorie bei Hegel am besten wiedergegeben« sei, weil erst Hegel Schellings »verwegene Theorie« zu einer konsistenten Theorie ausformuliert habe. Andererseits aber gebe es »wenig in Hegels Ästhetik, das man nicht irgendwie« vorher schon »bei Schelling finden«⁸ würde. In fünf Schritten führt Bosanquet seine These von ›Hegel als dem besseren Schelling‹ im Detail aus.

(1) Zum Einstieg korrigiert Bosanquet das Bild vom sklavischen Dialektiker Hegel, das seine akademischen Lehrer Caird, Green und Seth gezeichnet haben.⁹ Seinem Leitmotiv folgend, stempelt Bosanquet den frühen Schelling zum eigentlichen Übeltäter: Laut Bosan-

⁵ Bosanquet: *History*. A. a. O. 317–362.

⁶ Vgl. zu Bosanquet über Schelling auch Absatz 2.6.a.

⁷ Bosanquet zitiert folgende Passage: »Dadurch erstieg mit Schelling die Wissenschaft ihren absoluten Standpunkt; und wenn die Kunst bereits ihre eigentümliche Natur und Würde in Beziehung auf die höchsten Interessen der Menschen zu behaupten angefangen hatte, so ward jetzt auch der Begriff und die wissenschaftliche Stelle der Kunst gefunden.« Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik*. In: *Werke*. Bd. (13–15) 13. Hrsg. v. E. Moldenhauer und K. M. Michel. Frankfurt 1970/2/1986, 91. In engl. Übersetzung zitiert in Bosanquet: *History*. A. a. O. 317.

⁸ »Schelling is best represented in Hegel.« Bosanquet: *History*. A. a. O. 318. »There is very little in Hegel's *Aesthetic* which might not have been suggested, in however bizarre or negative a mode, by observation and theories that are to be found in Schelling.« A. a. O. 318 f.

⁹ Vgl. dazu Absatz 4.1.a.

quet hat die Hegelsche Dialektik der Kunstformen ihren Ursprung in Schellings Philosophie der Kunst. Bosanquets prinzipieller Einwand gegen Schelling lautet, daß dessen viel zu formale Auffassung von Dialektik die Entwicklung der Kunstformen nicht wirklich erklären könne.¹⁰ Hegel habe hingegen »keinen Staatsakt aus der dialektischen Methode« gemacht. Deshalb habe er die Entwicklung der Kunstformen plausibel als einen lebendigen Prozeß beschreiben können, in dem die Kunstformen vor Anpassungsbedingungen kapitulieren müssen, »die sie zumindest teilweise durch ihre eigene Aktivität in eine Form gebracht haben, die ihnen selbst dann irgendwann nicht länger entspricht«¹¹. Auf Platon konnte weder ein beliebiger Philosoph noch ein zweiter Platon folgen, sondern ausschließlich der von Platon selbst herangebildete Aristoteles. Genauso schaffen laut Bosanquet Hegels Kunstwerke die Bedingungen für die sie ablösenden Kunstwerke.

(2) In einem zweiten Schritt geht es um ›das Kunstwerk‹ in seinem Verhältnis zum ›Absoluten‹. Letzterem habe Schelling zwar im Kunstwerk einen konkreten Platz in der empirischen Wirklichkeit zugewiesen. Dann habe er es jedoch so umfassend gedacht, daß es jede konkrete Faßbarkeit wieder eingebüßt habe.¹² Wieder führt Bosanquet Hegel als Retter in der Not an mit der Behauptung, daß Hegel unter dem Absoluten etwas sehr Konkretes verstanden habe, nämlich das umfassende dynamische Bezugssystem menschlichen Handelns. Unter einem ›Kunstwerk‹ verstehe Hegel die adäquate physische Verkörperung von menschlichen Interessen, die in dem dynamischen Bezugssystem menschlichen Handelns gerade neu entstanden sind und eine Instanz ihrer Verdeutlichung suchen. Laut Bosanquet begründet Hegel den ersten Impuls des Menschen zum Kunstschaffen psychologisch mit einem »allgemeinen Bedürfnis des Menschen«, der »äußerer Welt das Siegel« seiner »inneren Gefühlswelt« aufzudrücken, »um sich selbst darin wiederzuerkennen«¹³.

¹⁰ *Bosanquet: History*. A. a. O. 322–327, 330f. Bosanquets Kritik an Schelling wird im Detail ausführlich dargestellt im Absatz 2.6.a.

¹¹ »Hegel's aesthetic system, as represented with substantial fidelity in the lectures on aesthetic, makes no parade of the dialectic method which constitutes the essential difficulty of his other philosophical works.« *Bosanquet: History*. A. a. O. (331–335) 334. The vanishing element »is giving way before necessities which in part its own activity has modified into a form in which it can no longer meet them.« A. a. O. 335.

¹² *Bosanquet: History*. A. a. O. 341. Vgl. wiederum Absatz 2.6.a.

¹³ »We start with man's universal need to set the seal of his inner being on the world

Hegels Dialektik der Kunstformen interpretiert Bosanquet schließlich als eine Geschichte von sukzessive immer deutlicher werdenden Verkörperungen von immer komplexer werdenden menschlichen Interessen.

(3) Drittens kritisiert Bosanquet die Schellingsche Konzeption vom ›Ideal‹ als einen »falschen Begriff vom Ideal«. Er würde die »Fiktion eines goldenen Zeitalters oder einer idyllischen Existenz« vorgaukeln. Hegel verstehe unter dem »Ideal« des Kunstschaffens hingegen ganz handfest eine Verkörperung von kollektiven Interessen der Menschen einer Zeit im Medium der Kunst, die so deutlich ist, daß sie ganze Epochen und ganze Kulturreihen prägen kann. Und während Schelling einen »Wall der Abstraktion um das Ideal« errichtet habe, habe Hegel im Gegensatz dazu »fast ein Achtel seiner gesamten Vorlesung der ganz grundsätzlichen Frage« gewidmet, »wie es ins Leben eintreten kann«¹⁴. Deshalb ist laut Bosanquet auch Hegels Auffassung vom ›Ideal‹ derjenigen Schellings vorzuziehen.

(4) In einem vierten Schritt attackiert Bosanquet die Schönheitsfixierung des frühen Schelling.¹⁵ Wer jetzt allerdings erwartet, daß nach bekanntem Muster wieder Hegel als derjenige genannt wird, der die »negativen Begriffe des Schönen« (gemeint sind Konzeptionen wie das ›ästhetisch Häßliche‹, das ›Erhabene‹, das ›Ekelhafte‹ etc.) in der ästhetischen Theorie salonfähig gemacht habe, wird ausgerechnet in dieser Erwartung enttäuscht. Jetzt fällt nämlich die irreführende Äußerung, die ich zum Aufhänger für meine Ausführungen über Hegels Ästhetik im 3. Kapitel gemacht habe, der zufolge Hegel wegen seiner Abhängigkeit zum frühen Schelling den ›Negationen‹ des Schönen keine Aufmerksamkeit geschenkt habe.¹⁶

(c) Bosanquets Äußerungen über Hegel als das erste Dokument der Oxford-Hegelianischen Ästhetik. Das Urteil über Bosanquets Re-

without, in order to recognize himself therein.« *Bosanquet: History*. A.a.O. (345–348) 346.

¹⁴ »The false ›ideal‹, the fancy of a golden age or idyllic existence, fails of true ideality.« *Bosanquet: History*. A.a.O. 344. Vgl. auch ders.: *Three Lectures on Aesthetic*. London 1915. Reprinted New York 1968, 79 f. »It was natural considering the novelty of the attempt to break the wall of abstraction round the Ideal, that Hegel should devote nearly one-eighth of his entire set of lectures to the perfectly general question, not what shapes it must assume in entering into concrete life, but, how it can enter into life at all.« *Bosanquet: History*. A.a.O. 343 f.

¹⁵ Vgl. Absatz 2.6.a.

¹⁶ *Bosanquet: History*. A.a.O. 355.

konstruktion der Hegelschen Ästhetik ist schnell gefällt: Hegels Ästhetik ist kaum wiederzuerkennen. Lag dem frühen Bosanquet vielleicht irgendeine krude Ausgabe vor, die wir im deutschen Sprachraum bis heute nicht kennen? Das lässt sich definitiv ausschließen. Bosanquet beruft sich ausdrücklich auf die von Heinrich Gustav Hotho posthum herausgegebene Standardausgabe von 1836. Er verteidigt sich sogar in der Authentizitätsdebatte¹⁷ um Hegels Ästhetik: Die Einleitung stamme aus Hegels eigener Feder¹⁸, während die übrigen Teile zwar keine »literarische Produktion von Hegels eigener Hand« seien, aber »in ihrer Substanz« durchaus »zuverlässig«¹⁹. Bosanquets befremdende Lesart der Hegelschen Ästhetik kann also kein Versehen sein.

Damit liegt der Verdacht nahe, daß der frühe Bosanquet die Second-Oxford-Hegelianische Auffassung von Kunst für so deckungsgleich mit der Hegelschen Auffassung hält, daß er in den Kapiteln zu Hegels Ästhetik die Auffassung des frühen Second-Oxford-Hegelianismus referiert. Vorausgesetzt, diese Vermutung trifft ins Schwarze, dann lassen Bosanquets Äußerungen über Hegel eine Reihe von Rückschlüssen über zentrale Konzeptionen und Theorieauffassungen des frühen Second-Oxford-Hegelianismus zu.

Auffällig ist vor allem, daß die frühen Second-Oxford-Hegelianer das Bedürfnis des Menschen zur Kunst anscheinend psychologisch mit einem angeborenen Bedürfnis des Menschen erklären, seine Gefühle und Interessen zum Ausdruck zu bringen. Mit seltener Konsequenz fehlt jeder Hinweis darauf, daß bei Hegel ›das Absolute‹ mit ›dem Göttlichen‹ ineins gesetzt wird, und daß sich in den ›schönen Kunstwerken‹ nach Hegel wesentlich die religiösen Interessen und die Gottesbilder einer Zeit verkörpern. Unter dem ›Absoluten‹ verstehen die Second-Oxford-Hegelianer statt dessen die historisch gewachsenen und sich stetig verändernden umfassenden Rahmen-

¹⁷ Vgl. dazu Absatz 3.2.a. Anm. 73.

¹⁸ Bosanquet hat wenige Jahre zuvor (im Jahr 1886) eine kommentierte englische Übersetzung herausgegeben. *Bosanquet, Bernard: The Introduction to Hegel's Philosophy of Fine Art*. Einl. u. übers. u. hrsg. v. B. Bosanquet. London 1886.

¹⁹ »The work is substantially reliable, but must not be read as a literary production from Hegel's hand.« *Bosanquet: History*. A. a. O. 334 Anm. 1. Ich teile Bosanquets Einschätzung generell. Während Bosanquet Hotho jedoch lediglich für überflüssige Wiederholungen verantwortlich macht (a. a. O. 345), halte ich (mit Gadamer und Jung) vor allem die Ausführungen über das Naturschöne für einen Fremdkörper, ohne daß ich jedoch entscheiden könnte, ob Hotho die Passagen verfaßt hat oder nicht. Vgl. dazu Abschnitt 3.2.

bedingungen des menschlichen Handelns, in dem ständig neue Interessen entstehen und alte schal werden.²⁰

Das ›Kunstwerk‹ betrachten sie offensichtlich als eine Instanz der Verdeutlichung der säkularen Interessen der Menschen einer Zeit durch adäquate physische Verkörperung.²¹ Die Second-Oxford-Hegelianische Auffassung von Kunstgeschichte scheint dann die Aufeinanderfolge verschiedener Stile in der Geschichte der Kunst mit sich wandelnden Ausdrucksbedürfnissen zu erklären, die um der Adäquatheit ihrer Verkörperung willen nach neuen Ausdrucksgestalten und neuen Mechanismen der physischen Verkörperung verlangen.²² Das ›Ideal der Kunst‹ betrachten sie schließlich als realisiert, wenn ein Kunstwerk die Interessen der Menschen einer Zeit so prägnant zum Ausdruck bringt, daß es epochemachend und wertebildend wirkt. Wenn Bosanquet diese vorgeblich »Hegelsche Auffassung

²⁰ Das zentrale Thema der politischen Theorie des Second-Oxford-Hegelianismus ist der Stellenwert des Individuellen und des menschlichen Individuums. Die Diskussionen befaßten sich vor allem mit dem Hegelschen Primat des Allgemeinen und der Gattung gegenüber dem Besonderen. Das äußert sich in den Schriften zur politischen und zur praktischen Philosophie, die Bosanquet zur Zeit der *Three Lectures on Aesthetic* verfaßt hat. Vgl. *Bosanquet, Bernard: The Value and Destiny of the Individual*. Gifford-Lectures 1912. London 1913. Zum Stellenwert des Individuums in Bosanquets Erkenntnistheorie vgl. *Moser: Die Erkenntnis- und Realitätsproblematik*. A.a.O. 177–184.

²¹ Ausformuliert finden wir diesen Gedanken zum ersten Mal in Bosanquets *The Philosophical Theory of the State* von 1899. Hier heißt es, daß Kunstwerke (wie übrigens auch die Philosophie und die Religion) sozialer Natur seien, und zwar »als ausgereifte Äußerung desselben universalen Selbst«, das »im Bewußtsein aller wie ein Erbe impliziert« sei, und das sich in den staatlichen Institutionen »in viel instabilerer Weise äußern« würde. »Art, philosophy and religion should rather be regarded as fuller utterances of the same universal self which the ‚general will‘ reveals in more precarious forms; and as in the same sense implicit in the consciousness of all, being an inheritance.« *Bosanquet, Bernhard: The Philosophical Theory of the State*. London 1899/41923. Reprinted 1951, 310.

²² Vgl. zur wirkmächtigen Oxford-Hegelianischen Auffassung von Kunstgeschichte die Absätze 6.2.d. und 6.3.a. Noch der amerikanische Pragmatist John Dewey behauptet im Jahr 1934, eine Hegelsche Auffassung von Kunstgeschichte zu haben. Dann vertritt er jedoch eine Auffassung, die offensichtlich Bosanquet und dem Second-Oxford-Hegelianismus geschuldet ist. Dewey behauptet nämlich, daß »die Bewegung in der Kunst« immer durch das »Auftauchen neuer Erfahrungen« motiviert sei, »die nach Ausdruck verlangen, und die daher neue Formen und Techniken in ihren Ausdruck mit einbeziehen.« *Dewey, John: Art as Experience*. New York 1934. Auch als: *John Dewey – The Later Works* 10. Hrsg. v. J. A. Boydston. Carbondale/Edwardsville (1981 ff.) 1987. Im Text zit. nach ders.: *Kunst als Erfahrung*. Übers. v. Ch. Velten, G. von Hofe, D. Sulzer. Frankfurt a. M. 1980, 166. Zur Verflechtung der Ästhetik des amerikanischen Pragmatismus mit dem Oxford-Idealismus vgl. das Kapitel 6.3.

vom ›Ideal‹ als den wirkmächtigsten Begriff vom ›Ideal‹ bezeichnet, den es je gab, und »als den größten einzelnen Schritt, der jemals in der Ästhetik gemacht worden ist«²³, ist ihm sogar Recht zu geben! Die Auffassung ist tatsächlich wirkmächtig geworden – nämlich in der Ästhetik des Oxford-Hegelianismus!

(d) Bosanquets Programm einer ›englischen Ästhetik der Zukunft‹. Der eigentliche Clou des Buches ist jedoch das Schlußkapitel. Es übersteht die Grenze zwischen Philosophiehistorie und Systematik, indem es die diversen Traditionslinien der Ästhetikgeschichte zu einer Bestandsaufnahme zusammenführt und davon ausgehend nach vorne blickend das Programm einer ›englischen Ästhetik der Zukunft‹ entwirft, das im reifen Second-Oxford-Hegelianismus dann auch tatsächlich weitgehend eingelöst wird.

Zunächst einmal nennt Bosanquet die Riesen, auf deren Schultern die zukünftige englische Ästhetik stehen soll. Das sind natürlich die Ästhetik Hegels, aber jenseits dessen auch die »originär englischen Ästhetiken« der englischen Romantik und von John Ruskin. (Croces Ästhetik kommt als vierte Linie im Second-Oxford-Hegelianismus erst nach der Wende zum 20. Jahrhundert ins Spiel.) Wie es für das Zeitgeist-Denken des Second-Oxford-Hegelianismus kennzeichnend ist, listet Bosanquet außerdem noch fünf außerästhetische Faktoren auf, denen Rechnung getragen werden sollte. Der erste Faktor ist die französische Revolution²⁴, die auch das »Inselreich« England mit ihrer »elektrisierenden« Aufbruchsstimmung angesteckt habe. Zweitens nennt Bosanquet Winckelmanns Klassizismus, der in England ein enormes Interesse an antiker Kunst geweckt habe, das vor allem im *British Museum* Londons sichtbar geworden sei.²⁵ Drittens will er ein durch Mills *Logic* von 1843 und Darwins *On the Origin of Species* von 1859 erzeugtes neues Wissenschaftsverständnis berücksichtigt wissen, in welchem der Gedanke der Beherrschbarkeit der Natur durch den Menschen im Zentrum stehe. Als Gegenpart nennt Bosanquet viertens ein typisch englisches Faible für das

²³ »Hegel's treatment of the Ideal is the greatest single step that has ever been made in aesthetic.« *Bosanquet: History*. A. a. O. 342.

²⁴ Die Bedeutung der französischen Revolution für die Ästhetik der englischen Romantik ist das Thema von Behler, Ernst: *Unendliche Perfektibilität. Europäische Romantik und Französische Revolution*. Paderborn/München/Wien/Zürich 1989.

²⁵ Hier gab es (einer Anmerkung von Bosanquet zufolge) vor 1815 kein einziges antikes Ausstellungsstück, was sich dann schlagartig geändert habe.

Naturschöne und für die Landschaftsmalerei (insb. von Turner). Fünftens nennt er das »Erwachen eines wirkmächtigen Geistes demokratischer Solidarität«²⁶ bei den englischen Politikern und Sozialreformern. Ausgehend von diesen Rahmenbedingungen formuliert Bosanquet schließlich fünf Schwerpunktthemen, die in der englischen Ästhetik zukünftig behandelt werden sollten.

(1) Laut Bosanquet sollte eine englische Ästhetik erstens der englischen Kunst aus Vergangenheit und Gegenwart gerecht werden, und hier vor allem der englischen Musik.²⁷

(2) Sie sollte zudem aus einem demokratischen Geist heraus geschrieben sein. Damit ist dreierlei gemeint. Zum ersten sei die Kunst nicht als *l'art pour l'art* – Bereich jenseits der alltäglichen Lebenskontexte zu betrachten. Statt dessen solle besonderes Gewicht auf die »enge Beziehung des sozialen Lebens zum Schönen« gelegt werden. Zum zweiten soll die profane Gebrauchskunst berücksichtigt werden, weil sich in ihren Produkten das »universale Selbst« schließlich ebenfalls verkörpere. Bosanquets treffender Bemerkung zufolge »hat das schon Platon gewußt«, während »die Vernachlässigung dieser Kunstwerke« ein »Schwachpunkt der deutschen Ästhetiken« sei. Zum dritten soll mit der Degradierung des Handwerks sowohl im sozialen Alltag als auch in der Kunst aufgeräumt werden. Das sei eine sachlich nicht gerechtfertigte Besonderheit des europäischen Kulturrasms, die in einer chinesischen Porzellanmanufaktur beispielsweise gar nicht verstanden würde.²⁸

(3) Allerdings darf die Aufwertung der Gebrauchskunst gegen-

²⁶ »True English aesthetic has not sprung from philosophy or philosophers.« *Bosanquet: History*. A. a. O. 441. »Our islands, thrown back on their insularity«, nevertheless »felt the electricity of the general atmosphere.« A. a. O. 442. »Behind and within all these phenomena there was operative the rising spirit of democratic solidarity.« A. a. O. 446.

²⁷ Laut Sweet ist der junge Bosanquet allerdings eher ein eifriger Besucher von Museen mit einem speziellen Interesse an sakraler Architektur. *Sweet, William: British Idealist Aesthetics. Origins and Themes*. In: *British Idealism and Aesthetics*. Hrsg. v. W. Sweet. In: *Bradley Studies. The Journal of the Bradley Society*. Bd. 7. Nr. 2. Hrsg. v. W. J. Mander, G. Stock. Oxford Herbst 2001, (131–161) 136.

²⁸ Hier knüpft Bosanquet an die Leitmotive seiner ganz frühen Veröffentlichungen zur Ästhetik an. Vgl. *Bosanquet, Bernard: Artistic Handwork in Education*. In: *The Hour Glass* 11. 1887, 281 ff.. Im Text zit. nach ders.: *The Collected Works of Bernard Bosanquet*. (20 Bde.) Bd. 1. Hrsg. v. W. Sweet. Bristol 1999, 117–122; sowie ders.: *The Home Arts and Industries Association. Aim and Objects*. In: *Charity Organisation Review* 4. 1888, 135 ff. Ein anderer früher Ausatz zur Ästhetik ist ders.: *The Part Played by Aesthetic in the Development of Modern Philosophy*. In: *Proceedings of the Aristotelian Society* 1/2. 1888–1889, 77–97.

über der Kunst im emphatischen Sinn laut Bosanquet keinen hybriden Machbarkeitswahn auf Kosten der Natur nach sich ziehen. Im Gegenteil soll Bosanquets Ästhetik der Zukunft auch der Freude an der Natur und ihren Schönheiten besonderen Stellenwert einräumen.

(4) Der vierte und wichtigste Themenkomplex rankt sich um Bosanquets Begriff vom »Kunstwerk« als die adäquate Verkörperung eines Gefühls in physischem Material. Dieser Begriff wirft nämlich eine Reihe von Fragen auf. Wenn man in der Nachfolge Hegels »nun einmal davon ausgehen« will, daß »Kunst einen Gehalt« hat, der sich »unseren Sinnen erschließt«, stellt sich erstens die Frage, warum wir Kunstwerke in bestimmter Weise rezipieren und uns über ihre Botschaften in gewissen Grenzen sogar verständigen können, obwohl die meisten Kunstwerke ja nicht sprachlich verfaßt sind. Gibt es irgend-einen auffindbaren »Mechanismus«, durch welchen »der Inhalt in ein konkretes Objekt gelangt, das die Sinne affiziert«?²⁹ Eine anschließende zweite Frage lautet, ob sich Korrelationen zwischen bestimmten physischen Strukturen und bestimmten emotionalen Reaktionen aufzeigen lassen. »Was ist an einfachen Farben, daß sie Freude bewirken, und ist es vielleicht nur eine Illusion, daß wir sie als einfach wahrnehmen?« fragt Bosanquet. Und gibt es Tonfolgen, die anders wirken als andere? In diesem Zusammenhang müsse drittens auch untersucht werden, ob es Konventionen der adäquaten Verkörperung gibt, oder ob jede adäquate Verkörperung je neu der Kreativität und Vitalität eines Künstlers entspringt. Muß man diese Fähigkeit vom Künstler vielleicht geradezu erwarten? Viertens stellt sich die spannende Frage, ob es Korrelationen zwischen der Stimmigkeit einer Verkörperung, unseren Reaktionen auf die Verkörperung und den traditionellen Redeweisen vom »Schönen« und »Häßlichen« gibt. Im Wortlaut heißt es bei Bosanquet, ob sich eine »Verbindung« zwischen einer »allgemeinen Theorie von Freude und Schmerz mit den ästhetischen Theorien des Schönen und Häßlichen« herstellen läßt?

(5) Das leitet zum fünften Themenkomplex über, wieviel wir über den Künstler und über seine Gesellschaft durch die physischen Strukturen seiner Kunstwerke erfahren können. Es galt im Oxford-

²⁹ Es geht um das Problem, das Dewey später in die Frage kleidet, ob und warum »Materie« überhaupt »mit einer Bedeutung schwanger gehen kann«? The question is »how sense material may be pregnant with meaning«. Dewey: *Review*. A. a. O. 195.

Hegelianismus ja fälschlicherweise³⁰ als eine Grundidee der Hegelschen Ästhetik, daß das »Werk eines Menschen« den »Menschen zum Vorschein« bringt, ob nun »eine Maschine dazwischengeschaltet ist«³¹ oder nicht. Falls das der Fall ist, ergeben sich weitere Fragen. Offenbart sich der Mensch bewußt oder unbewußt in seinem Werk? Was müssen wir über eine Gesellschaft annehmen, wenn vorwiegend häßliche Kunstwerke oder häßliche Gebrauchsprodukte hergestellt werden? Diese Fragen stellt der frühe Bosanquet mit dem philosophiehistorischen Argument heraus, daß der Begriff des ›Häßlichen‹ in der Geschichte der Ästhetik (die in Bosanquets *History* von 1892 natürlich bei Ruskin, den deutschen Nachhegelianern und bei Schopenhauer endet) immer mehr Raum gewonnen hätte. Insbesondere den Interessenten an einer Ästhetik des Häßlichen verspricht Bosanquets frühe Programmskizze also einiges.

2. Das Kunstwerk als expressive Einheit von Gestalt und Gehalt nach Andrew C. Bradley

Jedoch nicht Bosanquet selbst, sondern der Shakespeare-Experte Andrew Cecil Bradley³² (eines von 21 Geschwistern von Francis H. Bradley) entwickelt in seiner Antrittsvorlesung *Poetry for Poetry's*

³⁰ Vgl. Abschnitt 4.3. über Ruskin.

³¹ »The connection of social life with beauty was long unapparent.« *Bosanquet: History*. A.a.O. (446–469) 446 f. »The neglect of these arts has been throughout the weak point of the intellectual aesthetics of Germany (Platon knew better).« A.a.O. 454. »The theoretical question is this: granted that art and beauty have a content, the revelation of which to sense is their distinctive mark, yet how, by what mechanism, so to speak, is the content got into the form of utterance in a definite object appealing to sense?« A.a.O. 457. »In the aesthetic of the future psychology« has »a leading part to play«. A.a.O. 466. »What is the nature of delight in simple colours?« A.a.O. 467. »How do the general theory of pleasure and pain connect with the aesthetic theory of beauty and ugliness?« A.a.O. 466 f. »On the work of a man, as long as machine intervenes«, the »work reveals the man«. A.a.O. 453.

³² Bei Helen Bosanquet (der Biographin von Bernard Bosanquet) wird Andrew Cecil Bradley bezeichnet als »the only British philosopher of the first rank who had dealt fully with this branch of philosophy.« *Bosanquet, H.: Bernard Bosanquet*. A.a.O. 61. William Sweet weist außerdem auf einen Brief vom 10.2.1923 von Bradley an Helen Bosanquet hin. *Sweet: British Idealist Aesthetics*. A.a.O. 158 Anm. 3. A. C. Bradleys Hegelianismus war nicht nur durch seinen Bruder Francis, sondern auch von seinem Lehrer Nettleship beeinflußt (der wiederum über Green zum Hegelianismus gekommen war, und bei dem Bradley um 1877 herum Tutor in Balliol war). Vgl. dazu *Passmore, John: A Hundred Years of Philosophy*. Bungay Suffolk 1957/1966, 266, 538 Anm. 13; sowie

*Sake*³³ als Professor für Literaturwissenschaft an der Universität von Oxford im Jahr 1901 die erste Version der Second-Oxford-Ästhetik.

Als programmatische Visitenkarte ist Bradleys Antrittsvorlesung trotz ihrer Kürze aus vier Gründen bemerkenswert. Zwar entfaltet sie noch keine Ästhetik des Gefühls. In dieser Hinsicht ist erst die Ästhetik des späten Bosanquet richtungweisend. Es handelt sich jedoch um die erste Oxford-Hegelianische Abhandlung zur Ästhetik, die Hegels Auffassung vom ›Kunstwerk‹ als adäquate physische Verkörperung seines Gehalts lanciert. Zweitens versetzt sie der Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus eine kräftige Prise Aristotelischer Philosophie, was vermutlich auf den Einfluß des Oxforder Aristoteles-Experten John Alexander Smith zurückzuführen ist.³⁴ Drittens unternimmt sie zum ersten Mal den für die Ästhetik des Oxford-Idealismus kennzeichnenden Versuch, das Geschehen zwischen Werk und Rezipienten als interaktives Geschehen aufzufassen. Der vierte Punkt ist der wichtigste: Bradleys Antrittsvorlesung exponiert nämlich das Problem, welches die Ästhetiker des Oxford-Idealismus in der dritten Generation wie kein anderes beschäftigen wird. Es geht um das Problem, ob man die ästhetische Tätigkeit der Imagination nicht (gegen den Anspruch der englischen Romantik auf eine philosophische Leistungsfähigkeit) der Kunst als eine weltabgeschlossene Tätigkeit betrachten muß?³⁵ Wenn die ästhetische Tätigkeit darin besteht, sich fantasievoll etwas auszudenken – wie sollen Kunstwerke als Produkte dieser Tätigkeit dann einen Wahrheitsanspruch erheben können?

(a) *Das Gedicht als intrinsische Welt der Imagination.* Der Titel der Vorlesung *Poetry for Poetry's Sake* macht eine Kampfansage an Bosanquet programmatische Forderung, die Kunst nicht als l'art pour l'art – Bereich jenseits der alltäglichen Lebens- und Arbeitswelten anzusehen (s. o.). Als Literaturwissenschaftler geht Bradley gegen Bosanquet in Opposition, weil er in Gedichten eben doch etwas Nichtalltägliches sieht. Seine Begründung formuliert gleichzeitig

Philosophical Remains of R. L. Nettleship. Hrsg. v. A. C. Bradley, G. R. Benson. London 1897.

³³ Bradley, Andrew C.: *Poetry for Poetry's Sake*. 1901. In: *Oxford Lectures on Poetry*. London 1909/201909. Reprinted 1934, 3–34

³⁴ Diese These ist allerdings letztlich nicht zu beweisen, weil von Smith bis heute so gut wie nichts publiziert ist. Vgl. dazu Sweet: *British Idealist Aesthetics*. A. a. O. 132.

³⁵ Vgl. das gesamte 2. Kapitel.

sein Programm: Für Bradley sind Gedichte mit Zeitungsartikeln beispielsweise nicht vergleichbar, weil sie im Gegensatz zu diesen »imaginative Erfahrungen« evozieren, die für sich genommen »befriedigend« und »von intrinsischem Wert« sind.

In einem ersten Schritt exponiert Bradley drei Merkmale der »imaginativen Erfahrung«. Demzufolge ist eine imaginative Erfahrung erstens eine einzigartige Erfahrung, die nicht nur »von Leser zu Leser differiert«, sondern darüber hinaus auch bei jedem einzelnen Leser, wenn er dasselbe Gedicht mehrmals liest. In diesem Zusammenhang kokettiert Bradley kurz mit dem Gedanken, ob man das potentielle Gedicht vom »aktual existierenden Gedicht als Abfolge von Erfahrungen beim Lesen« unterscheiden sollte. Das hätte allerdings zur Folge, daß das aktual existierende Gedicht bei jedem Leser ein anderes wäre. In einer Fußnote formuliert Bradley die Probleme einer solchen Position: Es würde sich sofort die Frage stellen, »was das Gedicht selbst« ist? Daran anschließend müßte untersucht werden, in welchem Verhältnis die Folgen der aktuellen Gedichte zu dem einen potentiellen Gedicht stehen?³⁶ Die Antworten auf diese Fragen verschiebt Bradley auf den St. Nimmerleinstag.

Statt dessen exponiert er ein weiteres Merkmal der imaginativen Erfahrung: Sie darf laut Bradley einzig und allein danach beurteilt werden, ob sie einen befriedigenden Verlauf hat. Nicht einschlägig seien jedoch außerästhetische Erwägungen moralischer, kommerzieller oder ethischer Art beispielsweise, weil »ein jenseitiger Wert niemals direkt den poetischen Wert als eine befriedigende imaginative Erfahrung determinieren« könne.

Ein drittes Merkmal der imaginativen Erfahrung ist ihre Indifferenz gegenüber der äußeren Realität, über die man wahre und falsche Aussagen machen kann. Wie sein Zeitgenosse Croce, so faßt auch Bradley die ästhetische Tätigkeit der Imagination als die Tätigkeit des fantasievollen sich-etwas-Ausdenkens auf. Vor diesem Hintergrund betont er, daß die imaginative Erfahrung kein »Teil, und erst recht keine Kopie der realen Welt« sein könne. Sie sei vielmehr eine »unabhängige, vollständige, autonome Welt für sich selbst«, in die man nur eintreten kann, wenn man sich »ihren Gegebenheiten

³⁶ Dieses Problem ist vom Standpunkt der Ästhetik wichtiger als die Tatsache, daß sich ein Aristoteliker sicherlich daran stoßen würde, daß das Potentielle eines und das Aktuale vieles sein soll.

anpaßt« und für eine Weile die »Überzeugungen, Ziele und Bedingungen«³⁷ vergißt, die in der wirklichen Welt gegeben sind.

Mit dieser Bestimmung der imaginativen ästhetischen Tätigkeit als realitätsindifferente Tätigkeit zündet Bradley eine regelrechte Bombe, weil er seine Ästhetik ja (anders als Croce) in einem Kontext entwickelt, in dem die romantische These von der Wahrheitsleistung der Kunst den Status eines ästhetischen Dogmas hat.³⁸ Bradley ist sich dieser Tatsache bewußt. Weitsichtig wirft er das Problem auf, daß sich »seine Position« vermutlich »der Kritik« ausgesetzt sehen würde, »die Dichtung vom Leben abzuschneiden«.

Seine Abwehr bleibt jedoch enttäuschend im Vagen. Bradley macht nämlich lediglich einige geheimnisvolle Andeutungen, daß »eine Menge Verbindungen zwischen Leben und Dichtung« bestünden, die allerdings »im »Untergrund« blieben. Die Welten des Alltags und der Kunst seien »analoge« Welten, in denen sich dieselben Dinge auf unterschiedliche Weise präsentierten. Die naheliegende Frage, wie man sich die unterschiedlichen Präsentationsweisen vorstellen soll, beantwortet Bradley nicht. Statt dessen wiederholt er noch einmal, daß Dichtung »uns etwas auf ihre ganz eigene Weise« präsentiere, »was wir in der Natur oder im Leben in ganz anderer Form antreffen«. Dabei handele es sich bei der Dichtung um eine Präsentationsweise, die wir nicht hinsichtlich ihrer Realitätsadäquatheit zu überprüfen hätten, sondern lediglich daraufhin, ob unsere »Imaginationsfähigkeit« sich angeregt und »befriedigt« finde.³⁹ So

³⁷ A Poem has »poetic worth as a satisfying imaginative experience.« *Bradley: Poetry*. A.a.O. 5. »Its poetic value is this intrinsic worth alone.« A.a.O. 4. »Of course this imaginative experience – if I may use the phrase for brevity – differs with every reader and every time of reading.« A.a.O. 4. »We are to think of a poem as it actually exists, we may say that an actual poem is the succession of experiences – sounds, images, emotions – through which we pass when we are reading as poetically as we can« A.a.O. 4. »What is the poem itself?« A.a.O. 28. »But its ulterior worth neither is nor can directly determine its poetic worth as a satisfying imaginative experience.« A.a.O. 4f. »For its nature is to be not a part, nor yet a copy, of the real world (as we commonly understand that phrase), but to be a world by itself, independent, complete, autonomous; and to possess it fully you must enter that world, conform to its lays, and ignore for the time the beliefs, aims, and particular conditions which belong to you in the other world of reality.« A.a.O. 5.

³⁸ Vgl. das 2. Kapitel.

³⁹ »Again, our formula may be accused of cutting poetry away from its connection with life.« *Bradley: Poetry*. A.a.O. 6. »There is plenty of connection between life and poetry, but is is, so to say, a connection underground.« A.a.O. 6. »They are analogous.« A.a.O. 6. »Thus, no doubt, one main reason why poetry has poetic value for us is that it pre-

unbefriedigend diese Antworten auch sind, so entfalten sie in den folgenden Jahrzehnten doch große Wirkung: Sowohl Collingwood als auch Dewey stellen Bradleys Problem der Bedeutung der imaginativen Tätigkeit für das alltägliche Leben in das Zentrum ihrer ästhetischen Überlegungen.⁴⁰

(b) *Zu verwerfende Modelle der Begründung des intrinsischen Werts.* Bradleys Vorlesung konzentriert sich statt dessen auf die Frage, warum durch Gedichte evozierte Erfahrungen besonders befriedigend sind. Eine erste Hypothese lautet, daß Gedichte vielleicht besonders extravagante Themen behandeln. Unter dem Thema (subject) eines Gedichts versteht Bradley im Unterschied zum individuellen Gehalt (content) seinen allgemeinen Gegenstand. Es kann mit dem Titel (title) des Gedichts bezeichnet und in einem Lexikon kurz zusammengefaßt werden. Zudem kann eine Dichtung sein Thema mit anderen Dichtungen oder mit Kunstwerken anderer Gattungen gemeinsam haben. Um ein Beispiel zu nennen: Shakespeares *Romeo und Julia* hat dasselbe Thema wie Bernsteins *West-Side-Story*, aber beide Kunstwerke haben völlig unterschiedliche individuelle Gehalte. Wenn man diesen Sprachgebrauch akzeptiert, kann »das Thema« eines Gedichts seinen »poetischen Wert« offensichtlich nicht »determinieren«. Schließlich kann »ein und dasselbe Thema« ja von »vielen Gedichten von ganz unterschiedlichem Verdienst« variiert werden. Diese Hypothese verwirft Bradley ziemlich rasch.

Eine zweite Möglichkeit wäre, daß sich Gedichte durch einen in ethischer Hinsicht besonders wertvollen Gehalt auszeichnen. In diesem Sinne hatte die englische Romantik ja die Dichtung zur höchsten Lehrerin der Menschheit erhoben mit der Begründung, daß Dichtung uns die »höchsten Zwecke menschlicher Lebensvollzüge« vorführe.⁴¹ Auch diesen Gedanken verwirft Bradley mit dem (allerdings nur in den Ohren eines mentalistischen Ästhetikers schlagenden) Argument, daß Dichtungen »in sich abgeschlossene, autonome« imaginative Welten entwerfen würden, deren Gesetzmäßigkeiten sich auf die wirkliche Welt nicht übertragen ließen. Die ethischen Standpunkte, die Milton und Shakespeare in ihren Dichtungen einneh-

sents to us in its own way something which we meet in another form in nature or life; and yet the test of its poetic value for us lies simply in the question whether it satisfies our imagination.« A. a. O. 7.

⁴⁰ Vgl. das 6. Kapitel.

⁴¹ Vgl. Abschnitt 2.4.

men, lassen laut Bradley zwar darauf rückschließen, daß Milton und Shakespeare glückliche Menschen waren. Sie determinierten jedoch »als solche noch längst nicht den poetischen Wert« ihrer Gedichte.

Einer anderen gängigen Auffassung zufolge (Bradley hätte Shaftesbury⁴² nennen können) kann Dichtung in besonderer Weise moralisch auf die Menschen einwirken und aggressive Stimmungen besänftigen. Ist hier die Besonderheit der Dichtung zu suchen? Oder vielleicht in einem besonderen intellektuellen Wissensgehalt? Gegen beide Mutmaßungen verwehrt sich Bradley, weil Gedichte dann nach der moralischen oder der informativen Qualität ihrer Gehalte zu beurteilen wären. Das hätte die absurde Folge, daß patriotische Lehrgedichte oder medizinische Handbücher über viele große Werke der Weltliteratur gestellt werden müßten. Nein, nach Bradley tut ein ethisch, moralisch oder intellektuell interessanter Gehalt dem intrinsischen Wert einer Dichtung keinen Abbruch, kann ihn aber auch nicht »determinieren«. Auf diesem inhaltsästhetischen Weg kommt man nach Bradley zu keiner Lösung.

Die entgegengesetzte Position eines ästhetischen Formalismus besagt laut Bradley im Kern, daß das »was« der Dichtung »poetisch irrelevant« sei, weil nur das »wie« zähle. Der Formalismus hat in Bradleys Augen zwei Trümpfe im Ärmel. Für die Position spreche erstens, daß das Gefühl für Rhythmus »mehr noch als das Gefühl für den Wert des Stils« das »spezielle Talent für das Dichten« sei. Zweitens könne sie für sich ins Feld führen, daß man sich zumindest für kurze Zeit an einer in einer fremden Sprache vorgetragenen Dichtung erfreuen kann, indem man sich auf den Rhythmus konzentriert. Da liegt der Hund nach Bradley allerdings auch begraben: Wir würden zweifelsohne schnell ermüden, wenn wir einer fremdsprachigen Dichtung ohne Sprachkenntnisse folgen müßten. Sein zweiter Einwand gegen den ästhetischen Formalismus lautet, daß schließlich jeder »gemeine Leser« die (von Winckelmann⁴³ gerühmte) »Dresdner Madonna anders als einen persischen Wandteppich« rezipieren würde. Drittens muß laut Bradley auch berücksichtigt werden, daß es geeignete und weniger geeignete Themen für Gedichte gebe. So spreche zwar nichts dagegen, einen Stecknadelkopf zu bedichten. Naheilgender sei es jedoch, den Sündenfall beispielsweise zum Thema

⁴² Vgl. Absatz 1.2.a.

⁴³ Vgl. Absatz 1.3.b.

zu nehmen, weil der Sündenfall mit seiner komplexen Konstellation von Ereignissen, Szenen und Figuren schon »einen gewissen ästhetischen Wert« habe, bevor der »Dichter sich seiner überhaupt annimmt«. Viertens könnten die Dichter »Unsinnsverse«⁴⁴ fabrizieren, wenn die Gehalte für die Qualität der Dichtung tatsächlich irrelevant wären. (Dass der Dadaismus von Kurt Schwitters beispielsweise genau diese Konsequenz gezogen hat, konnte Bradley noch nicht wissen.⁴⁵) Auch die Gestalt eines Gedichts kann in Bradley Augen seinen ästhetischen Wert nicht konstituieren.

(c) *Das Gedicht als individuelle Einheit von Gehalt und Gestalt.* Was konstituiert dann aber den Wert eines Gedichtes, wenn dies weder dem Gehalt noch der Gestalt zugetraut werden kann? Was sich als Ratlosigkeit gibt, ist in Wirklichkeit ein erstes Ergebnis. Es lautet: Zwar kann man nicht behaupten, daß der Gehalt oder die Gestalt den poetischen Wert einer Dichtung konstituiere. Andererseits lässt sich jedoch auch keiner der beiden Aspekte zugunsten des anderen ausblenden. Vielmehr scheinen beide »von gewissem ästhetischem Wert« zu sein. Demnach heißt die Gretchenfrage jetzt, ob »der poetische Wert« »hauptsächlich von der Substanz« des Gedichts oder »hauptsächlich von seiner Form« abhängig ist? Was ist ausschlaggebend?

Wenn Bradley im Zuge dieser Frage beiläufig den aristotelischen Begriff der ›Substanz‹ als Synonym für den ›Gehalt‹ einer Dichtung einführt, kündigt sich seine Antwort schon an. Bekanntlich

⁴⁴ »How can the subject determine the value when on one and the same subject poems may be written of all degrees of merit and demerit?« Bradley: *Poetry*. A. a. O. 10. »Art is the whole or supreme end of human life.« A. a. O. 5. Imaginative experience is »a world by itself, independent, complete, autonomous.« A. a. O. 5. »All these have, as such, no poetical worth.« A. a. O. 7. »Its ulterior worth neither is nor can directly determine its poetic worth.« A. a. O. 5. »The what is poetically indifferent: it is the how that counts.« A. a. O. 7. Zum Prinzip Rhythmus heißt es: »The gift for feeling it, even more perhaps than the gift for feeling the value of style, is the specific gift for poetry, as distinguished from other arts.« A. a. O. 21. The general reader can't »look at the *Dresden Madonna* as if it were a Persian rug.« A. a. O. 8. »And the fact is that such a subject, as it exists in the general imagination, has some aesthetic value before the poet touches it.« A. a. O. 11. »But in this case I can care no more for a poem than I do for a set of nonsense verses.« A. a. O. 8.

⁴⁵ Lambert Wiesing hat die ästhetische Position des ästhetischen Formalismus 1991 auf die prägnante Formel *Stil statt Wahrheit* gebracht. Einer seiner Referenzautoren ist Schwitters. Wiesing, Lambert: *Stil statt Wahrheit*. Kurt Schwitters und Ludwig Wittgenstein über ästhetische Lebensformen. München 1991.

bezeichnet »Substanz« (οὐσία) bei Aristoteles ja die individuelle Einheit von Materie (ὕλη) und Form (εἶδος), die man auch das ›Einzelnding‹ nennt.⁴⁶ Insofern überrascht es wenig, wenn Bradley an seine Zuhörer die rhetorische Frage richtet, ob sie beim Lesen eines Gedichts etwa jemals »etwas als Bedeutung und Substanz«, und »etwas anderes« getrennt davon »als artikuliertes Geräusch wahrgenommen und genossen« und anschließend mit irgendwelchen geheimnisvollen Strategien »miteinander verbunden« hätten? Bradley bezweifelt, daß das möglich ist, weil sich »die Handlung und die Charaktere« des *Hamlet* beispielsweise »jenseits und unabhängig von den Worten« genausowenig begreifen ließen wie die Bedeutung eines Lächelns, wenn man lediglich ein »Verziehen von zwei Linien« in einem Gesicht registriere.

Lassen wir den Einwand beiseite, daß Bradley den Substanzbegriff eigentlich als Synonym für das individuelle Gedicht und nicht für seinen Gehalt hätte einführen müssen, so ist er im Sinne der Aristotelischen *Metaphysik* terminologisch korrekt verfahren. Jetzt entfaltet Bradley nämlich die interessante These, daß die poetische Rezeptionserfahrung gar nicht anders verlaufen könne als im Sinne einer Einheit von Gehalt und Gestalt, weil diese Einheit im Gedicht ein fundamentum in re habe. Bradley schließt von der Rezeptionserfahrung auf das Werk, womit er die komplementäre Sichtweise auf das interaktive Geschehen zwischen Werk und Rezeptionsprozeß einnimmt, die für die Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus fortan kennzeichnend ist.⁴⁷ Nach Bradley liegt in jedem »der Idee des Gedichts entsprechenden« Gedicht eine so bruchlose »Identität von Gestalt und Gehalt« vor, »daß wir es als aussichtslos einsehen« müssen, die »Wirkung des Gedichtes oder einer seiner Passagen in anderer Form« als durch das Gedicht oder die Passage selbst ausdrücken zu wollen. Dem Gedicht ist laut Bradley somit die »Identität von Gehalt und Gestalt wesentlich«.

Dieser Begriff vom ›Gedicht‹ hat (allen Anklängen an die *Metaphysik* des Aristoteles zum Trotz) seinen eigentlichen Ursprung offensichtlich in Hegels Begriff vom ›Kunstwerk‹, dem zufolge an der Gestalt des Kunstwerks nichts »vorhanden« sein darf, »als was wesentliche Beziehung auf den Inhalt hat und ihn ausdrückt«⁴⁸. Ignor-

⁴⁶ Aristoteles: *Metaphysik*. Im Text zit. nach Hamburg 31989, 1017 b 23–26.

⁴⁷ Vgl. die Abschnitte 5.3. und 5.4.

⁴⁸ Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*. A.a.O. Bd. 13, 132. Vgl. zu Hegels Begriffs vom ›Kunstwerk‹ das gesamte 3. Kapitel.

rieren wir nun den Einwand, daß sich das aristotelische Materie-Form-Paar nicht so bruchlos in das Hegelsche Gehalt-Gestalt-Paar übersetzen läßt, wie Bradley es tut. Darüber hinaus führt Bradley nämlich eine wichtige Differenz zur Hegelschen Auffassung vom ›Kunstwerk‹ ein. Während Hegel eine Unterordnung der Gestalt unter den Gehalt fordert, behauptet Bradley eine nicht-hierarchische Beziehung, der zufolge der Gehalt und die Gestalt eines Gedichts »dasselbe von zwei verschiedenen Standpunkten betrachtet und in diesem Sinne eigentlich identisch« sind. Dasselbe fordert er auch in der Malerei und in der Musik: Auch hier muß »der Gehalt eine Einheit mit der Form« bilden.⁴⁹ Gehaltsästhetiker im strengen Hegelschen Sinne ist Bradley also nicht.

(d) *Die Einzigartigkeit jedes Gedichts und sein intrinsischer Wert.* Enttäuschenderweise finden sich bei Bradley keine weiteren Ausführungen dazu, welchen Regeln die individuelle Einheit von Gehalt und Gestalt im physischen Kunstwerk unterliegt, und wie sie zustande kommt. Dazu äußert sich erst der späte Bosanquet. Bradley präsentiert statt dessen seine Antwort auf die einleitend gestellte Frage, warum Gedichte intrinsischen Wert haben. Sie lautet: Gedichte haben intrinsischen Wert, weil sie eine einzigartige Einheit von Gehalt und Gestalt sind.

Das ist eine provozierende These, nachdem das ethische, moralelle oder intellektuelle Niveau des Gehalts schon als irrelevant abgetan wurde. Legionen von Einwänden drängen sich auf. So verspottet Hildesheimers Roman *Paradies der falschen Vögel* Theorien, die intrinsischen Wert mit der physischen Einzigartigkeit bzw. der ›Echtheit‹ von ästhetischen Objekten begründen, mit dem Hinweis darauf,

⁴⁹ They say that »the poetic value lies wholly or mainly in the substance, and that it lies wholly or mainly in the form.« Bradley: *Poetry*. A. a. O. 14. »I use ›substance‹ and ›content‹ indifferently.« A. a. O. 13 Anm. 1. »Do you apprehend and enjoy as one thing a certain meaning or substance, and as another thing certain articulate sounds, and do you somehow compound these two?« A. a. O. 14. »The action and the characters are not something which you conceive apart from the words.« A. a. O. 15. »Just there are the lines and their meaning are to you one thing, not two.« A. a. O. 14. »When poetry answers to its idea and is purely or almost purely poetic, we find the identity of form and content; and the degree of purity attained may be tested by the degree in which we feel it hopeless to convey the effect of a poem or passage in any form but its own.« A. a. O. 22. »And those identity of content and form, you will say, is no accident; it is of the essence of poetry in so far as it is poetry.« A. a. O. 15. »They are one thing from different points of view, and in that sense identical.« A. a. O. 15.

daß ein Bild solange als echtes Bild behandelt würde, wie es »von einem oder mehreren Experten als echt erklärt«⁵⁰ wird. Zumal es Gedichte gibt, die Nelson Goodmans treffender Analyse zufolge ja zu den allographischen Kunstwerken gehören, die als nicht an ein Original oder ein Autograph gebunden sind und bei noch so vielen Kopien, Reproduktionen oder Abschriften nichts von ihrem ästhetischen Wert einbüßen.⁵¹ Vor allem aber kann die Begründung des intrinsischen Werts eines Gedichtes mit seiner physischen Einmaligkeit speziell einem Aristoteliker nicht einleuchten. Für Aristoteles ist schließlich (bis auf die Akzidentien) schlicht und einfach alles eine einzigartige Einheit von Materie und Form. Physische Einzigartigkeit kann Bradley also nicht meinen.

Wenn es kein Pleonasmus wäre, könnte man sagen, daß Gedichte laut Bradley in einzigartiger Weise einzigartig sind. Zur Illustration eignet sich ein Vergleich mit dem Zeitungsartikel. Wenn ein Journalist zu schreiben beginnt, weiß er, was er mitteilen will, und zudem hat er auf der Journalistenschule bestimmte Techniken gelernt, wie er welche Informationen sprachlich zu fassen hat. Im Gegensatz dazu kann »wirkliches Dichten« jedoch kein »dekorierendes Einkleiden von vorher ausgedachtem und klar definiertem Material« in eine konventionell bereitstehende und halbwegs passende Hülle von Reimen und Rhythmen sein. Laut Bradley kann der Dichter zu Beginn eines kreativen Prozesses weder Vorstellungen von seiner Schöpfungsstrategie haben noch von dem, was er da schaffen wird, weil sein Schaffen ja auf etwas Einzigartiges abzielt, für das es kein Vorbild gibt. Vielmehr entspringt nach Bradley jede poetische Tätigkeit »einer vage imaginierten Vorstellungsmasse«. Diese strebt dann »nach einer Entwicklung und Definition«, welche sich in ihrer »Vollendung« sogar dem Dichter selbst »überraschend offenbart«.

Was für den Gehalt gilt, das gilt erst recht für die Gestalt. Das

⁵⁰ Hildesheimer, Wolfgang: *Paradies der falschen Vögel*. München 1953/Frankfurt a. M. 1975, 142.

⁵¹ Vgl. Goodman, Nelson: *Languages of Art*. 1968/2 1976. Im Text zit. nach ders.: *Sprachen der Kunst*. Frankfurt a. M. 1995. Eine vergleichbare Unterscheidung findet sich auch bei Wollheim, Richard A.: *Art and its Objects. An Introduction to Aesthetics*. New York 1968. Second Edition. With Six Supplementary Essays. Cambridge 1980. Im Text zit. nach ders.: *Objekte der Kunst*. Übers. v. Max Loosser. Frankfurt a. M. 1982, 77 ff. Sie wird referiert im Absatz 6.4.h. Einen erhellenden Überblick über verschiedene ästhetische Positionen zu diesem Problem vom »kunstontologischen Physisizismus« über den »kunstontologischen Mentalismus« bis hin zur »Type-Token-Theorie« bietet Schmücker, Reinholt: *Was ist Kunst? Eine Grundlegung*. München 1998, 163–270.

allgemeine Themen oder gewisse stilistische Finessen mag der Dichter vielleicht von einem anderen Gedicht entlehnen können. Den sich im kreativen Prozeß erst formierenden Gehalt eines individuellen Gedichts kann er jedoch ausschließlich in der einzigartigen Gestalt erfassen, die dieses Gedicht selbst konstituiert. Handlungsregeln, Schablonen und zu imitierende Vorbilder gibt es im Bereich des Dichtens nicht. Aus einem wirklich kreativen poetischen Prozeß entsteht ein in jeder Hinsicht neues, einzigartiges, originelles Gedicht, und nur deshalb beeindrucken uns Gedichte »als kreative Schöpfungsleistungen und nicht als schematische Handwerksarbeit«. Spätestens jetzt wechselt Bradley also vom Deskriptiven zum Normativen. Er legt Gedichte darauf fest, in einzigartiger Weise etwas zu sagen, was so ausschließlich durch dieses Gedicht und durch nichts sonst gesagt werden kann.

Warum aber hat die qualitative Einzigartigkeit des Gedichts (und darum handelt es sich im Gegensatz zu der numerischen Einzigartigkeit, gegen die Hildesheimer polemisiert) in besonderem Maße intrinsischen Wert? Bradleys Antwort lautet: Wenn ein Gedicht seinem normativen Begriff vom ›Gedicht‹ entspricht und sowohl in seinem Gehalt als auch in seiner Gestalt eine einzigartige »kreative Schöpfungsleistung« ist – dann und nur dann kann es die befriedigenden imaginativen Erfahrungen evozieren, die laut Bradley eigentlich intrinsischen Wert haben. Nur dann können sie nämlich einzigartige Rezeptionsprozesse evozieren und lenken, die in ihrer Einzigartigkeit in Bradleys Augen besonders befriedigende und besonders wertvolle Erfahrungen sind. Bradleys Komplementärästhetik zufolge hat ein Gedicht intrinsischen Wert, weil es als einzigartige Einheit von Gehalt und Gestalt in einzigartiger Weise eine einzigartige Botschaft zum Ausdruck bringen und so Erfahrungen evozieren kann, die man nur durch dieses eine Gedicht und durch sonst gar nichts erleben kann. Was für Gedichte gilt, gilt laut Bradley für Kunstwerke generell: »Was uns Beethoven mit seiner Sinfonie bedeutete oder Turner mit seinem Bild«, das lässt sich »durch nichts anderes zum Ausdruck bringen als durch eben dieses Bild und diese Sinfonie«.⁵²

⁵² »Pure poetry is not the decoration of a preconceived and clearly defined matter: it springs from the creative impulse of a vague imaginative mass pressing for development and definition.« Bradley: *Poetry*. A. a. O. 23. »For only its completion can reveal, even to him, exactly what he wanted.« A. a. O. 23. »This is also the reason why such poems

An diesem Begründungsmodell ist interessant, daß Bradley die Außergewöhnlichkeit von Gedichten begründet, ohne auf die idealistischen Vorannahmen der englischen Romantik seiner ästhetischen Tradition zurückzugreifen. Allerdings drängt sich natürlich sofort der Einwand auf, daß eine einzigartige Botschaft in noch so einzigartiger Vermittlung noch lange keine Befriedigung garantiert. So avanciert ein Zeitungsartikel längst nicht zum Kunstwerk, sobald er ein Monopol auf eine bestimmte ›Neuigkeit‹ haben sollte. Auch in anderen Hinsichten lässt Bradleys Antrittsvorlesung große Lücken, in die Bradleys Nachfolger hineinspringen werden. Der Third-Oxford-Idealist Collingwood und der amerikanische Pragmatist John Dewey nehmen sich der von Bradley nur unzureichend behandelten Frage an, wie die Kontinuität zwischen der imaginativen Erfahrung und dem Leben beschaffen sein könnte.⁵³ Auf die spannende Frage hingegen, welchen Regeln die einzigartige Einheit von Gehalt und physischer Gestalt im physischen Kunstwerk vielleicht unterliegen muß, und wie sie zustande kommt, konzentriert sich der späte Bosanquet.

3. Die Gefühlsästhetik des späten Bernard Bosanquet

Bernard Bosanquet entwickelt seine späte Ästhetik in der Vorlesungsreihe *Three Lectures in Aesthetic* von 1915. Diese Vorlesungen stellen den ersten Höhepunkt der Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus dar⁵⁴, indem sie wesentliche Teile von Bosanquets früher Programmskizze realisieren und die Gefühlsästhetik des Oxford-Hegelianismus erstmals in ausgereifter Gestalt zeigen.⁵⁵ Das gilt, obwohl die Vorlesungen stellenweise bloß lückenhafte Skizzen

strike us as creations, not manufactures, and have the magical effect which mere decoration cannot produce.« A.a.O. 24. »What Beethoven meant by his symphony, or Turner by his picture, was not something which you can name, but the picture and the symphony.« A.a.O. 25.

⁵³ Vgl. dazu die Abschnitte 6.1., 6.3. und 6.4.

⁵⁴ Als ihren zweiten Höhepunkt betrachte ich die Ästhetik des späten Collingwood. Vgl. dazu Abschnitt 6.4.

⁵⁵ Dorothy Emmet bezeichnet diese Vorlesungen als Bosanquets »most sucessful book«. *Emmet, Dorothy: Outward Forms, Inner Springs. A Study in Social and Religious Philosophy*. New York 1998, 27.

sind, und obwohl drei weitere Vorlesungen im ersten Weltkrieg verloren gegangen sind.⁵⁶

(a) *Die Unterscheidung von ›Gefühl‹ und ›Emotion‹.* Bosanquet beginnt mit der Bemerkung, daß es vielleicht »verunglückt« wirken könnte, den Begriff des ›Gefühls‹ in das Zentrum einer ästhetischen Theorie zu stellen, weil zeitgenössische »Autoritäten« Zweifel geäußert hätten, »ob das Wort überhaupt eine Bedeutung« habe.⁵⁷ Mit dieser Einleitung wetzt Bosanquet die Messer für einen Zweifrontenkrieg gegen den Aristoteliker Smith und gegen Benedetto Croce. Die Position Croces ist aus Abschnitt 4.4. bekannt: Für Croce sind Gefühle »organische Tatsachen« ohne jede Bedeutung im Sinne eines epistemischen Gehalts.⁵⁸ J. A. Smith bezweifelt hingegen, daß der Begriff ›Gefühl‹ Bedeutung im Sinne von ›Referenz‹ hat.⁵⁹ Bosanquet setzt sich zu beiden in Opposition mit den Thesen, daß Gefühle einen epistemischen Gehalt hätten, und daß der Begriff ›Gefühl‹ damit sogar eine philosophisch relevante Bedeutung habe.

Wie Gabriel Apatas luzider Aufsatz *Feeling and Emotion in Bosanquet's Aesthetics* von 2001 zeigt, sind Emotionen (emotions) für Bosanquet nicht dasselbe wie Gefühle (feelings). Unter einer ›Emotion‹ versteht Bosanquet Apatas treffender Rekonstruktion zufolge diejenigen Aspekte einer Verfassung, die sie stimmungsmäßig einfärben. Wer Traurigkeit als dominante Emotion empfinde, kann sagen ›ich befinde mich in einer traurigen Verfassung‹. Er kann auch kürzer sagen ›ich bin traurig‹. Bosanquets ›Gefühl‹ bezeichnet jedoch

⁵⁶ Dazu heißt es bei Sweet: »Bosanquet gave three subsequent lectures in aesthetics at University College, London, before the end of the First World War, but the manuscript was lost.« *Sweet: British Idealist Aesthetics*. A. a. O. 136.

⁵⁷ »I must appear unfortunate in having laid so much stress on ›feeling‹, just when high authorities are expressing a doubt whether the word has any meaning at all (see Croce's Aesthetic).« *Bosanquet: Three Lectures* A. a. O. v.

⁵⁸ Croce, Benedetto: *Estetica com scienza dell'espressione e linguistica generale*. Mai-land/Palermo/Neapel 1902, 2¹⁹⁰³. Auch als ders.: *Aesthetic: As Science of Expression and General Linguistic*. Hrsg. u. übers. v. D. Ainslie. New York 1909. Reprinted 1964. Im Text zit. nach ders.: *Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks und Allgemeine Linguistik*. Theorie und Geschichte. Übers. v. K. Federn. Leipzig 1905, 6–12.

⁵⁹ Bosanquet hat im Visier den Aufsatz Smith, J. A.: *On Feeling*. In: *Proceedings of the Aristotelian Society* 14. 1913–1914, 49–75. Smith unterscheidet drei mögliche Bedeutungen des Begriffs ›Gefühl‹ und erklärt alle drei für sinnlos. Vgl. dazu Apata, Gabriel: *Feeling and Emotion in Bosanquet's Aesthetics*. In: *British Idealism and Aesthetics*. A. a. O. (177–196) 179–182.

mehr als das, nämlich die psycho-physische Gesamtverfassung (attitude) mit all ihren unterschiedlichen Aspekten. Bosanquets Begriff von ›Gefühl‹ bezeichnet die Befindlichkeit eines Menschen in einer Situation, in die er mit »Herz und Verstand« involviert ist, die ihn ganz fordert, in der ihn etwas wirklich betrifft, und in die er sich so vollständig verliert, wie wir es vom »singen, lieben, oder kämpfen« kennen.⁶⁰ Wenn Bosanquet von Gefühlen spricht, meint er komplexe psycho-physische Reaktionen mit ihren retrospektiv-assoziativen und intellektuellen Anteilen auf etwas, das emotional stark berührt.

Apata zufolge will Bosanquet mit der Unterscheidung von Gefühlen und Emotionen gegen den frühen Croce⁶¹ deutlich machen, daß man sich immer in komplexen Verfassungen und niemals in rein emotionalen, rein intellektuellen oder rein praktischen Zuständen befindet. Eine Emotion wie ›Taurigkeit‹ kann eine Verfassung zwar dominant prägen. Aber deshalb sind der Intellekt und das Erinnerungsvermögen nicht ausgeschaltet.⁶² Meiner Ansicht nach intendiert Bosanquet jedoch noch mehr: Bosanquet spricht von ›Gefühlen‹ im Unterschied zu bloßen ›Emotionen‹, wenn jemand sich deutlich bewußt ist, in welcher Verfassung er sich befindet und warum. Wer sagt, daß er traurig ist, empfindet nicht nur die Emotion Taurigkeit, sondern er weiß auch, daß er traurig ist und warum. Vielleicht denkt er assoziierend an vergleichbare Erlebnisse und Stimmungen in der Vergangenheit zurück. Oder er denkt nach, wie er der traurigen Stimmung entfliehen kann. Welche Überlegungen im Detail stattfinden, tut nichts zur Sache. Meiner Lesart zufolge sind Bosanquets ›Gefühle‹ im Unterschied zu bloßen Emotionen Verfassungen, die von einem Wissen über mich, meine Emotionen und ihre Ursachen

⁶⁰ »When a ›body and mind‹ is, as a whole, in any experience, that is the chief feature, I believe, of what we mean by feeling. Think of him as he sings, or loves, or fights.« *Bosanquet: Three Lectures*. A. a. O. vi.

⁶¹ Vgl. zu Bosanquets entsprechender Kritik Abschnitt 4.4.

⁶² Apata: *Feeling and Emotion in Bosanquet's Aesthetics*. A. a. O. 183. Daß Apata mit guten Argumenten zwei relevante Begriffe von ›Gefühl‹ bei Bosanquet identifiziert, muß hier nicht interessieren. Er schreibt: »We can now see that Bosanquet has two notions of feeling. The first refers to unity of experience, and the second refers to the immediate phase of experience.« A. a. O. 183. Er belegt seine Lesart vor allem mit *Bosanquet, Bernard: On the Nature of Aesthetic Emotion*. In: *Mind* 3. 1894, 153–166. Im Text zit. nach *Bernard Bosanquet: Science and Philosophy and Other Essays by the Late Bernard Bosanquet*. Hrsg. v. J. H. Muirhead, R. C. Bosanquet. London 1927, (392–406) 324. Sie ließe sich auch belegen mit der 5. Vorlesung von *Bosanquet: The Principle of Individuality and Value*. A. a. O. insg.

bestimmt sind. Mit einem solchen Begriff von ›Gefühl‹ kann Bosanquet erstens gegen Smith behaupten, daß sein Begriff von ›Gefühl‹ Referenz hat. Zweitens kann er gegen Croce sagen, daß Gefühle eben doch einen epistemischen Gehalt haben.

Den Stellenwert der Unterscheidung zwischen Gefühl und Emotion für Bosanquets späte Ästhetik verdeutlicht folgende Überlegung. Wer im alltäglichen Leben traurig ist, empfindet ein dumpfes Unwohlsein, das er häufig zu verdrängen versucht. Was wäre jedoch, wenn man diese Emotion ›Taurigkeit‹ »zeichnen oder ihr sonst eine imaginative Gestalt« geben, wenn man ihr (der Kunstwerk-Auffassung der angelsächsischen Gefühlsästhetik zufolge) also eine adäquate physische Verkörperung schaffen könnte? Nach Bosanquet würde die Emotion »eine Verwandlung« durchmachen: Sie würde sich »den Gesetzen« von verkörpernden »Objekten unterwerfen« und dadurch »Dauer, Ordnung, Harmonie, Bedeutung« annehmen. Das wiederum würde bedeuten, daß man sich angesichts der adäquaten physischen Verkörperung der Emotion plötzlich in einer Situation wiederfände, in der man sich seiner Emotion gegenüber reflektierend und betrachtend verhalten kann. Man könnte sie in ihren relevanten Ebenen ausloten, bis schließlich »wie durch einen Diamantschliff« offen zu Trage treten würde, welchen (Stellen-) Wert die Emotion für das Leben tatsächlich hat. Die Emotion wäre durch die physische Verkörperung zum bewußten Gefühl geworden. Sie würde nicht im Fluß der entstehenden und vergehenden Befindlichkeiten untergehen. Sie würde auf Dauer gestellt, wodurch man sie bewerten und vielleicht sogar konstruktiv mit ihr umgehen könnte. Mit einem »ausgedrückten Gefühl« hat man sich »kreativ« beschäftigt, wodurch es ungleich wichtiger als ein »simpler Schmerz ohne großen Stellenwert«⁶³ wird. Ein Kunstwerk zu schaffen, ist laut Bosanquet also ein besonders geeignetes Verfahren, sich die eigenen Gefühle zum Gegenstand und sich selbst bewußt zu machen, was man fühlt.⁶⁴

⁶³ »If you have the power to draw out or give imaginative shape to the object and material of your sorrowful experience, then it must undergo a transformation.« *Bosanquet: Three Lectures*. A. a. O. 8. »The feeling is submitted to the laws of an object. It must take on permanence, order, harmony, meaning.« A. a. O. 8. »The values of which the feeling is capable have now been drawn out and revealed as by cutting and setting a gem.« A. a. O. 8. »For, of course, it is transformed, and the feeling as finally expressed is a new creation, not the simple pain, without large significance, which was felt at first.« A. a. O. 8.

⁶⁴ Apata illustriert Bosanquets Beispiel durch ein Gedicht von Thomas Gray. Dieses

(b) *Der komplementärästhetische Ansatz.* Nun befindet man sich offensichtlich ständig in irgendwelchen Verfassungen. Was aber sind ästhetische Verfassungen, und worin liegt »ihr spezifischer Wert«?⁶⁵ Diese Fragen bilden den Einstieg der ersten der *Three Lectures* von 1915.⁶⁶

Bosanquet nimmt sich der ästhetischen Verfassung (die er synonym auch »ästhetische Erfahrung« nennt) zunächst in ihrer »einfachsten« Variante an und kennzeichnet sie mit einigen schnellen Strichen. Seiner Auffassung nach ist die ästhetische Verfassung erstens eine »erfreuliche« und zweitens eine relativ stabile Verfassung, derer man kaum überdrüssig wird, und über die man sich drittens mit anderen austauschen möchte, weil man ihn ihr viertens etwas als bedeutend erlebt. Dem fünften Merkmal zufolge ist die ästhetische Verfassung keine spontane Lebensfreude, sondern eine Verfassung, in der man es »mit einem zu einem Objekt verkörperten Gefühl zu tun« hat, welches »stille steht«, damit man es »betrachten« kann, wie »es im Prinzip von jedermann betrachtet werden kann«. Das sechste Merkmal besagt schließlich, daß die ästhetische Verfassung eine »kontemplative« Verfassung ist, in der man imaginativ tätig wird und nicht »versucht«, auf das involvierte ästhetische Objekt in irgendeiner Weise praktisch »einzuwirken«⁶⁷.

In seiner Opposition gegen die mentalistische Ästhetik Croces

Gedicht faßt die Traurigkeit des Dichters nach dem Verlust eines Freundes in Worte. Allerdings sagt es nicht einfach »ich bin traurig«. Statt dessen führt es Bilder von intensiven Gesprächen zwischen den beiden Freunden vor Augen, bis sich uns die ganze Tragweite des Verlustes durch die Zeile »er kann mich nicht mehr hören« erschließt. So macht das Gedicht bewußt, wie groß die Trauer ist, weil das Leben nach dem Tod des Freundes ein anderes sein wird. *Apata: Feeling and Emotion in Bosanquet's Aesthetics*. A.a.O. 191 f.

⁶⁵ »It is to consider where in life the aesthetic attitude is to be found, and what is its peculiar form of value, as distinguished from other attitudes and objects in our experience.« *Bosanquet: Three Lectures*. A.a.O. 2.

⁶⁶ Diese Vorlesung halte ich wegen ihrer komplementärästhetischen Thesen (s.u.) trotz ihrer fast unverständlichen Dichte und trotz ihrer argumentativen Lücken für den eigentlichen Höhepunkt der Ästhetik des angelsächsischen Idealismus.

⁶⁷ »The simplest aesthetic experience is, to begin with, a pleasant feeling, or a feeling of something pleasant.« *Bosanquet: Three Lectures*. A.a.O. 3f. »It is a stable feeling – our pleasure in the something pleasant does not of itself pass into satiety.« A.a.O. 4. »The aesthetic attitude is that in which we have a feeling which is so embodied in an object that it will stand still to be looked at, and, in principle, to be looked at by everybody.« A.a.O. 6. »The mind's attitude in it is »contemplative».« A.a.O. 6. »Only in the aesthetic attitude he looks at the object and does not try to alter it.« A.a.O. 6.

konzentriert sich Bosanquet vor allem auf das fünfte Merkmal, dem zufolge ein physisches Objekt im weitesten Sinne (das eine Wolke genauso wie ein Theaterstück oder ein Gemälde sein kann) eine notwendige Bedingung für das Entstehen einer ästhetischen Verfassung ist. Damit ist nicht nur gemeint, daß ohne ein physisches Objekt keine ästhetische Verfassung entstehen kann. Gemeint ist auch, daß die ästhetische Verfassung in ihrer Qualität als ästhetische Verfassung und in ihrem Verlauf von den physischen Strukturen des ästhetischen Objektes abhängig ist. Mit dieser Überzeugung erweist sich Bosanquet als Verfechter eines speziellen ästhetischen Ansatzes, den ich den *komplementärästhetischen* Ansatz nennen möchte.⁶⁸ Kennzeichnend ist die Auffassung, daß man über die ästhetische Verfassung nur reden kann, wenn man das ästhetische Objekt in den Blick nimmt, und daß sich das ästhetische Objekt umgekehrt nur hinreichend bestimmen läßt, wenn es ausgehend von der Verfassung analysiert wird, die es evoziert bzw. offensichtlich evozieren soll. Die These von der Komplementarität der Eigenschaften des ästhetischen Objekts und der ästhetischen Verfassung ist eine zentrale Einsicht des späten Bosanquet. Die erste und zweite Vorlesung befassen sich mit ihrer Plausibilisierung und Entfaltung. Vorgreifend werde ich das Resultat jetzt schon in einer schematischen Darstellung zusammenfassen, wobei ich allerdings betonen möchte, daß es sich um *keine unmittelbare Entsprechung und Spiegelung der beiden Seiten* handelt. Die Sache verhält sich tatsächlich sehr viel komplizierter.

Der komplementärästhetische Ansatz im schematischen Überblick

<i>Attribute der ästhetischen Verfassung</i>	<i>Attribute des physischen Kunstwerks</i>
1. Erfreulichkeit	1. Zugriffsresistenz
2. Stabilität	2. Beharrlichkeit in der Zeit
3. Kommunikativität	3. Öffentliche Zugänglichkeit
4. Bedeutungsträchtigkeit	4. Ambivalente physische Gestalt
5. Involviertsein eines physischen Objekts	5. Repräsentativität
6. Kontemplativität	6. Bestimmte Expressivität

⁶⁸ Dieser Ansatz findet sich schon bei Andrew Bradley. Schon Bradley leitet Aussagen über das Wesen von Dichtung aus dem Wesen der ästhetischen Erfahrung ab. Vgl. Absatz 5.2.c.

Wer wissen will, was es mit der ästhetischen Verfassung auf sich hat, muß die ästhetischen Objekte in den Blick nehmen, wenn er die ästhetische Verfassung nicht rettungslos unterbestimmt lassen will. Diese Prämisse bestimmt Bosanquets weiteres methodisches Vorgehen. Um etwas über die ästhetische Verfassung sagen zu können, nimmt er das ästhetische Objekt ins Visier, das bislang ja nur als »organisiertes, anschaulich gemachtes, verkörpertes Gefühl«⁶⁹ definiert worden ist.

(c) Die Dauerhaftigkeit und die Kommunizierbarkeit der ästhetischen Verfassung.

Ohne weiteren Begründungsbedarf steht für Bosanquet von vornherein fest, daß es gleichgültig ist, ob das ästhetische Objekt als physisches Objekt »vorgefunden oder geschaffen« wird. Laut Bosanquet kann auch »ein Berg oder eine Blume«⁷⁰ ein ästhetisches Objekt sein. Ist deshalb aber schon jedes beliebige physische Objekt potentiell ein ästhetisches Objekt? Während Dewey 19 Jahre später diese Frage viel zu schnell bejaht⁷¹, zieht Bosanquets Theorie Demarkationslinien ein.

Die ästhetische Verfassung ist eine dauerhafte Verfassung, in der man den Impuls zum kommunikativen Austausch über das ästhetische Objekt verspürt. Schon das hat Konsequenzen für das ästhetische Objekt, weil man in eine dauerhafte Verfassung nur durch ein stabiles Objekt versetzt werden kann, und weil sich nur über ein Objekt kommunizieren läßt, das anderen zugänglich ist. Relativ schnell gelangt Bosanquet damit zu dem Schluß, daß das ästhetische Objekte anderen zugänglich und in der Zeit beharrlich sein muß. Zudem darf es im Zuge unseres Kontaktes mit ihm weder verändert noch zerstört werden. Weil diese drei Bedingungen nur Objekte erfüllen, die man sehen oder hören kann, wissen laut Bosanquet letztlich »alle, daß eigentlich nur der Gesichtssinn und das Gehör ästhetische Sinne« sind. Ein gutes Essen hingegen kann kein ästhetisches Objekt im Vollsinn des Begriffs sein. Zwar können sich beim Essen Assoziationsketten einstellen, über die sich in gewissen Grenzen

⁶⁹ »It is just the same in principle if the embodiment is found and not created; it may be a mountain or a flower.« *Bosanquet: Three Lectures*. A.a.O. 8. »Feeling becomes >organized, >plastic< or >incarnate.<« A.a.O. 7.

⁷⁰ *Bosanquet: Three Lectures*. »It is just the same in principle if the embodiment is found and not created; it may be a mountain or a flower.« A.a.O. 8.

⁷¹ Vgl. dazu Abschnitt 6.3.

kommunizieren läßt, auch wenn das Essen selbst nur dem jeweils Essenden zugänglich ist. (Deshalb ist es möglich, Restaurant-Kritiken zu schreiben.) Allerdings wird das Essen während des Essens zerstört, so daß es in keine dauerhafte Verfassung versetzen kann.⁷² Vergleichbar können auch die flüchtigen Objekte des Geruchssinns und des Tastsinns nur in einem eingeschränkten Sinne ästhetische Objekte sein. Zwar können sich über den Geruchs- und den Tastsinn ebenfalls Assoziationen einstellen, die sich mitteilen lassen.⁷³ Zudem bleiben die Objekte des Tastens und des Riechens anders als die Objekte des Essens durch den Kontakt mit unseren Sinnen unbeeinflußt. Aber sie können nur kurzfristige Eindrücke vermitteln, die nur so lange auf unsere Verfassung einwirken, wie wir konkret riechen oder berühren. Riechendes oder zu Tastendes kann nicht in eine stabile Verfassung versetzen. Deshalb betrachtet Bosanquet auch die Objekte des Geruchs- und Tastsinns nur mit Einschränkung als potentiell ästhetische Objekte.

Das ästhetische Objekt im Vollsinn des Begriffs muß laut Bosanquet notwendigerweise ein physisches Objekt sein, das »Kurven, Strukturen oder geformte Oberflächen« hat, und das seine »Gestalt«⁷⁴ behält, wenn man sich mit ihm in ästhetischer Einstellung befaßt. (Dem widerspricht nicht, daß sich die Gestalten von Musik oder Theaterstücken aus eigenem Antrieb in der Zeit wandeln können.) Dieses Ergebnis ist alles andere als banal. Bosanquet geht es nämlich im Gegensatz zu Coleridge⁷⁵ keineswegs um eine Reduzie-

⁷² Mendelssohn scheint wichtige Strömungen der Avantgarde-Kunst des 20. Jahrhunderts vorwegzunehmen, wenn er die Utopie formuliert, daß »für jeden Sinn« eine »Art von Harmonie bestimmt« sein könnte, die »vielleicht mit nicht weniger Entzückung verknüpft ist, als die Harmonie der Töne«, die aber noch nicht entdeckt ist, so daß »für uns Jetztlebende« der »Geruch und der eigentlich so genannte Geschmack« nicht wirklich als »Quellen der sinnlichen Lust« gelten. Mendelssohn, Moses: *Über die Empfindungen*. 1755. In ders.: *Ästhetische Schriften in Auswahl*. Hrsg. v. Otto F. Best. Darmstadt 1994, (29–110) 67. Mendelssohns Diktum stellt jedoch keinen wirklichen Einwand dar, weil Bosanquet einen möglichen Lustgewinn durch den Geschmacks- und Geruchssinn ja nicht bestreitet.

⁷³ Das beste Beispiel ist Patrick Süßkinds Roman *Das Parfüm*.

⁷⁴ »Generally speaking, as we all know, the aesthetic senses are supposed to be of sight and hearing alone.« Bosanquet: *Three Lectures*. A. a. O. 13. »The question how far it can give aesthetic pleasure is, I suppose, the question how far it can convey to one the character of a curve or pattern or modelled surface.« A. a. O. 12.

⁷⁵ Es heißt: »Objects only can be admitted (according to the first rule) which belong to the eye and ear, because they alone are susceptible of distinction of parts.« Coleridge, Samuel Taylor: *Principles of Genial Criticism*. Concerning the Fine Arts. More Espe-

rung des Ästhetischen auf spezielle Sinne. Es geht ihm vielmehr um die Plausibilisierung seiner komplementärästhetischen Überzeugung, daß die ästhetische Verfassung ihre konstituierenden Merkmale nur haben kann, wenn ein physisches Objekt mit entsprechend komplementären Merkmalen involviert ist. Die ästhetische Verfassung soll eine stabile Verfassung sein, über die sich kommunizieren läßt. Das kann sie nur sein, wenn ein physisches Objekt involviert ist, das erstens zugriffsresistent, zweitens in der Zeit beharrlich und drittens anderen zugänglich ist. Nur solche physischen Objekte können uns in dauerhafte Verfassung versetzen, über die wir kommunizieren können.

(d) *Die Kontemplativität der ästhetischen Verfassung.* Ein weiteres Merkmal der ästhetischen Verfassung ist ihre Kontemplativität. Das besagt in Bosanquets Sprachgebrauch, daß wir die Dinge in einer ästhetischen Verfassung nicht als »reale« physische Objekte ansehen, »von denen wir sagen«, daß wir »etwas über sie wissen«, oder daß wir sie benutzen oder verändern können. Als »Objekte der Kontemplation« präsentieren sie sich vielmehr als fantasieanregende Objekte mit bloßem »Scheincharakter für die Wahrnehmung oder die Imagination«. Fantasieanregend können nun ausschließlich diejenigen Objekte sein, von denen man nicht auf den ersten Blick weiß, für was sie stehen, wie sie zu benutzen sind, was sie gegebenenfalls bedeuten und was von ihnen zu halten ist. Ästhetische Objekte müssen Neugierde und Interpretationslust wecken. Daraus schließt Bosanquet, daß sich zum ästhetischen Objekt nur Objekte eignen, die zwar deutlich etwas zu bedeuten scheinen, deren physische Strukturen aber dennoch Rätsel aufgeben und ambivalent sind.

»Nehmen wir beispielsweise eine Wolke«, schlägt Bosanquet illustrierend vor. Wenn wir die Wolke als physisches Objekt betrachten, dann »wissen wir, daß es sich um eine Masse von kaltem nassen Nebel handelt«. Wenn ein Bauer im August Wolken sieht, wird er seine Ernte gefährdet sehen. Aber wenn wir träge im Gras liegen und plötzlich die Sonne auf eine Wolke scheint, kann es passieren, daß das banale physische Objekt Wolke plötzlich zum ästhetischen Objekt

cially to those of Statuary and Painting. Deduced from the Laws and Impulses which Guide the True Artist in the Production of his Works. In: *Felix Farley's Bristol Journal*. Aug/Sept. 1814. Im Text zit. nach ders.: *Biographia Literaria*. Bd. 2. Hrsg. v. J. Shawcross. London 1907, (219–246) 231.

wird. Wolken sind nämlich potentiell ästhetische Objekte, weil ihre physischen Strukturen die Fantasie anregen können. Bosanquet betont, daß Wolken im Unterschied zu anderen physischen Objekten »ziemlich viele verschiedene Möglichkeiten« haben, »ästhetische Gestalt zu erlangen«, weil ihre »wundervolle Struktur auf so unterschiedliche Weise blau« und in diesem so unterschiedlichen »Blau-Sein« auf ebenso vielfältige Weise aktuelles ästhetisches »Objekt der Erscheinung«⁷⁶ sein könne. Obwohl wir schon tausende von Wolken gesehen haben und genau wissen, was Wolken sind, überraschen sie uns immer wieder neu mit einer nie dagewesenen physischen Gestalt. Deshalb können uns Wolken in Verfassungen versetzen, in die uns Zahnbürsten in der Regel⁷⁷ nicht versetzen. Potentiell ästhetische physische Objekte müssen laut Bosanquet also außer ihrer Zugriffsresistenz, ihrer Beharrlichkeit in der Zeit und ihrer öffentlichen Zugänglichkeit um der Kontemplativität der ästhetischen Verfassung willen viertens auch das Merkmal haben, daß ihre physische Gestalt so ambivalent, außergewöhnlich und aufmerksamkeitsheischend ist, daß sie unsere Interpretationslust und unsere Neugierde weckt.⁷⁸

(e) *Die Potentialität des ästhetischen Objekts.* Bosanquets Beispiel leistet sehr viel mehr als die Reformulierung der vertrauten Erfahrung, daß wir in Wolken Formen und Geschichten hineinlesen können, obwohl wir wissen, daß Wolken zufällige Verdichtungen von Wasserdampf sind. Das Beispiel veranschaulicht nämlich auch, daß

⁷⁶ »The ›object‹ in the aesthetic attitude, we saw, can only be the appearance, not what we call the real thing, what we say we know about.« *Bosanquet: Lectures*. A. a. O. 17. »A cloud, e. g., we know to be a mass of cold wet vapour; but taken as we see it with the sun on it, it has quite different possibilities of revealing aesthetic form, because its wonderful structure is all variously lit up, and so lit up it is the object or semblance which matters.« A. a. O. 18.

⁷⁷ Eine Ausnahme von dieser Regel ist natürlich die Präsentation einer Zahnbürste als Ready-Made. Dann wird unsere Aufmerksamkeit von ihrem Nutzen auf ihre Gestalt hin abgelenkt. Wir sehen die Gestalt neu, als ob wir noch nie eine Zahnbürste gesehen hätten. Damit ließe sich Bosanquets These durch die Ready-Mades (die Bosanquet natürlich noch nicht kennen konnte) bestätigen.

⁷⁸ In diesem Zusammenhang leistet sich Bosanquet einen kleinen Seitenheb gegen Hegel (bzw. Hotho; vgl. Abschnitt 3.2), indem er betont, daß nicht etwa die Gestalten auf hohem Level des Lebendigen die attraktivsten Angebote machen würden, sondern im Gegenteil die ganz einfachen Gestalten. Deshalb seien die großen Kunstwerke komplexe Kompositionen aus elementaren Formelementen. Bosanquet ist mit Beispielen geizig, aber er könnte vielleicht den Kubismus vor Augen haben, der nach seiner Initiazündung durch Picassos *Les demoiselles d'Avignon* von 1907 gerade Epoche macht.

ästhetische Objekte als physische Objekte betrachtet immer nur potentielle ästhetische Objekte sind, die erst in einer ästhetischen Verfassung zu aktuellen ästhetischen Objekten werden. Aus Wolken werden nicht zwangsläufig aktuelle ästhetische Objekte. Das passiert nur, wenn man sich auf die Wolken als ästhetische Objekte einläßt.

Diese komplementärästhetische Einsicht kann gar nicht stark genug hervorgehoben werden. Schließlich wissen wir aus Erfahrung, daß es auch von unserer persönlichen Disposition abhängt, ob wir ein potentielles ästhetisches Objekt tatsächlich ästhetisch erfahren. Ebenfalls bekannt ist, daß sich die Frage nach der Henne und dem Ei nur in den seltensten Fällen beantworten läßt, ob meine Verfassung das Objekt oder das Objekt meine Verfassung bestimmt. Man kann in Wolken Wasserdampfansammlungen oder Vorboten für schlechtes Wetter sehen. Man kann sich von Wolken jedoch auch in die weiten Gefilde seiner Fantasie wegtragen lassen. Ob Letzteres passiert, ist von unserer Bereitschaft und Offenheit erfahrungsgemäß sehr viel abhängiger als von der physischen Wolkengestalt. Ästhetische Objekte haben im Rahmen von Bosanquets später Ästhetik den Status von potentiell ästhetischen Objekten im Sinne von mehr oder weniger attraktiven Angeboten. Sie werden erst zum aktuellen ästhetischen Objekt, wenn jemand das Angebot annimmt. Auf diese Weise faßt Bosanquets Komplementärästhetik den Doppelstatus des ästhetischen Objekts als zugriffsunabhängiger physischer Gegenstand und als faszinierendes Rezeptionsobjekt.

(f) *Das ästhetische Vergnügen.* Mit seiner Antwort auf die Frage, warum die ästhetische Verfassung per se eine erfreuliche Verfassung ist, knüpft Bosanquet erstmals deutlich an die eigene ästhetische Tradition an. Wie im angelsächsischen Sprachraum seiner Zeit üblich⁷⁹, bezeichnet der späte Bosanquet⁸⁰ die spezifisch ästhetische Tätig-

⁷⁹ Durch Wordsworth hat es sich im angelsächsischen Sprachraum etabliert, unter Fantasie (fancy) die Fähigkeit zur Ordnung des Mannigfaltigen zu verstehen, und unter *Imagination* die Fähigkeit zu liebender Hingabe. Vgl. Abschnitt 2.1.

⁸⁰ Bosanquets früher Ästhetik von 1892 zufolge erfaßt der Künstler durch seine Fantasie das historisch gewachsene aktuelle Gemenge von Interessen, während er mittels *Imagination* zukünftige Interessenlagen voraussehen kann. *Bosanquet: History*. A. a. O. 345–348 (s.o.). Der späte Bosanquet knüpft offensichtlich auch an Croces *Brevario di Estetica* an, wo es um den Unterschied zwischen der Intuitionswelt und der bloß fantastischen Welt geht, die Croce als eine »unzusammenhängende Masse von Bildern« charakterisiert, »wie sie zustande kommt durch das Heraufbeschwören alter Bilder, durch ihr willkürliches Aneinanderreihen, durch das ebenso willkürliche Kombinieren der

keit⁸¹ nämlich als ›Imagination‹. Damit wird gesagt, daß die ästhetische Tätigkeit im Gegensatz zu anderen Tätigkeitsformen wesentlich »unter entlasteten Bedingungen völlig frei ans Werk« geht. Jemand ist imaginativ tätig, wenn er jenseits aller Zweckausrichtungen seine eigenen geistigen »Möglichkeiten auslotet und verfolgt«, seiner Fantasie und seinen Assoziationsketten freien Lauf und sich von den Bildern überraschen läßt, die vor seinem geistigen Auge entstehen und wieder verschwinden. So verstandene Imaginationstätigkeit gibt es natürlich nicht nur im Bereich der Kunst, sondern auch in den Wissenschaften. Es wäre also ein Mißverständnis, daß Bosanquets Imagination unlogisch und verworren auf »Mehrdeutiges und Fantastisches« gerichtet wäre. Allerdings ist ästhetische Imagination nach Bosanquet (der hier übrigens fast wörtlich an Bradley anknüpft) im Gegensatz zur wissenschaftlichen Imagination »nicht an das gebunden«, was wir »die Realität als Ganze« zu nennen pflegen. Bosanquets »Welt der Imagination« ist »in keiner Weise« mehr »der totalitären Struktur von wirklicher Tatsache und Wahrheit untergeordnet«. Jede Assoziationswelt der Kunst gilt ihm vielmehr als »eine alternative Welt« zur wirklichen Welt, die »zwar zweifelsohne letztendlich auf derselben Basis steht«, »die aber nach eigener Methode und nach eigenem innewohnenden Zweck organisiert ist«.

Bilder miteinander«. Croce, Benedetto: *Brevario di Estetica*. Quattro Lezioni. Bari 1913. Übers. v. D. Ainslie. Houston 1912. Auch als ders.: *Guide to Aesthetics*. Übers. v. P. Romanell. Indianapolis 1965. Im Text zit. als ders.: *Grundriß der Ästhetik*. Vier Vorlesungen. Übers. v. Th. Poppe. Leipzig 1913, (1–27) 20.

⁸¹ Apata steigt für die These in den Ring, daß ›Imagination‹ bei Bosanquet (anders als bei Wordsworth) keine Fähigkeit bezeichne, sondern die ästhetische Verfassung selbst. Sein Argument lautet, daß Bosanquets Philosophie des Geistes nur Verfassungen und keine speziellen Fähigkeiten kennen würde. Apata veranschaulicht seine Auffassung von Bosanquets ›Verfassung‹ mit der Analogie eines Familienbetriebs, in dem die einzelnen Familienmitglieder mit ihren speziellen Funktionen gegenüber dem Gesamtprojekt in den Hintergrund treten. Vgl. dazu Apata: *Feeling and Emotion in Bosanquet's Aesthetics*. A. a. O. 185. Erstens herrscht im angelsächsischen Sprachraum um die Wende zum 20. Jahrhundert jedoch der Konsens, unter ›Imagination‹ eine Fähigkeit bzw. einen Tätigkeitsotyp zu verstehen. Speziell Andrew Bradley und der frühe Bosanquet verwenden die Konzeption derart (vgl. Anm. 80). Zweitens wäre es eine überflüssige Begriffshäufung, wenn Bosanquet unter ›Imagination‹ dasselbe wie ›ästhetische Verfassung‹ versteht. Drittens kennzeichnet der späte Bosanquet die ›Imagination‹ ausdrücklich als Tätigkeit, wenn er schreibt, daß »der Geist« imaginativ tätig würde, sobald er »unter entlasteten Bedingungen völlig frei ans Werk gehen kann«. Um Apata entgegenzukommen, schlage ich den Sprachgebrauch vor, daß man sich in einer ästhetischen Verfassung befindet, sobald man imaginativ tätig ist.

Bis hierhin steht Bosanquet mit beiden Beinen in der ästhetischen Tradition, aus der er stammt. Die These von der imaginativen Welt als Alternative zur realen Welt der Tatsachen hat sich hier mit Bradleys Antrittsvorlesung von 1901 fest etabliert⁸², während die Auffassung vom Stellenwert von Assoziationsbildungen im Zuge von ästhetischer Tätigkeit auf Wordsworth zurückgeht.⁸³ Wenn Bosanquet jedoch erläutert, warum die ästhetische Imagination »eine andere Form von Befriedigung zum Ziel« habe als »die Bestätigung von etwas Faktischem«, setzt er einen neuen Akzent. Der späte Bosanquet ist nämlich offensichtlich auch von einem deutschen Ästhetiker beeinflußt, von dem bei den Ästhetikern des angelsächsischen Idealismus seltsamerweise ansonsten so gut wie nie die Rede ist⁸⁴: von Immanuel Kant und seiner *Kritik der Urteilskraft*. Zwar erklärt Bosanquet das ästhetische Lustempfinden nicht mit einem freien Spiel der Einbildungskräfte. Diese Formel findet sich nicht. Seine Erklärung lautet jedoch, daß der ästhetisch imaginierende »Geist« anders als die wissenschaftliche Imagination nicht auf »die Konstruktion eines Systems« gerichtet sei, in dem »jedes Faktum seinen logisch angemessenen Platz« haben muß. Er könne sich im Gegenteil in der »ganzen Fülle unserer Erfahrungen frei« flottierend entfalten und ganz nach Lust und Laune schweifen, erfinden, bejahren und verwerfen.⁸⁵ Das klingt deutlich nach Kant. Bosanquets schllichte, aber einleuchtende Erklärung für den genußvollen Charakter der ästhetischen Erfahrung lautet somit, daß es Vergnügen bereitet, seine Gedanken, Assoziationen und Vorstellungen schweifen und sich von

⁸² Vgl. dazu Abschnitt 5.2.

⁸³ Vgl. dazu Abschnitt 2.2.

⁸⁴ Von Coleridge gibt es zwar mehrere Essays, die die Ästhetik Kants plagiierten. Aus nicht zu rekonstruierenden Gründen konnte Kants Ästhetik im frühen 19. Jahrhundert in England jedoch keine Wirkmacht entfalten. Vgl. Abschnitt 2.3.

⁸⁵ »Imagination is the mind working under great reservations which set it free.« *Bosanquet: Three Lectures*. A. a. O. 28. »The imagination is precisely the mind at work, pursuing and exploring the possibilities.« A. a. O. 26. This »tendency puts a premium on the arbitrary and fantastic in beauty.« A. a. O. 26. »The only difference is that when imagination is free, when the mind is operating, for instance, not in the service of theoretical truth, but in that of aesthetic feeling, then it altogether ceases to be bound by agreement with what we call reality as a whole.« A. a. O. 27. »But the world of imagination is in no way subordinate to the total structure of real fact and truth.« A. a. O. 29. It is an alternative world, »having for its goal a different type of satisfaction from that of ascertained fact.« A. a. O. 29. »We have the mind working freely upon the entire resources of our direct and indirect experience.« A. a. O. 29. Its guiding purpose is »not the construction of a system in which every fact shall have its logically appropriate place.« A. a. O. 26.

den Bildern überraschen zu lassen, die sich in entlasteten Zuständen vor unserem geistigen Auge bilden. (Auf den jetzt naheliegenden Einwand, daß manche Assoziationsketten wegen ihres düsteren Charakters trotz allen freien Flottierens alles andere als angenehm sind, kommt Bosanquet in seiner dritten Vorlesung zu sprechen.)

(g) *Der Distanz-Verdacht.* Mit seinen Thesen zur ästhetischen Tätigkeit als imaginativer Tätigkeit scheint sich Bosanquet das Problem von Andrew Bradleys Antrittsvorlesung einzuhandeln, weil sich der Verdacht aufdrängt, daß die ästhetische Tätigkeit auch Bosanquet zu folge von den alltäglichen Prozessen des Lebens separiert. Gleiten wir aus der Wirklichkeit heraus in die imaginativen Welten unserer Assoziationen? Der Verdacht erhärtet sich, wenn Bosanquet die ästhetische Verfassung als Verfassung definiert, in der wir »imaginativ ein Objekt kontemplieren«. Kants Ästhetik (oder wer es aktueller möchte: Martin Seels *Ästhetik der Natur*⁸⁶) versteht unter »Kontemplation« ja schließlich eine durch ästhetische Objekte veranlaßte »beglückende« Distanznahme »zum tätigen Handeln« und zu den Prozessen des alltäglichen Lebens. Behauptet Bosanquet mit seinen Thesen zum imaginativen Charakter der ästhetischen Verfassung etwa ebenfalls eine »beglückende« Distanznahme vom alltäglichen Leben?

⁸⁶ Seel, Martin: *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt a. M. 1996, 237. Laut Martin Seel hat »das menschliche Gefallen an der Natur« im »Laufe der Zeit viele Erklärungen gefunden.« Seel exponiert »drei Grundmodelle«. »Das erste versteht die schöne Natur als Ort der beglückenden Distanz zum tätigen Handeln. Das zweite begreift die schöne Natur als Ort des anschaulichen Gelingens menschlicher Praxis. Dem dritten erscheint die schöne Natur als bilderreicher Spiegel der menschlichen Welt. Im ersten Modell ist die Wahrnehmung des Naturschönen ein Akt der kontemplativen Abwendung von den Geschäften des Lebens, im zweiten ein Akt der korrespondierenden Vergegenwärtigung der eigenen Lebenssituation, im dritten ein Akt der imaginativen Deutung des Seins in der Welt.« A. a. O. 18. Seels These lautet, »daß die drei archetypischen Erklärungen unseres Gefallens an der schönen Natur sämtlich im Recht sind«, und daß keine »eine Überlegenheit gegenüber den jeweils anderen beanspruchen« kann. A. a. O. 19. Für die »Verfassung der Kunst« ist die »imaginative Verfassung« laut Seel allerdings »elementar, weil nur diejenigen Artefakte, die zumindest diese Funktion erfüllen oder zu erfüllen beanspruchen, im engeren Sinn als Kunstwerke bezeichnet werden können.« A. a. O. 146. Seel definiert ein Kunstwerk im Anschluß an Danto und Goodman als ein »Objekt über die Welt« und »im Unterschied zu den Objekten der reinen Kontemplation« als ein »Zeichen«: »Kunstwerke bieten Sichtweisen als Sichtweisen an.« A. a. O. 147. Laut Seel ist »ästhetische Praxis« jedoch auch im Kontext Kunst »entweder kontemplative Aufmerksamkeit, korrespondierende Vergegenwärtigung oder bildhafte Imagination – oder mehreres zugleich.« A. a. O. 237.

Der Distanz-Verdacht fällt bei den Ästhetikern des Oxford-Idealismus schwer ins Gewicht. Das zeigen die enormen Anstrengungen, die Collingwood sein Leben lang unternimmt, um die Gefühlsästhetik des Oxford-Idealismus von diesem Verdacht zu befreien.⁸⁷ Der späte Bosanquet weiß sich leider nur nach dem Motto ›Angriff ist die beste Verteidigung‹ zur Wehr zu setzen. Bosanquet bekennt nämlich, »Schwierigkeiten mit Ästhetikbüchern der Vergangenheit« zu haben, die »eine kontemplative Verfassung behaupten wollen, in der wir vom Objekt irgendwie völlig aufgesaugt und davongetragen werden«. Im Nachhinein lässt sich nicht mehr entscheiden, ob sich diese Äußerung direkt gegen Kants *Kritik der Urteilskraft* oder gegen Coleridges plagiierende Schrift *Principles of Genial Criticism* von 1814⁸⁸ richtet. Weitere Argumente und Einlassungen sucht man beim späten Bosanquet vergeblich.

Aus der Retrospektive verwundert diese Knappeit. Schließlich hätte Bosanquet das schlichte Argument vorbringen können, daß es ja nur unsere eigenen Assoziationen sein können, die die ästhetischen Objekte in uns evozieren. Unsere eigenen Assoziationen sind zweifelsohne aus unseren eigenen vergangenen Erlebnissen und Erfahrungen in unseren alltäglichen Lebensprozessen gespeist. Wir erleben über unsere Assoziationen somit letztlich uns selbst und unsere Situation in der Welt, wenn wir ästhetisch erleben. Diese Erklärung würde sich unmittelbar anbieten, um den Verdacht der Distanzierung von uns selbst und unseren Lebensvollzügen im Rahmen ästhetischer Tätigkeit zu entkräften.⁸⁹ Fakt ist jedoch, daß Bosanquet sie gegen den Distanznahmeverdacht nicht ins Feld führt.

(h) *Die ästhetische Tätigkeit als ausdruckgebende Tätigkeit.* Ausführlicher wird er gegen den Verdacht der Passivität der kontemplativen Verfassung. Bosanquets Verteidigung ist offensichtlich wieder von dem Bestreben geleitet, sich von den Ästhetiken kantischer Prägung zu distanzieren (s. o.). Laut Bosanquet kann der Verdacht nämlich nur auftreten, wenn sich eine Ästhetik zu sehr auf die ästhe-

⁸⁷ Vgl. die Abschnitte 6.1. und 6.4.

⁸⁸ Vgl. Coleridge: *Principles of Genial Criticism*. A. a. O. 219–246. Der Essay besagt im Kern, daß das Angenehme zufällig und kulturabhängig erfreue, während das Schöne den der Seele angeborenen und allen Menschen gemeinsamen Geschmack erfreue, insofern er entsprechend kultiviert wurde. Der Essay präsentiert ganze Passagen aus der *Kritik der Urteilskraft* in englischer Übersetzung.

⁸⁹ Vgl. dazu Absatz 5.3.b.

tische Kritik und die »Verfassung des Betrachters« konzentriert. Bosanquet sieht in der Verfassung des Betrachters jedoch lediglich eine »schwache Analogie zu der kreativen Besessenheit des Künstlers«. Seiner Auffassung nach soll sich die philosophische Ästhetik in Fragen ästhetischer Verfassung vorrangig am Künstler orientieren, der schließlich »am meisten mit Kunst beschäftigt« sei. Dann käme sie nämlich zu der Einsicht, daß die ästhetische Verfassung per se eine »aktive und kreative« Verfassung sei, und zwar auch in der Rezeption und in ästhetischer Kritik.⁹⁰ Schließlich sei man bei näherer Hinsicht nicht nur beim »Singen, Schauspielen, Tanzen« aktiv, sondern auch beim »Musikverfolgen oder beim Lesen eines Gedichts mit richtiger poetischer Würdigung«⁹¹. Mit solchen Behauptungen ist der Passivitätseinwand allerdings noch nicht vom Tisch. Denn worin sollte das »kreative Element« näherhin bestehen, daß die ästhetische Verfassung als Rezeption, als Kreation und als ästhetische Kritik laut Bosanquet »von Beginn an« beinhaltet?

Im Sinne einer Antwort präzisiert Bosanquet seine Auffassung

⁹⁰ Für die Aktivität des Betrachters führt Bosanquet mehrere Argumente ins Feld. Sein erstes Argument, daß man im ästhetischen Genießen des Berges körperlich aktiv sei, weil man den Kopf heben müsse, kann nicht überzeugen, weil nicht einmal ein Kantianer bestreiten würde, daß man in diesem elementaren Sinne immer körperlich aktiv bleibt, solange man noch atmet. Plausibler ist Bosanquets zweites Argument, daß Kants Ästhetik die falsche Auffassung etabliert hat, daß die ästhetische Verfassung auf ästhetische Kritik und auf ein Geschmacksurteil zielen würde. Gegen das Kantische Kriterium der Stimmigkeit paraphrasiert Bosanquet das gehässige »ästhetische Urteil« von William James, dem zufolge »lemon juice goes well with oysters«. Drittens hätten schon ganz andere vor ihm (damit ist vermutlich Hegel gemeint, der »Geschmacksbildung« als »beschränkte Bildung« bezeichnet hatte) den angeborenen Geschmack bezweifelt. Vor allem aber sei eine möglichst reichhaltige imaginative Erfahrung die notwendige Bedingung ästhetischer Kritik, weil der Kritiker Bosanquets Vorstellung zufolge nicht nur analysieren, sondern vor allem lehren soll, sich an ästhetischen Objekten zu freuen. Dieses letzte Argument ist das überzeugendste, weil ästhetische Kritik bekanntlich farblos bleibt, wenn sie nicht selbst ein kreatives Element enthält. *Bosanquet: Three Lectures*. A. a. O. 32.

⁹¹ »The aesthetic attitude is an attitude in which we imaginatively contemplate an object.« *Bosanquet: Three Lectures*. A. a. O. 29 f. »I find some difficulty here in recent aesthetic books; they want to maintain a contemplative attitude and yet to be absorbed in the object, which involves, I should say, being carried away by it.« A. a. O. 31. »The spectator's attitude I take to be merely a faint analogy of the creative rapture of the artist.« A. a. O. 35. »But it does not seem to me to fit *prima facie*, the attitude of the person who is surely most to be considered in aesthetic, that is, the artist.« A. a. O. 30. »Imagination is active and creative.« A. a. O. 34. »Think of singing, acting, dancing; the feeling of following music or reading poetry with true poetic appreciation.« A. a. O. 31.

von ›Imagination‹ als der spezifisch ästhetischen Tätigkeit ein weiteres Mal. Imaginative Tätigkeit bedeutet in einem elementaren Sinne, daß Assoziationsketten entstehen und frei flottieren (s.o.). In einem engeren Sinne imaginativ tätig werden wir laut Bosanquet jedoch erst, wenn wir den Assoziationsketten eine Struktur zu geben versuchen. Der späte Bosanquet steht auch hier mit beiden Beinen in der gefühlsästhetischen Tradition. In seinen Augen ist die imaginative Tätigkeit nämlich eine ausdruckgebende Tätigkeit, und »richtig verstanden« ist die ästhetische Verfassung eine »ausdruckgebende Verfassung«.

Bosanquets Auffassung von ›Imagination‹ zufolge sind wir imaginativ tätig, wenn wir ein »Gefühl um des Ausdrucks willen ausdrücken«⁹². Damit ist eine zentrale Gelenkstelle von Bosanquets Ästhetik erreicht: Ein Ausdruck ist schließlich etwas, das um eines Verstehens willen produziert und verwendet wird. Wie aber kann sich ein Gefühl in physischem Material so verkörpern, daß man die Verkörperung als Ausdruck auffassen kann? Komplementärästhetisch gewendet lautet das Problem, wie das ästhetische Objekt beschaffen sein muß, damit die ästhetische Verfassung eine Verfassung ist, in der man mit etwas von Bedeutung konfrontiert ist. Über dieses Merkmal der ästhetischen Verfassung hat Bosanquet bis jetzt noch kein Wort verloren. Der Fragenkomplex ist dem späten Bosanquet jedoch so wichtig⁹³, daß er ihm die gesamte zweite Vorlesung der Reihe von 1915 widmet.⁹⁴

(i) *Die elementare Expressivität von physischen Objekten.* Den Leitfaden bildet die Frage, wie ein physisches Objekt auf unsere Verfassungen einwirken kann. Schon 1892 hatte Bosanquet diese Frage programmatisch als Frage nach den Korrelationen von physischen Strukturen und psycho-physischen Reaktionen gestellt. Von wem der späte Bosanquet den Schlüssel zur Lösung des Problems entlehnt,

⁹² »Contemplation should not mean ›inertness‹, but should include from the beginning a creative element.« *Bosanquet: Three Lectures*. A.a.O. 33. »To say that the aesthetic attitude is an attitude of expression« concerns »the whole truth of the matter«. A.a.O. 33. The aesthetic attitude is »feeling expressed for expression's sake« A.a.O. 37.

⁹³ Jacquette kritisiert insofern zu Unrecht die Unterbestimmtheit der Zentralkonzeption ›Ausdruck‹ in Bosanquets später Ästhetik. *Jacquette, Dale: Bosanquet's Concept of Difficult Beauty*. In: *Journal of Aesthetic and Art Criticism* 43. 1984, (79–88) 81.

⁹⁴ *Bosanquet, Bernard: The Aesthetic Attitude in its Embodiments*. »Nature« and the Arts. In ders.: *Three Lectures*. A.a.O. 38–75.

ist nicht mehr zu rekonstruieren. Als Kandidaten kommen neben der englische Aufklärer Shaftesbury⁹⁵ auch die Vertreter der deutschen Assoziationspsychologie infrage. Letztere feierte ja im ausgehenden 19. Jahrhundert mit der These Triumphe, daß durch bestimmte physische Strukturen bestimmte Wahrnehmungsaktivitäten provoziert werden, welche wiederum Assoziationsketten erwecken, die in bestimmte psychische Verfassung versetzen.⁹⁶

Bosanquet sagt nichts über seine Quellen⁹⁷. Statt dessen bringt er ein Beispiel: Wer einen Berg betrachten will, der sich aus einer Ebene erhebt, muß die »Augen nach oben richten und den Kopf nach hinten in den Nacken« legen. Sein Wahrnehmen ist zwangsläufig »mit einer eigenen Körperaktivität verbunden«, welche bestimmte Assoziationen wecken wird. Laut Bosanquet sind das im Falle des Berges »Assoziationen des Lebens und der Energie und des Mutes«. Was für den Berg gilt, gilt laut Bosanquet für alle physischen Objekte. Sie evozieren bestimmte »körperliche Impulse und Spannungen«, »welche den wahrgenommenen Formen entsprechen«. Daraus entstehen wiederum bestimmte Assoziationen, welche in ganz bestimmte psycho-physische Verfassungen versetzen, falls sie prägnant genug sind. So sichert der späte Bosanquet die zentrale Prämissen seiner Komplementärästhetik mit der schon von der englischen Aufklärung bekannten Auffassung ab, daß die physische »Form des Wahrnehmens« auf den psycho-physischen »Zustand« eines menschlichen »Leib-Seele-Kontinuums« einwirken kann.

Dann aber markiert Bosanquet auch die Grenzen dessen, was sich über die mögliche Bedeutung von physischen Strukturen sagen lässt. Damit will er sich von Vernon Lee distanzieren, welcher die Assoziationsketten intersubjektiv zu beschreiben versucht, die sich

⁹⁵ Vgl. Absatz 1.2.a. zu Shaftesburys Epistemik des Gefühls.

⁹⁶ Wilhelm Wundt beispielsweise stellt in seinem *System der Philosophie* von 1897 ebenfalls die hier einschlägige Frage, »welche Eigenschaften« die physischen »Gegenstände« der Kunst haben müssen, damit sie »in uns« eine ganz bestimmte »ästhetische Wirkung« hervorbringen können? Wundt, Wilhelm: *System der Philosophie*. Leipzig 1897, (674–689), 675 f. In Deutschland waren Herbart, Mach, Ebbinghaus und Wundt die Hauptvertreter der Assoziationspsychologie als der Ende des 19. Jahrhunderts führenden Richtung der Psychologie. Vgl. dazu auch Abschnitt 1.d.

⁹⁷ Vgl. zu Bosanquets Begriff des »Psychischen« jedoch Mead, George Herbert: *The Definition of the Psychical*. In: *Decennial Publications of the University of Chicago* 1/3. Chicago 1903, 77–112. Im Text zit. nach ders.: *Die Definition des Psychischen*. In ders.: *Gesammelte Aufsätze*. (2 Bde.) Bd. 1. Hrsg. v. H. Joas. Frankfurt a. M. 1980. Reprinted 1987, (83–148) 96–102.

angeblich bei der Wahrnehmung eines bestimmten Objekts (Lees Beispiel ist ein Krug) mit hoher Wahrscheinlichkeit einstellen.⁹⁸ Nach Bosanquet mögen Quader und Quadrate zwar mit ziemlicher Regelmäßigkeit Assoziationen von »Festigkeit, Robustheit, und Gleichförmigkeit« auslösen.⁹⁹ Das sei allerdings schon alles, was sich über die ›Bedeutung‹ von Quadern und Quadraten sagen lasse. Von einer mit Begriffen vergleichbaren, intersubjektiven Bedeutung könne jedoch keine Rede sein. Bosanquet spricht demnach lediglich von einer ›elementaren Expressivität‹ von physischen Strukturen.

(j) *Die Repräsentativität.* Von Bedeutung in einem substantiellen Sinne kann man laut Bosanquet erst im Fall von repräsentierenden Objekten sprechen. Was Bosanquet allerdings unter der ›Repräsentativität‹ von Objekten versteht, findet sich nur in Andeutungen. Zwar wird ausführlich erläutert, daß der Übergang zwischen elementarer Expressivität und Repräsentativität fließend sei, weil wir dasselbe Rechteck als Rechteck betrachten können, aber auch als Zeichnung eines Fußballfeldes. Darüber hinaus aber bleibt der Begriff der ›Repräsentativität‹ unterbestimmt. (Vermutlich hat der gründliche Bosanquet dieser Frage eine der drei verloren gegangenen Vorlesungen gewidmet.) Lediglich aus den Beispielen läßt sich schließen, was vielleicht gemeint sein könnte. Bosanquet spricht von ›Repräsentation‹, sobald Strukturen, Muster, Gestalten deutlich für etwas anderes ste-

⁹⁸ Bosanquet führt folgende Gegenargumente ins Feld. (1) Erstens würde Lee den räumlichen Linien und Gestalten gegenüber den Farben und Tönen zu großes Gewicht beimessen. (2) Zweitens würde die ästhetische Form mit der realen Objektform schlicht ineins gesetzt. (3) Drittens stellt sich die jeweilige Verfassung laut Bosanquet nicht durch die körperliche Bewegung als solche ein, sondern durch die Assoziationsstätigkeit, die durch die körperliche Bewegung evoziert wird. (4) Viertens seien die Körperbewegungen, die Lee beschreibt, bei näherer Hinsicht inkompatibel miteinander. Laut Bosanquet ist Lee also über das Ziel des Komplementärästhetikers hinausgeschossen. Vgl. dazu Lee, Vernon: *Ohne Titel*. In: Mitchel: *Structure and Growth of the Mind*. O. O. o. J. 504 ff. So zitiert bei Bosanquet: *Three Lectures*. A. a. O. 23.

⁹⁹ »In your act of perception of the lofty object you actually raise your eyes and strain your head and neck upwards.« Bosanquet: *Three Lectures*. A. a. O. 20. »This idea of the mountain rising is full of all sorts of associations of life and energy and courage.« A. a. O. 20. There are »bodily tensions and impulses relative to the forms which you apprehend.« A. a. O. 21. »And these are connected with your own activities in apprehending them; the form indeed, or law of connection in any object, is, they say, just what depends, for being apprehended, upon activity of body-and-mind on your part.« A. a. O. 20 f. »The square and the cube carry their steadiness, and sturdiness, and equality in all directions, actually written on their faces.« Bosanquet: *Three Lectures*. A. a. O. 39.

hen und etwas anderes symbolisieren. Er bezeichnet physische Strukturen als ›repräsentativ‹, wenn sie in unseren Augen »nicht nur ein Muster auf Papier oder Gold bilden, sondern etwas repräsentieren wie, sagen wir, eine Bullenjagd«¹⁰⁰. Außerdem betont Bosanquet (das hebt Sweet hervor¹⁰¹), daß sich ›Repräsentation‹ nicht auf eine bloße Ähnlichkeitsrelation reduzieren lasse. Damit scheint Bosanquet Vergleichbares wie Nelson Goodman zu meinen: Für Goodman muß etwas, um jemand anderen zu repräsentieren, »für ihn stehen, auf ihn Bezug nehmen«, wobei jedoch kein Grad der Ähnlichkeit eine hinreichende Erklärung sei, so daß man auf kulturell eingeübte Wahrnehmungsmuster zurückgreifen müsse.¹⁰² Eine ähnliche Auffassung von ›Repräsentation‹ hat meiner Lesart zufolge schon Bosanquet entwickelt.

(k) *Das Problem des ästhetischen Scheins.* Ein ästhetisches Objekt muß ein repräsentierendes Objekt sein. Schließlich ist die ästhetische Verfassung eine, in der wir etwas als bedeutend erleben, und als bedeutend in einem substantiellen Sinne erleben wir nur ein repräsentierendes Objekt. So einleuchtend das klingt – für Bosanquet entsteht ein subtiles Problem. Seiner treffenden Beobachtung zufolge kann mit der Repräsentationsfunktion des Objekts auf Seiten des Betrachters nämlich die »Tendenz« aufkommen, die »Repräsentation anhand unseres Wissens zu testen«. Muß man nun tatsächlich, sobald das Objekt in seiner Repräsentation in den Blick gerät, »das Prinzip des ästhetischen Scheins aus den Augen verlieren«, um statt dessen in eine intellektuell-prüfende Einstellung zu verfallen? Das wäre fatal, weil wir Bosanquets Prämissen zufolge in der »ästhetischen Verfassung« das »Objekt« ausschließlich um seines »Scheincharakters« für meine »Wahrnehmung oder Imagination« willen schätzen. Sollte der ästhetische Schein verloren gehen, sobald mit der Repräsentation unser Wissen prüfend ins Spiel kommt, könnten repräsentierende

¹⁰⁰ »You may have a drawing on a paper which is a square pattern; and you may have one – the early draftsmen were very fond of them – which is not only a pattern on paper or on gold, but which represents, say a bull hunt.« *Bosanquet: Three Lectures*. A.a.O. 42.

¹⁰¹ *Sweet: British Idealist Aesthetics*. A.a.O. 138.

¹⁰² *Goodman: Languages of Art*. A.a.O. 17. Ausgehend von dieser These betont Goodman, daß es Realismus eigentlich weder in der Bildhauerei noch in der Malerei gebe, weil es immer von kulturell eingeübten Gewohnheiten abhängig sei, ob wir in einer Repräsentation Ähnlichkeiten mit dem Designierten feststellen oder nicht. A.a.O. 31.

Objekte keine ästhetischen Objekte sein. Viele anerkannte Kunstwerke sind jedoch zweifelsohne repräsentativ. Sollte da *Vincis Mona Lisa* etwa kein ästhetisches Objekt sein, weil die dargestellte Frau ja die Frage provozieren könnte, ob sie tatsächlich einmal gelebt hat? Das ist abwegig. Als Philosophie der Kunst betrachtet, würde es Bosanquets später Ästhetik also den Todesstoß versetzen, wenn sie das Prinzip des ästhetischen Scheins für repräsentierende Objekte nicht retten könnte.

Zunächst einmal gesteht Bosanquet zu, daß wir tatsächlich erlerntes Wissen und gewisse kulturelle Erfahrungen brauchen, um Repräsentationen zu verstehen. Dieses Zugeständnis ist Bosanquet wichtig. Also häufen sich die Beispiele. Würden wir »das Lachen eines Menschen« nicht »als Ausdruck von Schmerz oder Ärger nehmen«, wenn wir es »durch Erfahrung nicht anders gelernt hätten?« Genauso kann man nur aus konkreter Erfahrung mit Blättern wissen, daß Blätter mit brauner Farbe verwelkt und mit grüner Farbe frisch sind. Man hat es irgendwann gelernt, »daß die Zeichnung einer Bullenjagd Aktivität, Mut und Kraft anzeigt«. Das alles läßt sich »aus den Strukturen oder Farbkombinationen« allein »nicht herauslesen«, wie Bosanquet zu Recht betont. Mit Beispielen wie diesen räumt Bosanquet ausführlich ein, daß wir Repräsentationen nur verstehen, wenn wir »auf spezielle Lehrinhalte zurückgreifen« können, die wir in der »Schule des Lebens gelernt haben«.

Das gilt laut Bosanquet nun ausdrücklich auch für Repräsentationen durch Kunstwerke. Bosanquets Beispiel lautet: Wer die Marmorstatue eines Diskuswerfers sieht, muß zumindest »ein wenig über Balance wissen, und wie ein Körper funktioniert und so weiter«, um zu begreifen, was der behauene Marmor vorstellen soll. Aber betrachtet man ästhetische Objekte tatsächlich so, als würden sie Wissen vermitteln und Rätsel aufgeben, die möglichst schnell und möglichst pfiffig zu lösen sind? Wenn wir begriffen haben, worum es bei dem einen ästhetischen Objekt geht (und das kann bei einfacher Repräsentativität in Bruchteilen von Sekunden geschehen), wenden wir uns dann abgeklärt ab, um das nächste repräsentierende Rätsel zu lösen? Was bei Führerscheinprüfungen und Intelligenztests sicherlich der Fall ist, ist ebenso sicher nicht der Fall bei einem Gang durch ein Museum oder bei einem Theaterbesuch.

In solchen Kontexten hoffen wir doch vielmehr alle, daß im Moment des Begreifens etwas Ergreifendes mit uns geschieht. Wir hoffen, daß die Marmorstatue uns plötzlich sehr viel mehr als ein »totes

Faktum« ist, »daß der Körper eines Mannes in einer bestimmten Position eine bestimmte Sorte von Zustand oder Vitalität anzeigt«, und daß uns »die Verfassung des Körpers des Diskus-Werfers« plötzlich »notwendig in Relation zu unseren Gefühlen«¹⁰³ zu stehen scheint. Anders ausgedrückt: Insofern wir nicht Museumswärter oder Kunsträuber sind, hoffen wir doch immer, daß die Ausstellungsobjekte in einem Museum so auf uns einwirken, daß wir uns unvermutet von der intellektuell-prüfenden in eine ästhetisch-imaginierende Verfassung versetzt sehen. Mehr noch: Was uns im Falle einer Wolke vielleicht überraschen mag, fordern wir von einem Kunstwerk im emphatischen Sinne regelrecht ein. Schließlich gehen wir ja nicht um der Bildung willen ins Museum!

(l) *Die bestimmte Expressivität des ästhetisch Repräsentativen.* Wie also müssen repräsentierende Objekte beschaffen sein, damit sie leisten, was wir von ästhetischen Objekten erwarten? Wie können sie uns in eine kontemplative Verfassung versetzen, in der wir frei assoziierend imaginativ tätig sind? Mit dieser Frage ist Bosanquet bei einer weiteren Gelenkstelle seiner Komplementärästhetik angelangt.

Seine Antwort knüpft daran an, daß ästhetische Objekte eine interpretationoffene, ambivalente physische Gestalt haben müssen.¹⁰⁴ Das heißt nämlich, daß uns repräsentierende Objekte nicht in eine ästhetische Verfassung versetzen können, wenn ihre repräsentative Dimension zu eindeutig, zu eindimensional und zu offensichtlich ist. Das ästhetische repräsentierende Objekt muß vielmehr durch

¹⁰³ »There is a tendency to bring in mere facts; to test the representation by your knowledge.« *Bosanquet: Three Lectures*. A.a.O. 43. This »means losing hold of the principle of aesthetic semblance.« A.a.O. 43. »In the aesthetic attitude, the object which embodies the feeling is valued solely for its appearance to perception or imagination.« A.a.O. 9. »For instance, a man's laughing might be the expression of pain or anger, if we had not learned by experience that it is otherwise.« A.a.O. 44. »Without experience of animals you could not know that the drawing of the bull hunt indicates activity, courage, ferocity.« A.a.O. 44f. »You cannot read these things off from the patterns or the colour combinations.« A.a.O. 45. »You have to rely upon special lessons, learned in the school of life.« A.a.O. 45. »I must have some knowledge how his body works and balances, and so on.« A.a.O. 46. Suddenly »it is not a mere dead fact of my experience that a man's body in a certain position indicates a certain sort of phase or vitality.« A.a.O. 47. »It is true that I must know something about a man's body before I can live myself into it at all; but when I can do so, the attitude of the disc-thrower's body is after all necessary in relation to my feeling.« A.a.O. 47.

¹⁰⁴ Vgl. Absatz 5.2.c.

einen assoziativen Überschuß Anreize für die imaginative Tätigkeit jenseits aller intellektuellen Deutung und jenseits allen Verstehens geben. Dieser Überschuß kann nur aus der physischen Gestalt des repräsentierenden Objekts kommen, die laut Bosanquet ja immer in elementarer Weise expressiv ist. Ein repräsentierendes Objekt kann unsere Fantasie nur über die Expressivität seiner physischen Gestalt anregen.

Laut Bosanquet kann ein repräsentierendes Objekt also nur als physisches Objekt auch ästhetisches Objekt sein, weil es nur als physisches Objekt eine elementar expressive physische Gestalt hat, welche die Interpretationstätigkeit jenseits allen intellektuellen Verstehens herausfordert. Die physische Expressivität ist die Bedingung, daß ein repräsentatives Objekt ästhetisches Objekt sein kann, und als solches nicht nur unseren verstehenden und prüfenden Intellekt provoziert, sondern auch unsere imaginativen Interpretationsfähigkeiten. Lassen wir es nun dahingestellt, daß wir nichts darüber erfahren, ob die ästhetische Einstellung zur intellektuellen hinzutritt oder diese ganz ablöst, und ob der Einstellungswechsel von einer willentlichen und bewußten Entscheidung abhängt oder nicht. Bosanquets These, daß Repräsentierendes uns nur in eine ästhetische Verfassung versetzen kann, weil es auch expressiv ist, birgt nämlich ein sehr viel gravierenderes Problem. Schließlich hatte Bosanquet zuvor ja vehement betont, daß jedes physische Objekt – ob Zahnbürste, Wolke oder Kunstwerk im emphatischen Sinne – zumindest in einem elementaren Sinne expressiv sei und »solche Strukturen sozusagen auf seiner Oberfläche«¹⁰⁵ aufweise. Wenn jedes physische Objekt zumindest in elementarer Weise expressiv ist – welchen Sinn hat dann die Forderung, daß repräsentierende Objekte expressive physische Strukturen haben müssen, um ästhetische Objekte zu sein? Wenn Bosanquet dem nichts hinzuzufügen hat, ließe das nur den Schluß zu, daß laut Bosanquet jedes repräsentierende Objekt unsere Verfassung irgendwann von einer überwiegend intellektuellen in eine imaginierende Verfassung übergehen läßt, weil schließlich jedes repräsentierende Objekt als physisches Objekt expressive physische Strukturen hat. Das widerspricht nicht nur jeder Erfahrung, sondern würde auch den Unterschied zwischen ästhetischen und nicht-ästhetischen Objekten darauf reduzieren, daß alle repräsentierenden physischen Objekte ästhetische Objekte sind.

¹⁰⁵ »Every work of art and every thing of beauty presents such a pattern, so to speak, on its surface.« *Bosanquet: Three Lectures*. A. a. O. 44.

sischen Objekte ästhetische Objekte wären. Jede Fußgängerampel käme dann als ästhetisches Objekt infrage.

Bosanquet bringt an dieser entscheidenden Gelenkstelle seiner Komplementärästhetik nun einen alten Handkoffer ins Spiel. Es handelt sich um einen Koffer, der ihn repräsentierend an die Stadt Florenz erinnert, weil er diese Stadt mit dem Koffer einmal bereist hat. Dennoch aber fühlt er sich durch den Koffer nicht zu imaginativer Tätigkeit provoziert. Er staubt ihn lediglich ab, räumt ihn fort oder bringt ihn zur Reparatur. Was unterscheidet diesen (wie alles Physische) elementar expressiven und zudem noch repräsentierenden Koffer von der Marmorstatue des Diskuswerfers?

Mit seiner Antwort erweist sich Bosanquet als Hegelianer von echtem Schrot und Korn. Sie lautet nämlich, daß ästhetische Objekte wie die Statue des Diskuswerfers in ganz *bestimmter* Weise expressiv sein müssen, nämlich in einer Weise, die dem entspricht, was sie repräsentieren! Das ist die sechste Forderung, die Bosanquets Komplementärästhetik an das ästhetische Objekt stellt. Ob sich die Expressivität nun in Anlehnung an Hegels Unterordnung der Gestalt unter den Gehalt der Repräsentation anpassen muß, oder ob wir es mit einem Ergänzungsverhältnis von zwei gleichberechtigten Komponenten zu tun haben, erfährt man nicht. Was Bosanquet im Sinn zu haben scheint, läßt sich lediglich aus seinen Beispielen folgern. Die Marmorstatue ist von einer physischen Gestalt, die in uns ähnliche Assoziationen evoziert wie das, was sie repräsentiert. Sie repräsentiert einen sportlichen jungen Mann auf der Höhe seiner Geschicklichkeit und Kraft, der offensichtlich ausdauernd trainiert hat. Der behauene Marmor erweckt durch seine physische Beschaffenheit vergleichbare Assoziationen von Kraft, Geschicklichkeit und Ausdauer. Genau das gilt für den alten Handkoffer nicht. Seine physische Gestalt evoziert Assoziationen von Staub, Sperrigkeit, Unordnung und Verfall. Diese Assoziationen stehen in keinem Zusammenhang zu der Stadt Florenz, die der Koffer für Bosanquet ja repräsentiert. Bosanquets später Ästhetik zufolge muß die »Expressivität« des Repräsentativen »in irgendeiner Weise schon seiner Gestalt innenwohnend sein«.¹⁰⁶ Das heißt in die Hegelsche Terminologie übersetzt, daß die physische Gestalt eines repräsentierenden Objekts seinem Gehalt adäquat sein muß, insofern es sich um ein ästhetisches Objekt

¹⁰⁶ »The expressiveness must be in some degree inherent in the form.« *Bosanquet: Three Lectures*. A. a. O. 48 f.

handelt. An kaum einer Stelle macht sich der Einfluß der Hegelschen Ästhetik beim späten Bosanquet deutlicher bemerkbar.

Allerdings fehlen Überlegungen, wie ein ästhetisches Objekt gleichzeitig sowohl eine ambivalente und interpretationsoffene als auch eine in bestimmter Weise expressive physische Gestalt haben kann. Auf den ersten Blick scheinen beide Anforderungen inkompatibel zu sein. Bei näherer Hinsicht muß die Interpretationsbedürftigkeit einer physischen Gestalt allerdings nicht zwangsläufig im Widerspruch zu der Forderung stehen, daß die Gestalt ähnliche Assoziationen erwecken soll wie das, was sie repräsentiert bzw. verkörpert. Edward Munchs *Der Schrei* beispielsweise hat durch seine Fokussierung auf den offenen Mund sicherlich in seiner physischen Gestaltung zu seiner Zeit neuartig, provozierend, kurz: interpretationsbedürftig gewirkt. Dem widerspricht es nicht, daß die schwarze Farbe des aufgerissenen Mundes im Zentrum des Bildes vergleichbar düstere Assoziationen erweckt wie ein menschlicher Verzweiflungsschrei, den das Bild seinem Titel zufolge ja verkörpern soll. Dieses Beispiel kann vielleicht zeigen, was Bosanquet mit seiner Forderung einer sowohl interpretationsbedürftigen als auch in bestimmter Weise expressiven physischen Gestalt eventuell gemeint haben könnte. Schließlich fordert er ja nicht, daß die Beziehung der Expressivität zur Repräsentativität offen zutage liegt und auf den ersten Blick erfaßt wird. Das Gegenteil ist der Fall. Es muß sie allerdings (wie subtil auch immer) tatsächlich geben, so daß sie sich bei entsprechendem Interpretationsaufwand auch erschließt.

(m) *Ästhetischer Schein und der Schild des Achill*. Mit ihrer These von der bestimmten Expressivität repräsentierender ästhetischer Objekte leistet Bosanquets zweite Vorlesung trotz ihrer Lücken und trotz ihres aphoristischen Stils einen überzeugenden Beitrag zu der uralten ästhetischen Frage, warum Kunstwerke als physische Gegenstände auch jenseits von Sprache Bedeutungen vermitteln und sogar ganze Welten entwerfen, Geschichten erzählen und auf unsere Stimmungen einwirken können. Nicht gelöst ist bislang jedoch das Ausgangsproblem der Vorlesung, nämlich die Aufrechterhaltung des ästhetischen Scheins im Falle des repräsentierenden ästhetischen Objekts.

Um einen erneuten Lösungsversuch zu starten, lenkt Bosanquet die Aufmerksamkeit auf »das wahrscheinlich älteste ästhetische Urteil der westlichen Literatur«, nämlich auf die Passagen, in denen

Homer den Schild des Achill besingt. Der Schild repräsentiert ein frisch gepflügtes Feld. Homer besingt es als »Wunder der Handwerkskunst« des Götterschmieds Héphaistos, weil »hinter dem Pflug die Erde schwarz wird und wie gepflügter Grund aussieht, obwohl« der Schild »doch aus Gold ist.« Laut Bosanquet trifft Homer den Nagel auf den Kopf und besingt tatsächlich ein »Wunder«. Allerdings besteht dieses »Wunder« laut Bosanquet nicht darin, daß wir in den in Metall geprägten Linien ein Feld erkennen können. Daß repräsentierende Dinge anderen Dingen strukturell ähnlich sind, hält Bosanquet (der hier wohl an die Mimesis-Debatte der englischen Romantik anknüpft) für nicht weiter aufregend. Nein, Bosanquet begeistert sich dafür, daß wir uns plötzlich *fühlen* würden, *als ob* wir auf einem gepflügten Feld wären, und daß wir die frisch aufgewühlte Erde fast zu riechen meinen, obwohl wir gleichzeitig genau wissen, daß wir es mit Metall und *nicht* mit Erde zu tun haben. Er gerät regelrecht ins Schwärmen darüber, daß »der menschliche Geist« eine »rätselhafte Fähigkeit zu besitzen scheint, mit der er die Seele von aktuellen Dingen und Ereignissen extrahieren und in irgendein Medium übertragen kann, das ihm gerade zupäß ist, die Wand einer Höhle oder eine goldene Platte oder ein Stück Papier«¹⁰⁷. Um den Gedanken so deutlich wie möglich zu betonen: Bosanquet sieht das Wunder nicht darin, daß wir uns durch den Schild plötzlich in eine andere Welt, in eine andere Zeit und in eine andere Verfassung versetzt fühlen. Nein, das Wunder besteht in Bosanquets Augen darin, daß der Schild genau das leistet, ohne uns auch nur einen einzigen Moment vergessen zu lassen, daß wir uns nicht auf einem Feld in der griechischen Antike befinden, sondern eine goldene Platte sehen.¹⁰⁸ Damit scheint die Lösung für die Frage nach der Aufrechterhaltung des ästhetischen

¹⁰⁷ »It is – I am shamelessly quoting from myself – perhaps the earliest aesthetic judgement which Western literature contains.« *Bosanquet: Three Lectures*. A. a. O. 49. »And behind the plough the earth went black, and looked like ploughed ground, though it was made of gold; that was a very miracle of his craft.« A. a. O. 49f. »Mind possesses a magic by which it can extract the soul of the actual thing or event, and confer it on any medium which is convenient to him, the wall of a cave, or a plate of gold, or a scrap of paper.« A. a. O. 50.

¹⁰⁸ Es ist durchaus möglich, daß Bosanquet sich auf Schelling bezieht, der sich in seiner *Philosophie der Kunst* ja ausdrücklich von allen Ästhetiken distanziert, die das Phänomen Kunst aus »der empirischen Psychologie heraus zu erklären« versuchen, weil das Ergebnis notwendig banal sei und vom »Wunder Kunst« nichts übrig bliebe. *Schelling, Friedrich Wilhelm Josef: Philosophie der Kunst. 1802/1803. Schelling, Friedrich Wilhelm Josef: Philosophie der Kunst. 1802/1803. In: Friedrich Wilhelm Joseph v. Schellings*

Scheins auf der Hand zu liegen. Schließlich war das Phänomen des ästhetischen Scheins von Bosanquet vorher genauso gekennzeichnet worden: Daß wir uns in eine Verfassung versetzt sehen, in der wir unsere Assoziationen frei flottieren lassen, ohne der Illusion zu verfallen, daß sich unsere Assoziationen auf Faktisches beziehen würden, das wir praktisch bearbeiten müßten.

Was eine auf einem goldenen Tablett servierte Lösung zu sein scheint, ist tatsächlich jedoch nur eine (allerdings besonders anschauliche) phänomenologische Beschreibung des ästhetischen Scheins. Wir wissen schließlich immer noch nicht, warum uns nur das in bestimmter Weise expressive Repräsentative in imaginierende Verfassungen versetzt und in beliebiger Weise expressives Repräsentatives wie der alte Koffer nicht. Fatalerweise enden Bosanquets skizzenhafte Ausführungen nun ausgerechnet an dieser brisanten Stelle!

Vielleicht lassen sich die hier klaffenden Lücken jedoch ein weiteres Mal relativ unaufwendig schließen. Was unterscheidet beliebig expressives Repräsentierendes schließlich von in bestimmter Weise expressivem Repräsentierenden? Um beliebig expressives Repräsentierendes zu verstehen, müssen wir seine expressiven Dimensionen ausblenden, weil sie ablenken. Wenn ich mich auf den Staub auf dem alten Koffer konzentriere, werde ich nicht mehr an Florenz denken. Staub hat nichts mit Florenz zu tun, sondern mit meinen Reinlichkeitsverpflichtungen gegenüber meiner Wohnung. Ganz anders aber liegt der Fall bei dem in bestimmter Weise expressiven Repräsentierenden. Hier werden die Assoziationen von den physischen Strukturen des Objekts in dieselbe Richtung gelenkt wie von dem, was es repräsentiert. Also lenkt es vom Repräsentierten nicht ab, wenn ich mich auf die expressiven Dimensionen des in bestimmter Weise expressiven repräsentierenden Objekts konzentriere. Meine Assoziationsketten werden im Gegenteil intensiviert, bereichert und verdeutlicht. Durch die Gleichgerichtetheit des Materials und des repräsentierten Gehalts evoziert in bestimmter Weise expressives Repräsentierendes also besonders komplexe, einheitliche, intensive Assoziationsgefüge.

Damit läßt sich die Frage nach dem ästhetischen Schein beantworten. Während beliebig expressives Repräsentierendes nämlich ausschließlich auf das Repräsentierte fokussiert, lenkt in bestimmter

sämtliche Werke Bd. 5. Hrsg. v. K. F. A. Schelling. Stuttgart/Augsburg 1856–1861.
Reprinted Darmstadt 1990. 5 (V 362).

Weise expressives Repräsentierendes die Aufmerksamkeit auch auf die expressiven Dimensionen des physischen Materials. Sobald ich mich jedoch auch auf das Material konzentriere, gerät es als fremdes Material (Gold ist nicht Erde) in den Blick. Wenn ich es mit dem Schild zu tun habe, muß ich nicht ausblenden, daß ich es mit einem Schild aus Gold zu tun habe, weil die Strukturen des Goldes ja dem entsprechen, was sich auf dem Schild in Szene setzt. Das wiederum kann die Aufmerksamkeit auf den Sachverhalt lenken, daß ich es mit Repräsentierendem und nicht mit der Sache selbst zu tun habe: Ich werde quasi darauf gestoßen, daß das Schild aus Gold ist, und daß ich das Schild auf mich wirken lassen und nicht etwa in einen Acker einsäen soll. Genau das passiert im Falle des Koffers nicht. Der Staub des Koffers zwingt mich zum Handeln und lenkt mich ab davon, daß der Koffer etwas mit einer Florenzreise zu tun hat. Ich werde gerade nicht imaginativ tätig, sondern muß praktisch handeln und den Koffer säubern. Der Staub auf dem Koffer lenkt meine Assoziationen in die Richtung praktischer Notwendigkeiten, aber ganz sicher nicht nach Florenz. Die ästhetische Verfassung ist laut Bosanquet nun jedoch wesentlich eine kontemplative Verfassung, in der ich nicht praktisch handele, sondern meine Assoziationen frei flottieren lasse. Das wird durch die physischen Strukturen des Schildes befördert, durch den Staub auf dem Koffer jedoch regelrecht verhindert. Das könnte gemeint sein, wenn Bosanquet behauptet, daß eine bestimmte Expressivität des physischen Objekts die notwendige Bedingung der Aufrechterhaltung des ästhetischen Scheins sei. So liefert Bosanquet ein weiteres Argument dafür, daß das ästhetische Objekt das sechste Merkmal aufweisen muß, daß seine physische Expressivität seiner Repräsentativität entspricht. Hingegen eignen sich repräsentierende Objekte nicht zu ästhetischen Objekten, wenn sie in beliebiger Weise und ohne Beziehung auf ihre Repräsentationsfunktion expressiv sind. Damit wäre also das Problem gelöst, unter welcher Bedingungen auch repräsentierende Objekte ästhetische Objekte sind und den ästhetischen Schein aufrecht erhalten. Die Lösung beruht auf der Adäquatheitsbedingung der Hegelschen Ästhetik.¹⁰⁹

¹⁰⁹ William Sweet als der Herausgeber der 20 Bände von Bosanquets *Collected Works* kritisiert, daß Bosanquets Ästhetik den metaphysischen Ballast ihres Hegelschen Vorbilds nicht abgeworfen habe. Deshalb habe »Bosanquets Beitrag zur Ästhetik eindeutig eine metaphysische Dimension«. »Bosanquet's contribution to aesthetics clearly has a metaphysical dimension.« Sweet: *British Idealist Aesthetics*. A.a.O. 142. Diese Einschätzung kann ich nicht teilen. Bosanquets späte Ästhetik übernimmt lediglich das

(n) Einige Lücken von Bosanquets Kompementärästhetik. Das Problem des ästhetischen Scheins ist nicht die einzige Lücke in Bosanquets später Ästhetik. Die erhaltenen Vorlesungen entwickeln in Grundzügen zwar tatsächlich die Ästhetik, die der frühe Bosanquet im Jahr 1892 angekündigt hatte (s.o.). Sie entwickeln eine Ästhetik, in welcher der Begriff des ›Gefühls‹ und die Psychologie (in Form der Assoziationspsychologie) »eine führende Rolle«¹¹⁰ spielen. Das erhaltenen Gebliebene ist ohne Zweifel faszinierend. Aber leider sind drei Vorlesungen während der Wirren des 1. Weltkriegs verschollen. Wohl deshalb klaffen an einigen entscheidenden Stellen von Bosanquets großartigem komplementärästhetischem Entwurf schmerzliche Lücken.

Nun ist es zu verkraften, daß der späte Bosanquet entgegen seinem frühen Programm keine spezifisch englische Ästhetik verfaßt hat. Zwar fällt der Name Shakespeare überproportional oft. Eine Schwalbe macht jedoch noch keinen Sommer, und die mehrmalige Erwähnung eines herausragenden englischen Künstlers aus einer Ästhetik noch keine spezifisch englische Ästhetik.¹¹¹

Enttäuschend ist jedoch Bosanquets Naturästhetik. Im Zentrum steht die konstituierende These der angelsächsischen Gefühlsästhetik, daß der Künstler immer aus einer Verfassung von »besonderer Tiefe und Leidenschaft« schaffen müsse und in keinem Falle einfach nur »kopieren« dürfe, »was er vorfindet«. Wie die englischen Romantiker, so ist auch Bosanquet der Überzeugung, daß wir Dinge mit der in einer Gefühlsästhetik geforderten Leidenschaft und Empfahse nur sehen können, wenn wir »die Natur« nicht »als ein totes mechanisches System« ansehen«, sondern fest »glauben, daß die Natur in sich ein Leben und eine Göttlichkeit hat, die sie zu offenbaren versucht«. Zum Gegenstand der ästhetischen Tätigkeit erklärt Bosanquet die erscheinende Natur, die jedoch mit der Natur ineins falle,

Adäquatheitskriterium der Hegelschen Ästhetik und transportiert es bruchlos in eine psychologische Ästhetik des Gefühls, die alles andere als metaphysikverdächtig ist!

¹¹⁰ »In the aesthetic of the future psychology« has »a leading part to play«. *Bosanquet: History*. A. a. O. 466.

¹¹¹ Im Falle von Bosanquets später Ästhetik würde sich eine epochale Zuordnung sehr viel deutlicher als eine nationale anbieten. Sie ist am ehesten am Übergang vom Impressionismus zum Expressionismus anzusiedeln. Schließlich würdigt Bosanquet in der dritten Vorlesung Ruskins Turner-Interpretationen und bedauert, daß William Morris sich kritisch über den Impressionismus in der Malerei geäußert hat. *Bosanquet: Three Lectures*. A. a. O. 81 f.

»wie wir sie lieben und bewundern«. Was das Naturschöne ist, und ob es eine objektive Qualität hat oder im Sinne Hegels (bzw. Ho-thos¹¹²) aus unseren Projektionsleistungen entsteht, darüber sagt Bosanquet jedoch nichts. Er reformuliert vielmehr im wesentlichen die Position der englischen Romantik.

Eine weitere gravierende Lücke in Bosanquets später Vorlesungsreihe besteht zweifelsohne darin, daß der Übergang von einer allgemeinen Ästhetik zu einer speziellen Kunstästhetik zwar ange-deutet¹¹³, aber nicht explizit vollzogen wird. Welche Auswirkungen hat es auf unsere Verfassung, wenn wir wissen, daß das repräsentie-rende Objekt bewußt und geplant von einem Künstler als repräsentierendes Objekt geschaffen wurde?

Ein bedauerlicher Mangel ist auch das Fehlen aller Äußerungen zur Entstehungsmöglichkeit von physischen Kunstwerken. Schließ-lich soll die ästhetische Verfassung dem späten Bosanquet zufolge ja eine kontemplative Verfassung sein. In einer kontemplativen Verfas-sung sind wir durch ein physisches Objekt angeregt imaginativ tätig, ohne auf das Objekt selbst in irgendeiner Weise zuzugreifen. Wie aber soll ein Künstler ein Kunstwerk schaffen, ohne es zu berühren, zu verändern, zu bewegen? Der späte Bosanquet müßte wie Croce annehmen, daß der Künstler irgendwann in eine Phase des prakti-schen Handelns eintreten muß. Verläßt er dann die wesentlich kontemplative ästhetische Verfassung? Das hätte die Seltsamkeit zur Folge, daß sich Künstler ausgerechnet in den entscheidenden Phasen ihres Künstler-Seins in keinem ästhetischen Zustand befinden wür-den. Falls der Künstler die ästhetische Verfassung im Moment des physischen Schaffens jedoch nicht verläßt, müßte Bosanquet erklä-ren, wie er die Kontemplativität seiner Verfassung als Handelnder aufrechterhalten kann. Es stellt sich also ein ähnliches Problem wie das Problem der Aufrechterhaltung des ästhetischen Scheins. Es läßt sich allerdings offensichtlich nicht auf dieselbe Weise lösen (s. o.).

Dem fehlenden Übergang zur Kunstästhetik ist auch das Fehlen einer Antwort auf die Frage geschuldet, ob Repräsentativität eine notwendige Bedingung des Kunstwerks ist, oder ob eine bestimmte Expressivität hinreicht? Bosanquet teilt lediglich mit, daß er auf die Repräsentativität als notwendige Bedingung von Kunstwerken nur

¹¹² Vgl. Abschnitt 3.2. dazu, daß die Passagen über das Naturschöne nicht von Hegel stammen können.

¹¹³ Vgl. die Absätze 5.3.g-i.

ungern verzichten würde.¹¹⁴ Gleichzeitig aber könne er die Augen nicht davor verschließen, daß es auch die Musik gibt, die (Bosanquet blendet die Programm-Musik und die Oper allerdings viel zu schnell aus) »mit dem Gewicht der Repräsentation« nicht »belastet« zu sein scheint. Bosanquets Lösung für dieses Dilemma wird nur angedeutet und nicht ausgeführt. Sie zielt ab auf eine Unterscheidung zwischen der direkten Repräsentation von Verfassungen bzw. Gefühlslagen und der vermittelten Repräsentation, die einen Umweg über das Abbilden und Gestalten von Personen, Dingen und Ereignissen nimmt. Gedichte, Theaterstücke und realistische Gemälde wären dieser Unterscheidung zufolge indirekt repräsentierend. Die abstrakte Musik beispielsweise würde Verfassungen direkt repräsentieren. Mit dieser Unterscheidung hätte Bosanquet nun zwar tatsächlich keine Probleme mehr mit der abstrakten Kunst des beginnenden 20. Jahrhunderts etwa von Kupka, Kandinsky oder Mondrian, wie Emmet behauptet¹¹⁵. Solche Kunstwerke könnten den direkt repräsentierenden zugerechnet werden. Die Lösung birgt allerdings die Schwierigkeit in sich, daß die direkte Repräsentativität bei näherer Hinsicht unmittelbar ineins mit der Expressivität der jeweiligen Objekte fallen würde. Bosanquet selbst scheint dieses Problem gesehen zu haben. Mein Indiz dafür ist, daß er seine Überlegungen zur direkten Repräsentativität der Musik in der These münden läßt, daß die Musik die expressive Kunstform par excellence sei. Gleichzeitig aber muß er betonen, daß es sich natürlich um verdichtete und gesteigerte Expressivität handele. Ansonsten würde er nämlich Beethovens Sinfonien auf die ästhetische Qualität von Quadern und Wolken reduzieren. Allerdings können indirekt repräsentierende Objekte (wie wir oben ausgiebig gehört haben) nur ästhetische Objekte sein, wenn sie in der Repräsentationsfunktion angepaßter Weise expressiv sind. Wie aber soll etwas Expressives par excellence seiner Expressivität entsprechend expressiv sein? Bosanquets Ergebnis lautet schließlich,

¹¹⁴ Sein erster Grund lautet, daß das Repräsentative seit der Mimesis-Ästhetik des Aristoteles einen ganz zentralen Stellenwert in nahezu allen Kunstphilosophien einnehmen würde. Außerdem (Bosanquet hat hier vermutlich Hegels Ästhetik vor Augen) gebe es auffällig viele Hierarchien der Kunst, in denen die Poesie als repräsentative Kunst par excellence ganz oben, Malerei und Bildhauerei in der Mitte und die Architektur ganz unten stehen würden. Ein dritter Grund ist die Poesie, in der Repräsentativität laut Bosanquet (poetische Klangkompositionen gab es zu seiner Zeit noch nicht) unverzichtbar ist.

¹¹⁵ Vgl. Emmet: *Outward Forms*. A. a. O. 27f.

daß eine bestimmte, aber interpretationsoffene Expressivität die notwendige Bedingung des ästhetischen Objekts sei. Das Repräsentative erklärt er hingegen lediglich »an seinem ihm wesentlichen Platz« und insbesondere in der Poesie »für die vollständige Entfaltung der ästhetischen Verfassung« für »unverzichtbar« und konstitutiv.

Auch eine Konzeption vom ›Künstler‹ sucht man beim späten Bosanquet vergeblich. Wir finden lediglich zwei einschlägige Äußerungen. Die erste lautet, daß jeder Künstler ein »Gefühl für das Medium« entwickeln und seinen »Sinn dafür« schärfen sollte, »was nur in ihm oder besser als in allem anderen gemacht werden kann«. Die zweite lautet, daß »die Unterschiede zwischen den großen Künsten« auf die Unterschiede zwischen »Ton-Modellieren, Holz-Schnitzen und Eisengießen« zu reduzieren seien. Will Bosanquet damit sagen, daß sich Künstler lediglich durch die Einsicht in bestimmte Verdichtungs- und Fokussierungsmöglichkeiten der elementaren Expressivität von physischem Material zur bestimmten Expressivität auszeichnen? Das wäre eine Ohrfeige für die romantische Genieästhetik. Bosanquet würde schließlich die Frage provozieren, ob es eine erlernbare Technik des Kunstschaffens gibt.

Ein weiteres Desiderat ist eine Verhältnisbestimmung von Kunsthhandwerk und Kunst, die der frühe Bosanquet ja für besonders wichtig erklärt hatte (s. o.). In den Vorlesungen von 1915 finden sich wiederum nur rudimentäre Überlegungen. Laut Bosanquet kann jeder gute Handwerker dieselbe »spezielle Freude« an den »speziellen Kapazitäten seines Mediums¹¹⁶ empfinden wie ein Künstler. Außerdem sei das Wirken des Handwerkers ebenfalls davon abhängig, diese

¹¹⁶ »If you are simply copying what you find, revealing in it no new depth or passion, the question is unanswerable.« *Bosanquet: Three Lectures*. A. a. O. 52. »Representation of nature and imitation and idealisation are very different things according as we hold that nature has in it a life and divinity which it is attempting to reveal« or »as we hold that nature is at bottom a dead mechanical system.« A. a. O. 55. »Nature as it appears is what we love and admire.« A. a. O. 54. Music »is not loaded with the weight of representation.« A. a. O. 57. »The representative factor, while having no independent justification, is nevertheless essential, in its place, to the full development of the aesthetic attitude« A. a. O. 57. »The feeling for the medium, the sense of what can rightly be done in it only or better than in anything else, and the charm and fascination of doing it so, these, I take it, are the real clue to the fundamental question of aesthetics, which is how feeling and its body are created adequate to one another.« A. a. O. 60f. »The difference of the great arts then are simply such differences as those between clay-modelling, wood-carving and wrought-iron work.« A. a. O. 62. »Every craftsman, we saw, feels the peculiar delight and enjoys the peculiar capacity of his own medium.« A. a. O. 62

Kapazitäten genau zu kennen und einsetzen zu können. Solche Bemerkungen erklären das Handwerk zu einer Art Vorstadium des Kunstschaffens. Das ist offensichtlich dem Geist der Zeit geschuldet, welcher das konventionelle Handwerk als nicht entfremdete Arbeit gegenüber der stumpfsinnigen Arbeit in den Fabriken verklärte. Das Problem besteht jedoch darin, daß der Künstler sein physisches Material um der Verkörperung eines Gefühls und um einer Ausdrucksabsicht willen formt, der Handwerker hingegen für einen äußeren Zweck. Das ist offensichtlich ganz etwas anderes.

4. Das in schwieriger Weise schöne Kunstwerk beim späten Bernard Bosanquet.

Bosanquets späte Ästhetik weist zweifelsohne einige gravierende Lücken auf. Das wird letztlich jedoch mehr als ausgeglichen durch die dritte Vorlesung, mit der glücklicherweise ein besonders faszinierendes Textstück aus Bosanquets Vorlesungsreihe erhalten geblieben ist. In der besagten dritten Vorlesung geht es um die Kunstwerke, die zur Entstehungszeit von Bosanquets Vorlesungsreihe (wir befinden uns mitten im 1. Weltkrieg) in Europa hohe Konjunktur haben: Der Gegenstand der dritten Vorlesung sind die sogenannten ›häßlichen Kunstwerke‹.¹¹⁷

¹¹⁷ Abstoßend und häßlich wirkende Kunstwerke gibt es, seit uns Kunstwerke erhalten sind. Immer schon haben sie der philosophischen Ästhetik Probleme bereitet. (1) Unter dem ›Häßlichen‹ in der Kunst wurde oft das moralisch Anstößige verstanden. Kann es der Kunst erlaubt sein, moralisch Anstößiges zu zeigen? Thomas von Aquin beispielsweise verbietet dem Künstler die Darstellung von Schimpflichem mit dem Argument, daß er sich durch Vermehrung des sichtbaren Häßlichen in der Welt versündigen würde. Vgl. dazu *Franke, Ursula: Häßliche (das)*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 3. Darmstadt 1974. Basel/Stuttgart 1971 ff. (1003–1007) 1004. Auch der Second-Oxford-Hegelianer Francis Bradley hat sich mit dieser Frage befaßt. Sein einziger Essay zur Ästhetik richtet sich gegen eine Beurteilung von Kunstwerken aus der Perspektive der Moral und insbesondere einer engen Sexualmoral. Er besagt im Kern, daß eine Darstellung sexueller Details keine sinnlichen Begierden erwecken würde, die einen verheirateten Mann sittlich gefährden könnten. Allerdings appelliert Bradley an die Künstler, es mit der Darstellung von sexuellen Details nicht zu übertreiben. *Bradley, Francis H.: On the Treatment of Sexual Detail in Literature*. 1912. Im Text zit. nach ders.: *Collected Essays*. Oxford 1935/1969, 618–627. (2) Die deutschen Aufklärer Lessing und Mendelssohn thematisieren das Problem, warum die Darstellung von Abstoßendem, Grausamem und Ekelhaftem in der Kunst in vielen Fällen eine seltsame Form des Genusses evoziert. Vgl. dazu die Absätze 1.3.a. und 1.3.c. (3) Eine dritte Frage stand

(a) *Bosanquets didaktischer Impuls.* Bosanquet interessiert sich für solche Kunstwerke aus einer didaktischen Perspektive. Er ist nämlich (hier macht sich der Einfluß des späten Ruskin bemerkbar) Zeit seines Lebens der Überzeugung, daß man durch Kunstwerke lernen kann.

Dieser Überzeugung gibt schon der junge Bosanquet in dem Aufsatz *The Home Arts and Industries Association* Ausdruck, den er 1888 in seiner Eigenschaft als Vorstandsmitglied der *Industries Association* schreibt. Die Idee der Ausbildung von Intelligenz durch Kunstwerke steht im Zentrum des Aufsatzes. Er fordert, daß Kunstwerke durch eine entsprechende ästhetische Erziehung einer breiten Masse und nicht nur einer kleinen ökonomischen oder intellektuellen Elite zugänglich gemacht werden, damit jeder von Kunst profitieren kann.¹¹⁸

Wie Elisabeth Trott¹¹⁹ überzeugend herausgearbeitet hat, steht für den späten Bosanquet die Persönlichkeitsbildung im Vordergrund. Schon der frühe Bosanquet nennt in seinem Aufsatz *Artistic Handwork in Education* die Kunst »eine der großen Straßen der Humanität«¹²⁰. Diese Auffassung begründet der späte Bosanquet damit, daß es »eine großartige Lektion« sei, wenn sich die Leitideen des Humanismus durch die Einsicht bestätigt finden, daß jenseits aller nationalen und rassischen Barrieren »alle gute Kunst eine ist«.¹²¹

im Zentrum der Überlegungen der deutschen Nachhegelianer. Karl Rosenkranz hat diese Frage auf die Formel gebracht, ob man Werke mit dem euphemistischen Etikett »Kunstwerk« auszeichnen kann, wenn sie Häßliches darstellen, obwohl einer verbreiteten Auffassung zufolge doch »das Hervorbringen des Schönen Aufgabe der Kunst« ist? Rosenkranz, Karl: *Ästhetik des Häßlichen*. Königsberg 1853/Leipzig 1990, 35.

¹¹⁸ In der Programmschrift der *Industries Association* von 1888 schreibt Bosanquet: »The perception of beauty implies, above all things, an awakened mind.« *Bosanquet: The Home Arts*. A. a. O. 135.

¹¹⁹ Bei Trott heißt es dazu u. a.: »Bosanquet believes that fine art reveals the character of nations and that the common decorative arts give us contacts with the ordinary people.« Trott, Elizabeth: *Bosanquet, Aesthetics and Education. Warding off Stupidity with Art*. Unveröff. Typoskript. Vorgetragen am 1. Sept. 1999 im Rahmen der Tagung *Bosanquet and the Legacy of British Idealism*. Oxford (GB) September 1999, 8. Vgl. dazu auch Schell, Edith: *Bernard Bosanquets Theory of Moral Education*. In: *Paedagogica Historica*. Bd. VI. 1966, 185–222.

¹²⁰ »The appreciation of beauty in art is one great avenue to the knowledge of humanity.« *Bosanquet, Bernard: Artistic Handwork in Education*. In ders.: *Essays and Addresses*. London 1889. Reprinted Bristol 1999, (117–119) 119.

¹²¹ »It is a great lesson to have learned that all good art is one.« *Bosanquet: Three Lectures*. A. a. O. 82.

Darüber hinaus ist der späte Bosanquet überzeugt, daß speziell die Beschäftigung mit anspruchsvoller Kunst die Sehfähigkeit im besonderen und die Wahrnehmungsfähigkeit im allgemeinen schärfen kann.¹²² Auf diese Weise setzt uns anspruchsvolle Kunst laut Bosanquet in ein bewußteres und intensiveres Verhältnis zu unserer eigenen Welt. Vor diesem Hintergrund nimmt die dritte Vorlesung aus Bosanquets Reihe von 1915 die anstrengenden, irritierenden, abstößenden, schwierigen Kunstwerke unter die Lupe, die man gemeinhin ›häßlich‹ nennt.

Bosanquets Gegner ist ausnahmsweise nicht Croce, sondern die »gewöhnliche ästhetische Erziehung« im England des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Bosanquets Ausführungen zufolge ist diese Erziehung von der englischen Romantik und vor allem von Coleridge geprägt. Damit ist angezeigt, wohin der Hase läuft: Eine von Coleridge geprägte ästhetische Erziehung ist ausschließlich auf zweifelsfrei schöne Kunstwerke fixiert. Schließlich findet sich in Coleridges *The Principles of Genial Criticism* von 1814 eine Theorie der Geschmacksbildung, der zufolge es auf einen unkultivierten Geschmack rückschließen läßt, wenn Individuen oder gar ganze Kulturen (Coleridges Beispiel sind ›die primitiven Afrikaner‹) Wohlgefallen an nicht zweifelsfrei schönen Kunstwerken finden.¹²³ In Bosanquets Augen ist eine solche ästhetische Erziehung jedoch nur für Bewohner eines fiktiven »goldenen Feenlands geeignet«¹²⁴, aber nicht für die Erfordernisse des Alltags im England seiner Zeit. Zur Illustrierung zitiert Bosanquet einige unglaublich kitschige Zeilen aus einem anscheinend in Englands Schulen verbreiteten Buch mit dem bezeichnenden Titel *The Poets of Our Days*. Bosanquet kommentiert das Gedicht

¹²² Auch dieser Gedanke wird in dem frühen Aufsatz vorformuliert. Hier heißt es: »When the sense of beauty is ever so little aroused, the mind has acquired a new organ, a fresh contact, on the one hand, with nature, and on the other hand, through art, with human life.« *Bosanquet: The Home Arts*. A.a.O. 137. Bei Sweet heißt es: »Bosanquet also maintains that in the long term – here agreeing with Hegel – art is a vehicle for the development of consciousness. Aesthetic experience provides an occasion for the recognition of insights concerning the unity of reality, and for an experience of something greater than ourselves. This is characteristic of all art at all time.« *Sweet: British Idealist Aesthetics*. A.a.O. 141.

¹²³ *Coleridge: Principles of Genial Criticism*. A.a.O. 226 f.

¹²⁴ »The training in beauty which comes to the ordinary mind, like that which a man may have picked up for himself during the last half century, is apt to begin in a golden fairyland.« *Bosanquet: Three Lectures*. A.a.O. 77.

(treffend!) mit der lapidaren Bemerkung, daß sein Autor anscheinend ein zurückgebliebenes dreijähriges Kind sei.

Wer solche Kunstwerke zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch auf den Stundenplan setzt, fällt laut Bosanquet erstens hinter die Kunst seiner Zeit zurück. Der von Ruskin so favorisierte Turner hat den englischen Impressionismus salonfähig gemacht. Browning und Professor G. Murray haben die antiken Tragödienstoffe wiederentdeckt. Und schließlich gibt es da noch die Präraphaeliten-Bewegung (deren Bilder Bosanquet allerdings scheußlich findet), die den Anmutskult der romantischen Malerei mit humanistischen und humoristischen Elementen konterkariert. Zweitens und vor allem aber verschenkt die ästhetische Erziehung laut Bosanquet ihre eigentlichen Möglichkeiten, wenn sie sich ausschließlich auf zweifelsfrei schöne Kunstwerke fokussiert. Die anstrengenden, sogenannten ›häßlichen‹ Kunstwerke haben dem späten Bosanquet zufolge ein ungleich größeres didaktisches Potential. Also widmet er diesen Kunstwerken die dritte Vorlesung seiner Reihe.

(b) *Das triumphale und das schwierige Schöne*. Bosanquet nähert sich seinen Gegenständen, indem er mehrere Verwendungsweisen des Begriffs ›Schönheit‹ unterscheidet.

In einem engen Sinne verwendet der vielstrapazierte Mann von der Straße den Begriff des ›Schönen‹, wenn er sagen will, daß ihm eine Rose oder eine Frau etwa ohne Anstrengung und unmittelbar gefallen. Der Seitenhieb gegen die englische Romantik ist unüberhörbar. Obwohl Bosanquet diese triviale Spielart des Schönen offensichtlich sehr gering schätzt, spricht er auch vom »prima facie Erfreulichen«. (Im Deutschen wäre ›das Liebliche‹ vermutlich die beste Übersetzung.)

Darüber hinaus verwendet man ›schön‹ laut Bosanquet auch, um ein Kunstwerk als »ästhetisch exzellent« auszuzeichnen. Diese »weite Bedeutung des Wortes ›schön‹« hält Bosanquet für den »richtigen Gebrauch«. Sein Argument lautet, daß Schönheit eigentlich und »vor allem anderen Schöpfung« sei, nämlich »ein neuer individueller Ausdruck, in dem ein neues Gefühl zur Existenz kommt«. Die Pointe dieser Unterscheidung lautet, daß wir etwas grundsätzlich Verschiedenes meinen, wenn wir Rosen oder Kunstwerke als ›schön‹ bezeichnen.

Das ästhetisch Exzellierte wiederum unterteilt sich laut Bosanquet in das triumphal Schöne und das schwierig Schöne. Mit der

Konzeption des ›triumphal Schönen‹ (triumphant beauty) bezeichnet Bosanquet alle Kunstwerke, die ohne jeden Zweifel als schöne Kunstwerke anerkannt und »universal in ihrer Anziehung« sind, weil sie erfahrungsgemäß ebenso anstrengungslos und unmittelbar wie das *prima facie* Erfreuliche gefallen. Als Beispiel nennt Bosanquet den *Demeter* von Knidos. Er hätte auch die *Mona Lisa* oder das *Tadsch Mahal* nennen können. Ansonsten aber bleibt die Konzeption des ›triumphalen Schönen‹ leider unterbestimmt. Man erfährt beispielsweise nichts über die Strategien der Steigerung des *prima facie* Erfreulichen zum triumphal Schönen. Eine bloße Summierung hätte sicherlich nicht den von Bosanquet behaupteten Effekt.

Das schwierig Schöne (difficult beauty) definiert Bosanquet im Gegensatz dazu sehr genau: Es muß nämlich mindestens eines der drei Merkmale Kompliziertheit (intricacy), emotionale Spannungsgeladenheit (tension) oder Bandbreite (width) aufweisen. Die dritte Vorlesung konzentriert in ihrem Verlauf dann ganz auf diese Konzeption des ›in schwieriger Weise Schönen‹.

Was mit ›Kompliziertheit‹ gemeint ist, ist wohl trotz der aphoristischen Knappheit von Bosanquets Vorlesungen wenig strittig. Wenn Bosanquet auch mit Beispielen geizt, hat er doch zweifelsohne Kunstwerke wie die Sinfonien von Bruckner, wie Schillers *Wallenstein* oder wie das Deckengemälde der *Sixtinischen Kapelle* im Blick. Die Rede ist von Kunstwerken mit vielen Details, die in sich zwar von einfacher Beschaffenheit sein mögen, die in ihrer Summe und in ihren wechselseitigen Bezügen aber zumindest beim erstmaligen Sichten oder Hören für die meisten Rezipienten kaum sämtlichst zu überschauen sind. Bosanquet betont, daß es solche Kunstwerke zwangsläufig beim Publikum schwer hätten, weil sie schwer zu erfassen seien. Dafür wimmelt es in der Geschichte der verschiedenen Künste an Belegen.¹²⁵ Weil sie es schwer haben, sind wir laut Bosan-

¹²⁵ So schrieb eine Wiener Zeitung nach der Aufführung von Alban Bergs *Altenberg-Liedern* am 31. März 1913: »Nach dem Opus 9 von Schönberg mischten sich leider in das wütende Zischen und Klatschen auch die schrillen Töne von Hausschlüsseln und Pfeifchen, und auf der Zweiten Galerie kam es zur ersten Prügelei des Abends. Von allen Seiten wurde in wüsten Schreiereien Stellung genommen.« Weiter heißt es: »Die Musik zu diesem lustig-sinnlosen Ansichtskartentext überbietet alles bisher Gehörte, und es ist nur der Gutmütigkeit der Wiener zuzuschreiben, daß sie sich bei ihrem Anhören mit herzlichem Lachen begnügen wollten. Dadurch aber, daß Schönberg immitten des Liedes abklopft und in das Publikum die Worte schrie, daß er jeden Ruhestörer mit Anwendung der öffentlichen Gewalt abführen lassen werde, kam es neuerlich zu aufregenden und wüsten Schimpfereien, Abohrfeigungen und Forderungen. Herr von Webern schrie

quet viel zu schnell geneigt, solche Kunstwerke ›häßlich‹ zu nennen. Sie überfordern uns. Deshalb können wir kein unmittelbares ästhetisches Vergnügen an ihnen empfinden. Wir nennen sie ›häßlich‹, ohne uns über die Tragweite dieser eigentlich abwertenden Etikettierung Gedanken zu machen.

Glücklicherweise sind wir laut Bosanquet jedoch nicht gezwungen, bei dieser Einschätzung stehen zu bleiben, weil sich die Kompliziertheitsbarriere überwinden lässt. Bosanquet rät, sich zunächst auf ein einziges Detail des komplexen Kunstwerks zu konzentrieren – auf ein einzelnes schönes Gesicht in einem komplizierten italienischen Deckengemälde beispielsweise, oder auf ein einziges Motiv in einer Sinfonie. Von dem einen Detail solle man zu einem nächsten übergehen, bis irgendwann das Ganze in den Blick genommen und ästhetisch genossen werden kann. Dann würden wir die Erfahrung machen, daß »das in schwieriger Weise Schöne« alles andere als häßlich ist, sondern uns lediglich »in einem einzigen Moment zuviel gibt von dem, was wir sehr genießen würden, wenn wir es nur insgesamt und auf einmal erfassen könnten«. Das wäre eine Erfahrung, die im Rahmen einer ästhetischen Erziehung laut Bosanquet (ich kann ihm nur zustimmen!) viel bewirken könnte, indem sie die Berührungsängste vor komplexen Kunstwerken überwinden hilft und ganz neue Dimension des ästhetischen Genießens eröffnet.

Auch für die ›emotionale Spannungsgeladenheit‹ fehlen leider die Beispiele. Bosanquet hat vermutlich Kunstwerke wie Shakespeares *Hamlet* im Visier. Aus heutiger Sicht könnte man illustrierend auch auf Picassos *Guernica*, Gerhard Hauptmanns *Die Ratten* oder das *Tagebuch der Anne Frank* verweisen. Daß Bosanquet nicht alle der genannten Kunstwerke kennen konnte, ist unerheblich, weil sie nur als Beispiel für einen Typus dienen sollen¹²⁶, nämlich für Kunstwerke, in denen Entscheidungen von großer Tragweite getroffen werden müssen, oder in denen von Verzweiflung oder brutaler Gewaltausübung gekennzeichnete Situationen thematisiert werden. Auch solche Kunstwerke haben es laut Bosanquet schwer. Viele Re-

auch von seiner Loge aus, daß man die ganze Bagage herausschmeißen solle, und aus dem Publikum kam die Antwort, daß man die Anhänger der mißliebigen Musik nach der Irrenanstalt Steinhof abschaffen müßte.« Im Text zit. nach Scherliss, Volker: *Alban Berg*. Hamburg 1975, 53 f.

¹²⁶ Aus demselben Grund kann Jacquette Beispiele wie die apokalyptischer Kunst, die Kunst der Zerstörung (havoc) oder des film noir anführen. *Jacquette: Bosanquet's Concept of Difficult Beauty*. A. a. O. 79.

zipienten sind nicht bereit oder nicht in der Lage, die emotionale Wucht auszuhalten, die von solchen Kunstwerken ausgeht. Bosanquet lehnt sich an Aristoteles an und spricht von einer ›Schwäche des Betrachters‹. Wir alle haben nach Bosanquets treffender Beobachtung nun einmal die Tendenz, uns »jeder großen Anstrengung und Konzentration« möglichst zu entziehen. Zwar sei die Anstrengung eine andere als im Falle der hochkomplexen Kunstwerke. Gefordert sei nämlich keine intellektuelle Anstrengung des Interpretierens und Zusammenfügens, sondern die Anstrengung des Aushaltens und des imaginierenden Nachspürens großer Emotionen und ihrer Motivlagen. Das ist Bosanquets treffender Einschätzung zufolge aber nicht weniger anstrengend »für den schwachen und ängstlichen Geist«, der allen »unbequemen« Situationen zu entgehen versucht.

Auch an solche Kunstwerke kann die ästhetische Erziehung laut Bosanquet heranführen, indem sie anleitet, in der emotionalen Hochspannungssituation Anknüpfungspunkte an das eigene Leben aufzufinden. Um für diesen bemerkenswerten didaktischen Hinweis ein Beispiel zu konstruieren: In Shakespeares *Hamlet* geht es um einen Königsohn, den der Geist seines ermordeten Vaters zur Rache an einem »schnöden Treuebruch« aufruft. Das wird den meisten von uns wohl kaum schon widerfahren sein. Jenseits dessen aber geht es auch um die Eifersucht eines jungen Mannes auf den neuen Bettgenossen seiner Mutter. Die ist ganz sicher nicht nur in Königshäusern anzutreffen. Die Gefühle des Hamlet sind nachvollziehbar, wenn wir die Parallelen zu unseren eigenen Lebensvollzügen auffinden. Könige fühlen auch nicht anders als wir.¹²⁷ Durch einen solchen Einstellungswechsel können wir uns laut Bosanquet emotional wuchtigen Kunstwerken annähern.

Für das dritte Merkmal der ›Bandbreite‹ liefert Bosanquet die Beispiele der Elfenkönigin Titania, die in Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* mit einem Zimmermann in Eselsgestalt schläft, und der *Amphitryon*-Komödien, in denen Aristophanes und Kleist (und Handke) die Götter ziemlich albern aussehen lassen. Bosanquet

¹²⁷ Die Kontinuität der ästhetischen Verfassung zum alltäglichen Leben ist Bosanquet vor dem Hintergrund der im Oxford-Hegelianismus durch Bradleys Vorstoß geführten Diskussion um die Verwurzelung der Kunst im Leben sehr wichtig. Also würde es gegen Bosanquets Intention gehen, ein Kriterium zur Unterscheidung von ästhetisch würdigen und banalen Emotionen einzuführen, wie Apata anmahnt. *Apata: Feeling and Emotion in Bosanquet's Aesthetics*. A. a. O. (177–196) 188.

nimmt also derbe Komödien in den Blick. Das derb Komische rechnet Bosanquet aus zwei Gründen zum schwierig Schönen. Derbe Komödien sind laut Bosanquet erstens deshalb schwer zu verkraften, weil sie in der Regel nach dem Prinzip des »topsy turvy« (das ist das englische Wort für: Kuddelmuddel) gestaltet sind. Unzählige Figuren agieren aus den verschiedensten Motiven gegeneinander, und da kann man den Überblick schon einmal verlieren. Zweitens provozieren derbe Komödien laut Bosanquet, weil sie konventionelle Schamgrenzen verschieben und Tabus brechen.¹²⁸ Bosanquet subsumiert das Komische vor allem aus diesem zweiten Grund unter das schwierig Schöne, daß es »immer wieder ziemlich viele Leute schockiert«.

Bosanquets Vorschlag für die ästhetische Erziehung zur derben Komödie basiert dann auf dem Gedanken, daß »Humor aus dem Kontrast entsteht«. »Wenn die Religion nicht so eine ernste Angelegenheit wäre, dann könnte man über sie auch keine Scherze machen«. Deshalb sollen wir laut Bosanquet immer versuchen, die alltägliche und die komisch-karikierende Perspektive gleichzeitig einzunehmen. Nur dann könne sich nämlich die befreiende Wirkung des Komischen einstellen. Ziel ist, daß sich »die übliche Skala von allem und jedem« plötzlich ändert. Wir sollen uns eingestehen, daß wir uns selbst in manchen Kontexten so eitel wie der Falstaff oder so lächerlich wie der Handwerksbursche Zettel benehmen. Laut Bosanquet kann es gar nicht schaden, wenn wir uns ab und an eingestehen, oft selbst wie »kleinliche Insekten« oder »moralinsaure Besserwissen« zu agieren! Dann können wir im Bestfall vielleicht sogar über uns selbst lachen.

Bosanquets treffender Beobachtung zufolge erklärt sich »ein großer Teil der nur sogenannten Häßlichkeit« also damit, daß wir viel zu schnell geneigt sind, Kunstwerke zu häßlich nennen, wenn wir sie spontan als »schockierend« oder »als in abweisender Weise uninteressant oder überspannt oder fantastisch« erleben. Ästhetische Erziehung kann uns jedoch dahin führen, auch die schwierig schönen Kunstwerke angemessen und mit Gewinn zu rezipieren. »Kompliziertheit, Spannungsgeladenheit und Bandbreite«¹²⁹ von Kunstwer-

¹²⁸ Hier knüpft Bosanquet offensichtlich an seine frühe *A History of Aesthetic* von 1892 an, wo es heißt, daß wir in Natur und Kunst schnell dasjenige »häßlich« nennen, was unsere konkrete Erwartung enttäuscht. *Bosanquet: History*. A.a.O. 355f.

¹²⁹ It is »prima facie aesthetically pleasant«. *Bosanquet: Three Lectures*. A.a.O. 84. »There must be a general word for what we consider aesthetically excellent.« A.a.O. 83. »This wide use of the word, ›beautiful‹, is in the end the right use.« A.a.O. 84. »For

ken bilden einen Graben, den zu überwinden sich in vielen Fällen lohnt. Natürlich müßte die Liste der möglichen Merkmale des schwierig Schönen noch erweitert werden. Aus heutiger Sicht müßte beispielsweise Musik von der Art thematisiert werden, wie sie die Punk-Band *Die Einstürzenden Neubauten* präsentiert, die schon durch ihre Lautstärke schwer zu rezipieren ist. Auch die Kunst fremder Kulturen und Völker sollte unter die Lupe genommen werden. Bosanquets Konzeption des ›schwierig Schönen‹ ist also sicherlich noch unterbestimmt.

(c) *Jacquettes Einwände*. Sie ist jedoch keineswegs paradox, wie Jacquette behauptet. Sein Argument lautet, daß etwas nicht »gleichzeitig sowohl schön als auch schwierig« sein könne. Dieses Argument überzeugt nicht, weil es Bosanquets Unterscheidung zwischen dem *prima facie* Erfreulichen und dem ästhetisch Exzellenten innerhalb des großen Feldes des Schönen nicht berücksichtigt. Man kann nämlich lediglich behaupten, daß etwas nicht gleichzeitig *prima facie* erfreulich und schwierig sein kann. Hingegen ist es im Bereich der Kunst nicht nur möglich, sondern sogar sehr verbreitet, daß Kunstwerke sowohl schwierig als auch ästhetisch exzellent sind.

Ebenfalls nicht triftig ist *Jacquettes* Kritik, daß Bosanquets Ästhetik gegen eine Grundeinsicht der Rezeptionsästhetik verstößen und »das ästhetische Urteil von der subjektiven Erfahrung und Würdigung« separieren würde. Erstens ist Bosanquets Ästhetik keine Rezeptionsästhetik, sondern eine Komplementärästhetik.¹³⁰ Als solche muß sie sich mit den Maßstäben einer Rezeptionsästhetik nicht mes-

beauty is above all a creation, a new individual expression in which a new feeling comes to exists.« A. a. O. 109. Triumphant beauty »although of the most distinguished quality, is universal in its appeal«. A. a. O. 90. »The difficult beauty gives us too much at one moment, of what you are perfectly prepared to enjoy if only you could take it all in.« A. a. O. 89. »In general, one may say that the common mind – and all our minds are common at times – resents any great effort or concentration.« A. a. O. 90. »This difficult beauty goes beyond what is comfortable for the indolent or timid mind.« A. a. O. 91f. »Comedy always shocks many people.« A. a. O. 94. »It is the contrast that makes the humour.« A. a. O. 93. »If religion is not a serious thing to you, there is no fun in joking about it.« A. a. O. 93. »The customary scale of everything is changed, and you yourself perhaps are revealed to yourself as a trifling insect or a moral prig.« A. a. O. 93. »Intricacy, tension, and width account for a very large proportion of so-called ugliness, that is to say, of what shocks most people, or else seems to them repellently uninteresting, or overstrained or fantastic.« A. a. O. 95.

¹³⁰ Vgl. dazu Abschnitt 5.3.

sen lassen. Wichtiger ist zweitens, daß Bosanquets Konzeption des ›schwierig Schönen‹ sowohl die Werk- als auch die Rezipientenperspektive einnimmt und programmatisch zwischen beiden Perspektiven changiert. Schwierig schön ist ein Kunstwerk, wenn es einen Betrachter so sehr überfordert, daß er das Kunstwerk spontan ›häßlich‹ nennt, Wenn der Betrachter Bosanquets didaktische Hinweise jedoch befolgt, und wenn es das Kunstwerk zudem auch noch objektiv hergibt (das ist natürlich von entscheidender Bedeutung), wird er schließlich einen Zugang zu dem Kunstwerk finden und es angemessener ›in schwieriger Weise schön‹ nennen, weil er zu der Einsicht gekommen ist, daß das Kunstwerk tatsächlich in schwieriger Weise schön ist. Weder von einer Ausblendung des physischen Kunstwerks qua Objekt noch von einer Ausblendung des Rezipienten kann also die Rede sein.

Bosanquets Konzeption des ›schwierig Schönen‹ besagt vielmehr sowohl etwas über die spontane als auch über die langfristige Wirkung des schwierig Schönen auf unsere Verfassung. Die überforderten Rezipienten nennen schwierig schöne Kunstwerke aus ihrer Betrachterperspektive solange ›häßlich‹, wie sie sich irritiert und überfordert fühlen. Dann nimmt der Komplementärästhetiker Bosanquet allerdings ergänzend auch die Werkperspektive ein, indem er mögliche Merkmale des schwierig schönen ästhetischen Objektes auflistet. Es hat seinen Grund, daß der Rezipient das schwierig schöne Kunstwerk als anstrengend, überfordernd und vielleicht sogar als häßlich erlebt. Schließlich handelt es sich ja um ein schwierig schönes Kunstwerk, das uns überfordert, weil es ja tatsächlich mindestens eines der anstrengenden Merkmale Kompliziertheit, emotionale Spannungsgeladenheit und Bandbreite aufweist. Mit seiner Konzeption des ›schwierig Schönen‹ nimmt Bosanquet also keineswegs nur die Objektperspektive ein, wie Jacquette behauptet.

Jetzt könnte Jacquette seine Kritik so reformulieren, daß vom ›schwierig Schönen‹ nur vom Gottesstandpunkt des philosophischen Ästhetikers die Rede sein könne. Schließlich fällt kein Rezipient ein ästhetisches Urteil, um es im selben Atemzug als Irrtum zu deklarieren. Dieser Einwand ist jedoch leicht zu entkräften. Bosanquet gibt uns ja didaktische Anweisungen an die Hand. Wir können es als Betrachter selbst überprüfen, ob eine spontane Aversion gegen ein Kunstwerk in unserer eigenen Schwäche und Unzulänglichkeit begründet ist, weil wir es tatsächlich mit schwierig Schönen zu tun haben, das wir uns erst erobern und erschließen müssen. Bosanquet

lässt das ästhetische Urteil also lediglich vom ersten spontanen Eindruck ab, aber nicht »von der subjektiven Erfahrung und Würdigung« insgesamt, wie Jacquette behauptet. Zwar stellt sich dann tatsächlich die Frage, ob ein in schwieriger Weise schönes Kunstwerk denkbar ist, das »alle menschlichen Kapazitäten übersteigt«¹³¹? Gibt es ein schwierig schönes Kunstwerk, das selbst sehr feinsinnige und ästhetisch sehr gebildete Menschen trotz aller Anstrengung nicht erfassen können und fälschlicherweise für häßlich halten? Diese Frage kann empirisch nicht beantwortet werden. Eine Antwort würde tatsächlich einen Gottesstandpunkt voraussetzen. Das führt nun zu einer weiteren Frage.

(d) *Das wirklich Häßliche*. Will Bosanquet uns etwa in Bausch und Bogen zu Banausen abstempeln, falls wir nicht bereit sind, sämtliche Kunstwerke notfalls als schwierig schön zu feiern und es auf unsere Kappe zu nehmen, wenn sie uns abstoßen, mißfallen oder unberührt lassen? Das ist natürlich nicht der Fall. Selbstverständlich weiß Bosanquet bei allem Respekt vor Kunst und Künstlern, daß es Kunstwerke gibt, die schlicht mißlungen sind. Er wehrt sich allerdings, diese Werke mit den nur sogenannten häßlichen Kunstwerken in einen Topf zu werfen. Mißlungene Werke sind wirklich häßliche Werke. Sie sollten besser gar nicht mehr ›Kunstwerk‹ genannt werden.

Bosanquets Überlegungen basieren auf der Prämisse, daß nur ein physisches Objekt, welches was auch immer adäquat verkörpert, »ipso facto eine Spielart des Schönen« ist. Der Hegelschen Adäquatheitsbedingung verpflichtet, ist auch für den späten Bosanquet nur dasjenige schön, was einen Gehalt in entsprechenden physischen Strukturen verkörpert. Damit kann ein Kunstwerk nicht in einem eigentlichen Sinne ›häßlich‹ genannt werden, wenn es einen Gehalt physisch adäquat verkörpert, und seien sein Gehalt und seine physische Gestalt auch noch so abstoßend. Hingegen ist ein Werk wirklich häßlich, sobald es seinen Gegenstand nicht adäquat verkörpert. Dann ist es jedoch kein Kunstwerk. ›Kunstwerk‹ kann nur genannt werden,

¹³¹ »The object is never both difficult and beautiful at once.« *Jacquette: Bosanquet's Concept of Difficult Beauty*. A.a.O. 82. »This is precisely to disconnect aesthetic judgement from subjective experience and appreciation.« A.a.O. 82. »Can the difficulty transcend every human capacity?« A.a.O. 81.

Zu einer ausführlichen Verteidigung von Bosanquets Konzeption des ›schwierig Schönen‹ vgl. auch meinen Aufsatz *Raters, Marie-Luise: Unbeautiful Beauty in Hegel and Bosanquet*. In: *British Idealism and Aesthetics*. A.a.O. 162–176.

was einen Gehalt physisch adäquat verkörpert. Also kann es kein wirklich häßliches Kunstwerk geben. Bosanquets Argument gegen die Redeweise vom ›häßlichen Kunstwerk‹ lautet ausbuchstabiert somit, daß der Begriff ›häßliches Kunstwerk‹ ein widersprüchlicher Begriff ist, der als solcher keine Referenz hat.

Was ist jedoch das mißlungene, wirklich Häßliche‘ im Gegensatz zum ›nur sogenannten Häßlichen‹ in der Kunst? Seiner Antwort nähert sich Bosanquet in einer Art Ausschlußverfahren. In einem ersten Schritt erklärt er es für verfehlt, im wirklich Häßlichen dasjenige zu sehen, das »etwas Unerfreuliches zum Ausdruck bringt.« Auf diese falsche Fährte habe die englische Romantik geführt.¹³² Erstens würde eine Verfassung nicht durch einen erfreulichen Gegenstand zur erfreulichen ästhetischen Verfassung.¹³³ Zweitens (dieses Argument reformuliert die Ausführungen des letzten Absatzes) könnte es sein, daß wir das Kunstwerk nur häßlich nennen, weil es »wegen unserer Schwäche und unseres Mangels an ästhetischer Erziehung unerfreulich« auf uns wirkt, obwohl es tatsächlich aber »in die Grenzen des schwierig-Schönen fällt«. Für ebenso verfehlt hält es der späte Bosanquet drittens, im Sinne einer formalistischen Ästhetik das ›Ungeformte‹ als das wirklich Häßliche anzusehen. Sein simples (auf Smith hindeutendes) Argument lautet, daß laut Aristoteles schließlich alles und jedes Form habe. Also könne mit dem ›Ungeformten‹ bei genauer Hinsicht nur etwas gemeint sein, dessen Gestalt unseren Erwartungen nicht entspricht. Das könnte jedoch auch ein Kandidat für das schwierig Schöne sein.

Laut Bosanquet kommt es der Sache schon näher, das Widersprüchliche als das wirklich Häßliche anzusehen. So könne man sich »eine Kombination von schönen Ausdrücken denken, die sich gegenseitig so sehr widersprechen, daß das Ganze häßlich wird«, »obwohl seine Teile schön sind«. Das Ganze sei wirklich häßlich, weil es keinen eindeutigen Ausdruck mehr darstellt. Bosanquet konstruiert das Beispiel einer Menschengestalt mit Dackelohren. Wie Bosanquet nachdrücklich betont, wäre das Ergebnis definitiv scheußlich. Allerdings legt sich Bosanquet auf das Kriterium der Widersprüchlichkeit nicht fest, weil es sich bei Widersprüchlichem auch um schwierig Schönes handeln kann, dessen Widersprüche sich bei entsprechender Anstrengung auflösen lassen würden. Bosanquets Beispiel lautet,

¹³² Vgl. das Kapitel 2.

¹³³ Vgl. Absatz 5.3.f.

daß die Faune der antiken oder die Teufel der mittelalterlichen Kunst ja ebenfalls Symbiosen aus Tier- und Menschengestalten seien, ohne daß die entsprechenden Kunstwerke der Antike und des Mittelalters deshalb per se mißlungen wären.

Ähnlich liegen die Dinge im Falle des »völlig Ausdruckslosen«, das laut Bosanquet angeblich von seinem Lieblingsgegner Benedetto Croce zum wirklich Häßlichen par excellence erklärt worden ist. Für den Gedankengang ist es nun unerheblich, daß Bosanquet in diesem Falle den italienischen Philosophen für eine These geifelt, die dieser gar nicht vertreten hat. Der frühe Croce reserviert das Adjektiv »häßlich« vielmehr für das unangenehme Gefühl, das mißlingende Intuitionstätigkeit begleitet¹³⁴, während der Croce der *Brevario di Esthetica* von 1913 das Häßliche in einer »Schwäche des Künstlers« im Prozeß »der Ausscheidung des Häßlichen« begründet sieht, das sich während der Gestaltung des physischen Kunstwerks immer wieder »einzuschleichen droht«. Aus dieser Schwäche resultieren dem späten Croce zufolge letztendlich die »hohltönenden Verse, Inkorrektheiten, Abweichungen, Mißklänge«¹³⁵, die wir »häßlich« nennen. Lassen wir die Frage beiseite, wer hier tatsächlich zum Gegner hätte erkoren werden müssen: Gegen die Croce unterstellte Position nimmt Bosanquet in Anspruch, längst gezeigt zu haben, daß es »das reine Ausdruckslose jenseits des Selbstwidersprüchlichen« nicht geben kann. Argumente sind Mangelware, aber leicht zu rekonstruieren. Schließlich ist laut Bosanquet jeder physische Gegenstand zumindest auf einem elementaren Level expressiv. Also kann es zumindest im Bereich der physischen Objekte (und das sind Kunstwerke) nichts geben, das völlig ohne jede Ausdrucksdimension wäre.

Spätestens mit dieser These steht Bosanquet aber vor einem gravierenden Problem. Schließlich soll das ästhetisch Exzellente (das gelungene Kunstwerk) ja eine expressive Instanz sein, nämlich »ein neuer individueller Ausdruck, in dem ein neues Gefühl zur Existenz kommt« (s. o.). Demzufolge müßte das mißlungene Kunstwerk eine nicht-expressive Instanz sein, in der im Unterschied zum ästhetisch exzellenten bzw. gelungenen Kunstwerk eben kein »neues Gefühl zur Existenz kommt«. Gleichzeitig aber betont Bosanquet, daß alles Physische und damit auch jedes physische Kunstwerk zumindest auf einem elementaren Level expressiv sei. Kann es dann das wirklich

¹³⁴ Vgl. dazu Abschnitt 4.4.b.

¹³⁵ Croce: *Brevario*. A. a. O. 71.

häßliche bzw. mißlungene Kunstwerk überhaupt geben? Anders ausgedrückt: »Wenn es das wirklich Häßliche« und nicht nur das sogenannte Häßliche gibt, das auf unsere »Irrtümer« und Schwächen zurückzuführen ist, dann scheint es sich um etwas handeln zu müssen, das »gleichzeitig sowohl expressiv als auch nicht expressiv ist«. Hat Bosanquet sich in eine Sackgasse hineinmanövriert?

Was ein Widerspruch zu sein scheint, ist tatsächlich die Lösung der Frage nach dem wirklich Häßlichen. Schließlich kann man mißlungene Kunstwerke wohl kaum besser charakterisieren, als daß sie sowohl expressiv als auch inexpressiv sind. Gemeint ist, daß sie den Eindruck »suggerieren, eine adäquate Verkörperung eines Gefühls zu sein«, aber diese Erwartung »gleichzeitig wieder frustrieren«, indem sie unsere »Imagination in eine bestimmte Richtung begeistern«, um sie dann zu »enttäuschen.« Bosanquets Begriff des »wirklich Häßlichen« bezeichnet also diejenigen ärgerlichen Werke der Kunst, die in einem inkohärenten Sinne bis zur Sinnlosigkeit mehrdimensional sind. Bosanquets diesbezügliche Beispiele sind nun leider eigentlich keiner Erwähnung wert. Es ist rätselhaft von sinnlos flackerndem Licht die Rede. (Bosanquet scheint sich auf eine prominente Theateraufführung seiner Zeit zu berufen, die ihm offensichtlich mißfallen hat.) Aber ich kann leicht Beispiele konstruieren. Man stelle sich eine Macbeth-Inszenierung vor, in der die Lady Macbeth ihr gequältes Händewaschen unterbricht, an die Rampe tritt und einen Witz erzählt. Das nach Effekten gierende Theaterpublikum würde schon aufmerken – aber bald registrieren, daß dem Regisseur schlicht nichts wirklich Sensationelles eingefallen ist. Der Witz ist nur Effekt und macht ansonsten keinen Sinn. Oder man nehme die berühmte Pseudo-Sängerin Florence Nightingale. Schon der Name ist Programm. Sie mietet regelmäßig die Carnegie-Hall, um dann aber nur Gelächter zu ernten, weil sie stimmlich nicht annähernd in der Lage ist, die schwierigen Arien zu bewältigen, die sie ihrem Publikum zumutet. In beiden Fällen handelt es sich um mißlungene Kunst. Man sieht eine Ausdrucksintention, die jedoch nicht erfüllt, sondern ungeschickt und ohne übergreifend reintegrierenden Sinn konterkariert wird. Wie gesagt: Das kann, muß aber nicht zwangsläufig Widersprüchliches sein, weil sich manches Widersprüchliche in der Kunst schließlich nach entsprechender Anstrengung als bewußt gesetzte Dissonanz und nicht als Fehler erweist. Das wirklich Häßliche im Sinne des künstlerisch Mißlungenen ist laut Bosanquet in der »Region der unaufrechten, gekünstelten« und in ihren Ausdrucks-

intentionen verfehlten Kunst« anzusiedeln. Künstlerisches Mißlingen erklärt Bosanquet plausibel damit, daß »zwei Faktoren« gleichzeitig gegeben sind, nämlich »die Suggestion von Expressivität und eine Zu widerhandlung durch eine Vollendung, die damit konfliktiert«¹³⁶. Das ist ein in seiner Schlichtheit absolut überzeugendes Kriterium für das Mißlingen von Kunst.

(e) *Drei verschiedene Begriffe vom ›Häßlichen‹.* Das Kriterium reformuliert offensichtlich die Hegelsche Adäquatheitsforderung an die Kunst. Auch sonst tragen Bosanquets Überlegungen zum Schönen und Häßlichen deutlich die Spuren von Hegels Ästhetik. So hat der späte Bosanquet gleich mehrere Begriffe des ›Häßlichen‹, die in Hegels Begrifflichkeit eine weitgehende Entsprechung finden.

Hegels Ästhetik unterscheidet vier verschiedene Begriffe des ›Schönen‹ und drei Begriffe des ›Häßlichen‹. Es gibt das metaphysisch ausgezeichnete substantiell Schöne, das kein (häßliches) Pendant hat. Zweitens gibt es die ästhetische Schönheit oder Häßlichkeit in der Kunst, die dienstbar der Verkörperung des jeweiligen Gehalts untergeordnet ist. Drittens gibt es ästhetische Schönheit oder Häßlichkeit in der Natur, die wir ausschließlich mit unserem subjektiven Geschmack beurteilen. Und schließlich gibt es die formale Schönheit oder Häßlichkeit des gelungenen oder mißlungenen profanen Kunst-

¹³⁶ »Thus, you can hardly say that what is ugly is fully expressive of anything. For if it were so, it would become ipso facto a kind of beauty.« *Bosanquet: Three Lectures*. A. a. O. 99. »If an object comes within the definition of beauty, then (supposing the definition is right) its being unpleasant to us would merely be due to our weakness and want of education, and it would come within the limits of difficult beauty.« A. a. O. 98. »One might think of a combination of beautiful expressions which should contradict each other so that the whole should be ugly, i. e. incapable as a whole of embodying any single feeling; though the parts were beautiful.« A. a. O. 101. »For Croce, the ugly is the purely inexpressive. But that we say is not strictly possible.« A. a. O. 103. »The inexpressive, except by self-contradiction, would be nothing.« A. a. O. 103. »For beauty is above all a creation, a new individual expression in which a new feeling comes to exist.« A. a. O. 109. »If there is a truly ugly which is aesthetically judged, and which is not merely a failure of our imagination, it must be an appearance which is both expressive and inexpressive at once.« A. a. O. 103. »That is to say, the appearance must suggest an adequate embodiment of a feeling, and also frustrate it.« A. a. O. 104. »The principal region in which to look for insuperable ugliness is that of conscious attempts at beautiful expression – in a word, the region of insincere and affected art.« A. a. O. 106. »Thus you have in it two factors we held necessary: the suggestion of expressiveness and its counteraction by a completion conflicting with it.« A. a. O. 105.

werks, das seinen Gehalt adäquat verkörpert oder auch nicht.¹³⁷ Bis auf den ersten Begriff des ›substantiell Schönen‹ finden sich diese Auffassungen vom ›Schönen‹ und ›Häßlichen‹ beim späten Bosanquet wieder.

Bosanquets erster Begriff des ›Häßlichen‹ ist der komplementär-ästhetische Begriff des ›nur so genannten Häßlichen‹. Beim ›nur so genannten Häßlichen‹ handelt es sich offensichtlich um eine Spielart des gelungenen Kunstschönen. Deshalb spricht Bosanquet auch vom ›in schwieriger Weise Schönen‹ in der Kunst. Die Konzeption findet Anwendung, wenn ein Kunstwerk in dem Sinne gelungen ist, wie es Hegels Anforderung an die formale Schönheit profaner Kunstwerke unabhängig von ihrem Gehalt verlangt. Auch Bosanquet nennt ein ›Kunstwerk‹ schön, obwohl seine physischen Strukturen oder sein Gehalt abstoßend sein mögen, falls es seinen Gehalt in entsprechenden physischen Strukturen adäquat verkörpert. Hier ist die erste und wichtigste begriffliche Parallele zwischen den Ästhetiken Hegels und des späten Bosanquet.

Wenn Bosanquet in einem zweiten Sinne von ›häßlich‹ vom ›wirklich Häßlichen‹ spricht, meint er mißlungene Kunstwerke. Mißlungen sind Kunstwerke dem späten Bosanquet zufolge, wenn sie der Anforderung nicht entsprechen, die Hegel an die formale Schönheit profaner Kunstwerke stellt. Mißlungen sind Kunstwerke, die ihren jeweiligen Gehalt nicht adäquat verkörpern.

Speziell an dieser Konzeption meldet Jacquette nun Zweifel an. Er ist der Auffassung, »daß es so etwas wie das unausweichlich Häßliche nicht geben«¹³⁸ könne. Das belegt er mit einer aufwendigen Formalisierungsstrategie, die Bosanquets Konzeption als widersprüchlich bzw. als paradox¹³⁹ ausweisen soll. Dieser Strategie hätte es allerdings gar nicht bedurft, weil sie lediglich dasselbe »Paradoxon« reformuliert, das Bosanquet selbst schon formuliert hat¹⁴⁰. Sie reformuliert nämlich das Paradoxon, daß das ästhetisch Exzellente

¹³⁷ Vgl. zur Begriffsvielfalt bei Hegel Absatz 3.2.c.

¹³⁸ »And, if you maintain this, you withdraw wholly within the doctrine of the ›weakness of the spectator, and you say in effect that there is no such thing as invincible ugliness.« *Bosanquet: Three Lectures*. A. a. O. 99.

¹³⁹ In seiner Anmerkung 15 schließt sich Jacquette Quine an, der ein ›Paradox‹ definiert hatte als »any conclusion that first sounds absurd but that has an argument to sustain it«. Vgl. dazu Quine, W. V. O.: *The Way of Paradox*. In ders.: *The Ways of Paradox and Other Essays*. Harvard University Press 1976, 1.

¹⁴⁰ *Bosanquet: Three Lectures*. A. a. O. 98.

mit dem Expressiven und das ästhetisch Mißlungene mit dem Unexpressiven gleichgesetzt wird, obwohl gleichzeitig ja alles Physische zumindest auf einem elementaren Level expressiv sein soll (s. o.).

Jacquettes Einwand zeigt einmal mehr, daß er bestimmte begriffliche Unterscheidungen unberücksichtigt läßt, die Bosanquet mit guten Gründen eingeführt hat. Bosanquet unterscheidet nämlich die elementare Expressivität aller physischen Objekte von der bestimmten Expressivität der repräsentierenden physischen Objekte, die auch ›Kunstwerk‹ genannt werden. Die Expressivität eines gelungenen Kunstwerks ist somit nicht die beliebige Expressivität, die jedes physische Objekt hat. Bosanquet fordert vom Kunstwerk vielmehr, daß seine expressiven Dimensionen seine repräsentativen unterstützen und verstärken, aber keinesfalls konterkarieren. Daß diese Bedingung nun beileibe nicht alle repräsentierenden physischen Objekte erfüllen, die uns als ›Kunstwerk‹ angepriesen werden, bedarf wohl keines weiteren Belegs. Jeder ist schon einmal mit Machwerken konfrontiert worden, bei denen sich beide Ebenen im Widerspruch befinden, ohne daß der Widerspruch in irgendeiner signifikanten Weise zur Auflösung streben würde. Es ist müßig, meine oben genannten Beispiele noch einmal aufzulisten, um zu demonstrieren, daß selbstverständlich auch diese Konzeption Bosanquets Referenz hat: Mißlungene Kunstwerke gab es, gibt es und wird es immer geben, und etwas anderes hat Bosanquet schlicht nicht im Sinn. Insbesondere mit seinem zentralen Einwand liegt Jacquette also falsch.

Bosanquets dritter Begriff des ›Häßlichen‹ entspricht im Wesentlichen Hegels Auffassung vom ›nur ästhetisch Häßlichen in der Kunst und in der Natur. Ein solcher banaler Begriff des ›Häßlichen‹ wird von Bosanquet genauso en passant und unauffällig ins Spiel gebracht wie von Hegel. Gleich an zwei Stellen unterscheidet Bosanquet nämlich das sogenannte Häßliche und das wirklich Häßliche von der ›genuine Häßlichkeit‹ einer Mißgeburt.¹⁴¹ Es handelt sich um Häßliches, das vergleichbar angewiderte Reaktionen wie die beiden anderen Spielarten des Häßlichen hervorruft, ohne daß man jedoch unterstellen würde, daß es sich um etwas geplant Gestaltetes oder gar um ein Kunstwerk handeln würde. Es ist von Gewohnheiten und vom subjektiven Geschmack abhängig, falls man Dinge jenseits der Kunst schön oder häßlich findet, weil es nur in der Kunst ›Schönheit‹ und ›Häßlichkeit‹ in dem substantiellen Sinne geben kann, daß eine

¹⁴¹ Bosanquet: *Three Lectures*. A.a.O. 102, 106.

physische Struktur einen Gehalt um einer Ausdrucksabsicht willen adäquat verkörpert.

Dieses nur ästhetisch Häßliche ist nicht mit dem sogenannten Häßlichen oder dem wirklich Häßlichen der Kunst zu verwechseln. Sowohl wirklich Häßliches als auch sogenanntes Häßliches entspringen laut Bosanquet einem Versuch, einer Verfassung eine adäquate physische Gestalt zu geben. Beides kann nur der Ausdruckshandlung eines Menschen entspringen. Laut Bosanquet hat schließlich »einzig der Mensch die Fähigkeit«, sich um »reinen Ausdruck aus reinem Selbstzweck heraus zu bemühen«. Also kann insbesondere das wirklich Häßliche »ausschließlich vom Menschen und nicht aus der Natur« stammen. Naturdinge können dem späten Bosanquet zufolge also niemals wirklich häßlich sein. Dasselbe gilt auch für Design und Gebrauchskunst. Laut Bosanquet können Gebrauchsgegenstände ebenfalls nicht wirklich schön oder häßlich sein, weil solche Artefakte um ihrer Nützlichkeit willen hergestellt werden, aber nicht, um einer Verfassung eine adäquate physische Gestalt zu geben. Das wirklich Schöne oder Häßliche ist laut Bosanquet die adäquate oder inadäquate physische Verkörperung eines Gehalts zum Ausdruck. Also können Gebrauchsgegenstände nicht wirklich schön oder häßlich sein. Gebrauchsdinge sind laut Bosanquet vielmehr mangelhaft oder nicht.¹⁴² Mit dieser These stellt sich der späte Bosanquet gegen den Großmeister Ruskin, der die Grenzen zwischen sorgfältig gestalteten Gebrauchsgegenständen und der Kunst im emphatischen Sinne niedrigerissen hatte.¹⁴³

(f) *Die didaktischen Konsequenzen.* Wie aber sieht es mit den didaktischen Konsequenzen aus, die Bosanquet zu Beginn der dritten Vorlesung angekündigt hatte? Erste Überlegungen zu diesem Thema hatte ja schon der frühe Bosanquet in dem Aufsatz *Handwork in Education*¹⁴⁴ von 1889 angestellt. Diese (deutlich dem Kunsthistoriker Ruskin verpflichteten) Überlegungen besagen, daß ästhetische Erziehung großen Wert auf aktive Gestaltung von verschiedenen Materialien legen sollte. Zum einen könnten dadurch die manuellen

¹⁴² Ich vermute, daß diese Auffassung das Zentrum von Bosanquets Vorlesung zur Gebrauchskunst gebildet hat, von der ich ebenfalls vermute, daß sie im 1. Weltkrieg verloren gegangen ist. Vgl. dazu den Beginn von Abschnitt 5.4.

¹⁴³ Vgl. dazu Absatz 4.2.c.

¹⁴⁴ Bosanquet: *Artistic Handwork in Education*. A. a. O. 117 ff.

Geschicklichkeiten und die Wahrnehmungsfähigkeiten gefördert werden. Zum anderen könnte Respekt erweckt werden vor den großen Meisterwerken der Kunst, aber auch vor den sorgfältig gestalteten Gegenständen des alltäglichen Gebrauchs. Die kunstdidaktische Auffassung des späten Bosanquet muß nun glücklicherweise nicht aus einigen wenigen Sätzen rekonstruiert werden, weil der Aufsatz *We are not Hard enough on Stupidity* von 1918 zu diesem Thema erhalten geblieben ist.

Dieser Aufsatz fängt in gewisser Weise da an, wo die Vorlesungen von 1915 aufhören. Die Vorlesungen sagen, wie man sich schwierigen Kunstwerken nähern kann. Dann aber lassen sie uns im Dunkeln darüber, was das nützen könnte. Die leitende These des Aufsatzes von 1918 lautet nun, daß die »in schwieriger Weise schöne Kunstwerke« in besonderem Maße zur Ausbildung ethischer Intelligenz beitragen können.¹⁴⁵ Um diesen Gedanken kurz zu rekonstruieren: Bosanquet nennt diejenigen Kunstwerke schwierig schön, die besonders komplex und detailbelastet sind oder besonders unkonventionelle und provozierende Themen behandeln oder emotional schwer zu Verkraftendes zumuten. Der Aufsatz behauptet, daß schwierig schöne Kunstwerke wegen dieser Merkmale besonders geeignet sind, die sozialen Kompetenzen auszubilden und zu fördern, die die Menschen in den europäischen Gesellschaften des frühen 20. Jahrhunderts nun einmal brauchen. Was sind das für Kompetenzen? Bosanquets mögliche Antwort auf diese Frage läßt sich relativ leicht antizipieren.¹⁴⁶

Die europäischen Gesellschaften des frühen 20. Jahrhunderts sind erstens komplex strukturierte Gesellschaften, in denen nur zu rechtkommt, wer sich in komplizierte Gefüge einordnen und selbst Netzwerke knüpfen kann. Solche Fähigkeiten fördern laut Bosanquet die detailbelasteten Kunstwerke. Zweitens sind die Gesellschaften, die Bosanquet vermutlich vor Augen hatte, pluralistische Gesellschaften, in denen man ein gewisses Maß an Toleranz gegenüber

¹⁴⁵ Bosanquet, Bernard: *We are not Hard enough on Stupidity*. In ders: *Some Suggestions in Ethics*. London 1918/1919, 216–219. Vgl. dazu auch Trott: *Bosanquet, Ästhetics and Education*. A. a. O. insg.; sowie Schell: *Bernard Bosanquets Theory of Moral Education*. A. a. O. insg.

¹⁴⁶ Vgl. dazu im Detail auch Raters, Marie-Luise: *Böse Menschen haben keine Lieder. Zu den Möglichkeiten der Erziehung zur Demokratie durch Musik*. In: *Kunst und Demokratie* Sonderheft der *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunsthochschule*. Hrsg. v. U. Franke. Hamburg 2003, 141–159.

Unvertrautem und Andersartigem aufbringen muß. Das können Bosanquets Theorie des schwierig Schönen zufolge die unkonventionellen Kunstwerke lehren. Drittens müssen die Menschen des 20. Jahrhunderts mit Katastrophen und weltweiten Krisen von bisher unbekanntem Ausmaß wie dem Ersten Weltkrieg fertig werden, der im Jahr 1918 mit mehr als 10 Millionen Toten gerade blutig zu Ende gegangen war. Laut Bosanquet bereiten Kunstwerke mit brutalen, grausamen, abstoßenden Inhalten auf solche Situationen vor.

Natürlich läßt sich darüber streiten, ob die Pestakademien des Mittelalters nicht ähnliche emotionale Widerstandsfähigkeiten erforderten wie die schrecklichen Weltkriege des 20. Jahrhunderts. Vermutlich würde Bosanquet darauf mit dem empirisch zutreffenden Argument antworten, daß deshalb in solchen Zeiten auffällig häufig aggressive Kunst geschaffen worden sei. Diskutiert werden müßte außerdem, ob die Kunst mit einem solchen didaktischen Ansatz nicht zum Instrument degradiert wird. Solche Überlegungen fehlen in dem kurzen Aufsatz. Er zeigt lediglich die Richtung an, in die Bosanquets Überlegungen zur ästhetischen Erziehung und zum Verhältnis von Ästhetik und Ethik¹⁴⁷ schließlich gegangen sind. Ein schmerzliches Manko sind schließlich auch Bosanquets fehlende Überlegungen zu der Frage, was sich von den Kunstwerken einer Zeit auf die Menschen und ihre Lebensbedingungen rückschließen läßt. Diese wichtige Frage hatte der frühe Bosanquet offensichtlich unter dem Eindruck der Ästhetik des späten Ruskin gestellt. Beim späten Bosanquet finden wir noch nicht einmal die Andeutungen einer Antwort.

¹⁴⁷ Vgl. zu aktuellen Überlegungen zum Verhältnis von Ethik und Ästhetik z. B. *Frücht, Josef: Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil*. Frankfurt a. M. 1996; sowie ders.: *Getrennt-Vereint. Zum Verhältnis zwischen Ästhetik und Ethik bei Immanuel Kant*. In: *Etho-Poietik. Ethik und Ästhetik im Dialog. Erwartungen, Forderungen, Abgrenzungen*. Hrsg. v. B. Greiner, M. Moog-Grünewald. Bonn 1998, 15–29; sowie *Fenner, Dagmar: Kunst – Jenseits von Gut und Böse? Kritischer Versuch über das Verhältnis von Ästhetik und Ethik*. Tübingen, Basel 2000; sowie *Günther, Klaus: Das gute und das schöne Leben*. In: *Ethik und Ästhetik. Nachmetaphysische Perspektiven*. Hrsg. v. G. Gamm, G. Kimmerle. Tübingen 1990; sowie *Impuls und Negativität. Ethik und Ästhetik bei Adorno*. Hrsg. v. G. Schweppenhäuser, M. Wischke. Hamburg/Berlin 1995; sowie *Reckl, Birgit: Was darf ich hoffen? Ästhetik und Ethik im anthropologischen Verständnis bei Immanuel Kant*. In: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie*. Heft 19. 1. Januar 1994, 1–18; sowie *Schmücker, Reinhold: Kunst als Ideologiekritik? Zum systematischen Ort der >Ästhetischen Theorie<*. In: *Zwischen >Minima Moralia< und >Ästhetischer Theorie<*. Theodor W. Adorno im Kontext von Ethik, Ästhetik und Utopie. Hrsg. v. R. Schmücker. Iserlohn 1994, 35–53.

Bedauerlicherweise stellt der späte Bosanquet auch keine Überlegungen zu der Frage an, ob sich aus dem Vergnügen an scheinbar häßlichen Kunstwerken Rückschlüsse auf den Zustand von Individuen und Gesellschaften ziehen lassen, und welche das sein könnten. Sollte die Konjunktur von schwierig Schönen in der Kunst eher als Indiz für deprimierende soziale Bedingungen der Künstler oder als Symptom für Bedingungen besonderer Unabhängigkeit, Geistesfreiheit und Kreativität gewertet werden?¹⁴⁸ Diese Frage wird insbesondere John Dewey beschäftigen.

5. Dewey und Wollheim über Bosanquets Ästhetik

Im ausgehenden 19. Jahrhundert provoziert die Ästhetik der englischen Romantik die jungen Second-Oxford-Hegelianer wegen ihrer Schönheitsfixierung und wegen ihrer starken ontologischen Prämissen.¹⁴⁹ Eine Generation später werden die Kritiker zu Kritisierten. Jetzt gerät die Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus ins Scheinwerferlicht der öffentlichen Diskussion. Die Reaktionen auf die Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus sind allerdings auffällig polar und heterogen, was sich vielleicht durch den großen zeitlichen Abstand der Stimmen erklärt. Während der amerikanische Pragmatist John Dewey Bosanquets ästhetisches Programm schon als Student kurz vor der Jahrhundertwende überaus positiv aufnimmt, kommt von Seiten der analytischen Ästhetik in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts scharfe Kritik.¹⁵⁰

(a) *Dewey über Bosanquets komplementärästhetisches Programm.* Der amerikanische Pragmatist John Dewey verfaßt als Student schon im Jahr 1893 (also ein Jahr nach ihrem Erscheinen) eine überaus lobende Rezension zu Bosanquets *A History of Aesthetic*.¹⁵¹

Die Rezension zeigt sich zunächst einmal von Bosanquets traditionskritischer Methode beeindruckt. Nahezu alle der unzähligen

¹⁴⁸ Bosanquet: *History*. A.a.O. 446–469. »On the work of a man, as long as machine intervenes«, the »work reveals the man«. A.a.O. 453.

¹⁴⁹ Vgl. Abschnitt 2.7.

¹⁵⁰ Vgl. zur Genese des amerikanischen Pragmatismus aus dem Oxford-Idealismus Absatz 6.3.a. Zum Zusammenhang von Oxford-Idealismus und der analytischen Ästhetik vgl. Absatz 6.4.f.

¹⁵¹ Dewey: *Review* 1893. A.a.O. 189–197.

Werke Deweys sind später nach dieser Methode abgefaßt. Ins Auge sticht dem frühen Dewey auch der von Bosanquet lancierte Begriff von ‚Schönheit‘ als »charakteristische bzw. individuelle Expressivität für die Imagination«. Der Amerikaner sieht in diesem Begriff eine gelungene Symbiose des antiken Schönheitsbegriffs als »Einheit in der Vielheit« und einer Auffassung vom ‚Schönen‘ als dem »Ausdruck dessen, was das Leben beinhaltet«. Zwar paraphrasiert Dewey nicht den antiken Schönheitsbegriff, sondern den organistischen Schönheitsbegriff der angelsächsischen Romantik. Wichtiger ist jedoch, daß das zentrale Kriterium des ästhetischen Urteils beim späten Dewey lauten wird, daß ein Kunstwerk als ein individueller Ausdruck von lebensweltlich Bedeutsamem aufzufassen sein muß. In einem dritten Schritt würdigt Dewey Bosanquets Einsicht, daß man an dem expressiven Schönen der Kunst eine andere Form des Vergnügens empfinden würde als bei einer bloß angenehmen »momentanen Stimulation des Organismus«. Der späte Dewey wird ausgehend von seinem darwinistischen Grundansatz Vergleichbares zum ästhetischen Vergnügen vertreten.¹⁵² Schließlich stellt Dewey lobend heraus, daß Bosanquet »dem Häßlichen und dem Erhabenen große Aufmerksamkeit«¹⁵³ widmet, nachdem sein ästhetikhistorischer Abriß gezeigt habe, daß sich die Ästhetik im Laufe ihrer Geschichte immer mehr vom zweifelsfrei Schönen ab und dem Charakteristischen zugewandt habe.

Dewey übernimmt von Bosanquets *History of Aesthetic* neben zentralen ästhetischen Konzeptionen und der traditionskritischen Methode vor allem die Sichtweise auf die Geschichte der Ästhetik. Noch der späte Dewey bezieht sowohl seine Kenntnisse als auch seine Vorurteile zur Geschichte der Ästhetik offensichtlich aus diesem Buch.¹⁵⁴

¹⁵² Vgl. zu den Parallelen insb. die Absätze 6.3.e. und 6.3.f.

¹⁵³ »The resulting definition is that beauty is characteristic or individual expressiveness.« *Dewey: Review*, 190. »Among the ancients the emphasis was laid upon the formal or logical traits: upon rhythm, symmetry, harmony, in short, upon the general formula of unity in variety.« A.a.O. 190. Aesthetic pleasure is »distinct from pleasure in its momentary stimulation of the organism.« A.a.O. 191. »Because of this method Mr. Bosanquet devotes much attention to the aesthetics of the ugly and the sublime.« A.a.O. 190.

¹⁵⁴ So weist es beispielsweise auf Bosanquets Lesart vom Hegelschen Begriff vom ‚Kunstwerk‘ hin, wenn es bei Dewey über Hegels Kunstwerke heißt, daß sie »ausdrücken« würden, was in der »Erfahrung« einer »Gruppe lebendig ist«. *Dewey: Art as Experience*. A.a.O. 176. Auch Deweys Charakterisierung des 18. Jahrhunderts im Rahmen

Der junge Dewey nimmt zunächst einmal verwundert den Eindruck mit, daß ausgerechnet die kunstsinnige griechische Antike mit Platon und Aristoteles zwei Ästhetiker hervorgebracht haben soll, von denen sich der eine äußerst abfällig gegenüber Kunst verhält, während der andere die Kunst auf bloße Nachahmung festlegt und damit »die Bedeutung von Kunst auf ein Minimum reduziert«. Mehr als die (vermeintliche!) Tatsache aber interessiert Dewey Bosanquets Erklärung, daß »die Griechen ihre ästhetischen Überlegungen immer strikt metaphysischen oder moralischen Vorannahmen unterworfen« hätten. Diese Erklärung hinterläßt Spuren: Der Aufweis der Sachfremdheit, Vorurteilsbehaftetheit und Interessengeleitetheit traditionellen Philosophierens bleibt Dewey lebenslang ein zentrales Anliegen.¹⁵⁵

Relativ schnell werden die Ästhetiken des christlichen Mittelalters, der Renaissance, der Aufklärung und der deutschen Klassik von Kant, Schiller und Goethe abgehandelt. In diesem Zusammenhang würdigt Dewey Bosanquets Ansatz, Philosophie auch als Kulturgeschichte zu betreiben, damit der Standpunkt »der menschlichen und praktischen Interessen in der Geschichte der Philosophie gewahrt« bleibe. Dieses Verständnis von Philosophiegeschichte hat noch der ganz späte Dewey.¹⁵⁶ Beeindruckt ist der junge Dewey auch von dem, was Bosanquet als die Grundidee des objektiven Idealismus (gemeint ist die Philosophie Hegels ebenso wie die Philosophie des

seiner Kritik an Kants Ästhetik deutet auf Bosanquet hin. Dewey schreibt, daß »jenes Jahrhundert« ganz »allgemein gesagt bis gegen sein Ende hin weit eher ein Jahrhundert der ›Vernunft‹ denn eines der ›Leidenschaft‹ gewesen sei, so daß »beinahe ausschließlich die »objektive Ordnung und Regelmäßigkeit, die invarianten Elemente« als die »Quellen ästhetischer Befriedigung« angesehen worden seien. A. a. O. 296 f.

¹⁵⁵ Im Hauptwerk seiner mittleren Schaffensphase steht das sogar im Zentrum. Vgl. dazu *Dewey, John: Reconstruction in Philosophy*. New York 1920/6 1923. Im Text zit. nach ders.: *Die Erneuerung der Philosophie*. Übers. u. hrsg. v. M. Suhr. Hamburg 1989. Um aus der Fülle von möglichen Beispielen eines herauszutragen: In dem Aufsatz *Intelligence and Morals* von 1908 vertritt Dewey die These, daß Plato seine Seelendreiteilungslehre als Rechtfertigung seiner ständisch organisierten Adelsgesellschaft entwickelt habe, und daß der scholastische Dualismus zwischen einer jenseitigen, vollkommenen, göttlichen Welt und einer diesseitigen Welt der Sünde die theoretische Basis für die Rechtfertigung der Feudalstruktur des Mittelalters und der Macht der Kirche gewesen sei. *Dewey, John: Intelligence and Morals*. 1908. *The Middle Works*. Bd. 4. Hrsg. v. J. A. Boydston. Carbondale/Edwardsville 1976 ff., 31–49.

¹⁵⁶ Vgl. dazu ausführlicher *Raters-Mohr, Marie-Luise: Intensität und Widerstand. Metaphysik, Gesellschaftstheorie und Ästhetik in John Deweys ›Art as Experience‹*. Bonn 1994, 19–23.

Oxford-Hegelianismus¹⁵⁷) wiedergibt, von der Vorstellung nämlich, daß alles in einem geordneten Sinne entsteht und vergeht, weil alles Entstehen und Vergehen in einem umfassenden Strukturplan des Ganzen schon vorgesehen ist. Bezeichnenderweise steht im Zentrum von Deweys später Theorie der Realität der Gedanke, daß unsere Realität sowohl vorausberechenbar und zuverlässig als auch dynamisch und kontingen ist.¹⁵⁸

Den angehenden Ästhetiker Dewey interessiert vor allem, wie »sinnlich wahrnehmbares« physisches Material mit »einer Bedeutung schwanger gehen« kann. Auch dazu finden sich beim späten Dewey Überlegungen, die das Niveau des späten Bosanquet allerdings nicht erreichen. Mit besonderem Enthusiasmus würdigt Dewey Bosanquets Rekonstruktion der Ästhetiken von William Morris und John Ruskin als den Versuch, durch »eine Rückkehr zum Leben« einen »besseren Begriff davon zu entwickeln, inwiefern in einem Kunstwerk Gehalt und Ausdrucksgestalt eine Einheit bilden«. Im Zuge dessen hebt Dewey »den Stellenwert« hervor, den »sowohl Morris als auch Ruskin dem individuellen Handarbeiter in allen Bereichen menschlichen Schaffens einräumen«. Außerdem betont er, daß beide in jedem Artefakt »einen genuinen Ausdruck der Schaffensfreude des Herstellenden an seinem Werk« sehen und deshalb »den sogenannten minderen Künsten besondere Aufmerksamkeit schenken« würden. Der Gedanke vom Kunstwerk als Ausdruck der persönlichen Befindlichkeit des Herstellenden, aber auch der sozialen, ökonomischen und politischen Verhältnisse einer Zeit wird die *Grundidee* von Deweys reifer pragmatistischer Ästhetik bilden. Es ist ohne Zweifel Bosanquets Ästhetikgeschichte zu verdanken, daß Ruskins Auffassung von den Werken eines Menschen als Ausdruck seiner Einstellung zu seinem Leben und seiner Arbeit in der pragmatistischen Ästhetik von John Dewey einen besonders hohen Stellenwert hat.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Vgl. zu dieser Ineinssetzung beim frühen Bosanquet Absatz 5.1.c.

¹⁵⁸ Vgl. näheres dazu in Raters, Marie-Luise: *Die Dinge sind, wie sie erfahren werden. Idealismus oder objektiver Realismus in Deweys Erfahrungssystem?* In: *The Role of Pragmatics in Contemporary Philosophy* Bd. 2. Hrsg. v. P. Weingartner, G. Schurz, G. Dorn. Kirchberg am Wechsel 1997, 808–814.

¹⁵⁹ Noch größeren Stellenwert hat diese Auffassung in der Ästhetik von Deweys Nachbar, Freund und philosophischem Mitstreiter George Herbert Mead. Vgl. dazu *Mead, George H.: The Nature of Aesthetic Experience*. In: *International Journal of Ethics* 36. 1926, 382–393. Im Text zit. nach: *Theorien der Kunst*. Hrsg. von D. Henrich, W. Iser. Übers. von J. Kulenkampf. Frankfurt a. M. 1982.

Der einzige Kritikpunkt Deweys lautet, daß Bosanquet die »Trennung zwischen der Sphäre der Kunst und der alltäglichen Realität«¹⁶⁰ zu scharf gezogen habe. Leider läßt es Dewey im Dunkeln, auf welche Passagen in Bosanquets umfangreichem Werk er sich bezieht. Vielleicht hat er die Abschnitte im Auge, in denen Bosanquet vorschlägt, die prosaische Alltagswelt als Negation der schönen Kunstwelt zu betrachten mit dem Argument, daß wir es in der Alltagswelt nicht mit absichtlich und bewußt geformten Ausdrucksmedien zu tun hätten.¹⁶¹ Dann allerdings verwundert Deweys Einwand, weil Bosanquet hier nämlich nicht etwa auf einen Unterschied zwischen Alltags- und Kunstwelt hinaus will, sondern lediglich auf den Unterschied zwischen bewußt und unbewußt gestalteten Ausdrücken der menschlichen Einstellungen gegenüber ihren Lebens- und Arbeitsverhältnissen. Belassen wir es dabei – im strengen Sinne zu diskutieren ist Deweys Rezension nicht, weil an den entscheidenden Stellen die Belege fehlen. Interessant ist jedoch, daß Deweys Kritik in dieselbe Kerbe schlägt, in die Andrew Bradley acht Jahre später mit seiner Antrittsvorlesung von 1901 hauen wird. Mehr noch: Sie formuliert das Leitmotiv und das zentrale Problem, das zu lösen Deweys reife pragmatistische Ästhetik im Jahr 1934 schließlich antritt. Deweys Kritik besagt in ihrem Kern, daß eine Ästhetik das Problem der Verortung der Kunst in den alltäglichen Prozessen des Lebens zu lösen habe.¹⁶² Das ist das Kernproblem des späten Dewey.

(b) *Wollheims Einwände gegen die materiale Objekthyphothese.* Bosanquets späte Ästhetik findet einen namhaften Kritiker erst nach Jahrzehnten in dem analytischen Ästhetiker Richard Arthur Woll-

¹⁶⁰ Aristotle »reduces the meaning of art to a minimum.« *Dewey: Review*. A. a. O. 191. »According to Mr. Bosanquet, this attitude is due to a subordination, among the Greeks, of strictly aesthetic considerations to metaphysical and moralistic assumptions.« A. a. O. 191. »The need is equally pressing in order to save the human and practical interest of the history of philosophy.« A. a. O. 194. The question is »how sense material may be pregnant with meaning.« A. a. O. 195. »The general significance of this movement is found to be in an attempt to get a better conception of how in the work of art the content and expression are united, in a return to life as the real medium.« A. a. O. 195. »The signs of this return to life« are found »in both Ruskin's and Morris' insistence upon the place of the individual workman in all art, the necessity that art be a genuine expression of the joy of the worker in his work, and the consequent greater attention to the minor arts, so called.« A. a. O. 195 f.

¹⁶¹ *Bosanquet: History*. A. a. O. 356.

¹⁶² Vgl. zu Deweys Lösungsstrategie Abschnitt 6.3.

heim¹⁶³. Seine Kritik verdient allerdings besondere Beachtung, weil Wollheim während der Blütezeit des Third-Oxford-Idealismus am *Balliol College* in Oxford Philosophie studiert hat. Ich gehe deshalb davon aus, daß Wollheim seine eigene analytische Auffassung von Kunst in direkter Auseinandersetzung mit der Ästhetik des Oxford-Idealismus entwickelt hat.

Wollheims ästhetisches Hauptwerk *Art and its Objects* von 1968 intendiert die Erfassung des Wesens der Kunst. Wollheim nähert sich seinem Gegenstand, indem er zwei ästhetische Auffassungen diskutiert. Die eine Auffassung wird als die ›Idealtheorie‹ von Kunst bezeichnet. Mit diesem Etikett sind ausdrücklich die Auffassungen von Croce und Collingwood gemeint.¹⁶⁴ Im Zentrum der zweiten Auffassung steht die »Hypothese«, daß Kunstwerke »materielle Objekte«¹⁶⁵ seien. Namen werden nicht genannt, aber aus der generellen Stoßrichtung von Wollheims Argumenten schließe ich, daß sie gegen die Komplementärästhetik des späten Bosanquet gerichtet sind.¹⁶⁶ Um gegen die materielle Objekthypothese angehen zu können, unterscheidet Wollheim zwei Klassen von Kunst, nämlich die Klasse der Gemälde, Skulpturen etc. einerseits und die Klasse der Musikstücke, Romane und Theaterstücke andererseits. Die erste Klasse umfaßt alle Werke, bei denen sich ein Original von seinen Kopien unterscheiden läßt. Die zweite Klasse beinhaltet Kunstwerke,

¹⁶³ Richard Arthur Wollheim (geb. 1923) studiert am Balliol College in Oxford und lehrt ab 1949 Philosophie am University College in London. Von 1963–1985 ist er *Grote Professor of Philosophy of Mind and Logic* an der University of London, sowie Gastprofessor an der Columbia University und der University of California at Berkeley. Neben den *Objects of Art* gelten als seine Hauptwerke *On Art and the Mind. Essays and Lectures*. London 1973; sowie *Painting as an Art*. London 1987. Vgl. zu einem knappen (allerdings im Detail falschen; dazu unten mehr) Überblick über Wollheims Kunstphilosophie auch *Schumacher, Ralph: Richard Arthur Wollheim*. In: *Ästhetik und Kunstphilosophie*. Von der Antike bis zur Gegenwart. Hrsg. v. J. Nida-Rümelin, M. Betzler. Stuttgart 1998, 830–835. Die beste Einführung in die analytische Ästhetik insgesamt ist jedoch immer noch *Lüdeking, Karlheinz: Analytische Philosophie der Kunst*. Frankfurt a. M. 1988.

¹⁶⁴ Vgl. zu dieser Kritik an Croce und Collingwood Absatz 6.4.r.

¹⁶⁵ Wollheim: *Objekte der Kunst*. A. a. O. 17.

¹⁶⁶ In der deutschen Ausgabe von Wollheims *Objekte der Kunst* wird Bosanquets Ästhetik allerdings noch nicht einmal erwähnt. Hier gelten als Gegner Véron, Eugéne: *L'estétique*. Paris 1878; sowie Richards, I. A.: *Principles of Literary Criticism*. London 1924. Auch als ders.: *Prinzipien der Literaturkritik*. Übers. v. J. Schläger. Frankfurt a. M. 1972. Sachlich ist die Auffassung von der Kunst als Ausdruck, die Wollheim diskutiert, jedoch eindeutig die Auffassung des späten Bosanquet.

die als Aufführung oder als gedrucktes Exemplar mehrfach realisiert werden können, ohne daß das ihrer Originalität Abbruch tut.

Wollheims erstes Argument bezweifelt die Generalisierbarkeit der materiellen Objekthypothese, weil es im Falle von Kunst der zweiten Klasse »kein in Raum und Zeit existierendes Objekt« gebe, welches »als Musikstück oder als Roman herausgegriffen oder gedacht werden könnte«. In physisch einmaliger Objektgestalt gebe es lediglich die verschiedenen Exemplare eines Romans oder die verschiedenen Aufführungen eines Musikstücks. Allerdings sei offensichtlich keines der Exemplare oder Aufführungen identisch mit »dem Kunstwerk«. Deshalb könne man »das Kunstwerk« nicht generell als materielles Objekt betrachten.¹⁶⁷

Wollheims Einwände treffen Bosanquet nicht, weil seine Komplementärästhetik die materiale Objekthypothese gar nicht in der Weise generalisiert, die Wollheim kritisiert. Bosanquet stellt sich gar nicht die (Kantische) Frage nach »dem Kunstwerk an sich«. Insofern behauptet sie auch nicht, daß das »Kunstwerk an sich« generell als ein in Raum und Zeit individuelles physisches Objekt zu betrachten sei. Bosanquets Komplementärästhetik beharrt lediglich darauf, daß ästhetische Verfassungen generell nur unter Beteiligung von ästhetischen Objekten stattfinden können, welche notwendig physische Objekte sein müssen. Daß es sich bei den ästhetischen Objekten in manchen Fällen um Exemplare und Aufführungen und in anderen Fällen um numerisch einzigartige Originale handelt, tut dieser Überzeugung nicht den geringsten Abbruch.

Daß Skulpturen oder Gemälde mit »dem Kunstwerk« identisch sind, bezweifelt Wollheim mit dem Argument, daß wir über solche Kunstwerke in einer Weise reden können, wie wir über materielle Objekte nicht reden können. Seine Beispiele sind »eine Leinwand (Nr. 245) von 85 auf 64 cm« im *Palazzo Pitti* von Florenz, auf welcher eine *Donna Velata*¹⁶⁸ zu sehen ist, und »ein Stück Marmor von 209 cm Höhe« im *Museo Nazionale* von Florenz, das den *Heiligen Georg* verkörpert. Laut Wollheim können wir vom *Heiligen Georg* sagen, »er sei von Leben erfüllt«, und von der *Donna Velata*, »sie sei erhaben und würdevoll«. Lebendigkeit und Würde können wir laut Wollheim von materiellen Objekten jedoch nicht behaupten. Lebendigkeit sei mit der Materialität der Objekte sogar schlicht unverträg-

¹⁶⁷ Wollheim: *Objekte der Kunst*. A.a.O. 17–22.

¹⁶⁸ »Donna velata« heißt im Italienischen »Dame mit Schleier«.

lich. Deshalb bezweifelt Wollheim die Identität von ›Kunstwerk‹ und materiellem Objekt auch im Falle von Skulpturen und Gemälden.¹⁶⁹

Dagegen ist zu sagen, daß Wollheim von Bosanquets komplementärästhetischer Perspektive aus nicht exakt redet, wenn er sagt ›der Heilige Georg ist lebendig‹ und ›die Donna Velata ist würdevoll. Bosanquet würde sich als Komplementärästhetiker auf die Wirkung konzentrieren, die ein potentiell ästhetisches materielles Objekt auf unsere Verfassung haben kann. Laut Bosanquet müßte man sagen, daß die *Statue* des Heiligen Georg lebendig *wirke*, und daß das *Gemälde* der Donna Velata würdevoll *wirke*. Diese Beschreibung ist offensichtlich sinnvoll und kein Kategorienfehler. Ja, es handelt sich noch nicht einmal um eine metaphorische Redeweise, wenn man die Wirkung von physischen ästhetischen Objekten (von Statuen oder Gemälden) als ›lebendig‹ oder ›würdevoll‹ beschreibt.

Was ich im Namen Bosanquets die ›Wirkung‹ von Kunstwerken nenne, unterteilt Wollheim präziser in die ›Darstellungseigenschaften‹ und die ›Ausdruckseigenschaften‹ von Kunstwerken. Unter den ›Darstellungseigenschaften‹ versteht er Eigenschaften wie ›Lebendigkeit‹ oder ›Bewegung‹, die mit der Materialität von Objekten unverträglich sind. Unter der ›Ausdrucksfunktion‹ versteht er hingegen Eigenschaften wie ›Würde‹, die man materialen Objekten normalerweise nicht zuspricht. Ausgehend von der Prämisse, daß Kunstwerke tatsächlich Darstellungseigenschaften haben, entwickelt Wollheim ein drittes Argument gegen die materielle Objekthypothese, dem zufolge wir die Darstellungseigenschaften eines Kunstwerks nur erfassen können, wenn wir seine Materialität ausblenden. So können wir eine auf einem Bild dargestellte Bewegung beispielsweise nur erfassen, wenn wir davon abstrahieren, daß die Leinwand selbst starr an der Wand hängen bleibt.¹⁷⁰

Diesem Argument läßt sich im Sinne Bosanquets mit dem Einwand begegnen, daß Wollheim den Prozeß des Sehens (bzw. des Erfassens) von Kunstwerken phänomenologisch falsch beschreibt. Hier wird noch einmal der Unterschied zwischen dem Koffer aus Florenz

¹⁶⁹ Wollheim: *Objekte der Kunst*. A. a. O. 17–22.

¹⁷⁰ Wollheim: *Objekte der Kunst*. A. a. O. (27–31) 27 ff. Ein weiteres Beispiel Wollheims ist der New Yorker Maler Hans Hofmann, der seine Schüler zu der Beobachtung anleitet, wie ein einfacher schwarzer Fleck sich im Prozeß des Sehens auf einer weißen Leinwand immer mehr auszubreiten scheint. Das ist laut Wollheim nur möglich, wenn die Schüler die Tatsache ausblenden, daß das Verhältnis von schwarzer Farbe und unbehandelter Leinwand tatsächlich konstant bleibt.

und der Marmorstatue einschlägig. Der Koffer ist von einer materiellen Beschaffenheit, die von seiner Repräsentationsfunktion ablenkt. Deshalb wird er abgestaubt und weggeräumt, aber nicht ästhetisch erlebt. Die Marmorstatue des Diskuswerfers hingegen hat materielle Beschaffenheiten wie ›Ausdauer‹ und ›Kraft‹, welche dem Assoziationsgehalt des Repräsentierten entsprechen. Einige Eigenschaften des Marmors muß ich nun tatsächlich ausblenden. Schließlich ist ein Diskuswerfer lebendig und eine Marmorstatue nicht. Vom Standpunkt der Komplementärästhetik Bosanquets ist es jedoch ungleich wichtiger, daß ich andere Eigenschaften des Materials gar nicht ausblenden darf, damit es zu dichten Assoziationsketten und damit zu einer intensiven und genuin ästhetischen Verfassung kommt. Laut Bosanquet kann es entgegen Wollheims phänomenologischer Beschreibung des ›Sehens‹ von Kunstwerken also gerade nicht um ein generelles Abstrahieren von der Materialität der ästhetischen Objekte gehen. Damit ist auch dieser Einwand Wollheims hinfällig.

Dann setzt sich Wollheim mit dem Problem auseinander, ob man Kunstwerken ›Ausdruckseigenschaften‹ zusprechen kann, wenn man sie gleichzeitig als materielle Objekte ansieht. Zunächst einmal räumt Wollheim ein, daß materielle Objekte durchaus Ausdruckseigenschaften haben können. Das beste Beispiel sei der »menschliche Körper und seine Teile, besonders das Gesicht und einige Glieder«. Was aber muß erfüllt sein, damit »ein Kunstwerk qua materielles Objekt Emotion ausdrücken« und »expressiv« sein kann? Wollheim setzt sich mit einer wiederum nicht näher bezeichneten Auffassung auseinander, von der er behauptet, daß sie zwei notwendige Bedingungen behaupten würde. Die eine notwendige Bedingung besagt, daß Kunstwerke Ausdruckseigenschaften haben, insofern sie »in einem bestimmten Geistes- oder Gefühlszustand auf Seiten des Künstlers produziert wurden«, welcher den wesentlichen Ausdruckseigenschaften des Kunstwerks qualitativ entspricht. Der zweiten notwendigen Bedingung zufolge müssen die Kunstwerke »im Betrachter einen bestimmten Geistes- oder Gefühlszustand herbeiführen können«. Unter Berufung auf nicht namentlich genannte »neuere Philosophen« bestreitet Wollheim diese Ausdruckstheorie dann zunächst mit dem Argument, daß sie »die Ausdruckskraft des Werks« zu einem dem Werk »äußerlichen Merkmal« degradieren würde. Die beiden Bedingungen würden etwas über die Verfassung des Künstlers und über die Wirkung auf die Rezipienten sagen, aber nicht über das, was wir am Werk »beobachten können oder könnten«. Die Aus-

druckseigenschaften »der Schwere, der Sanftheit, der Furcht« beispielsweise sind laut Wollheim jedoch »für unser Verständnis der Werke wesentlich«. Also können sie »den Werken selbst nicht äußerlich sein«. Es kann sich nicht lediglich um »Attribute der Erfahrungen oder Tätigkeiten« der Künstler und der Rezipienten handeln.¹⁷¹

Falls dieses Argument gegen den späten Bosanquet gerichtet ist (und, wie gesagt, spricht eigentlich alles dafür), erscheint es wiederum wenig stichhaltig. Bosanquet fordert mit der Adäquatheitsbedingung schließlich nicht ein, daß ein Kunstwerk im wörtlichen Sinne traurig ist, wenn es eine traurige Verfassung verkörpern soll. Er fordert vielmehr, daß es (auf welch abstraktem Niveau auch immer) physische Eigenschaften haben muß, die irgendwie Assoziationen an eine traurige Verfassung erwecken. Bekannte Kandidaten sind dunkle Farben, diffuse Strukturen oder sich nur langsam und quälend auflösende Dissonanzen in der Musik. Solche Eigenschaften sind dem Kunstwerk gerade nicht äußerlich.

In einem fünften und letzten Schritt bezweifelt Wollheim die *Notwendigkeit* der beiden Bedingungen für die Ausdruckseigenschaften eines Kunstwerks. (Zur Erinnerung: Es geht um die Bedingungen, daß Kunstwerke Ausdruckseigenschaften haben, insofern sie »in einem bestimmten Geistes- oder Gefühlszustand auf Seiten des Künstlers produziert wurden«, und daß Kunstwerke »im Betrachter einen bestimmten Geistes- oder Gefühlszustand herbeiführen« müssen.) Wollheims Argument gegen die Notwendigkeit dieser Bedingungen lautet, daß es zu viele ästhetische Objekte gebe, denen wir Ausdrucksfunktion zusprechen, obwohl wir keine Gründe zu der Annahme haben, daß sie aus einer bestimmten künstlerischen Verfassung heraus entstanden sind, und obwohl sie keine unmittelbare Ausdruckswirkung auf uns haben. Für Wollheim ist vielmehr »die Feststellung, daß der Komponist nicht den Tränen nahe war«, oder daß der »Durchschnittsbetrachter nicht das Bedürfnis zeigt, wegzu laufen«, noch längst kein Grund, an den Ausdruckseigenschaften des Werks zu zweifeln. Als Rettungsanker schlägt Wollheim vor, die beiden Kriterien nicht mehr »kategorisch«, sondern »bestenfalls hypothetisch« zu behaupten. Man solle also nicht mehr behaupten, daß Kunstwerke »expressiv hinsichtlich eines bestimmten Zustands dann und nur dann« seien, wenn sie in diesem bestimmten »Zustand pro-

¹⁷¹ Wollheim: *Objekte der Kunst*. A. a. O. 35–42.

duziert wurden und ihn zu erwecken«¹⁷² vermögen. Laut Wollheim kann man lediglich vermuten, daß ein Kunstwerk mit einer bestimmten Ausdruckseigenschaft in einer korrelierenden Stimmung des Künstlers entstanden ist. Vergleichbar sollte man laut Wollheim lediglich darüber spekulieren, welche Wirkungen eine bestimmte Ausdruckseigenschaft in einer bestimmten Stimmung vermutlich auf uns ausüben wird. Solche Spekulationen und Vermutungen hält Wollheim allerdings für durchaus legitim, weil wir uns erstens in die Gefühle anderer bis zu einem gewissen Maße einfühlen könnten, und weil wir zweitens unsere eigenen möglichen Gefühlsreaktionen aus Erfahrung sehr genau kennen würden.

Diesem Einwands Wollheims ist nun erstens mit dem Hinweis darauf zu begegnen, daß es für Bosanquet keineswegs eine notwendige Bedingung ist, daß der Künstler die Verfassung aktual durchlebt, die sein Kunstwerk verkörpern soll. Diese Bedingung kann schon deshalb nicht gestellt werden, weil das physische Schaffen eines Kunstwerks Zeit und Sorgfalt erfordert. Viele Künstler arbeiten Wochen, Monate oder (im Falle von Opernkompositionen beispielsweise) sogar Jahre an einem einzigen Werk. Bosanquets Bedingung kann schon deshalb nicht besagen, daß ein Kunstwerk mit Ausdrucks-eigenschaften notwendig in einer aktual durchlebten intensiven Verfassung entstehen muß. Bosanquet fordert allerdings tatsächlich ein, daß der Künstler die Verfassung kennen muß, die sein Kunstwerk adäquat verkörpern soll. Dagegen könnte Wollheim den Einwand erheben, daß man lediglich Spekulationen darüber anstellen könne, was ein Künstler schon erlebt hat und was nicht. Ist es jedoch tatsächlich denkbar, daß sich ein Künstler an die Verkörperung einer Verfassung macht, die er nur vom Hörensagen kennt und selbst nicht durchlebt hat? Warum sollte er die Verfassung interessant genug finden?¹⁷³ Als Ästhetiktheoretiker kann man auf Bosanquets Erklärungsmodell nicht verzichten, weil es keine plausible Alternative hat.

¹⁷² Wollheim: *Objekte der Kunst*. A.a.O. 35–42.

¹⁷³ Es kann allerdings gar nicht deutlich genug betont werden, daß der Künstler nicht die Situationen und Ereignisse kopiert, die er selbst erlebt hat, sondern daß er die Verfassungen adäquat verkörpert, die er selbst durchlebt hat. Denn natürlich ist Shakespeare niemals in der Situation gewesen, daß sein Onkel seinen Vater ermordet, seine Mutter geheiratet und einen Königsthron besetzt hätte. Aber muß er nicht dennoch emotional vergleichbare Verfassungen von Eifersucht, Hilflosigkeit und schreiendem Unrecht durchlebt haben, um die Situation des Dänenprinzen Hamlet so dicht und ergrifend gestalten zu können?

Ein zweiter Einwand gegen Wollheim ist geboten. Was soll man schließlich über die Ausdruckseigenschaften von Kunstwerken noch sagen können, wenn man von den Ausdruckswirkungen auf potentielle Rezipienten abstrahieren muß? Eine Ausdruckseigenschaft ist eine Eigenschaft, die sich ausschließlich darüber definieren kann, daß sie eine bestimmte Wirkung hat. Also kann ich eine Ausdruckseigenschaft nur behaupten, wenn etwas auf mindestens einen Rezipienten auch tatsächlich eine Ausdruckswirkung hat. Die Rede von einer Ausdruckseigenschaft unter Abstraktion der Ausdruckswirkung ist völlig sinnlos. Denn wie soll man einem Gegenstand Ausdruckseigenschaften zusprechen, wenn man nichts über die Ausdruckswirkung sagen darf?

Den Einwand, daß ein- und dasselbe Kunstwerk erfahrungsgemäß längst nicht auf alle Rezipienten eine spontane Ausdruckswirkung hat (und schon gar nicht in allen Fällen dieselbe oder auch nur eine vergleichbare), hat Bosanquet antizipiert. Deshalb verwendet er ja genau die vorsichtige hypothetische Redeweise, die Wollheim vorschlägt, wenn er zwischen dem aktuellen und dem nur potentiellen ästhetischen Objekt unterscheidet. Ich muß das Angebot eines ästhetischen Objekts akzeptieren, wenn es zum aktuellen Objekt für mich werden soll. Das ist mein Part, weil ich ansonsten die Wolke nur als Wasserdampfansammlung und die Statue zwangsläufig nur als Marmorblock sehen werde (s. o.). Falls das Objekt jedoch dennoch keine Wirkung auf mich hat und mich emotional kalt läßt – dann habe ich laut Bosanquet durchaus das Recht, dem Objekt seine Ausdrucksfähigkeit abzusprechen und seinen Status als ästhetisches Objekt anzuzweifeln. Das meint Bosanquet mit seiner Forderung, daß ein ästhetisches Objekt notwendig eine Ausdruckswirkung auf seine Rezipienten haben muß. Diese Bedingung ist sinnvoll, weil sie genau das benennt, was wir von Kunstwerken erwarten.

Ein letzter Einwand ist schließlich der wichtigste: Wollheim unterschlägt nämlich die dritte und wichtigste Bedingung von Bosanquets Ästhetik. Bosanquets Auffassung von Kunst ist keine bloße Gefühlsduselei, wie Wollheim zu unterstellen scheint. Eine intensiv durchlebte künstlerische Verfassung ist laut Bosanquet schließlich keine hinreichende Bedingung dafür, daß ein ausdrucksstarkes Kunstwerk entsteht. Eine Kritik kann Bosanquets Komplementärästhetik nur gerecht werden, wenn sie auch die handwerklichen Fähigkeiten des Künstlers als notwendige Bedingung des Kunstschaffens diskutiert. Schließlich behauptet Bosanquet ja keine geheimnisvolle Ent-

sprechung zwischen der Künstlerverfassung und den Ausdrucks-eigenschaften von ästhetischen Objekten. Er betont vielmehr vieler-orts, daß der Künstler sein physisches Material genau kennen und handwerklich exakt bearbeiten können muß, damit es physische Strukturen annimmt, die potentielle Rezipienten in eine der Künstlerverfassung vergleichbare Stimmung versetzen können. Die handwerklichen Fähigkeiten sind Bosanquets Komplementärästhetik genauso wichtig wie die intensive Verfassung des Künstlers, damit aus einem Marmorblock ein ästhetisches Objekt werden kann. Diese ebenfalls notwendige Bedingung des Kunstschaftens bei Bosanquet läßt Wollheim schlicht unter den Tisch fallen. Vor allem deshalb kann er Bosanquets Gefühlsästhetik nicht wirklich gerecht werden.

(c) *Wollheims Verwurzelung in der angelsächsischen Gefühlsästhetik.* Wollheims Ausführungen zu (Bosanquets?) Ausdruckstheorie sind nicht nur als kritischer Widerpart interessant, sondern auch deshalb, weil sie zeigen, wie sehr der analytische Ästhetiker der angelsächsischen Gefühlsästhetik verpflichtet geblieben ist. Wollheim bezweifelt schließlich lediglich die Notwendigkeit der beiden genannten Bedingungen einer gefühlsästhetischen Auffassung von Kunst. Er bezweifelt jedoch keineswegs ihre generelle Erklärungskraft.

Erstens gesteht er zu, daß die Ausdruckseigenschaften ihren kausal-genetischen Ursprung ziemlich häufig (wenn auch nicht immer) in einer qualitativ entsprechenden Verfassung des Künstlers haben. Schließlich sei es ja »ein übliches Ereignis«, daß ein »Maler oder Bildhauer ein Werk ändert oder verwirft, weil es nicht dem zu entsprechen vermag, was er im Augenblick empfand«. Ja, Wollheim liefert sogar eine Erklärung dafür, warum wir so schnell geneigt sind, von der Ausdruckswirkung von Kunstwerken darauf zu schließen, daß das Kunstwerk in einer ganz bestimmten emotionalen Verfassung des Künstlers entstanden ist. Laut Wollheim kennen wir es nämlich von unserem Körper, daß er Ausdruck und Spiegel der Zustände unserer Seele ist. »Wenn wir einem natürlichen Objekt oder einem Artefakt Ausdruck verleihen, neigen wir« laut Wollheim dazu, »ihn als Körper anzusehen.« Aus unserer Erfahrung mit den Ausdruckskapazitäten unseres eigenen menschlichen Körpers neigen wir dazu, auch Artefakten »ein besonderes Aussehen beizulegen, das eine deutliche Ähnlichkeit mit dem Aussehen eines menschlichen Körpers hat und das stets mit einem inneren Zustand

verbunden ist«. Diese Erklärung könnte unmittelbar von Bosanquet stammen.

Darüber hinaus verteidigt Wollheim auch die Auffassung, daß wir durch ein Kunstwerk eine »Emotion sehen oder erleben« wollen. Ein mögliches Argument gegen diese Auffassung lautet nach Wollheim, daß es schließlich möglich sei, »vor Werken selbst der extremsten emotionalen Intensität« dem Gefühl nach »mehr oder weniger unbewegt zu bleiben«, das sie »zugegebenermaßen zum Ausdruck bringen«. Wollheim klassifiziert dieses Argument als ein Kantisches Argument, weil es laut Kant ein »Definitionsmerkmal der Kunst« sei, daß sie »mit Distanz gesehen werden soll«. Wollheims Interpretation zufolge soll laut Kant »auf Seiten des Betrachters ein Abstand eingehalten« werden »zwischen dem, was das Werk ausdrückt, und dem, was er erlebt«. Wollheim relativiert die Kantische Position jedoch mit dem Hinweis darauf, »daß jene Theoretiker, die am sichersten darüber waren, daß Kunstwerke keine Emotionen erregen, zugleich unsicher und in einigen Fällen sogar verwirrt darüber waren, wie dies zustande kommt«. An der grundsätzlichen gefühlsästhetischen Überzeugung, daß Kunstwerke im Bestfall intensive Gefühle evozieren, rüttelt Wollheim also keineswegs. Er bezweifelt lediglich die Notwendigkeit dieser Bedingung dafür, ein Objekt als ›Kunstwerk‹ titulieren zu dürfen.¹⁷⁴

Einen besonders deutlichen gefühlsästhetischen Geist atmen die Passagen, in denen Wollheim begründet, warum wir materiellen Objekten sogar »spezifische Ausdruckseigenschaften allein auf der Basis des Gegebenen zuschreiben können«. Wollheim setzt sich hier mit Gombrich auseinander.¹⁷⁵ Gombrich hatte Wollheims Wiedergabe zufolge bestritten, daß »bestimmte Elemente, die sowohl außerhalb als auch innerhalb der Kunst vorkommen können (z. B. Farben oder Noten), eine intrinsische Verbindung mit inneren Zuständen« haben, »die sie dadurch sowohl ausdrücken als auch hervorzurufen vermögen.« Wollheim interessiert sich für dieses Argument, weil er (der gefühlsästhetischen Tradition des angelsächsischen Idealismus verpflichtet) davon überzeugt ist, daß Kunstwerke gerade durch die »In-

¹⁷⁴ Wollheim: *Objekte der Kunst*. A. a. O. 35–42.

¹⁷⁵ Vgl. dazu Gombrich, Ernst H.: *Art and Illusion*. London 1960. Auch als ders.: *Kunst und Illusion*. Übers. v. L. Gombrich. Köln 1967, insb. Kap. 10; sowie ders.: *Meditations on a Hobby Horse*. London 1963. Auch als ders.: *Meditationen über ein Steckenpferd*. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst. Übers. v. L. Gombrich. Wien 1973. Reprinted Frankfurt a. M. 1978.

korporierung solcher Gefühle« ihre »Gefühlsbedeutung« erhalten, oder daß sie ihnen zumindest aufgrund der Annahme einer solchen Inkorporierung »zugeschrieben« wird.

Gombrichs Argument gegen diese Auffassung lautet nach Wollheim im Kern, daß »ein und dasselbe Element oder ein Komplex von Elementen in verschiedenen Kontexten eine völlig andere Bedeutung haben« könne. So habe eine Dissonanz im Kontext der Musik von Josef Haydn sicherlich eine ganz andere Bedeutung als dieselbe Dissonanz in der Musik von Richard Wagner. Gombrich stellt deshalb die These auf, daß wir die Ausdruckseigenschaft eines einzelnen Elements nur kennen können, wenn wir es »als Selektion aus einer angebbaren Menge von Alternativen betrachten«. So habe ein einfaches, kontextloses ›Blau‹ keine Bedeutung. Es habe aber wohl eine Bedeutung, wenn etwas blau ist, obwohl wir wissen, daß es bei einem Künstler auch rot sein könnte. Das heißt für Gombrich, daß »wir die Menge der Alternativen kennen« müssen, »innerhalb deren der Künstler arbeitet«, damit »wir ein Werk als expressiv ansehen können«. Anders ausgedrückt: Wir müssen sein »Repertoire« kennen.

Dem stimmt Wollheim grundsätzlich zu. Ja, laut Wollheim legt Gombrichs Äußerung sogar »die Bedingung des Ausdrucks als solchen« fest. »Die Kenntnis des Repertoires« sei nämlich »nicht nur eine Voraussetzung für die Fähigkeit des Betrachters, zu verstehen, was der Künstler ausdrückt«. Nein, komplementär dazu sei »die Existenz eines Repertoires« auch die »Voraussetzung für die Fähigkeit des Künstlers, sich überhaupt ausdrücken zu können«. Der Gefühlsästhetiker kommt in Wollheim allerdings deutlich zum Vorschein, wenn er dann betont, daß das Repertoire des Künstlers auf keinen Fall willkürliche, private Erfindung sein könne. Wollheim ist der Überzeugung, daß »die Korrelation« bestimmter Ausdruckselemente »mit bestimmten Zuständen« eher »eine Sache der Natur als eine Sache der Konvention« sei. Wollheims Beispiele könnten wiederum von Bosanquet stammen. Zwar ist nicht von Bergen und Wolken und von Mut- und Freiheitsassoziationen die Rede. Wollheims Beispiele sind die Ausdrucksfunktion von höheren Tönen gegenüber tieferen und von helleren Farben gegenüber dunkleren. Diese Beispiele dienen bei Wollheim jedoch der Bekräftigung der gefühlsästhetischen Auffassung, daß »wir eine Disposition« haben, »unbelebte Objekte als expressiv zu betrachten«, welche »in bestimmten natürlichen Tendenzen wurzelt«. Wie Bosanquet, so betont auch Wollheim, daß

diese Disposition in der Kunst natürlich »durch Konvention verstärkt«¹⁷⁶ würde.

Im Folgenden stellt Wollheim Überlegungen zum Verhältnis von Repertoire und Stil eines Künstlers an. Die müssen uns aber nicht mehr interessieren, weil mittlerweile deutlich geworden sein sollte, wie sehr der analytische Ästhetiker Wollheim der gefühlssästhetischen Tradition des angelsächsischen Idealismus und insbesondere der Ästhetik des späten Bosanquet verpflichtet geblieben ist.

¹⁷⁶ Wollheim: *Objekte der Kunst*. 62–68.

