

1. Kapitel

Die Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus. Eine Einführung.

»Wenn Wildgruber auftrat, wenn er auf die Bühne stürzte, tobte, flog oder ruderte, verdrängte er alles um sich herum. Der größte Raumverdränger im deutschen Theater. Dem, was er an Träumen, Alpträumen, Abgrundvorstellungen im monumentalen Kopf hatte, umloht von weiß wehendem Haarkranz, gekrönt von den edelsten und verdientesten Schweißperlen des deutschen Theaters, war seine Umgebung kaum gewachsen.«

»Er hat immer um sein Leben gespielt.«¹

¹ Stadelmaier, Gerhard: *Ums Leben spielen*. Man hätte ihn noch gebraucht: Zum Tod des Schauspielers Ulrich Wildgruber. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 281. 2. 12. 1999, 47.

Dieses Buch zeichnet die Entwicklungslinien der Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus nach, von ihren Anfängen zu Beginn des 19. Jahrhunderts bis zu ihrer Auflösung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.² Die Anfänge dieser ästhetischen Tradition liegen in der englischen Romantik, die im frühen Schelling einen Gewährsmann gefunden zu haben glaubt. Ihren Höhepunkt erlebt sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianers Bernard Bosanquet, einem ausgezeichneten Kenner der Philosophie Hegels. Ihr letztes Dokument ist bislang die Ästhetik des späten Robin George Collingwood. Im Detail sind die ästhetischen Positionen der Autoren des angelsächsischen Idealismus unterschiedlich und heterogen. So lassen beispielsweise die Second-Oxford-Hegelianer des späten 19. Jahrhunderts kaum ein gutes Haar an der Ästhetik der englischen Romantik. Von einer einheitlichen ästhetischen Tradition kann man nur aus dem einen Grund sprechen, daß sich die Autoren des angelsächsischen Idealismus, allen Schul- und Flügelkämpfen zum Trotz, in einem einzigen Punkt stets einig sind: Sie sehen im Kunstwerk die adäquate Verkörperung eines intensiven Gefühls in physischem Material. Die Ästhetik des angelsächsischen Idealismus ist von ihren Anfängen bis hin zu ihrem Ende beim späten Collingwood eine Ästhetik des Gefühls. Das vereint ihre Autoren jenseits aller Differenzen im Detail. Dieses Buch intendiert eine Rekonstruktion der Genese und Entfaltung der angelsächsisch-idealistischen Gefühlsästhetik während des gesamten 19. Jahrhunderts bis in das frühe 20. Jahrhundert hinein sowie eine kritische Würdigung ihrer einzelnen Positionen.

1. Ein erster Einstieg

Zum ersten Mal formuliert der englische Dichter William Wordsworth die gefühlsästhetische Auffassung von Kunst, die dann für etwa 140 Jahre die Basis der Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus bildet. Im Jahr 1800 verfaßt Wordsworth ein Vorwort zu dem gemeinsam mit seinem Freund Samuel Taylor Coleridge herausgegebenen Gedichtband *Lyrical Ballades*. In diesem Vorwort heißt es weichenstellend, daß Kunst die »wesentlichen Leidenschaften« der Menschen ist. Diese Leidenschaften sind die Gefühle, die »die Seele in die höchste Freude und die Seele in die tiefste Traurigkeit versetzen«. Diese Gefühle sind die Basis der Kunst, die dann wiederum die Gefühle der Menschen verstärkt. Dies ist die Grundidee der Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus.

² Zur Bedeutung des Begriffs »Idealismus« vgl. Abschnitt 6.5.

ten des Herzens«³ zum Ausdruck zu bringen habe. Mehr als hundert Jahre später findet sich bei dem Oxford-Philosophiehistoriker und Hegelianer Bernard Bosanquet dieselbe Auffassung von Kunst in elaborierter Form wieder. Bosanquet definiert den Begriff des ›Kunstschönen‹ im Jahr 1915 als einen »neuen individuellen Ausdruck«, in dem wesentlich »ein neues Gefühl zur Existenz«⁴ kommen müsse. Der vorerst letzte der angelsächsischen Gefühlsästhetiker ist der Oxford-Philosoph und Historiker Robin George Collingwood. In seiner vielbeachteten Ästhetik *The Principles of Art* von 1938 schreibt er, daß die »künstlerische Aktivität« im »Ausdrücken von Gefühlen«⁵ bestehen müsse. Jenseits aller Zweifel an den ästhetischen Lehrmeinungen seiner Vorgänger lässt also auch der späte Collingwood eines unberührt: die gefühlsästhetische Auffassung vom ›Kunstwerk‹ als adäquate physische Verkörperung eines intensiven Gefühlsgehalts.

(a) *Gefühlsästhetische Grundbegriffe*. Was aber besagt die gefühlsästhetische Auffassung vom ›Kunstwerk‹ darüber hinaus? Welche Implikationen hat diese Auffassung? Einen ersten Eindruck kann ein Blick auf den Begriff vom ›Gefühl‹ verschaffen, der sich im angelsächsischen Idealismus etabliert hat. Entscheidend für ein würdigendes Verständnis der Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus ist die Tatsache, daß der zugrundeliegende Begriff vom ›Gefühl‹ deutlich mehr bezeichnet als eine bloße Reaktion auf einen Sinnesreiz: Er bezeichnet eine ganzheitliche psycho-physische Reaktion auf eine äußere Situation mit ihren intellektuellen und sensuellen Anteilen, insofern die Reaktion eine einheitliche emotionale Grundfärbung hat.⁶ Wer sich im Nachhinein an eine Ehrung erinnert, die

³ Es heißt, daß Kunst »the essential passions of the heart« ausdrücken würde. *Wordsworth: Lyrical Ballades*. Wordsworth and Coleridge. The Text of the 1798 Edition with the Additional 1800 Poems and the Prefaces. Einl. u. hrsg. v. R. L. Brett, A. R. Jones. London/Edinburgh 1963, 239.

⁴ »For beauty is above all a creation, a new individual expression in which a new feeling comes to exist.« *Bosanquet, Bernard: Three Lectures on Aesthetic*. London 1915. Reprinted New York 1968, 109.

⁵ »The aesthetic experience, or artistic activity, is the experience of expressing one's emotions.« *Collingwood, Robin George: The Principles of Art*. London 1938/1964, 275.

⁶ Nach Bosanquet kommt ›Gefühl‹ (feeling) ins Spiel, sobald jemand ›mit Herz und Verstand‹ bei der Sache ist. *Bosanquet: Three Lectures*. A. a. O. v. Eine durchaus anschlußfähige Auffassung vom ›Gefühl‹ findet sich bei Lohmann. Nach Lohmann sind Gefühle (1) immer intentional; (2) sie gehen meistens ungesteuert mit »körperlichem

ihm widerfahren ist, wird wahrscheinlich noch genau wissen, wer zu dem Festakt erschienen ist, wer wie gekleidet war, wer eine Rede gehalten hat, und wer sich peinlich benommen hat. Vor allem aber wird er sich daran erinnern, wie sehr er sich gefreut hat über die Ehrung, wie stolz er sich gefühlt hat, und wie dankbar er denen war, die den Festakt organisiert und gestaltet haben. Diese emotionale Erinnerung wird alle übrigen Erinnerungen überlagern, alle äußereren Details emotional einfärben und so die Situation zu der einen Situation zusammenschmelzen, in der er geehrt wurde. Der Geehrte wird sich jenseits aller Details vor allem daran erinnern, wie stolz und wertgeschätzt er sich während des Festaktes gefühlt hat. Die Details der Situation bekommen für ihn durch dieses Gefühl ihre Bedeutung und ihre Farbe. Gefühle in diesem umfassenden Sinn stehen im Zentrum der Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus. Sie sind der Gegenstand der Verkörperung im Kunstwerk und dasjenige, was den Erfahrungsbereich Kunst und die Beschäftigung mit Kunstwerken erst interessant macht.

An die Künstler stellt die Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus drei wichtige Forderungen. Als erstes ist die Fähigkeit zu besonders intensivem Fühlen gefordert. Unter einem intensiven Fühlen wird ein besonders starkes Fühlen von extremer Leuchtkraft verstanden. Intensive Gefühle stellen sich erfahrungsgemäß besonders häufig in Situationen ein, die wir als besonders wichtig und bedeutend für unsere Lebensvollzüge erleben. So werden wir einen Festakt zu unseren Ehren, unsere Eheschließung, die erste Liebe, aber auch ein großes Unglück sicherlich in der Regel sehr viel intensiver erleben als den wöchentlichen Hausputz oder das Abfassen einer Steuererklärung für das Finanzamt.

Allerdings haben wir alle schon die Erfahrung gemacht, daß sich Gefühle von ästhetisch relevanter Intensität auch in anscheinend ganz alltäglichen Situationen einstellen können. So können wir beispielsweise einen Spaziergang im Wald machen, und im Zuge dessen

Ausdrucksverhalten einher«; (3) sie »motivieren« uns »zu bestimmten Handlungen«; (4) sie sind von »von Lust oder Unlustempfindungen begleitet«; (5) womit sie uns anzeigen, »wie ein bestimmter Sachverhalt von uns bewertet wird«; (6) ob die Urteile nun zutreffend sind oder nicht; (7) und obwohl sie zumeist auf unreflektierten Hintergrundüberzeugungen basieren. *Lohmann, Georg: Moralische Gefühle und moralische Verpflichtungen*. In: *Ethik und Unterricht*. Zeitschrift für die Fächergruppe Ethik/Werte und Normen/LER/Praktische Philosophie. Hrsg. v. H. P. Mahnke. Januar 2001, (2–6) 2. Vgl. zum selben Thema auch *Behrmann, Gisela: Moralische Gefühle*. A. a. O. 18–26.

plötzlich deutlich erleben, wie sich das Licht zwischen den Bäumen bricht. Oder wir fühlen während der täglichen Fahrt zur Arbeit für einen kurzen Moment lang mit plötzlicher Intensität, daß wir uns sehr auf die Arbeit freuen. Die Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus erklärt solche überraschenden Intensitätserlebnisse in alltäglichen Kontexten damit, daß die Intensität unseres Erlebens nicht nur von der äußeren Situationsqualität abhänge, sondern auch von unserer persönlichen Offenheit, Bereitschaft und Disposition zu intensivem Fühlen. Ja, sie hält Offenheit und Aufrichtigkeit gegenüber den eigenen Gefühlen sogar für wichtiger als die Extraordinarität der Gefühle oder der Situationen, in denen sie entstehen. Deshalb fordert die angelsächsische Gefühlsästhetik vom Künstler zweitens auch die Fähigkeit zu besonders aufrichtigem Fühlen ein. Diese Forderung besagt, daß der Künstler seine starken Emotionen ehrlich zulassen muß. Er muß sich in besonderem Maße und besonders kompromißlos auf die intensiven Stimmungen einlassen können, die er empfindet. Er muß intensive Freude ebenso wie tiefe Trauer, überschäumen-de Wut und große Enttäuschung in sich zulassen können. Von welcher Qualität die intensiven Gefühle sind, ist vom Standpunkt der Gefühlsästhetik aus gegenüber ihrer Intensität nämlich letztlich unerheblich. Sie appelliert an den Künstler, sich seinen intensiven Gefühlen selbst dann zu stellen, wenn er sich eigentlich für sie schämt.

Der Gefühlsästhetik zufolge muß jeder Künstler drittens auch über die Fähigkeit verfügen, seine intensiv erlebten Gefühle in dem physischen Material seiner Kunst adäquat zu verkörpern und für andere deutlich zur Darstellung zu bringen. Das ist absolut notwendig und unverzichtbar. Naheliegenden Mißverständnissen zum Trotz reicht es dem angelsächsischen Gefühlsästhetiker also keinesfalls, wenn jemand besonders leidenschaftlich und intensiv empfinden kann. Natürlich wird vom Künstler auch eingefordert, daß er sein Material beherrscht und es zum Ausdrucksmedium für seine Gefühle formen kann. Falls jemand diese Bedingung nicht erfüllt, ist er für die angelsächsischen Gefühlsästhetiker zwar vielleicht jemand, der leidenschaftlich empfinden kann, aber noch lange kein Künstler. Aus der Arbeit des Künstlers soll schließlich ein physisches Kunstwerk entstehen, welches das intensive Gefühl des Künstlers so adäquat verkörpert, daß es anderen von diesen Gefühlen deutliche Mitteilung machen kann. Die angelsächsische Gefühlsästhetik läßt nur denjenigen als Künstler gelten, der physisches Material zu einem Medium

gestalten kann, das sein Gefühl adäquat verkörpert und für andere transparent und nachvollziehbar macht.

Damit ist die Funktion angesprochen, die Kunstwerke der gefühlsästhetischen Auffassung der angelsächsischen Idealisten zufolge erfüllen sollen: Sie sollen intensive Gefühle so adäquat verkörpern und zur Darstellung bringen, daß sie den Gefühlen Ausdruck verleihen und vielleicht sogar vergleichbare Gefühle wieder evozieren können. Damit ist natürlich nicht gemeint, daß ein Kunstwerk die Gefühle identisch reproduzieren soll, die zuvor der Künstler hatte. Falls jemand beispielsweise das Gefühl in einem Gedicht verkörpert hat, das er empfunden hat, als ihm eine große Ehrung zuteil wurde, besagt die Forderung nicht, daß das Gedicht die stolze Erfahrung eins zu eins in Worte fassen muß. Schließlich kann ein Gedicht ein Gefühl sprachlich ja immer nur näherungsweise erfassen. Die Forderung besagt aber immerhin, daß das Gedicht im Rezipienten ein Gefühl von vergleichbarer Intensität und Qualität hervorzurufen hat. Der Rezipient soll sich zwar nicht selbst geehrt fühlen, aber er soll dennoch die Freude und den Stolz des ursprünglichen Erlebens in vergleichbarer Intensität nachempfinden können. Dasselbe gilt für Kunstwerke, die Gefühle wie Wut oder Angst verkörpern. Der Rezipient soll nicht im wörtlichen Sinne selbst wütend oder ängstlich werden. Er soll aber immerhin in eine Stimmung versetzt werden, in der er sich vielleicht an eigene Wut- oder Angsterlebnisse assoziativ deutlich erinnert, und in der er möglichst intensiv ergriffen ist von einer emotional dichten Atmosphäre, die von Wut oder Angst grundsätzlich eingefärbt ist. Auch in dieser schwachen Variante stellt die Gefühlsästhetik aus der Perspektive des Rezipienten zweifelsohne eine provokante Forderung an das Kunstwerk.

(b) Die zentralen Fragen einer gefühlsästhetischen Auffassung von Kunst. Läßt sich diese Forderung der Gefühlsästhetik auch einlösen? Diese Frage drängt sich vor allen anderen auf. Und welche Konsequenzen und Folgekosten hat eine gefühlsästhetische Auffassung von Kunst? Die Gefühlsästhetiker des angelsächsischen Idealismus haben ihre Energien vor allem auf drei zentrale Themen- und Problemkomplexe konzentriert.

Das erste und wichtigste Problemfeld entfaltet sich um die grundsätzliche Frage, ob sich Gefühle überhaupt in physischem Material verkörpern lassen. Das Problem hat seinen Grund im qualitativen Sprung zwischen Psyche und Physis. Läßt sich Psychisches in

physischem Material wie Holz, Tönen, Wörtern oder Steinen tatsächlich adäquat verkörpern? Die Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus unterstellt zwar, daß genau das möglich ist. Allerdings spricht selbst Bosanquet als einer der führenden Ästhetiker dieser Tradition in diesem Zusammenhang staunend vom »Wunder Kunst«.⁷

Und was kann es näherhin heißen, daß physische Strukturen Gefühle *adäquat* zu verkörpern haben? Gefühle sind intensiv oder lau, freudig oder traurig, gerichtet oder diffus. Physische Strukturen hingegen sind hart oder weich, chaotisch oder geordnet, homogen oder heterogen. Wie läßt sich das eine in das andere adäquat übersetzen? Von einem Abbilden im mimetischen bzw. abbildrealistischen Sinne kann keine Rede sein. Schließlich lassen sich Gefühle im strikten Sinne nicht abbilden. Sie entziehen sich im Gegenteil jeder exakten Übersetzung in welches Medium auch immer. Der gefühlsästhetischen Auffassung von Kunst zufolge soll das Kunstwerk physische Strukturen haben, die Gefühle von vergleichbarer Qualität evozieren, wie sie zuvor der Künstler hatte. Die Rezipientensituation soll analog zur Schöpfungssituation verlaufen in dem Sinne, daß das Kunstwerk im Rezipienten Gefühle evoziert, die in Qualität, Intensität und Deutlichkeit so ähnlich sind wie die Gefühle des Künstlers.⁸ Kann dieser Anspruch tatsächlich realisiert werden? Und läßt sich vom Standpunkt einer ästhetischen Theorie vielleicht sogar etwas Verbindliches darüber sagen, wie physisches Material gestaltet sein muß, damit es Gefühle evoziert, die dem zu verkörpernden Gefühl qualitativ vergleichbar sind? Vor allem diese Frage hat die Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus zu beantworten.

Das zweite Problemfeld betrifft das Verhältnis von Gefühl und Reflexion. Das Reflektieren über Gefühle scheint möglich zu sein. Welchen Stellenwert hat jedoch das Gefühl für die Reflexion? Die Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus ist im philosophie-historischen Kontext des deutschen Idealismus unter dem Einfluß der Wahrheitsästhetiken von Schelling und Hegel entstanden. Die Wahrheitsästhetiken des deutschen Idealismus sind Rüdiger Bubners

⁷ Vgl. dazu Bosanquet: *Three Lectures*. A.a.O. 49f. Die Passage wird zitiert im Abschnitt 5.3.

⁸ Beim späten Collingwood heißt es dazu: »The true definition of representative art is not that the artefact resembles an original.« Es gilt vielmehr, »that the feeling evoked by the artefact resembles the feeling evoked by the original«. *Collingwood: Principles of Art*. A.a.O. 53.

treffender Rekonstruktion zufolge nun vor allem dadurch gekennzeichnet, daß sie »die Wahrheit, die doch von altersher die Sache der Philosophie heißt«, der »philosophischen Reflexion nicht mehr als vollgültiger Besitz zutraut« und statt dessen »primär in Kunst«⁹ erscheinen sieht. Wenn das Kunstwerk der gefühlsästhetischen Auffassung der angelsächsischen Idealisten zufolge jedoch individuelle Gefühle zu verkörpern hat – inwieweit kann man es dann noch als Ort eines Wahrheitsgeschehens behandeln? Nach Horstmann haben die deutschen Idealisten von der philosophischen Reflexion erwartet, daß sie »uns durch den Entwurf und die Entwicklung von ausweisbaren und tragfähigen Modellen in die Lage versetzt, uns über unsere Situation in der Welt grundlegend und umfassend zu verständigen«¹⁰. Die Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus betrachtet das Kunstwerk als physische Verkörperung eines intensiven individuellen Gefühls. Gleichzeitig sieht sie sich mit den Wahrheitsanforderungen des deutschen Idealismus an das Kunstwerk konfrontiert. Kann auch eine Gefühlsästhetik behaupten, daß Kunstwerke verbindliche Auskünfte über die Wirklichkeit und über unsere Situation in dieser Wirklichkeit geben? Muß sie nicht vielmehr annehmen, daß die Kunst von der äußeren Wirklichkeit separiert und uns in den Bereich des Innerlichen, Privaten und Intimen einschließt? Wie weit kann der Wahrheitsanspruch, der sich mit einem gefühlsästhetisch aufgefaßten Kunstwerk verbindet, speziell im Vergleich zum Wahrheitsanspruch der Philosophie gehen?

Es steht nun für die Ästhetiker des angelsächsischen Idealismus relativ früh fest, daß man von Kunstwerken keine objektiven Wahrheitsleistungen erwarten kann. Aber muß man deshalb das Kind mit dem Bade ausschütten und völlig darauf verzichten, im Kunstwerk eine Botschaft zu vermuten? Muß der Gefühlsästhetiker im Kunstwerk ausschließlich den philosophisch uninteressanten Ausdruck eines subjektiven Gefühls sehen? Die Gefühlsästhetiker des angelsächsischen Idealismus haben einen goldenen Mittelweg zwischen dieser fatalen Konsequenz einerseits und der wahrheitsästhetischen Überfrachtung der Kunst durch die deutschen Idealisten andererseits

⁹ Bubner, Rüdiger: *Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik*. In ders: *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt a. M. 1989, (9–51) 11. Vgl. zu den »Aporien der Wahrheitsästhetik« auch Schmucker, Reinhold: *Was ist Kunst? Eine Grundlegung*. München 1998, 19–46.

¹⁰ Horstmann, Rolf-Peter: *Die Grenzen der Vernunft. Eine Untersuchung zu Zielen und Motiven des Deutschen Idealismus*. Frankfurt a. M. 1991, 8 f.

gesucht. Kann man dem Kunstwerk nicht zumindest einen *Botschaftscharakter* zusprechen, wenn man es als aufrichtige Verkörperung eines Gefühls betrachtet, das der Künstler in einer tatsächlich erlebten lebensweltlichen Situation wahrhaftig empfunden hat? Und wenn sich der Künstler zudem bemüht hat, nur Gefühle zu gestalten, von denen er aufrichtig glaubt, daß sie für die Menschen seiner Zeit und seiner sozialen Gemeinschaft ebenfalls von Interesse sind – kann die Gefühlsästhetik dann vielleicht sogar behaupten, daß die Botschaft des Kunstwerks von allgemeinem und vielleicht sogar von philosophischem Interesse ist? Was aber sind allgemein interessante Gefühle im Gegensatz zu nur privat relevanten Gefühlen? Gibt es Kriterien, anhand derer wir erkennen können, ob ein Künstler wahrhaftig war und nur solche Gefühle verkörpert hat, die er tatsächlich auch empfunden hat? Um solche Fragen rankt sich der zweite Fragenkomplex der Ästhetiker des angelsächsischen Idealismus.

Das dritte Problemfeld ist vermutlich das interessanteste. Es entfaltet sich angesichts der Tatsache, daß wir auch negative Gefühle wie Neid, Mißgunst, Angst, Bosheit oder Einsamkeit kennen. Wir wissen alle, daß unsere Gefühle und Leidenschaften sogar zerstörerischer Art sein können. Wir wollen diese Leidenschaften am liebsten aus unserem Bewußtsein verdrängen. Ganz sicher wollen wir nicht, daß irgend jemand davon erfährt und Einblick in die Abgründe unserer Seele erhält. Beim späten Collingwood heißt es treffend, daß »jeder von uns Emotionen fühlt«, vor denen »sein Nachbar erschaundernd zurückschrecken würde«¹¹, wenn sie ihm zugänglich wären. Wenn man Kunstwerke als physische Verkörperungen von tatsächlich empfundenen Gefühlen auffaßt, führt das Faktum der negativen Gefühle zu einer Fülle von systematisch höchst anspruchsvollen Problemen.

Das erste Problem lautet, ob ein Künstler solche Gefühle aus ethischen und moralischen Gründen überhaupt darstellen darf bzw. soll.¹² Könnte er sein Publikum nicht vielleicht in Einstellungen ver-

¹¹ »Everybody of us feels emotions which, if his neighbours became aware of it, would make them shrink from him with horror.« *Collingwood: Principles of Art.* A. a. O. 284.

¹² Unter Ethik wird hier wie bei Aristoteles das philosophische Reflektieren auf die Bedingungen der Realisierung unserer Konzeptionen von Glück verstanden. Die Moralphilosophie befaßt sich hingegen mit dem menschlichen Handeln, insofern es die Interessen anderer berührt. Vgl. zu diesem Begriffsgebrauch *Williams, Bernard: Ethics and the Limits of Philosophy.* London 1985, 1ff.; sowie *Tugendhat, Ernst: Probleme der Ethik.* Stuttgart 1984, 43ff.; sowie *Habermas, Jürgen: Vom pragmatischen, ethischen*

setzen oder gar zu Handlungen anstacheln, die vom Standpunkt der Moral verwerflich oder vom Standpunkt der Ethik aus nicht wünschenswert sind? Eine zweite Frage lautet, ob man Werke, die Abstoßendes oder Unmoralisches verkörpern, tatsächlich noch ›Kunstwerke‹ nennen kann. Dieses Problem stellte sich in der Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus als ein ganz gravierendes Problem dar, nachdem die englischen Romantiker um der »Anerkennung der Schönheit des Universums« willen von allen Künstlern normativ eingefordert hatten, daß ihre Werke ›Freude zu schenken‹¹³ haben. Man kann nun beim besten Willen nicht mehr behaupten, daß Kunstwerke Freude schenken, wenn sie (vielleicht sogar mit ästhetisch abstoßenden Mitteln) ihre Gegenstände aus einer negativen emotionalen Perspektive als abstoßende, bedrohliche oder böse präsentieren. Kann man solche Werke dennoch als ›Kunstwerke‹ bezeichnen? Und welchen Wert könnten sie haben, wenn sie offensichtlich keine Freude schenken? Das ist der dritte und vermutlich bemerkenswerteste Fragenkomplex, mit dem die Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus konfrontiert.

und moralischen Gebrauch der praktischen Vernunft In ders.: Erläuterungen zur Diskurstethik. Frankfurt a. M. 1991, 100–118; sowie Früchtli, Josef: Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil. Frankfurt a. M. 1996, 151.

Es gibt auch die Konvention, Moralien als die *Systeme von Wertorientierungen* zu definieren, während *Ethik* die *Wissenschaft* bzw. die Philosophie von den Moralien ist. So heißt es bei Gerhardt »Ethik – als philosophische Disziplin – kann somit auch Moralphilosophie genannt werden.« Laut Gerhardt sprechen »Ethik und Moralphilosophie davon, wie der Mensch – nach seinem eigenen Verständnis – handeln soll.« Sein Argument für diese Begriffsverwendung lautet, daß der lateinische Begriff ›mos, moris‹ ein »Parallelbegriff« zum griechischen Begriff ›ethos‹ sei. Gerhardt, Volker: *Selbstbestimmung*. Das Prinzip der Individualität. Stuttgart 1999, 95. Vgl. im selben Sinne auch Steinvorth, Ulrich: *Klassische und moderne Ethik*. Grundlinien einer materialen Moraltheorie. Reinbek bei Hamburg 1990, 10f. Die Begriffsverwendung des angelsächsischen Idealismus wird hier nicht in diese Richtung modifiziert, mit dem schlichten Argument, daß der ersten Konvention zufolge mit den Begriffen ›Ethik‹ und ›Moralphilosophie‹ Unterschiedliches bezeichnet werden kann und in der zweiten nicht.

¹³ »The Poet writes under one restriction only, namely, that of the necessity of giving pleasure to a human Being.« Wordsworth: *Lyrical Ballades*. A.a.O. 252 »It is an acknowledgement of the beauty of the universe.« A.a.O. 252.

2. Die Wurzeln in der englischen Aufklärung

Auf die Frage nach den Quellen und Ursprüngen der gefühlsästhetischen Tradition des angelsächsischen Idealismus gibt es zwei Antworten. Die erste Quelle liegt zweifelsohne im deutschen Idealismus, speziell in den Ästhetiken des frühen Schellings und Hegels. Das wird von den angelsächsischen Idealisten selbst auch immer wieder betont und hervorgehoben. Fast ebenso wichtig ist eine zweite Quelle, von der die Gefühlsästhetiker des angelsächsischen Idealismus allerdings so wenig Aufhebens machen, daß in der Regel noch nicht einmal die Namen der jeweiligen Referenzautoren genannt werden. Die Rede ist von der Gefühlsästhetik der englischen Aufklärung.

(a) *Shaftesburys Epistemik des Gefühls*. Ihr erstes wichtiges Dokument ist Anton Ashley Cooper Earl of Shaftesburys Schrift *The Moralists*¹⁴ aus dem Jahr 1709. Die Schrift ist nach dem Vorbild der sokratischen Dialoge verfaßt. Die Dialogpartner sind der skeptische Philokles, der misanthropische Palemon und der Philosoph Theokles. Der Dialog behandelt im Detail zentrale philosophische Fragen nach dem Verhältnis von Religion und Moral, nach dem Ursprung der Tugenden und nach der natürlichen Ordnung des Kosmos. Seine übergreifende Frage lautet: Wie können wir von all dem wissen? Die Antwort findet sich in der Passage, die den Höhepunkt und das eigentliche Zentrum der Schrift bildet. Die Rede ist von einem Morgenspaziergang des Theokles und des Philokles. Während des Spaziergangs stimmt Theokles einen »wahren Lobgesange auf die Natur« an, weil er meint, »die Gottheit selbst« in diesen »feierlichen Wohnsitzen einsamer Betrachtung gegenwärtig fühlen« zu können. Nach allem Räsonieren über die Ordnung des Kosmos fühlt der Philosoph plötzlich eine enthusiastische Begeisterung über die Schönheit der Natur in sich und gibt ihr »Stimme und Ton«. Das Resultat ist ein jubilierender Hymnus auf die »herrliche Natur«. Sie wird als

¹⁴ Shaftesbury, Anton Ashley Cooper Earl of: *The Moralists. A Philosophical Rhapsody*. 1709. Im Text zit. nach ders.: *Ein Brief über den Enthusiasmus. Die Moralisten*. Übers. v. M. Frischeisen-Köhler. Hrsg. v. W. Schrader. Hamburg 1909/1980, 38–210. Das Werk erschien in erster Auflage schon 1705 unter dem Titel *The Sociable Enthusiast. A Philosophical Adventure Written to Palemon*. Die ein Jahr zuvor erschienene Schrift *A Letter concerning Enthusiasm* ist wegen ihres kritischen Duktus noch nicht einschlägig. Vgl. Shaftesbury: *A Letter concerning Enthusiasm to My Lord Somers*. 1708. Im Text zit. nach ders.: *Ein Brief über den Enthusiasmus. Die Moralisten*. A.a.O. 1–37.

»über alles schön und gut«, »allliebend, allliebenswert, allgöttlich« gepriesen, und als eine Schöpfungsmacht, deren »geringstes Werk eine reichere Szene, ein edleres Schauspiel darbietet als alles, was je die Kunst erfand«! Plötzlich fährt der Schwärmende »wie aus einem Traum erwachend, zusammen«. Was ist geschehen? Warum fühlte er plötzlich so deutlich, daß die Natur vollkommen liebenswürdig, wohlgeordnet und schön ist? »War es eine vernünftige Art von Wahnsinn, wie jene Ekstasen, die wir unseren Dichtern erlauben? oder war es wahre Raserei?« Die Antwort des Theokles (bzw. Shaftesburys) ist Platons Wiedererinnerungslehre verpflichtet, welche durch den christlich geprägten *Cambridge Neuplatonismus*¹⁵ im England des 17. Jahrhunderts hohe Konjunktur hatte. Sie lautet, daß wir »ohne alle Kunst, Kultur oder Erziehung« über ein angeborenes Wissen um das Gute und Schöne sowohl im Menschen als auch in der Natur verfügen. Wir haben es durch die Gnade des Göttlichen in uns, das als »die alles durchdringende, alles belebende Seele des Ganzen« aufgefaßt wird, und als das »Allwahre und Allvollkommene«. Durch die Gnade des Göttlichen ist ein »großes Urbild« all seiner »Werke« in »unserer Seele wohnend«. Allerdings hat dieses Wissen keinen begrifflichen Charakter, sondern es handelt sich um ein instinkthaf tes, emotionales Wissen. Es wird als solches nicht erschlossen oder erlernt, sondern es setzt sich über Assoziationen und unbewußte Erinnerungen in uns frei, wenn wir uns begeistern. Shaftesbury erweist sich als ein Epistemiker des Gefühls, wenn er betont, daß die »Begriffe und Grundsätze des Schönen, Rechten und Edlen«, die uns »nebst den übrigen Ideen dieser Art eingeboren sind«, nicht »erkannt«, sondern »gefühlt« würden. Der Dialog gipfelt darin, daß schließlich auch der »kalte, gleichgültige Philokles« der »Leidenschaft« nicht länger »widerstreben will«, welche der Überzeugung des Theokles zufolge

¹⁵ Zu den *Cambridge Platonists* gehören u. a. H. More, J. Smith und insbesondere Ralph Cudworth (1617–1688). Als Hauptwerk des Letzteren gilt gemeinhin *Cudworth, Ralph: The True Intellectual System of the Universe*. London 1678. Nachdruck London 1977. Vgl. auch den Sammelband *The Cambridge Platonists in Philosophical Context. Politics, Metaphysics and Religion*. Hrsg. v. G. A. J. Rogers. Dordrecht 1997. Der Cambridge Neuplatonismus hatte großen Einfluß auf Coleridge. Vgl. dazu den Anfang von Kapitel 2.

Meine philosophiehistorische Abhandlung wird zu ihren zentralen Protagonisten in aller Kürze die wesentlichen biographischen Angaben machen. Ich werde die jeweils genannten Hauptwerke jedoch nur dann ins Literaturverzeichnis aufnehmen, falls sie speziell für die Entwicklungsgeschichte der angelsächsischen Ästhetik von Bedeutung sind.

das eigentliche Wissen des Menschen freilegt. Auch er will die Natur von nun an nur noch wie »die Dichter« und die »Liebenden« betrachten, weil nur diese emotionale Perspektive den Blick auf die »geheimnisvolle Schönheit«¹⁶ freigibt, welche der göttlichen Natur wesentlich ist. Diese ästhetisch gewendete Wiedererinnerungslehre, die sich in einer Vorform schon beim Cambrider Neuplatonismus findet (s.o.), bildet das erste zentrale Versatzstück der Ästhetik der englischen Romantik.¹⁷

(b) *Die ästhetische und die moralische Beurteilung von Kunst nach Hume.* Den nächsten Meilenstein in der Ästhetik der englischen Aufklärung bildet David Humes berühmter Essay *Über die Regeln des Geschmacks* von 1757. Zum Einstieg diagnostiziert dieser Essay eine »große Vielfalt des Geschmacks« im Bereich der Kunst. Zwar »scheinen alle Stimmen einmütig Eleganz, Anstand, Klarheit und Geist im Schreiben zu loben« und »Schwulst, Affektiertheit, Kälte und falschen Glanz zu tadeln«. Sobald man jedoch »zu den Einzelfragen« im Bereich des Ästhetischen komme, scheint sich kein Konsens mehr herstellen zu lassen. Dasselbe gilt nach Hume mit Blick auf die Moralvorstellungen, die viele Kunstwerke verkörpern: Wiederum scheinen die großen Dichter auf den ersten Blick »denselben Tugenden Lob« zu »spenden« und »dieselben Laster« zu »beklagen«. Im Detail verständen sie jedoch drastisch Unterschiedliches unter einem tugendhaften Handeln, so daß wir auch mit durchaus unterschiedlichen »Gefühlen« auf ihre Werke reagieren. Gibt es trotz dieser Diagnose feste Regeln des Geschmacks, »aufgrund derer sich die verschiedenen Gefühle der Menschen in Einklang bringen lassen« oder die es uns »zu entscheiden« erlauben, ob ein Gefühl richtig oder falsch ist? So lautet die leitende Frage von Humes Essays.

Gegen die Möglichkeit von solchen Regeln spricht nach Hume, daß man sich anders als im Falle von Aussagen über Sachverhalte über die Qualität seiner Gefühle nicht irren kann. Deshalb scheint auf den ersten Blick »jedes Gefühl richtig« zu sein. Aussagekräftiger ist nach Hume jedoch die Tatsache, daß man sich mit abwegigen ästhetischen Urteilen in aller Regel »lächerlich« macht. Mit diesem Argument begründet Hume seine zentrale These, daß es »bei aller Vielfalt und Launenhaftigkeit des Geschmacks« eben doch »be-

¹⁶ Shaftesbury: *The Moralists*. A. a. O. 143–147, 190 ff., 177 f.

¹⁷ Vgl. das gesamte 2. Kapitel.

stimmte allgemeine Prinzipien der Billigung oder Mißbilligung« gäbe, deren »Einfluß ein aufmerksames Auge« nach Hume »in allen Akten des Geistes verfolgen kann«. Wie aber erklären sich dann die eingangs konstatierten Divergenzen in den Geschmacksurteilen? Der erste und wichtigste Grund ist nach Hume »ein Mangel an *Feinheit* der Einbildungskraft«. Zwar hält es Hume für »gewiß«, daß »Schönheit und Häßlichkeit« ebenso wie »Süße und Bitterkeit« keine »Eigenschaften der Gegenstände« sind, sondern »ausschließlich dem – inneren oder äußerem – Gefühl angehören«. Weil man jedoch auch »zugeben« müsse, »daß die Gegenstände bestimmte Eigenschaften haben, die ihrer Natur nach geeignet sind, jene besonderen Empfindungen zu erzeugen«, müßten im Zuge einer Ausbildung des Geschmacks die Sinne so weit entwickelt und verfeinert werden, daß ihrer »Aufmerksamkeit« schließlich »nichts entgeht«. (Die Möglichkeit einer solchen Geschmacksverfeinerung plausibilisiert Hume mit dem berühmten Beispiel der Weinprobe aus Cervantes' Roman *Don Quichote*.) Ein weiterer wichtiger Grund seien die Unterschiede zwischen den »Gemütsverfassungen der einzelnen Menschen«. Temperamentsbedingt gefalle »dem einen« nun einmal »vor allem das Zarte« und »dem anderen das Erhabene«. Weil man unter den Gemütsverfassungen jedoch letztlich »keiner den Vorzug vor der anderen geben« könne, ist nach Hume ein »gewisses Maß an Verschiedenheit im Urteil unvermeidlich«. Als weitere Gründe nennt Hume die unterschiedlichen kulturellen Gegebenheiten, Religionen und wissenschaftlichen Lehrmeinungen der verschiedenen Völker und Epochen der Geschichte: Auch diesbezüglich können Kunstwerke nach Hume auf keinen gemeinsamen Kanon verpflichtet werden.

Die Grenze der Toleranz ist nach Hume jedoch erreicht, sobald »lasterhaftes Verhalten dargestellt wird, ohne gebührend getadelt und mißbilligt zu werden«. Verfehlungen gegen die Moral können nach Hume nicht mehr mit Geschmacksdivergenzen erklärt oder gar entschuldigt werden. Wenn das »moralische Gefühl« durch religiösen Fanatismus beispielsweise verwirrt und »die natürliche Grenze zwischen Tugend und Laster« verschoben wird, entstehen nach Hume Werke »von wahrer Häßlichkeit«, die man nicht mehr »genießen«¹⁸ kann und darf.

¹⁸ Hume, David: *Of the Standard of Taste*. 1757. Im Text zit. nach ders.: *Über die Regeln des Geschmacks*. In: Materialien zu Kants »Kritik der Urteilskraft«. Hrsg. v. J. Kulenkampff. Übers. v. F. Herborth. Frankfurt a. M. 1974, (43–63) 43 ff., 49, 52, 61 f. Im Ro-

Nach Hume soll der ausgebildete Geschmack also sowohl im engeren Sinne ästhetische als auch moralische Kriterien an das Kunstwerk anlegen, wobei die moralische Beurteilung im Zweifelsfall den Ausschlag geben soll. Humes Theorie des Geschmacks hat nun lediglich bei Coleridge¹⁹ in einigen wenigen Passagen einige unbedeutende Spuren hinterlassen, die Coleridge selbst zudem auf Kant zurückführt. Humes moralisierende Sichtweise auf die Phänomene des Ästhetischen hingegen beherrscht die Ästhetik des angelsächsischen Idealismus bis weit ins 19. Jahrhundert hinein. Bis dahin wird ganz selbstverständlich nur dasjenige »schön« genannt, das auch (bzw. vor allem) den Anforderungen der Moral entspricht. Infragegestellt wird diese Auffassung erst im frühen 20. Jahrhundert durch den Kontakt mit der mentalistischen Ästhetik des Italieners Benedetto Croce.²⁰ Bis dahin bildet sie jedoch eine zweite zentrale Doktrin der Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus.

(c) Burkes *psychologische Ästhetik*. Das Jahr 1757 ist ein ausgesprochen fruchtbare Jahr für die Gefühlsästhetik der englischen Aufklärung. Außer Humes Essay erscheint in diesem Jahr nämlich auch die Schrift *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* von Edmund Burke, der gemeinhin als der eigentliche Begründer der englischen psychologischen Ästhetik²¹ gilt. Wie Hume, so konzentriert sich auch Burke auf die Frage, was uns jenseits aller subjektiven Unterschiede des Geschmacks generell gefällt und ästhetisches Vergnügen bereitet.²² Seine Antwort geht

man *Don Quichote* wird die Anekdote erzählt, daß sich »Sancho Pansa« mit dem »Schildkappen mit der großen Nase« während einer Weinprobe darüber streitet, ob der Wein nun nach Leder oder nach Eisen schmeckt. Die Lösung ist: »Als das Faß geleert wurde, kam ein alter Schlüssel mit einem an ihm befestigten Lederriemen zum Vorschein.« A. a. O. 50.

¹⁹ Vgl. Abschnitt 2.3.

²⁰ Vgl. dazu dazu Abschnitt 4.4.

²¹ Auch in der praktischen Philosophie hatte das Gefühl zu dieser Zeit in England hohe Konjunktur. Vgl. z. B. Smith, Adam: *The Theory of Moral Sentiments*. 1759. Im Text zit. nach ders.: *Theorie der ethischen Gefühle*. Übers. u. hrsg. v. W. Eckstein. Hamburg 1926. Reprinted 1994.

²² Burke setzt die Prämisse eines komplexen, aber angeborenen menschlichen Geschmacks. Die empirischen Unterschiede in den Geschmacksurteilen erklärt er (wie Hume) mit unterschiedlichen Sensibilitäten und Bildungsgraden. Burke, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. London 1757/1759. Im Text zitiert nach ders. *Vom Erhabenen und Schönen*. Übers. v. F. Bassenge. Hrsg. v. W. Strube. Hamburg 1989.

von der Prämisse aus, daß es zwei Typen von »Ideen« gibt, »die fähig sind, einen machtvollen Eindruck auf das Gemüt zu machen«. Ge-meint sind die Ideen, welche die »Selbsterhaltung« einerseits oder die »Gesellschaft« andererseits betreffen. Was die Selbsterhaltung bedroht, erweckt in uns die »Ideen von Schmerz und Gefahr«. Diese Ideen nennt Burke umfassend auch »das Erhabene«. Sie nehmen in seiner Gefühlsästhetik breiten Raum ein, weil sie laut Burke »die stärkste Bewegung« hervorbringen können, »die zu fühlen das Ge-müt fähig ist«. Burke ist »überzeugt, daß die Ideen des Schmerzes weit mächtiger sind als diejenigen, die auf der Seite des Vergnügens stehen«²³. Die seltsame Lust am Erhabenen entsteht laut Burke aus der Tatsache, daß wir hochgradig aktiv werden, solange etwas nur die Idee der Bedrohung der Selbsterhaltung evoziert, die Selbsterhaltung aber tatsächlich nicht bedroht. Mit dieser These etabliert sich das Erhabene erstmalig gleichrangig neben der Kategorie des Schönen in einer philosophischen Ästhetik.²⁴ Insbesondere die Ästhetik Kants wird diese These aufgreifen.²⁵ Neben dem Erhabenen gibt es nach Burke jedoch auch die vergnüglichen Ideen des Schönen. Diese wer-den durch alles evoziert, was mit der Gesellschaft zu tun hat. In die-sem Zusammenhang hat Burke vor allem die Fortpflanzung im Blick, denn schließlich sichert die Fortpflanzung ja vor allem anderen den Fortbestand der Gesellschaft. Burke betont, daß »dasjenige Vergnügen, das mit diesem Zweck am unmittelbarsten zusammenhängt«, von besonders »lebhaftem Charakter, erregend, heftig und zugegebe-nermaßen das höchste sinnliche Vergnügen« sei. Aber natürlich spricht Burke nicht nur von der Fortpflanzung. Er nennt vielmehr in einem umfassenden Sinne alles »schön«, das in uns die Affekte evo-ziert, die den Fortbestand der Gesellschaft sichern. Laut Burke ist schön, was in uns die »Leidenschaft der Liebe« und alle »entspre-chenden Affekte«²⁶ hervorbringt. Damit ist ein drittes wichtiges Ver-

²³ Burke: *The Sublime and the Beautiful*. A. a. O. 72.

²⁴ Vgl. dazu Homann, R.: *Erhabene (das)*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 2. Darmstadt 1972, 626. Vgl. auch den Sammelband *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Einl. und hrsg. von Ch. Pries. Weinheim 1989; sowie Albert, Karl: *Die Lehre vom Erhabenen in der Ästhetik des deutschen Idealismus*. Diss. Bonn 1950.

²⁵ Kant, Immanuel: *Analytik des Erhabenen*. In ders.: *Kritik der Urteilskraft*. 1790. Einl. u. hrsg. v. H. Klemme. Hamburg 2001, 105–135.

²⁶ Burke: *The Sublime and the Beautiful*. A. a. O. 73, 152. Burke betont, daß die Leiden-schaften der Liebe von der rein sexuellen Begierde deutlich zu unterscheiden seien. A. a. O. 127f.

satzstück der Ästhetik der englischen Romantik benannt. Anders als im deutschen Sprachraum fand Burkes Theorie des Erhabenen hier nämlich keine Anhänger²⁷ – wohl aber seine gefühlsästhetische Auffassung vom ›Schönen‹! Die Ästhetik des angelsächsischen Idealismus versteht unter dem ›Schönen‹ seit ihren Anfängen bei Coleridge und Wordsworth exakt dasselbe wie Burke. Sie versteht unter dem ›Schönen‹ die »Qualität oder die Qualitäten eines Körpers, durch die er Liebe oder eine ähnliche Leidenschaft verursacht«²⁸.

Das ist jedoch nicht das einzige Theorieelement, welches die Ästhetik des angelsächsischen Idealismus der psychologischen Ästhetik Burkes zu verdanken hat. Sehr viel wichtiger ist die Assoziationslehre, die Burkes Abhandlung abschließt, und die im deutschen Sprachraum und insbesondere bei Kant überhaupt keine Beachtung gefunden hat. In den letzten Kapiteln seines Buches stellt sich Burke die Frage, warum »das Gemüt« überhaupt von einem »Körper affiziert« werden kann, und das auch noch in bestimmter und in Grenzen planbarer Weise? Warum rufen »gewisse Affizierungen des Körpers gerade eine solche Regung des Gemüts und keine andere hervor«? Gibt es nicht einen signifikanten Unterschied zwischen Physis und Psyche, und kann es tatsächlich eine kausale Beziehung zwischen beiden doch so wesensfremden Bereichen geben? (Die entsprechenden Passagen erwähnen bezeichnenderweise mehrmals den Namen Newtons.) Burke entwickelt seine Antwort aufgrund von zwei Prämissen. Die erste Prämisse stammt aus Spons Berichten über den »gefeierten Physiognomiker Campanella«. Dieser soll nämlich die Körperhaltungen derjenigen Menschen eingenommen haben, in deren »Neigungen« er »einzudringen« versuchte. Der Effekt sei gewesen, daß sich »das Gemüt« des Physiognomikers »jedesmal unwillkürlich der Leidenschaft zugewandt« habe, deren »äußere Erscheinung« er »nachzuhahmen bestrebt war«. Wenn er die »Blicke oder Gebärden eines zornigen oder sanften, erschrockenen oder kecken Menschen« nachahmte, habe er sich unvermutet plötzlich selbst in einer zornigen, sanften, erschrockenen oder kecken emotionalen Verfassung wiedergefunden.²⁹ »Auf diese Weise«, so berichtet Burke, konnte Campanella

²⁷ Vgl. zur Auseinandersetzung mit Burkes und Kants Auffassung vom Erhabenen im angelsächsischen Idealismus Absatz 6.2.b.

²⁸ Burke: *The Sublime and the Beautiful*. A. a. O. 127. Vgl. zum Einfluß von Burke auf die frühe Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus in der englischen Romantik das gesamte 2. Kapitel.

²⁹ Auf einer ähnlichen Erfahrung beruht übrigens die Methode des russischen Regis-

nella »in die Neigungen und Gedanken der Leute ebenso vollkommen eindringen, als wenn er ganz in sie verwandelt worden wäre«. Burkes zweite Prämisse lautet, daß wir nicht nur durch direkte körperliche Einwirkung von Gegenständen in bestimmte körperliche Zustände versetzt werden, sondern auch durch Assoziationen. So zucken wir beispielsweise nicht erst dann zusammen, wenn uns ein Schlag tatsächlich trifft, sondern schon dann, wenn jemand seine Hand in einer Weise gegen uns erhebt, daß wir den Schlag imaginieren können. Aufgrund dieser beiden Prämissen kann Burke zunächst einmal die emotionale Wirkung von Erhabenem und Schönen erklären. Etwas Erhabenes erweckt in uns Assoziationen an Bedrohliches und Gefährliches, ohne daß es uns tatsächlich in unserer Selbsterhaltung bedrohen würde (s. o.). Wir reagieren auf diese Assoziationen spontan mit einer ganz bestimmten körperlichen Reaktion, die der Bedrohung angemessen ist. Laut Burke ziehen wir »die Augenbrauen krampfhaft zusammen«, runzeln »die Stirn« und rollen »heftig die Augen«. Diese körperlichen Reaktionen versetzen uns laut Burke dann wiederum in eine ganz bestimmte emotionale Verfassung, die im Falle des Erhabenen die Verfassung des angenehmen Erschauerns ist. Wer hingegen mit etwas Schönen konfrontiert wird, das in ihm die Idee der Liebe oder der Sympathie evoziert, wird körperlich ganz anders reagieren. Laut Burke wird sein Kopf »etwas nach einer Seite geneigt« sein, die »Augenlieder sind mehr als gewöhnlich geschlossen«, der »Mund ist ein wenig geöffnet« und »der Atem geht langsam«³⁰. Die durch Schönes evozierten Assoziationen versetzen uns also in eine angenehme, harmonische und beruhigte körperliche Verfassung. Das ruft in uns Burkes Campella-Prämisse zufolge wiederum die angenehmen und lustvollen Gefühle hervor, die wir mit dem Schönen in der Regel verbinden. Burke erklärt die geheimnisvolle Wirkung, die erhabene oder schöne Kunst- oder Naturdinge auf uns haben können, also mit einer Art Kettenreaktion. Die physischen Gegenstände erwecken in uns bestimmte Assoziationen, die uns in

seurs und Theaterpädagogen Konstantin Stanislawski. Konstantin Sergejewitsch Stanislawski (1863–1938) gründete das Moskauer Künstlertheater und entwickelte die sogenannte Stanislawski-Methode des Schauspielens, nach welcher bis heute ganze Generationen von Schauspielern ausgebildet werden. Vgl. dazu *Stanislawski, Konstantin S.: Materialien zum Buch 'Die Arbeit an der Rolle.'* 1916–1920. Im Text zit. nach ders.: *Moskauer Künstlertheater. Ausgewählte Schriften* Bd. 1. 1885–1924. Hrsg. v. D. Hoffmeier. Berlin 1988, (316–353) 316 f., 321 f.

³⁰ Burke: *The Sublime and the Beautiful*. A. a. O. 168–204.

eine bestimmte Körperhaltung versetzten, welche in uns wiederum ganz bestimmte Gefühle evoziert. Dieses Erklärungsmodell bildet die vierte tragende Säule der Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus.

3. Der Triumph des Schönen über das Gefühl in der deutschen Ästhetik seit Winckelmann

Die Ästhetik des angelsächsischen Idealismus tritt jedoch nicht nur das Erbe der Gefühlsästhetik der englischen Aufklärung an. Ihre zweite Quelle ist die Ästhetik des deutschen Idealismus. Diese Ästhetik ist nun dezidiert *keine* Ästhetik des Gefühls, sondern eine an der Wahrheitsleistung von Kunst außerordentlich interessierte Ästhetik des Schönen. Ja, die Ästhetik des deutschen Idealismus betrachtet das Gefühl sogar als eine ästhetisch völlig untaugliche Konzeption. Damit befindet sich die Ästhetik des angelsächsischen Idealismus zumindest in ihrer formativen Anfangsphase während der englischen Romantik in der schwierigen Situation, daß sie zwischen zwei ästhetischen Auffassungen steht, die sich auf den ersten Blick in ihren zentralen Konzeptionen fundamental zu widersprechen scheinen.

(a) Mendelssohns *Theorie der vermischten Empfindungen*. Nun ist die deutsche Ästhetik des ausgehenden 18. Jahrhunderts keinesfalls immer schon eine Ästhetik des Schönen gewesen. Im Gegenteil werden zunächst auch in der deutschen Aufklärung in direktem Kontakt mit der englischen Aufklärung gefühlsästhetische Positionen entwickelt und vertreten³¹, und das mit großem Nachhall und von berühmten Persönlichkeiten. Das erste gefühlsästhetische Dokument der deutschen Aufklärung von Bedeutung ist wohl die 1755 erschienene Schrift *Über die Empfindungen* von Moses Mendelssohn. Die Schrift knüpft an Shaftesburys Dialog von 1709 an. Sie entwickelt ebenfalls einen Dialog in der Gestalt einen fiktiven Briefwechsels zwischen einem fragenden Jüngling Euphranor³² und einer Figur,

³¹ Vgl. zur Ästhetik der Aufklärung auch Zelle, Carsten: *Angenehmes Grauen*. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert. Hamburg 1987.

³² Mendelssohn, Moses: *Über die Empfindungen*. 1755. In ders.: *Ästhetische Schriften in Auswahl*. Hrsg. v. Otto F. Best. Darmstadt 1994, 29–110.

die Theokles³³ genannt wird. Außerdem nimmt sie die Passage zum Aufhänger, in welcher Shaftesburys Theokles von Philokles gebeten wird, seine begeisterte Naturschilderung doch auf keinen Fall durch Momente des Reflektierens zu unterbrechen. »Wenn Sie nun aufhören, so werde ich den Genuß dieser herrlichen Vision verlieren«, gibt Shaftesburys Philokles zu bedenken. Statt dessen würde er anfangen, »tausend Schwierigkeiten zu finden«³⁴. Mendelssohns Schrift ist der hier aufgeworfenen Frage gewidmet, ob sich die »Natur des Vergnügens« rational erklären lässt? Schließlich scheint »die Lust« ja in der Regel zu verschwinden, »wenn wir unsere Empfindungen allzu sorgfältig aufzuklären suchen«.

Theokles beantwortet diese Frage, indem er es schlicht vorexerziert, wie sich die Quellen des Vergnügens via vernünftige Reflexion erschließen lassen. Laut Theokles ist die Quelle aller Lustempfindungen in einer Form von Vollkommenheit zu suchen. In ihrem Verlauf unterscheidet die Schrift dann drei Spielarten von Vollkommenheit, nämlich die Vollkommenheit des Schönen, die Vollkommenheit des Verständigen und die Vollkommenheit einer körperlichen Verfassung. Damit wäre das Beweziel von Mendelssohns Schrift eigentlich erreicht, die dann jedoch deutlich über Shaftesburys Abhandlung hinausgeht und sich auf die Künste konzentriert. Im Zentrum dieser Passagen steht die These, daß »alle schönen Künste« aus den drei »verschiedenen Quellen mit vollem Masse« schöpfen und sich »in einer angenehmen Mischung über uns« ergießen würden, um »die nach Vergnügen dürstende Seele« zu »erfrischen«. Damit ist die Theorie von den »vermischten Empfindungen« geboren, die zentrale Doktrin der Gefühlsästhetik der deutschen Aufklärung. Die ganze Tragweite dieser Doktrin entfaltet sich im achten Brief. Er beginnt, indem Euphranor auf eine besonders seltsame und irritierende Form der Vergnügen hinweist. Warum kann man sich an einem »Gemälde« ergötzen, auf dem »ein Schiff« zu sehen ist, »das lange genug mit Sturm und Wellen gekämpft und endlich untergehet«? Wie kann man an einem solchen Bild »Wohlgefallen« empfinden, obwohl es ihn doch eigentlich »betrüben« sollte, »daß die Menschen solchen Unglücksfallen unterworfen sind?« Mendelssohns Antwort lautet,

³³ Theokles entspricht dem »englischen Weltweisen« aus *The Moralist* des Earl of Shaftesbury von 1709 (s.o.). Nach Zelle spricht aus ihm Mendelssohn selbst. Vgl. Zelle: *Angenehmes Grauen*. A.a.O. 320.

³⁴ Shaftesbury: *The Moralists*. A.a.O. 147.

daß »nichts als das Mitleiden« in »diesen Fällen die Seele unseres Vergnügens« sei. Mitleid ist laut Mendelssohn eine vermischt Empfindung »aus der Liebe zu einem Gegenstande«, verbunden mit dem Schmerz über ein »Unglück«, welches »unverschuldet zugestochen« ist. Das Gemälde erweckt in uns Mitleid mit Menschen, die uns liebenswürdig zu sein scheinen, die jedoch unverschuldet in Unglück geraten sind. Die Intensität unseres Mitleidens erklärt dann die seltsame, zwiespältige Lust, die wir angesichts des Gemäldes empfinden.³⁵ Wie seine englischen Zeitgenossen, stellt also auch der deutsch-jüdische Aufklärer Mendelssohn die Intensität des Fühlens ins Zentrum seiner Ästhetik.³⁶

(b) *Winckelmanns klassizistische Ästhetik des Schönen*. Während die englische Aufklärung den Begriff des »Gefühls« in der angelsächsischen Ästhetik jedoch dauerhaft etablieren kann, gelingt genau das der deutschen Aufklärung nicht. Anders als in der angelsächsischen Ästhetik gewinnt in der deutschen Ästhetik des ausgehenden 18. Jahrhunderts vielmehr bald eine andere ästhetische Auffassung die Oberhand, und das so sehr, daß sie das Gefühl schließlich in die völlige Bedeutungslosigkeit abdrängt. Die Rede ist von der klassizistischen Konzeption von »Schönheit« als »edle Einfalt« und »stille Größe«. Die Konzeption wird bis heute mit dem Namen Johann Joachim Winckelmann verbunden, dem Theoretiker des Klassizismus. Breite Resonanz in der deutschen Ästhetik des späten 18. Jahrhunderts findet insbesondere Winckelmanns frühe Schrift *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauerkunst* von 1755.

Im Zentrum dieser Schrift steht die Überzeugung, daß die Wiege der Kunst und des »guten Geschmacks« zuerst »unter dem griechischen Himmel« gestanden habe. Mit ihrer »edlen Einfalt« und »stillen Größe« hat die Kunst der griechischen Antike laut Winckelmann schon längst den höchsten Gipfel möglicher Kunsts Schönheit erreicht. Weil es die schönen Menschenkörper nicht mehr gibt, nach

³⁵ Mendelssohn: *Empfindungen*. A. a. O. 66, 37, 43, 66, 54, 66, 57, 89f.

³⁶ Schelling charakterisiert die Mitleidsästhetik der deutschen Aufklärung so: »Andere Ästhetiken sind gewissermaßen Recepte oder Kochrecepte, wo das Recept zur Tragödie so lautet: Viel Schrecken, doch nicht allzuviel; so viel Mitleid als möglich und Tränen ohne Zahl.« Schelling, Friedrich Wilhelm Josef: *Philosophie der Kunst*. 1802/1803. In: Friedrich Wilhelm Joseph v. Schellings sämmtliche Werke Bd. 5. Hrsg. v. K. F. A. Schelling. Stuttgart/Augsburg 1856–1861. Reprinted Darmstadt 1990. 6 (V 362).

deren Vorbild »die griechischen Meister« ihre »Bildsäulen« geschaffen haben, lässt sich das Schönheitsniveau der griechischen Kunst nach Winckelmann in späteren Zeiten jedoch durch keine noch so große Kraftanstrengung mehr erreichen. Einen Weg sieht er allerdings dennoch, wie auch zu seiner Zeit ein Meister der Kunst »groß, ja unnachahmlich« werden kann: Über den Weg der »Nachahmung der Alten« nämlich. Winckelmanns Vorbilder sind die Renaissance-Künstler Michelangelo und Raffael. Wenn nun aber in der griechischen Antike die schönen Menschenkörper die Vorbilder des Kultschaffens waren – sollte man sich dann nicht lieber gleich der Natur anstelle der antiken Kunstwerke zuwenden? So formuliert Winckelmann die Frage, die beim frühen Schelling und in seiner Nachfolge auch in der englischen Romantik einen ganz zentralen Stellenwert haben wird. Winckelmann verneint die Frage mit dem Argument, daß sich in den »Meisterwerken« der griechischen Antike »nicht allein die schönste Natur finden würde, sondern mehr als das«, nämlich »gewisse idealische Schönheiten derselben«. Laut Winckelmann zeigen die Meisterwerke der griechischen Antike eine »schönere und vollkommenere Natur« als die Natur selbst. Deshalb sei »das Studium der Natur« der »längere und mühsamere Weg zur Kenntnis des vollkommenen Schönen, als es das Studium der Antike ist«³⁷. So begründet Winckelmann seine wirkmächtige Auffassung von der Entstehung schöner Kunstwerke durch die Nachahmung nicht etwa der Natur, sondern der Meisterwerke der griechischen Antike. Gegen diese Auffassung setzt der frühe Schelling im Jahr 1807 dann seine Auffassung von der Natur als dem eigentlichen »Vorbild und Urquell«³⁸ der Kunst. Der frühe Schelling ist der wichtigste Referenzautor der englischen Romantik. Seine These vom Ursprung des Kultschönen in der vollkommenen Schönheit der Schöpfungsmacht der Natur bildet den fünften und vielleicht wichtigsten Eckpfeiler im Gebäude der Ästhetik der englischen Romantik.³⁹

³⁷ Winckelmann, Johann Joachim: *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer Kunst*. Dresden/Leipzig 1755/21756. Im Text zit. nach ders.: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauer Kunst*. Hrsg. v. L. Uhlig. Stuttgart 1969. Bibl. ergz. reprinted 1995, (3–39) 3, 20, 5, 10, 13.

³⁸ Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur*. 1807. Einl. u. hrsg. v. L. Sziborsky. Hamburg 1983, 3 (VII 291).

³⁹ Vgl. dazu Kapitel 2.

(c) *Lessing zur Darstellung von Leidenschaften in der Kunst*. Natürlich versucht die deutsche Aufklärung, ihre gefühlsästhetische Auffassung von Kunst gegen Winckelmann zu behaupten. Ihr zentrales Problem lautet bezeichnenderweise jedoch anders als beim frühen Schelling: Die deutschen Aufklärer stoßen sich vor allem an Winckelmanns Fixierung der Kunst auf »edle Einfalt« und »stille Größe«. Sie können das harmonisierend-glättende Schönheitsideal des Klassizismus nicht akzeptieren. Sollten intensive Leidenschaften in der Kunst tatsächlich fehl am Platz sein? Kann von Kunst nur die Rede sein, wenn die Gefühle durch die Gewandung in ästhetische Schönheit gedämpft und ausgeglichen werden? Die Kritik fokussiert sich auf ein ganz bestimmtes Beispiel. Winckelmann führt es im Kontext der Frage ins Feld, wie ein Kunstwerk eine »schönere und vollkommenere Natur« als die Natur selbst zeigen kann? Seine klassizistische Antwort lautet: Indem es »der Ausdruck einer großen Seele« ist. Zur Illustrierung führt Winckelmann die *Laokoon-Gruppe* aus dem Museum des Vatikan an. Die Marmorgruppe gestaltet den Todeskampf des trojanischen Priesters Laokoon und seiner beiden Söhne mit einer Giftschlange. Winckelmann zieht sie als Beispiel heran, weil der marmorne Laokoon trotz ungeheurer Schmerzen nicht schreit. Die Gruppe gestaltet in Winckelmanns Augen nicht das Elend eines als Naturwesen aufgefaßten Menschen, sondern statt dessen die »große und gesetzte Seele« des griechischen Priesters. Insofern hält er sie als Beleg für seine These geeignet, daß die Kunstwerke der Antike eine »schönere und vollkommenere Natur«⁴⁰ als die Natur selbst zeigen können (s. o.). Schließlich behält der marmorne Laokoon ja Leidenschaften von einer Heftigkeit unter Kontrolle, wie sie den Menschen jenseits der Kunst nur hinwegreißen würden.

Moses Mendelssohn liest Winckelmanns Schrift im Dezember des Jahres 1756 und reagiert postwendend mit einem Brief an seinen Freund Gotthold Ephraim Lessing.⁴¹ Dieser Brief stellt die Frage, ob Lessing vielleicht eine Erklärung dafür hat, warum der Bildhauer der Laokoon-Gruppe deren zentrale Figur »den Schmerz gewissermaßen besiegen« läßt, obwohl Vergil den Schmerz des Laokoon doch aus-

⁴⁰ Winckelmann: *Gedanken*. A. a. O. 10f., 20f., 10f.

⁴¹ Erhellende Bemerkungen zum Verhältnis von Mendelssohn und Lessing finden sich in Dieckmann: *Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts*. In: *Die nicht mehr schönen Künste*. In: *Poetik und Hermeneutik*. Bd. 3. Hrsg. v. H. R. Jauß. München 1968, (270–317) 307–317.

führlich zum Ausdruck gebracht und geschildert hatte. Sollte die Marmorgruppe etwa Winckelmanns anti-gefühlsästhetische These bestätigen, daß sich der Künstler niemals zur Darstellung »einer ausgelassenen Leidenschaft dahinreißen lassen« dürfe? Sollte die Kunst »die Natur« tatsächlich nur »in Ruhe« und »die Leidenschaften« nur als »von einer gewissen Gemütsruhe begleitet« zeigen dürfen? Muß sie »die schmerzliche Empfindung des Mitleidens« etwa tatsächlich immer »mit einem Firnis von Bewunderung und Ehrfurcht«⁴² überziehen, wie Winckelmann es Mendelssohns Rekonstruktion zu folge einfordert?

Erst zehn Jahre später, nämlich im Jahr 1766, gibt Lessing mit seiner berühmten Schrift *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* die Antwort. Die Prämissen stammen weitgehend von Mendelssohn. Lessing ist nämlich erstens ebenfalls der gefühlsästhetischen Auffassung, daß Kunstwerke intensive Affekte in ihren Rezipienten hervorbringen sollten.⁴³ Zweitens stimmt er Mendelssohn darin zu, daß sich dazu die Darstellungen von Schmerzen und Unglücken ganz besonders gut eignen (s.o.). Allerdings betont Lessing, daß die von Kunstwerken evozierten Affekte unbedingt auf dem Niveau der vermischten Empfindungen entweder des Lächerlichen oder des Schreckens stehen bleiben müßten. Keinesfalls dürften sie jedoch die unästhetische Intensität des Ekels erreichen. Menschliches Schreien manifestiert sich nun durch ein aufgerissenes »Maul«, das laut Lessing jedes Gesicht »auf eine ekelhafte Weise entstellet«. Das wiederum produziere im Rezipienten einen »Widerwillen«, der bei näherer Untersuchung »gänzlich von der Natur des Ekels« sei. Deshalb muß sich der Bildhauer Lessing zufolge der Darstellung des Schreis enthalten. Hingegen würde es niemandem einfallen, »daß ein großes Maul zum Schreien nötig ist«, wenn »Virgils Laokoon schreiet«. Eine literarische Schilderung produziere keinen Ekel. Deshalb dürfe der Dichter schildern, was der Bildhauer und Maler nach Lessing nicht zeigen sollte. Es habe seinen Grund also nicht im Edelmut einer griechischen Seele, sondern in den Kapazitäten der optischen Medien der Kunst, daß der Bildhauer der Laokoon-

⁴² Mendelssohn, Moses: *Brief an Lessing über Winckelmann*. 1756. Im Text zit. nach ders.: *Ästhetische Schriften*. A.a.O. 19.

⁴³ Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Berlin 1766/2/1788. Im Text zit. nach ders.: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Hrsg. v. K. Wölfel. Frankfurt a. M. 1988, 155 ff.

Gruppe das Schreien des Laokoon »in Seufzen mildern«⁴⁴ mußte. Eine generelle Absage der ästhetischen Theorie an die Darstellung von starken Affekten in der Kunst läßt sich laut Lessing mit Winckelmanns Beispiel der Laokoon-Gruppe hingegen nicht begründen. Die gefühlsästhetische Auffassung von Kunst scheint gegenüber der klassizistischen Forderung nach »edler Einfalt und stiller Größe« gerettet zu sein.

(d) *Das Gefühl des Schönen in der Ästhetik Kants.* Aber dieser Schein trügt gewaltig. Lessings psychologische Ästhetik kann gegenüber Winckelmanns klassizistischer Ästhetik des Schönen in der deutschen Ästhetik des späten 18. Jahrhunderts nicht bestehen. Anders als im englischen Sprachraum derselben Zeit kann sich der starke Affekt bzw. das intensive Gefühl hier nicht dauerhaft als Leitkategorie der Ästhetik etablieren. Im Verein mit dem Erhabenen behauptet sich die Kategorie des Schönen endgültig, als wenige Jahrzehnte nach Winckelmanns Schrift im Jahr 1790 die *Kritik der Urteilskraft* von Immanuel Kant erscheint. Zwar könnte es auf den ersten Blick den Anschein haben, als stünde Kants Ästhetik des Schönen einer Gefühlsästhetik gar nicht so fern. Schließlich heißt es ja ganz zu Beginn seiner *Kritik der Urteilskraft*, daß das Urteil⁴⁵, »ob etwas schön sei oder nicht«, in einem »Gefühl der Lust oder der Unlust«⁴⁶ begründet sei.⁴⁷ Diesem Wortlaut zum Trotz ist die Kantische

⁴⁴ Lessing: *Laokoon*. A.a.O. 15, 16, 23, 29, 164.

⁴⁵ Vgl. zu Kants Auffassung vom ästhetischen Urteil u.a. Kuhlenkampff, Jens: *Kants Logik des ästhetischen Urteils*. Frankfurt a.M. 1994; sowie Fricke, Christel: *Kants Theorie des reinen Geschmacksurteils*. Berlin 1990, 45; sowie Brandt, Reinhard: *Die Schönheit der Kristalle und das Spiel der Erkenntniskräfte*. Zum Gegenstand und zur Logik des ästhetischen Urteils bei Kant. In: *Autographen, Dokumente und Berichte*. Zu Edition, Amtgeschäften und Werk Immanuel Kants. Hamburg 1994, 19–57; sowie ders.: *Zur Logik des ästhetischen Urteils*. In: *Kants Ästhetik. Kant's Aesthetics. L'Esthetique de Kant*. Hrsg. v. H. Parret. New York 1998, 229–245.

⁴⁶ Kant: *Kritik der Urteilskraft*. A.a.O. 49f.

⁴⁷ Einschlägig zum Wohlgefallen am Schönen bei Kant sind die Arbeiten von Birgit Reckl. Sie beschreibt es als »gesteigertes Lebensgefühl«, das aus der Freude darüber erwächst, daß das Schöne ein »gefühlsmäßiges Bewußtsein von der Zweckmäßigkeit« vermittelt, »mit der unser Erkenntniskräfte selbst ganz ohne aktuellen Zweck der Erkenntnis zusammenstimmen.« Deshalb bezeichnet Reckl das Schöne schließlich im Sinne Kants als »Glückversprechen« für ein Wesen, daß so eingerichtet ist, daß es in seine Welt paßt. Reckl, Birgit: *Was darf ich hoffen? Ästhetik und Ethik im anthropologischen Verständnis bei Immanuel Kant*. In: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie* 19/1. Januar 1994, (1–18) 17f. Vgl. auch Reckl, Birgit: *Ganz im Glück. Die promesse de bonheur in*

Ästhetik jedoch dezidiert keine psychologische Ästhetik des Gefühls. Einige wichtige Unterschiede markieren die Überlegungen der psychologischen Ästhetiker Victor Basch und Wilhelm Wundt.

Baschs Ansatzpunkt ist die Entschiedenheit, mit der Kant das Gefühl des Schönen vom Gefühl des Angenehmen trennt. Das Gefühl des Angenehmen stellt sich laut Kant ein, wenn etwas »den Sinnen in der Empfindung gefällt«. Weil dieses Wohlgefallen nun immer mit einem Interesse an der Existenz des als angenehm erlebten Gegenstandes verbunden ist, während das ästhetische Urteil nach Kant wesentlich auf einem »reinen uninteressierten Wohlgefallen«⁴⁸ basiert, kann das Gefühl des Angenehmen in Kants Theorie des ästhetischen Urteils nicht relevant sein. Vom Standpunkt der psychologischen Ästhetik bezweifelt Basch zunächst, ob es ein ästhetisches Urteil »in jenem Zustand der Reinheit« überhaupt geben kann, »den Kant für es fordert«. Nach Basch kann es vielmehr »ebensowenig eine ästhetische Intuition ohne spezifisch angenehmes sinnliches Element« geben, »wie eine Erkenntnis ohne sinnlich wahrnehmbare Gegebenheiten oder auch ein sittliches Handeln ohne sinnliche

Kants Kritik der Urteilskraft. In: *Naturzweckmäßigkeit und ästhetische Kultur. Studien zu Kants Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. v. K. H. Schwabe, M. Thom. Sankt Augustin 1993, 95–115.

⁴⁸ Besonders negativ macht sich diese Trennung zwischen dem Gefühl des Angenehmen und dem Gefühl des Schönen in Kants Ausführungen zur Musik bemerkbar. Hier heißt es, daß die »Tonkunst« direkt nach der Dichtung auf den zweiten Platz einer Hierarchie der Künste zu setzen wäre, wenn es in der Ästhetik »um Reiz und Bewegung des Gemüts zu tun« wäre. Schließlich bewege die Musik »das Gemüt« ja »mannigfalter, und obgleich bloß vorübergehend, doch inniglicher« als jede andere Kunst. Allerdings ginge es in der Kunst nicht um Affekte, Gefühle und Reizungen des Gemüts. Kant bemüßt »den Wert der schönen Künste« vielmehr »nach der Kultur«, die sie »dem Gemüt verschaffen«, und nicht nach der Intensität der evozierten Affekte. Die Musik spricht laut Kant nun ganz »ohne Begriffe« unser Gefühl an. Anders als die »Poesie« läßt sie nach dem Abflauen des Gefühls deshalb nicht das Geringste »zum Nachdenken übrig«. Sie verschafft dem Gemüt keine Kultur. Sie verschafft lediglich einen emotionalen Genuß, der mit der Zeit jedoch »den Geist stumpf, den Gegenstand nach und nach anekelnd und das Gemüt« mit sich »selbst unzufrieden und launisch macht«. Damit ist es laut Kant letztlich sogar fraglich, ob die Musik (dasselbe gilt für die Farbkunst) überhaupt noch in den Bereich der schönen Kunst gehört, oder ob sie nicht eher den bloß angenehmen Künsten zuzurechnen ist. Salomonisch kommt Kant schließlich zu dem Ergebnis, daß die Musik vermutlich »unter den schönen Künsten« den »untersten« und unter den »nach ihrer Annehmlichkeit geschätzten« Künsten den »obersten Platz« einnimmt. Kants Begründung für diese Degradiierung lautet bezeichnenderweise, daß die Musik ja schließlich »bloß mit Empfindungen spielt«, um die Sinne angenehm zu reizen. *Kant: Kritik der Urteilskraft*. A. a. O. 218–224.

Triebfeder«. Basch will unter einem ästhetisch relevanten Gefühl in Anlehnung an »die Untersuchungen der Experimentalpsychologie« ein »starkes Gefühl« verstehen, »mit dem intellektuelle und sinnliche Elemente verknüpft« sind; das zweitens von »körperlichen Erregungszuständen begleitet ist«; und in das sich drittens sogar »Sympathie- und Sozialgefühle«⁴⁹ mischen. Diese Auffassung von ›Gefühl‹ steht zu der Kantischen Konzeption des ›interesselosen Wohlgefallens‹ offensichtlich in deutlichem Gegensatz, während sie mit der angelsächsischen Auffassung jedoch durchaus kompatibel wäre.

Ohne daß Namen fallen würden, sieht sich Basch offensichtlich im Einklang mit den psychologischen Ästhetikern Gustav Theodor Fechner und Wilhelm Wundt. Letzterer distanziert sich in dem Kapitel *Ästhetische Anschauung* in seinem *System der Philosophie* von 1897 mit Argumenten von der Kantischen Konzeption vom ›interesselosen Wohlgefallen‹, die genauso auch von den angelsächsischen Gefühlsästhetikern hätten vorgebracht werden können. Zwar räumt Wundt ein, daß »die ästhetische Anschauung selbst kein Erkennen« sei. Seiner gefühlsästhetischen Auffassung zufolge kann die ästhetische Anschauung »die Erkenntnissfunctionen« jedoch immerhin anregen, so daß sie »durch die Erkenntnissresultate, die sie auf solche Weise hervorbringt«, indirekt sogar praktisch wirksam werden könne. Sein zweiter Einwand betrifft die Tatsache, daß Kant das »interesselose Wohlgefallen« lediglich auf »die subjective Gemütsbeschaffenheit« zurückführt. Wiederum gibt Wundt der Kantischen Ästhetik zu, daß ein Gegenstand nicht ästhetisch wirken könne, wenn »nicht unsere Auffassung ihm übereinstimmend entgegenkäme«. Damit aber drängt sich nach Wundt die Frage auf, »welche Eigenschaften« die »Gegenstände haben« müssen, »um in uns ästhetische Wirkung hervorzubringen?«⁵⁰ Diese Frage wird nun in Kants Ästhetik gar nicht erst gestellt, während sie bei dem angelsächsischen Gefühlsästhetiker Bernard Bosanquet zentralen Raum einnimmt.⁵¹ Insbesondere an dieser Frage scheiden sich also die Geister: Die gefühlsästhetische Auffassung von Kunst ist mit der Kantischen Ästhe-

⁴⁹ Basch, Victor: *Essai critique sur l'esthétique de Kant*. Paris 1896. Im Text zit. nach ders.: *Ästhetisches Gefühl und Sympathie*. In: *Materialien zu Kants Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. v. J. Kulenkampff. Übers. v. F. Herborth. Frankfurt a. M. 1974, (257–286), 257 ff., 261.

⁵⁰ Wundt, Wilhelm: *System der Philosophie*. Leipzig 1897, (674–689), 675 f.

⁵¹ Vgl. dazu Absatz 5.3.g.

titik in zentralen Doktrinen unvereinbar. Man kann nicht gleichzeitig Anhänger von Kants Ästhetik und Gefühlsästhetiker sein. Zwangsläufig mußte also die Konjunktur der Kantischen Ästhetik im deutschen Sprachraum zu einem Niedergang der Gefühlsästhetik im deutschen Sprachraum führen.

(e) *Die Bedeutungslosigkeit des Gefühls seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart.* In den Ästhetiken von Schelling und Hegel, um die es im 2. und 3. Kapitel noch ausführlich gehen wird, tritt das Gefühl seinen Platz als Leitkategorie der philosophischen Ästhetik dann endgültig und ohne jeden Kompromiß an das Schöne ab.⁵² Hier vollendet sich, was bei Winckelmann schon begonnen hat. Statt des ›Gefühls‹ hat die Konzeption des ›Schönen‹ Konjunktur, ja, mehr als das. Niemals zuvor und niemals danach hat das Schöne einen vergleichbaren Stellenwert in der Philosophie. Das Schöne wird im deutschen Idealismus zwischenzeitlich nicht nur zum Zentralbegriff der Ästhetik, sondern sogar zum Zentralbegriff der Philosophie überhaupt. Dem ›schönen Kunstwerk‹ wird von den deutschen Idealisten nämlich eine Wahrheitsleistung zugesprochen, mit dem das ›Kunstwerk‹ der psychologischen Ästhetiken als adäquater Ausdruck eines intensiven Gefühls auch nicht annähernd konkurrieren kann. Ihren Höhepunkt hat diese Entwicklung beim frühen Schelling, als dieser das Schöne als »das Unendliche endlich dargestellt«⁵³ definiert. Auch Hegels *Vorlesungen zur Ästhetik* erheben das »weite Reich des Schönen« und näherhin die »schöne Kunst« zu ihrem Gegenstand. Und auch Hegel betrachtet das schöne Kunstwerk als Ausdruck des »bestimmten Wahren«⁵⁴ einzelner Völker und Epochen. Während das Schöne im Verein mit dem Wahren in der Ästhetik des deutschen Idealismus so einen triumphalen Siegeszug antritt, verschwindet das Gefühl in der deutschen Ästhetik im Verlauf des 19. Jahrhunderts fast in der Bedeutungslosigkeit. Natürlich gibt es wie immer auch hier Ausnahmen, welche die Regel bestätigen. So stoßen die Überlegungen *Zur experimentalistischen Ästhetik* in Gu-

⁵² Vgl. zur Ästhetik des frühen Schelling Abschnitt 2.2. Vgl. zur Ästhetik Hegels Kapitel 3.

⁵³ Schelling, Friedrich Wilhelm Josef: *System des transzendentalen Idealismus*. 1800. Reprinted Leipzig 1979, 266.

⁵⁴ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik*. In: *Werke*. Bd. (13–15) 13. Hrsg. v. E. Moldenhauer, K. M. Michel. Frankfurt a. M. 1970/21986, 21.

stav Theodor Fechners *Vorschule zur Ästhetik*⁵⁵ von 1876 beispielsweise bei vielen Zeitgenossen und insbesondere bei vielen namhaften Psychologen ihrer Zeit auf große Resonanz. Einer dieser namhaften Psychologen ist Wilhelm Wundt aus Leipzig. Seine Überlegungen über die *Ästhetische Anschauung* nehmen in seinem *System der Philosophie* von 1897 zwar nur geringen Raum ein.⁵⁶ Dennoch aber entfalten sie große Wirkmacht – wenn auch bezeichnenderweise nicht im deutschen Sprachraum, sondern bei den angelsächsischen Idealisten, und hier vor allem bei dem Second-Oxford-Hegelianer Bosanquet. Von der philosophischen Ästhetik im deutschen Sprachraum werden Fechners und Wundts psychologische Ästhetiken jedoch erst mit großem Mißtrauen beäugt und anschließend weitgehend ignoriert.⁵⁷

Im 20. Jahrhundert wird das Schöne als Leitkategorie der Ästhetik dann zwar immer mehr in Zweifel gezogen.⁵⁸ Das hat allerdings keineswegs eine Rehabilitierung des Gefühls in der philosophischen Ästhetik zur Konsequenz. Das genaue Gegenteil ist der Fall. Zwar finden sich sowohl bei den Künstlern⁵⁹ der verschiedenen Epochen

⁵⁵ Fechner, Gustav Theodor: *Vorschule zur Ästhetik*. Leipzig 1876/1925. Reprinted Hildesheim 1978.

⁵⁶ Wundt: *System der Philosophie*. A. a. O. 674–689.

⁵⁷ Vgl. dazu Allesch, Christian G.: *Geschichte der psychologischen Ästhetik*. Göttingen 1987.

⁵⁸ Einen Einblick in die Bemühungen, das Schöne als Leitkategorie abzulösen, bietet der Sammelband *Die nicht mehr schönen Künste*. A. a. O. insg.

⁵⁹ Als Beispiel läßt sich ausgerechnet Ludwig van Beethoven anführen, den man als Klassiker wohl eher in den Reihen der deutschen Idealisten vermuten würde. Ein vielzitiertes Brief des Komponisten fragt nach dem eigentlichen Ursprung und Entstehungsgrund von musikalischen »Ideen«? Bemerkenswerterweise lautet Beethovens Antwort, daß musikalische Ideen »angeregt durch Stimmungen« entstehen würden! Beethoven berichtet von intensiven emotionalen Erlebnissen, die sich in der »freien Natur, im Walde, auf Spaziergängen, in der Stille der Nacht, am frühen Morgen« plötzlich und »ungerufen« so deutlich einstellen würden, daß er fast meint, »sie mit Händen greifen« zu können. Er schildert Stimmungen von besonderer Leuchtkraft, Intensität und Prägnanz, die sich Beethovens Selbstzeugnis zufolge »beim Dichter durch Worte«, bei ihm aber »in Töne umsetzen, klingen, brausen, stürmen, bis sie endlich in Noten« vor ihm stehen. Die Ausführungen gipfeln in der dezidiert gefühlsästhetischen Äußerung, daß leider »nur wenige« wüßten, »daß die Leidenschaft selbst der Thron der Musik« sei. Beethoven, Ludwig van: *Worte zur Musik*. Im Text zit. nach: *Lust an der Musik*. Ein Lesebuch. Hrsg. v. K. Stadler. München 1984, 174–177. Um ein aktuelleres Beispiel aus dem 20. Jahrhundert anzuführen: Die große Diseaseuse Blandine Ebinger spricht davon, daß sie einen Chanson lernt, indem sie ihn in ihrem »Herzen bewegt« und sukzessive »lieben lernt«. Blandine Ebinger: *Blandine*. Von und mit Blandine Ebinger, der großen

als auch in den Feuilletons von Zeitungen⁶⁰ vom frühen 19. Jahrhundert bis heute immer wieder Äußerungen, die sich gefühlsästhetisch deuten und also für eine Aufwertung der gefühlsästhetischen Auffassung von Kunst (die immerhin so alt ist wie die Philosophie der Kunst selbst⁶¹) ins Feld führen ließen. Bei den tonangebenden Ästhetikern des 20. Jahrhunderts führt die Gefühlsästhetik jedoch immer noch ein dürftiges Schattendasein, seit sie in der Ästhetik des deutschen Idealismus ins philosophische Hintertreffen geraten ist – wenn sie nicht sogar explizit abgelehnt wird.

Der einflussreichste Wortführer der expliziten Gegner der ge-

Diseuse der Zwanziger Jahre, der kongenialen Muse von Friedrich Holländer. Zürich 1985, 89.

⁶⁰ Als ein Beispiel unter vielen lässt sich Manfred Wagners lobende Würdigung von Alban Bergs Oper *Wozzeck* nach ihrer Uraufführung anführen. Sie besagt im Kern, daß das Werk »tiefste Wirkung auf die Massen ausübt«, und das »nicht nur, weil der Text ein jedermann ans Herz greifendes Proletarierschicksal entwickelte, sondern auch, weil die Musik« in »ihrer Empfindungswelt auf derselben Stufe steht wie die Worte.« *Wagner, Manfred: Alban Berg und die Musikblätter des Anbruchs*. In: *Alban Berg Symposium Wien 1980*. Tagungsbericht. Hrsg. v. R. Klein. Wien 1981, (216–223) 218. Vgl. im selben Sinne auch *Arnold Schönberg über Alban Berg*. In: *Bischof, Rainer: Versuch über die philosophischen Grundlagen Alban Bergs*. In: *Alban Berg-Symposium*. A.a.O. (209–215) 211. Als weiteres Beispiel für ein Dokument gefühlsästhetisch ausgerichteter Kunstkritik eignet sich Richard Wagners Kommentierung einer nicht näher bezeichneten Aufführung von Mozarts *Don Giovanni*. Als das Glanzlicht der Inszenierung hebt er »die Grisi als Donna Anna« hervor. Sie sei »ganz beseelt« von ihrer Rolle; alles sei »Wärme, Zartheit, Glut, Leidenschaft, Trauer und Klage«. In ein ganz anderes Licht stellt er den Sänger des Don Ottavio. Sarkastisch kritisiert Wagner seine emotionale Unbeteiligung: »Selbst die Hand« habe er nur »äußerst selten an die Stelle des Herzens gebracht«. Trotz technischer Perfektion »berührte« Wagners Zeugnis zufolge »sein Gesang vollends gar nicht«. Demzufolge reagierte das Publikum »unversehens«, nämlich mit »Unruhe, Rücken, Winke, Fächerspiel«, kurz: mit Unkonzentriertheit. *Wagner, Richard: Der Virtuose und der Künstler*. Im Text zit. nach: *Lust an der Musik*. A.a.O. 208 ff.

Um wiederum ein aktuelles Beispiel (diesmal aus der unmittelbaren Gegenwart) zu bringen: In seiner Laudatio für die Alfred-Kerr-Preisträgerin Fritzzi Haberlandt während des Berliner Theater treffens 2003 äußert sich der Regisseur und Intendant Ivan Nagel dahingehend, daß es »vom Fühlen und Verstehen der Schauspielerin« abhängen würde, ob die »Menschen«, die sie darstellt, »ein paar Bühnenstunden lang leben oder tot bleiben«. *Nagel, Ivan: Die Querköpfige*. Laudatio für die Alfred-Kerr-Preisträgerin Fritzzi Haberlandt. In: *Der Tagesspiegel*. 19. Mai 2003, 23.

⁶¹ Schließlich basieren ja schon die ästhetischen Reflexionen Platons auf der Prämisse, daß die verschiedenen Tonarten der Musik unterschiedliche emotionale Wirkungen haben. Im Zentrum der Tragödientheorie des Aristoteles steht dann der Gedanke, »daß mit Hilfe von Mitleid und Furcht eine Reinigung von eben derartigen Affekten bewerkstelligt« werden kann. *Aristoteles: Poetik*. Im Text zit. nach Stuttgart 1961/1981, 30.

fühlsästhetischen Auffassung ist Theodor W. Adorno als der wohl wichtigste Autor der Ästhetik der Kritischen Theorie. Seine *Ästhetische Theorie* von 1970 betont ausdrücklich, daß Kunst »nie« die »Sprache des reinen Gefühls« gewesen sei. Weiterhin heißt es, daß »die Gefühle, welche von Kunstwerken erregt werden«, reale Gefühle »und insofern außerästhetisch« seien. Schließlich heißt es sogar, daß die »Dokumentation real vorhandener Gefühle, das Wieder-von-sich-Geben psychischen Rohstoffs« ein fremder und »aller Kunst« beigemischter »Giftstoff« sei, den »von sich auszuscheiden« eine ihrer »verzweifelten Anstrengungen«⁶² sei. Die Entschiedenheit von Adornos Zurückweisung des Gefühls für die Ästhetik könnte sich unter anderem durch den Einfluß von Bertolt Brecht auf die Ästhetik der Kritischen Theorie erklären.⁶³ Brechts Essay zum *Epischen Theater* formuliert schon im Jahr 1939 die programmatische Überzeugung, daß das Publikum »desto weniger« imstande sei »zu lernen« und »Zusammenhänge« zu sehen, je mehr es »zum Mitgehen, Mit-erleben, Mitfühlen« gebracht würde. Die Konsequenz ist bekannt: Brecht entwickelt sein Konzept vom epischen Theater, das im Zuschauer nicht mehr die Reaktion hervorrufen soll »ja, das habe ich auch schon gefühlt«, sondern die distanzierte Reaktion »das hätte ich nicht gedacht«⁶⁴.

Mit vergleichbarer Entschlossenheit wie Adorno betont Nelson Goodman als ein Hauptvertreter der analytischen Ästhetik im Jahr 1968, daß »Gemälde und Konzerte« keine »Emotionen auszulösen« brauchen, »um ästhetisch zu sein. In Goodmans Augen ist »jede Vorstellung von ästhetischer Erfahrung als einer Art von emotionalem Bad oder Orgie« vielmehr schlicht und »einfach hirnverbrannt«⁶⁵. Einen besonders bemerkenswerten Aufwand zur Ablehnung der ge-

⁶² Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M. 1970/51981, 54, 400, 355.

⁶³ Vgl. dazu Wiggershaus, Rolf: *Die Frankfurter Schule*. Geschichte, Theoretische Entwicklung, Politische Bedeutung. München 1986. Nach Wiggerhaus hat Adorno Brecht im Jahr 1927 in Berlin kennengelernt. A. a. O. 100. Während Walter Benjamin jedoch »die Sommermonate des Jahres 1934« bei Brecht in dessen »dänischen Exil in Svenborg« verbrachte und »auch in den folgenden Jahren wiederholt jeweils für längere Zeit« mit Brecht zusammenlebte, nannte Adorno den Dichter in einem Brief an Horkheimer schließlich distanziert »einen Wilden«. A. a. O. 218.

⁶⁴ Brecht, Bertolt: *Das epische Theater*. 1939. Im Text zit. nach *Die Stükke von Bertolt Brecht in einem Band*. Frankfurt a. M. 1978, (983–998) 993, 986.

⁶⁵ Goodman, Nelson: *Languages of Art*. 1968/1976. Im Text zit. nach ders.: *Sprachen der Kunst*. Übers. v. B. Philippi. Frankfurt a. M. 1995, 226. Bei Schneider heißt es dazu: »Goodman lehnte eine hedonistische Ästhetik ab; die Auslösung von Gefühl ist für ihn

fühlsästhetischen Auffassung von Kunst betreibt das Buch *Art and its Objects* aus dem Jahr 1968 des analytischen Ästhetikers Richard Arthur Wollheim. Aus der Retrospektive lässt sich dieses auffällige Engagement gegen die angelsächsische Gefühlsästhetik als Ablösungsprozeß erklären: Wollheim hat sein Studium nämlich bei führenden Ästhetikern des angelsächsischen Idealismus absolviert.⁶⁶ Auch in der analytischen Ästhetik des späten 20. Jahrhunderts genießt die gefühlsästhetische Auffassung von Kunst also kein Ansehen.

Die Ästhetik der Postmoderne als eine dritte dominante ästhetische Strömung des 20. Jahrhunderts scheint sich auf den ersten Blick hingegen durchaus als Verbündeter der gefühlsästhetischen Auffassung von Kunst gegen die idealistische Fokussierung auf das Kunstschoene als Ort eines Wahrheitsgeschehens anzubieten. So fordert Susan Sontag beispielsweise schon 1966 in ihrem berühmten Aufsatz *Against Interpretation* gegen eine einseitige hermeneutische Fixierung auf das Verstehen und Interpretieren von Kunst eine neue ›Erotik der Kunst‹⁶⁷. Wenige Jahre später macht sich der postmoderne Ästhetiker Leslie Fiedler gegen die »Vorherrschaft« der »Rationalität« und »des politischen Faktums« in der Ästhetik der Kritischen Theorie sogar ausdrücklich zum Anwalt »der Leidenschaft, der Sentimentalität und Phantasie«⁶⁸ in der Kunst. Der frühe Jean-François

keine unabdingbare Voraussetzung für das Ästhetische«. Schneider, Norbert: *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne*. Stuttgart 1996, (221–225) 222.

⁶⁶ Wollheim, Richard Arthur: *Art and its Objects. An Introduction to Aesthetics*. New York 1968/Cambridge 1980. Im Text zit. nach ders.: *Objekte der Kunst*. Übers. v. Max Loosser. Frankfurt a. M. 1982, 43–51. Wollheims Argumente gegen zwei wichtige gefühlsästhetische Positionen innerhalb der Ästhetik des angelsächsischen Idealismus werden diskutiert in Abschnitten 5.5. und 6.4.

⁶⁷ Das ist die Kernthese von Sontag, Susan: *Against Interpretation*. New York 1962 f. Im Text zit. als dies.: *Kunst und Antikunst*. München/Wien 1980.

⁶⁸ Fiedler, Leslie A.: *Überquert die Grenze, schließt den Graben*. In: *Mammut Märkte 1 & 2*. 1969–1984. Hrsg. v. J. Schröder. Herbstein 1984, 673–697. Im Text zit. nach *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Hrsg. v. W. Welsch. Weinheim 1988, (57–74) 58. Die Hauptthese dieses Aufsatzes würde die Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus allerdings nur mit deutlichen Einschränkungen akzeptieren. Fiedlers Essay plädiert für eine Ästhetik, welche die »Lücke« schließt »zwischen hoher Kultur und niederer, *belles-lettres* und *pop art*«. Schließlich müsste jede Kunst heute »zu einer Form der Unterhaltung« werden. (Dasselbe gilt nach Fiedler übrigens für »Universitätsvorlesungen«). Fiedlers Beispiele sind Louis Armstrong, Leonard Cohen und Wildwestgeschichten. Die Ästhetiker des angelsächsischen Idealismus würden Louis Armstrong und Leonard Cohen vermutlich als Künstler aner-

Lyotard ließe sich ebenfalls einreihen: Schließlich thematisiert seine Schrift *Des Dispositifs Pulsionels* von 1973 unter dem Einfluß der Libido-Theorie von Sigmund Freud ja die Kunst als Ort der sexuellen Rausch- und Entgrenzungserfahrung und als »Libido-Dispositiv«⁶⁹. Nur scheinbar in dieselbe Richtung deutet es allerdings, wenn Lyotard neun Jahre später in einem Essay zur *Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?* programmatische Zweifel äußert, »ob das ästhetische Urteil« tatsächlich aufgrund einer Übereinstimmung des Werks mit »festgestellten Regeln des Schönen« gefällt werden sollte, und wenn er von einem »Schwinden der Wirklichkeit« spricht, dem die Ästhetik der Postmoderne Rechnung tragen müsse. Der späte Lyotard sieht die Lösung nämlich nicht in einer gefühlsästhetischen Auffassung von Kunst, sondern in Kants Theorie des Erhabenen.⁷⁰ Nur in Anknüpfung an diese Theorie lässt sich dem späten Lyotard zufolge ein adäquater Zugriff auf die Avantgarde-Kunst des 20. Jahrhunderts entwickeln, die der postmodernen Ästhetik zufolge das Nicht-Darstellbare als das Nicht-Darstellbare zum Vorschein zu bringen versucht und sich deshalb vorwiegend an »das Formlose« und die »Abwesenheit von Form als möglichen Index des Nicht-Darstellbaren«⁷¹ hält. Derart der Ästhetik Kants verpflichtet, steht zumindest die postmoderne Ästhetik des späten Lyotard einer gefühlsästhetischen Auffassung von Kunst grundsätzlich entgegen.

Eine vierte wichtige Richtung ästhetischer Theorie des frühen 20. Jahrhunderts ist im Umkreis der Phänomenologie entstanden. Unter den Ästhetikern dieser Richtung gibt es nun zwar nicht dieselbe programmatische Ablehnung der gefühlsästhetischen Auffassung von Kunst wie in den Kreisen der analytischen Ästhetik und der Kritischen Theorie. So nimmt die Konzeption des ›Gefühls‹ in der phä-

kennen, nicht jedoch Wildwestgeschichten. Hier handelt es sich um das, was der späte Collingwood ›Pseudo-Kunst‹ (so called art) nennt. Zunächst einmal heißt es: »If any reader is offended at my suggesting an identity in principle between Brahms and Jazz, I am sorry the suggestion offends him, but I make it deliberately.« *Collingwood: Principles*. A. a. O. 56. Dann aber will er von guter Jazzmusik die bloße Pseudo-Kunst unterscheiden wissen, die nur unterhalten will und deshalb mit leicht verdaulichen Klischees arbeitet. Diese von Collingwood sorgsam eingezogene Grenze sollte man gegen die Abrißbirne der Postmoderne verteidigen.

⁶⁹ Lyotard, Jean-François: *Des Dispositifs Pulsionels*. Paris 1973. Im Text zit. nach ders.: *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*. Übers. v. E. Kienle, J. Kranz. Berlin 1982, 45.

⁷⁰ Vgl. vor diesem Hintergrund auch den Sammelband *Das Erhabene*. A. a. O.

⁷¹ Lyotard, Jean-François: *Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?* In: *Tumult* 4. 1982, 131–141. Im Text zit. nach *Wege aus der Moderne*. A. a. O. 193–203.

nomenologischen Ästhetik von Max Scheler beispielsweise einen durchaus großen Raum ein. Um ein Beispiel herauszugreifen: Sein Essay *Über das Tragische* von 1914 nähert sich dem Phänomen des Tragischen, indem er ausführlich das Gefühl der tragischen Trauer als ein reines Gefühl beschreibt, das sich ohne Beimischung von Errüstung oder Grauen einstellt, sobald die »Unabänderlichkeit und Unabwendbarkeit der Wertvernichtung« vor »Augen steht«⁷², durch welche das tragische Ereignis nach Scheler wesentlich gekennzeichnet ist.

Roman Ingarden als ein zweiter wichtiger Vertreter der phänomenologischen Ästhetik stellt sich in dem Kapitel *Die psychologischen Auffassungen und das Problem der Identität des literarischen Werks* seines Buchs *Das literarische Kunstwerk*⁷³ von 1931 dann jedoch unmißverständlich in die Reihen der Gegner der Gefühlsästhetik. Ingardens Opponenten sind französische und polnische Gefühlsästhetiker seiner Zeit.⁷⁴ Sein erster Einwand lautet, daß »niemand die Identität der von uns« während der Rezeption eines Kunstwerks »erlebten psychischen Inhalte mit den schon längst vergangenen Erlebnissen« des Künstlers behaupten könne. Schließlich würden die »Erlebnisse« des Künstlers ja »gerade in dem Moment« aufzuhören »zu existieren, in welchem das von ihm geschaffene Werk erst zu existieren anfängt«. Zweitens wäre es nicht einsichtig, warum man ein »während des Schreibens« erlittenes Zahnweh dem Roman *Die polnischen Bauern* von Reymont nicht zurechnen soll, wenn man es andererseits für »durchaus berechtigt« hält, genau das »in bezug auf das Liebesverlangen der Jagusia Bryna zu tun, das der Autor gewiß nie selbst erlebt hat noch erleben konnte«. Ein dritter Einwand lautet, daß auch eine Identifikation der von den Rezipienten »erlebten Erlebnisse« in »ihren Konsequenzen absurd« und »durchaus falsch« wäre, weil es dann »sehr viele untereinander verschiedene ›Hamlets‹« geben würde, und weil man »ansonsten keine ästhetischen ›Ur-

⁷² Scheler, Max: *Über das Tragische*. In: *Die Weißen Blätter* 1/8. April 1914. Im Text zit. nach ders.: *Zum Phänomen des Tragischen*. In: *Gesammelte Werke* 3. Vom Umsturz der Werte. Bern ⁵1972, (149–169) 157.

⁷³ Ingarden, Roman: *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen 1931/31965, 9–13.

⁷⁴ Ingarden zitiert beispielsweise folgende Passage von Pierre Auidat: »L'œuvre est essentiellement un acte de la vie mentale«. Auidat, Pierre: *La Biographie de l'œuvre littéraire. Esquisse d'une méthode critique*. Paris 1925, 40. Sein Hauptangriffspunkt ist jedoch Kleiner, Julius: *Studien zur Literatur und Philosophie*. In polnischer Sprache erschienen 1925.

teile« über die Werke der Kunst fällen könne. Nun gibt Ingarden die gefühlsästhetische Auffassung von Kunst natürlich in so polemischer Verzerrung wieder, daß eine Entgegnung sich eigentlich erübrigert. So wäre es beispielsweise keinem der Gefühlsästhetiker des angelsächsischen Idealismus eingefallen, den Stellenwert des Werks als ein »in sich identisches Etwas« für das Erleben im Kontext Kunst abzuleugnen, wie es Ingarden von der psychologischen Auffassung von Kunst generell behauptet. Im Gegenteil haben die Second-Oxford-Hegelianer gegen die mentalistische Ästhetik Croces ganz ähnliche Argumente ins Feld geführt, wie sie Ingarden gegen die Auffassung vorbringt, die er die ›psychologische Auffassung von Kunst‹ nennt.⁷⁵ Belassen wir es bei der Feststellung, daß Ingarden anders als Scheler gegen die gefühlsästhetische Auffassung von Kunst in Opposition geht.

Hans-Georg Gadamer kritisiert in seinem Gründungsdokument der hermeneutischen Ästhetik⁷⁶ *Wahrheit und Methode* von 1960 zwar keine gefühlsästhetischen Positionen, widmet der Konzeption des ›Gefühls‹ aber auch keine nennenswerte Aufmerksamkeit. Der Grund ist vermutlich, daß Gadamers Ästhetik der wahrheitsästhetischen Tradition des deutschen Idealismus verpflichtet ist. In ihrem Zentrum steht die Frage, »wie man der Wahrheit der ästhetischen Erfahrung gerecht werden« und die »radikale Subjektivierung des Ästhetischen überwinden« kann, die nach Gadamer »mit Kants *Kritik der Urteilskraft* begonnen hat«. Gadamers Lösung besteht darin, das Wahrheitsgeschehen im Kontext von Kunst nicht mehr am »Erkenntnisbegriff der Wissenschaft« zu messen, sondern »die Erfahrung der Kunst« statt dessen als ein »unabgeschlossenes Geschehen« zu betrachten, in dem es »keine endgültige Ausschöpfung dessen« geben kann, »was in einem Kunstwerk gelegen ist«, sondern nur eine ständige Annährung unter den historisch und situativ gegebenen Bedingungen des Verstehens.⁷⁷ In der näheren Untersuchung dieses

⁷⁵ Vgl. Absatz 4.4.h.

⁷⁶ Mit der Einordnung der hermeneutischen Ästhetik in den Traditionszusammenhang der phänomenologischen Ästhetiken beziehe ich mich auf Iser, Wolfgang: *Interpretationsperspektiven moderner Kunsttheorie*. In: *Theorien der Kunst*. Hrsg. v. D. Henrich, W. Iser. Frankfurt a. M. 1982, 39f.

⁷⁷ Ihren Ursprung hat die hermeneutische Auffassung von Kunst bei Martin Heidegger. Beeinflußt vom Erlebnisbegriff Diltheys formulierte Heidegger in seinem Aufsatz *Der Ursprung des Kunstwerks* von 1935 die These, daß das schöne Kunstwerk ›Ereignischarakter‹ habe und im Prozeß des Rezipierens als ständig-sich-Entziehendes erst entstehe.

Verstehens hat das Gefühl keinen nennenswerten Raum. Es bekommt lediglich in den Passagen einen gewissen Stellenwert, in denen Gadamer die Wirkung beschreibt, die die Tragödie auf die Zuschauer haben sollte: Nach Gadamer gehört ein identifikatorisches »Überkommenwerden von Jammer und Schauer« auf Seiten des Rezipienten nämlich unbedingt zum Tragödiengeschehen dazu. Nur dann könnte es zu dem »Nichtwahrhabenwollen« und zur Auflehnung gegen »das grausige Geschehen« kommen, welches nach Gadamer die »universale Befreiung der beengten Brust« bedingt, die Aristoteles »Reinigung« (katharsis) genannt hat. Wie aber kann das physische Kunstwerk (das eine Aufführung einer Tragödie ja nun einmal ist) solche Wirkungen in seinen Rezipienten hervorbringen? Diese Fragen, die die gefühlsästhetische Auffassung von Kunst erst interessant machen, diskutiert Gadamer nicht mehr. Er betont als Hermeneutiker lediglich, daß »der Zuschauer mit der Sage noch bekannt« sein sollte, und daß »ihre Sprache ihn noch wirklich erreichen« sollte, damit der Tragödienstoff aus vergangenen Zeiten in einer »Sinnkontinuität⁷⁸ für die Zuschauer späterer Zeiten steht und für diese verstehbar bleibt. Wirkliche Anknüpfungspunkte für eine Ästhetik des Gefühls gibt es also auch bei Gadamer nicht.

Der gefühlsästhetischen Auffassung von Kunst kommt die Rezeptionsästhetik von Hans Robert Jauß wohl noch am nächsten. Erstens stellt sie nämlich das Identifikationsmoment der ästhetischen Erfahrung unter ausdrücklicher Berufung auf Gadamers »Theorie der hermeneutischen Erfahrung« sogar ins Zentrum, wenn sie »das ästhetische Genießen« als »Selbstgenuss im Fremdgenuss« definiert. Zweitens und vor allem aber kritisiert sie die gefühlsfeindliche Auffassung von Adorno mit interessanten Argumenten. Im Fokus der Kritik stehen zwei Passagen. In der ersten Passage spricht Adorno abfällig von »Ersatzbefriedigungen«, wenn gewisse ästhetische Theorien behaupten, daß die Kunstrezipienten »in Aufregung geraten« sollen, »wenn Musik sich aufgereggt gebärdet«. Sollte man die ästhetische Wirkung tatsächlich »am Pulsschlag« messen können? Mit dieser polemischen Wendung reitet Adorno eine seiner vielen

Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerks*. Vortrag 1935. Reprinted Stuttgart 1960, 54f.

⁷⁸ Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode*. Tübingen 1960/1975, 92–95, 123–126. Vgl. auch ders. *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*. Stuttgart 1977.

Attacken gegen die gefühlsästhetische Auffassung von Kunst. Die andere von Jauß paraphrasierte Passage ist Adornos berühmtes Diktum, dem zufolge die aristotelische Katharsis als »eine Reinigungsaktion gegen die Affekte« zur »Unterdrückung« des »visierten Publikums« beitragen würde. In den Augen von Jauß verkennt Adorno in seiner Affektfeindlichkeit jedoch »die kommunikative Leistung der Kunst auf der Ebene jener primären Identifikationen wie Bewunderung, Rührung, Mitlachen, Mitweinen«, die zudem »nur ästhetischer Snobismus für vulgär halten« könne. Und wenn Adorno an anderen Stellen seines Buches von den Momenten der »Betroffenheit« und »Erschütterung« in der ästhetischen Erfahrung spricht, »um sie dem üblichen Erlebnisbegriff oder Kunstgenuss entgegenzusetzen« – führt er dann nicht durch die Hintertür die »zuvor abgelehnte Katharsis« einfach wieder ein?⁷⁹ Jauß will auf die ästhetischen Kategorien von »Identifikation« und »Katharsis« weder verzichten, noch will er sie ausschließlich »unter pejorativen Vorzeichen«⁸⁰ beschreiben und verteufeln, wenn er Adornos Vorbehalte gegen die emotionalen Manipulationen durch die Kulturindustrie auch durchaus teilt. Jauß' Rezeptionsästhetik enthält also immerhin Passagen, welche die gefühlsästhetische Auffassung von Kunst gegen Adorno als einen ihrer wirkmächtigsten Gegner verteidigen.

Aber eine Schwalbe macht noch keinen Sommer: Einige wenige entgegenkommende Passagen in prominenten ästhetischen Theorien können keinen Nährboden für eine freundliche Akzeptanz der gefühlsästhetischen Auffassung von Kunst schaffen. Die systematisch ambitionierten ästhetischen Debatten der unmittelbaren Gegenwart⁸¹ finden zumindest im deutschen Sprachraum weitgehend zwischen den genannten Lagern von Kritischer Theorie, analytischer

⁷⁹ Adorno: *Ästhetische Theorie*. A.a.O. 362, 354, 364.

⁸⁰ Jauß, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik*. Frankfurt 1982/1984, 26, 84, 47f, 51, 64f.

⁸¹ Ich habe mit dieser Äußerung Autoren wie Rüdiger Bubner, Josef Frücht, Christoph Menke, Martin Seel, Birgit Reck, Christl Fricke, Lambert Wiesing, Brigitte Scheer, Ursula Franke, Karl-Heinz Bohrer, Karlheinz Lüdeking, Oliver Scholz und Wolfgang Welsch im Sinn, und diese wenigen nenne ich natürlich nur stellvertretend für viele andere, die hier nicht genannt werden können, weil die Trends der Gegenwärtsästhetik nicht mein Thema sind. Vgl. stellvertretend für viele weitere Schriften und Autoren beispielsweise Bubner: *Ästhetische Erfahrung*. A.a.O.; sowie Frücht: *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil*. A.a.O.; sowie Menke, Christoph: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt a.M. 1988, 2¹⁹⁹¹; sowie Seel, Martin: *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt a.M. 1996; sowie ders.:

Ästhetik, Postmoderne, Hermeneutik und Rezeptionsästhetik statt, in denen die Ästhetik Kants einen mehr oder weniger großen Einfluß bewahrt. Die gefühlsästhetische Auffassung von Kunst hingegen hat im angehenden 21. Jahrhundert so gut wie gar keine Anhänger. Allerdings gibt es im 20. Jahrhundert dem allgemeinen Trend zum Trotz dennoch zwei nennenswerte Ausnahmen.

Hinzuweisen ist erstens auf die pragmatistische Ästhetik *Art as Experience* von John Dewey aus dem Jahr 1934. Hier spielt das Gefühl sogar eine ganz zentrale Rolle. Dewey unterscheidet ästhetische und banale Erfahrungen durch ihre emotionale Intensität. Er stellt an die künstlerische Ausdruckshandlung die Anforderung, daß sie »brennende Sehnsüchten und Leidenschaften« zum Ausdruck zu bringen habe. Er fordert vom Künstler besondere emotionale Intensität und Aufrichtigkeit. Das physische Kunstwerk wird als adäquate Verkörperung eines intensiven und leidenschaftlichen Gefühls betrachtet. Schließlich betont Dewey sogar, daß die emotionale Intensität und Komplexität des ästhetischen Erlebens das zentrale Kriterium jedes ästhetischen Urteils zu sein habe. In ihren zentralen Passagen erweist sich die pragmatistische Ästhetik John Deweys somit in auffälliger Deutlichkeit als eine Ästhetik des Gefühls.⁸² Das ist nun alles andere als ein Zufall. Deweys pragmatistische Ästhetik gehört nämlich in die gefühlsästhetische Tradition des angelsächsischen Idealismus.⁸³

Die zweite nennenswerte Ausnahme ist die Ästhetik *Feeling and Form* von Susanne Langer von 1953, die dem weiten Feld der symbol- und zeichentheoretischen Ästhetiken zuzuordnen ist. Zwar distanziert sich Langer von der Auffassung vom Kunstwerk als »Ausdruck des Gefühls«, um es statt dessen jedoch als Zeichen bzw. als Symbol für ein Gefühl bzw. für ein Erleben zu definieren. Die Affinitäten zur gefühlsästhetischen Auffassung der angelsächsischen Idealisten sind in dieser Ästhetik nicht nur genauso offensichtlich wie im Falle von John Dewey, sondern auch ebenso leicht zu erklären: Langers ästhetische Theorie ist nämlich keinesfalls nur unter dem

Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität. Frankfurt a. M. 1985.; sowie Welsch, Wolfgang: Ästhetisches Denken. Stuttgart 1989.

⁸² Dewey, John: *Art as Experience*. New York 1934. Auch als John Dewey – The Later Works. Bd. 10. Hrsg. v. J. A. Boydston. Carbondale/Edwardsville 1981ff. Im Text zit. nach ders.: *Kunst als Erfahrung*. Übers. von Ch. Velten, G. von Hofe, D. Sulzer. Frankfurt a. M. 1980, 47–56, 77–96, 170–218. Vgl. ausführlich dazu Abschnitt 6.3.

⁸³ Vgl. dazu Absatz 6.3.a.

Einfluß von Ernst Cassirers Symboltheorie⁸⁴ entstanden. In entscheidenden Passagen ist sie vielmehr deutlich der Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus verpflichtet: Es spricht Bände, wenn Langer das Schlußkapitel⁸⁵ ihrer Ästhetik der Verortung gegenüber Benedetto Croce und Robin George Collingwood widmet.

4. Die Stationen der Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus

Anders als die Ästhetik des deutschen Idealismus gibt die Ästhetik des angelsächsischen Idealismus das Gefühl als die zentrale ästhetische Konzeption niemals zugunsten des Schönen auf. Das heißt nicht, daß sie die Entwicklung in Deutschland völlig ignorieren würde. Schließlich ist kein Geringerer als der frühe Schelling einer ihrer wichtigsten Referenzautoren – wenn seine Ästhetik auch sehr interessengeleitet und selektiv rezipiert wird. Statt sich aber wie die deutschen Ästhetiker gegen das Gefühl ganz auf die Seite eines mit einem hohen Wahrheitsanspruch befrachteten Schönen zu schlagen, streben die Ästhetiker des angelsächsischen Idealismus eine Symbiose beider Konzeptionen an. Die Ästhetik des angelsächsischen Idealismus ist zumindest in ihrer formativen Anfangsphase der englischen Romantik eine *Ästhetik des schönen Gefühls*, und ihr Hauptanliegen gilt dem Aufweis der *Wahrheitsfunktion von Kunst*.

(a) *Ästhetisch Schönes und ontologisch Schönes*. Unter ›schönen Gefühlen‹ werden in offensichtlicher Anlehnung an Burke Gefühle der Sympathie, Liebe, Zuneigung, Freude und Freundlichkeit verstanden. Das terminologische Problem entsteht nun daraus, daß solche schönen Gefühle offensichtlich nicht nur von Gegenständen und Personen hervorgerufen werden, die in einem ästhetischen Sinne schön aussehen oder schön klingen: Ich kann mich durchaus in jemanden verlieben, der in einem ästhetischen Sinne unattraktiv ist, weil ich

⁸⁴ Vgl. zu Cassirers Symboltheorie u.a. Cassirer, Ernst: *Sprache und Mythos*. Hamburg 1925; sowie ders.: *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*. Oxford 1925. Reprinted Darmstadt 1965.

⁸⁵ Langer, Susanne: *Feeling and Form*. London 1963/51973, 369–410. Langers Verortung gegenüber Collingwood und Croce wird in Absatz 6.4.m. diskutiert.

ihn für liebenswürdig halte. Vor allem aber kann ich schöne Gefühle entfalten, wenn ich jemanden in moralischer Hinsicht besonders hoch schätze. Zumindest im frühen angelsächsischen Idealismus ist es von zentraler Bedeutung, daß schöne Gefühle nicht nur von ästhetisch Schönen evoziert werden können, sondern in besonderem Maße auch von Dingen oder Personen, die besonders liebenswürdig, sympathisch und wohlmeinend oder (hier macht sich der Einfluß von Hume bemerkbar) in moralischer Weise besonders vorbildlich sind. Man ist hier der Auffassung, daß schöne Gefühle aufgrund eines innewohnenden Evidenzwissens um die eigentliche Güte und Vollkommenheit desjenigen entstehen, womit wir in der göttlichen Schöpfung umgeben sind. Ja, mehr noch: Den frühen angelsächsischen Idealisten zufolge wurzeln »schöne Gefühle« primär in einem angeborenen Wissen um die Beschaffenheit des Seienden, und nur beiläufig in einem Gefallen am ästhetisch Schönen. Im ästhetisch Schönen wird vielmehr nur das Hilfsmittel zur Wiedererinnerung an unser Wissen um die eigentliche Schönheit bzw. Liebenswürdigkeit bzw. Güte der göttlichen Schöpfung gesehen, die umfassender und überwältigender ist, als es jede ästhetische Schönheit je sein kann. Nur deshalb findet das ästhetisch Schöne in der Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus Beachtung. Es gilt als dasjenige sinnlich wahrnehmbare Gewand, welches dem Liebenswürdigen angemessen ist, weil es ein unmittelbares Gefallen auslöst, welches uns an unser vielleicht verschüttetes Wissen um die Güte und Vollkommenheit der Schöpfung und ihres Inventars wieder heranführen kann. Der gefühlsästhetischen Auffassung der englischen Romantik zufolge sollte der Künstler alles, für das er sich begeistert und von dem er sich liebend angezogen fühlt, in eine ästhetisch schöne Gestalt einkleiden, um die Vollkommenheit des Schöpfungszusammenhangs, die er als Künstler gefühlt hat, für andere sichtbar und erfahrbar zu machen. Das ist im Kern die Auffassung von Kunst im frühen angelsächsischen Idealismus.

Diese Auffassung läßt sich nur rekonstruieren, wenn die beiden grundsätzlich verschiedenen Verwendungsweisen von »Schönheit« als »ästhetische Schönheit« und als »in einem Wissen über die Vollkommenheit des Schöpfungszusammenhangs und die moralische Vorbildlichkeit, Güte und Liebenswürdigkeit ihrer Menschen wurzelnde Freude« terminologisch unterschieden werden können. Um der Tatsache der doppelten Verwendung des Begriffs »Schönheit« im frühen angelsächsischen Idealismus terminologisch gerecht zu wer-

den, ohne das oben aufgeführte Wortungetüm zu verwenden, werde ich mich im Laufe meiner Abhandlung damit behelfen, von der *ontologischen* Schönheit von Dingen, Personen oder Ereignissen zu sprechen, wenn bei den angelsächsischen Idealisten die Rede davon ist, daß etwas ›schöne Gefühle‹ evoziert, weil ich um seine Liebenswürdigkeit, Güte oder moralische Vorbildlichkeit weiß.⁸⁶ So unschön dieser Begriff ist, so trifft er doch genau, was gemeint ist: Daß schöne Gefühle nämlich nicht nur durch ästhetische Schönheit, sondern auch durch ein Wissen (*Logos*) um die eigentliche Schönheit der Schöpfung (bzw. des *Seienden*) jenseits jeder ästhetischen Schönheit ausgelöst werden können, für die die ästhetische Schönheit dann jedoch das einzig wirklich angemessene Gewand ist. Von ›ästhetischer Schönheit‹ wird hingegen die Rede sein, wenn etwas den Sinnen gefällt, weil es schön aussieht oder klingt.

(b) *Der frühe Schelling und die angelsächsische Romantik.* Die Entwicklungsgeschichte der Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus beginnt in England mit der sogenannten *Lake-School*. Die *Lake-School* ist eine Gruppe von namhaften Dichtern der englischen Romantik, die – am Vorbild des *Jenaer Kreises* der deutschen Romantik orientiert – ebenfalls einen Freundeskreis gründeten. Im Zentrum dieses Kreises stehen mit William Wordsworth und Samuel Taylor Coleridge zwei philosophisch interessierte Künstler, die sich über die Bedingungen und über das Leistungsvermögen ihres künstlerischen Tuns klar werden wollen.⁸⁷ Beide verstehen sich sowohl als Dichter als auch als Philosophen. Das erklärt, warum in der englischen Romantik vor allem eine Frage im Zentrum steht: Die Frage nach der Wahrheitsleistung von Kunstwerken im Vergleich zur Philosophie nämlich. Läßt sich die Existenz des Künstlers damit rechtfertigen, daß uns die Kunst wie die Philosophie darüber aufklärt, wie die Wirklichkeit jenseits aller Kontingenzen tatsächlich beschaffen ist? Oder sind Kunstwerke bloße Fantasieprodukte, die zwar interessant, faszinierend oder sogar schön sein mögen, aber mit unserer Wirklichkeit nichts zu tun haben? Die sogenannten Dichterphilosophen

⁸⁶ Die Unterscheidung von ontologischer und ästhetischer Schönheit deutet sich erstmalig bei Wordsworth an. Vgl. Absatz 2.1.c. Sie findet sich bei Coleridge als Unterscheidung von konkreter und abstrakter Schönheit wieder, und bei Emerson als Unterscheidung von primärer und sekundärer Schönheit. Vgl. Absatz 2.3.b. zu Coleridge und Absatz 2.4.d. zu Emerson.

⁸⁷ Vgl. dazu im Detail das gesamte 2. Kapitel.

Wordsworth und Coleridge sind davon überzeugt, daß Kunstwerke und hier speziell die Dichtung mit der Philosophie durchaus konkurrieren können.

Eine Bestätigung finden sie während einer Deutschlandreise. Hier lernen sie nämlich die Philosophie des frühen Schelling kennen. Speziell Schellings Rede *Über das Verhältnis der Bildenden Künste zur Natur* von 1807 begeistert sie. Diese Schrift beeinflußt die Ästhetik der angelsächsischen Romantik durch ihre fast wörtliche Wiedergabe in Coleridges Aufsatz *On Poesy or Art*⁸⁸ von 1818 nachhaltig. Die Lakers lesen Schellings Rede nämlich so, daß sie ihnen bestätigt, was sie immer schon in der Kunst gesehen haben. Sie sehen sich darin bekräftigt, daß Kunstwerke mit der Philosophie konkurrieren können, insofern sie ihre Gegenstände mit ästhetisch schönen Mitteln als liebenswürdige präsentieren. Dann leisten Kunstwerke nämlich der Philosophie Vergleichbares, indem sie uns die Dinge zeigen, wie sie der Auffassung der englischen Romantik nach tatsächlich sind. Hingegen täuschen uns die Werke, die uns ihre Gegenstände mit ästhetisch häßlichen Mitteln als antipathische präsentieren; sie sind Machwerke ohne philosophische Leistungsfähigkeit. Diese relativ schlichte Dichotomie findet sich bei Schelling so natürlich nicht. Die Mißverständnisse der englischen Romantik wird meine Abhandlung allerdings nur am Rande aufklären können, weil sie sich primär als Rezeptionsgeschichte der Ästhetik des angelsächsischen Idealismus versteht, und nicht als quellenkritische Abhandlung über die Ästhetik des deutschen Idealismus.⁸⁹ Für meinen Gedankengang ist die Tatsache entscheidend, daß die Dichotomie von häßlichen Machwerken ohne philosophische Leistungsfähigkeit gegenüber schönen Kunstwerken mit philosophischer Leistungsfähigkeit im angelsächsischen Idealismus ihren festen Platz erhält, nachdem die englischen Dichter meinen, sich auf eine philosophische Autorität wie Schelling berufen zu können.

Ihre wirkmächtige Fortsetzung findet die englische Romantik zunächst im amerikanischen Transzentalistenkreis um Ralph Waldo Emerson. Emerson hatte diesen im Amerika seiner Zeit außerordentlich einflußreichen Kreis im Jahr 1836 gegründet, nachdem er

⁸⁸ Coleridge, Samuel Taylor: *On Poesy or Art*. 1818. In ders.: *Biographia Literaria*. 2 Bde. Hrsg. v. J. Shawcross. Oxford 1907. Reprinted 1939/1949, (253–263) 254f.

⁸⁹ Die größten Mißverständnisse werden im Kapitel 2.4. jedoch zumindest angesprochen.

den Freundeskreis der Lakers während einer Europa-Reise kennengelernt hatte. Die Genese der angelsächsischen Gefühlsästhetik in der englischen Romantik; ihre Wirkmächtigkeit in der amerikanischen Romantik im Transzentalistenkreis um Ralph Waldo Emerson; ihre erste, allerdings kaum zur Kenntnis genommene Infra-gestellung durch den amerikanischen Dichter Edgar Allan Poe sowie die Kritik der sogenannten Second-Oxford-Hegelianer im ausgehenden 19. Jahrhundert sind Gegenstand des 2. Kapitels dieser Abhandlung.

(c) *Der Einfluß der Hegelschen Ästhetik.* So einflußreich Schellings Ästhetik im angelsächsischen Sprachraum im frühen 19. Jahrhundert auch ist – letztlich läuft ihr die Ästhetik Hegels den Rang ab. Der wichtigste Grund ist die Schönheitsfixierung der englischen Romantik. Vermehrt mit der Autorität des frühen Schelling im Rücken, legt die Ästhetik der englischen Romantik die Künstler ja darauf fest, liebenswürdige Dinge und Menschen in ästhetisch schöner physischer Gestalt zu zeigen. Fast ein ganzes Jahrhundert lang dominiert diese Auffassung von der Kunst das ästhetische Denken im angelsächsischen Sprachraum. Im ausgehenden 19. Jahrhundert entsteht im Umfeld des sogenannten ›Oxford-Idealismus‹ jedoch eine starke ästhetische Opposition. Der Oxford-Idealismus ist eine englische Bewegung idealistischen Philosophierens, die in einschlägiger Literatur auch ›Oxford-Hegelianismus‹, ›Britischer Idealismus‹ oder ›Britischer Hegelianismus‹ genannt wird. Die Bewegung formiert sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts um den Oxfordler Moralphilosophen Thomas Hill Green. Als Anlaß gilt gemeinhin das Buch *The Secret of Hegel* des schottischen Philosoph J. H. Stirling aus dem Jahr 1865, das in England kurz nach seinem Erscheinen eine regelrechte Euphorie für Hegels Philosophie auslöst. Auf diese erste Generation von Oxford-Idealisten folgt eine zweite Generation, die zumeist die ›Second-Oxford-Hegelianer‹ genannt werden. Schließlich folgt noch eine dritte Generation von sogenannten ›Third-Oxford-Idealisten‹. Die Abwendung der angelsächsischen Ästhetik vom frühen Schelling vollzieht sich im sogenannten Second-Oxford-Hegelianismus.

Eine ganz entscheidende Rolle kommt hier dem Second-Oxford-Hegelianer Bernard Bosanquet zu. Dieser startet nämlich im Jahr 1892 in seiner wirkmächtigen *A History of Aesthetic*⁹⁰ (das Werk ist

⁹⁰ Bosanquet, Bernard: *A History of Aesthetic*. London 1892/1917.

bis heute ein Standardwerk der Ästhetikgeschichte im angelsächsischen Sprachraum) einen massiven Werbefeldzug für die Ästhetik Hegels und gegen die Ästhetik des frühen Schelling. Dieser Werbefeldzug basiert auf der These, daß sich die Ästhetik des doch einigermaßen verworrenen und chaotischen frühen Schelling in viel systematischerer und durchdachterer Form bei Hegel finden würde. Natürlich ist diese These völlig falsch: Bosanquet meint natürlich die Philosophie Schellings in der Lesart der englischen Romantik. Gleichwohl aber hat Bosanquets Werbefeldzug durchschlagenden Erfolg⁹¹: Mit der Berufung auf die Autorität Hegels gegen die Autorität des frühen Schelling kann die Ästhetik des Oxford-Hegelianismus der Ästhetik der englischen Romantik im späten 19. Jahrhundert den Rang ablaufen.

Jenseits aller Mißverständnisse und Fehlinterpretationen nicht nur der Ästhetik Schellings, sondern auch der Ästhetik Hegels im angelsächsischen Sprachraum gibt es nun tatsächlich einen sachlichen Grund, warum hier von der Ästhetik Hegels im späten 19. Jahrhundert ein neuer Impuls ausgehen kann, der von der Ästhetik des frühen Schelling so nicht hätte ausgehen können. Anders als die Ästhetik des frühen Schelling bietet die Ästhetik Hegels nämlich schlichtweg überhaupt keinen Ansatzpunkt mehr, Kunstwerke' im Sinne der angelsächsischen Romantik darauf festzulegen, daß sie ihre Gegenstände mit ästhetisch schönen Mitteln als liebenswürdige zeigen sollen. Der Grund ist die normative Forderung im Zentrum von Hegels Ästhetik, daß jedes Kunstwerk seinen Gehalt (sei er profaner oder religiöser Natur) in einer entsprechenden physischen Gestalt adäquat zu verkörpern hat. Mit diesem Begriff vom ›Kunstwerk‹ kommt Hegels Ästhetik dem wohl wichtigsten Bedürfnis der angelsächsischen Ästhetiker des ausgehenden 19. Jahrhunderts entgegen. Bei diesen Ästhetikern hat sich in Auseinandersetzung mit der Schönheitsorientierten Ästhetik der englischen Romantik nämlich die Auffassung durchgesetzt, daß negative Gefühle wie Angst, Ekel, Abscheu oder Haß ebenfalls ihren Platz in der Kunst haben sollten, weil auch solche Gefühle zum Leben gehören. Hegels Begriff vom

⁹¹ Zudem werden die Ästhetiken Hegels und des frühen Schelling in angelsächsischer Literatur vielerorts bis ins 20. Jahrhundert hinein oft irreführenderweise in einem Atemzug genannt. Lange gilt Hegel hier als ›der bessere Schelling‹. Vgl. stellvertretend Pepper, Stephen: *Aesthetic Quality*. New York 1937. Reprinted Westport (Connecticut) 1965/1970.

›Kunstwerk‹ als adäquate physische Verkörperung seines Gehalts bietet dem Second-Oxford-Idealisten den gesuchten Ansatzpunkt zur Entwicklung eines Begriffs vom ›Kunstwerk‹, der sehr viel umfassender ist als der auf positive Gefühle fixierte Begriff der englischen Romantik: Es entsteht eine Auffassung vom Kunstwerk, der zufolge das Kunstwerk die adäquate physische Verkörperung eines aufrichtig empfundenen, öffentlich interessanten und intensiven Gefühls zu sein hat, und das unabhängig davon, ob es sich um positive Gefühle der Freude oder Bewunderung oder um negative Gefühle der Angst, der Abscheu oder des Ekels etc. handelt. Das 3. Kapitel dieser Abhandlung räumt die Mißverständnisse aus, die der frühe Bosanquet in seiner Ästhetikgeschichte über das Verhältnis Hegels zum frühen Schelling geschaffen hat.⁹² Vor allem aber lotet es die Reichweite und die enormen Möglichkeiten von Hegels Begriff vom ›schönen Kunstwerk‹ aus.

(d) *Die Einflüsse von John Ruskin und Benedetto Croce.* Nun steht die Gefühlsästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus natürlich nicht nur unter dem Einfluß der Ästhetik Hegels. Es gibt noch andere Einflüsse. Da ist erstens die Ästhetik des Oxford-Kunsthistorikers John Ruskin. Im Zentrum seiner frühen ästhetischen Schriften steht die Frage, ob es Korrespondenzen gibt zwischen dem, was die physischen Strukturen von Kunstwerken verkörpern, und der Moralität und Befindlichkeit der Individuen und Völker, in denen die Kunstwerke entstanden sind. Wie sind die Kunstwerke beschaffen, die auf eine hochentwickelte Moral eines Individuum oder eines Volkes hindeuten? Diese Frage beschäftigt den frühen Ruskin. Wie müssen die äußeren Lebensbedingungen in einer sozialen Gemeinschaft beschaffen sein, damit hochrangige Kunstwerke und ansprechend gestaltete Gebrauchsgegenstände hervorgebracht werden können? Das ist die zentrale Frage des späten Ruskin. Seine diesbezüglichen Überlegungen drücken der Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus deutlich ihren Stempel auf.

Darüber hinaus bereichert Ruskin die Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus durch kunsthistorische Detailanalysen zu der Frage, welche physischen Materialstrukturen welchen Gehalten adäquat sind und welche nicht. Seine kunsthistorischen Schriften liefern eine beeindruckende Fülle von anschaulichem Material zur der

⁹² Vgl. Absatz 5.1.b.

Frage, was sich aus den physischen Strukturen von Kunstwerken über das ableiten lässt, was die Kunstwerke gewollt oder ungewollt aussagen und verkörpern. Das war für die gerade im Entstehen begriffene Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus eine willkommene Ergänzung ihrer ästhetischen Überlegungen. Sie fanden bei Ruskin schließlich veranschaulicht, was mit Hegels Adäquatheitsbedingung konkret gemeint sein könnte, der zufolge die physischen Materialstrukturen dem rationalen oder emotionalen Gehalt eines Kunstwerks adäquat sein sollen.

Durch rege Übersetzungsbemühungen durch den Third-Oxford-Idealisten Robin George Collingwood hat schließlich auch eine Ästhetik enormen Einfluß, die man in einer angelsächsischen Ästhetiktradition eigentlich nicht erwartet: Die frühe Ästhetik des neapolitanischen Philosophen Benedetto Croce. Seine Ästhetik wird im angelsächsischen Sprachraum des frühen 20. Jahrhunderts als ›hegelianische Ästhetik‹ gehandelt, weil Croce sich im beginnenden 20. Jahrhundert einen Namen als Kritiker der Hegelschen Ästhetik gemacht hat, und weil seine eigene frühe Ästhetik Teil einer Philosophie des Geistes ist. Die Etikettierung ist inhaltlich nicht nachvollziehbar. Gleichwohl lässt sich Einfluß von Croces früher Ästhetik damit erklären, daß sie als vorgeblich ›hegelianische Ästhetik‹ gleich drei der bis dahin unbestrittenen Zentralthesen der Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus infrage stellt und somit eine ganz massive Provokation bedeutet. Erstens leugnet sie, daß Kunstwerke uns im Sinne der angelsächsischen Romantik Aufschluß über die Wirklichkeit oder über die Bedingungen unserer Existenz geben können. Damit stellt sie in Abrede, daß Kunstwerke in irgendeiner Weise mit der Philosophie konkurrieren würden. Zweitens bestreitet der frühe Croce ganz explizit, daß die Ästhetik irgend etwas mit »dem Sympathischen und Antipathischen und mit all ihren Spielarten«⁹³ zu schaffen habe. Laut Croce soll sich die Ästhetik einzig auf die formalen Aspekte einer ästhetischen Gestaltung beschränken und die Beschaffenheit der jeweiligen Gehalte als irrelevant ausblenden. Drittens behauptet sie, daß das physische Kunstschaffen der künst-

⁹³ Croce, Benedetto: *Estetica com scienza dell'espressione e linguistica generale*. Mai-land/Palermo/Neapel 1902/1903. 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. von K. Federn. Leipzig 1905, 51, 79–89.

lerischen Tätigkeit äußerlich sei, und das physische Kunstwerk bloß eine verzichtbare Gedächtnisstütze. Alle drei Thesen stellten für die Gefühlsästhetiker des Oxford-Idealismus eine massive Provokation dar. Vor allem der Second-Oxford-Hegelianer Bernard Bosanquet wird zu einem eingeschworenen Gegner des vermeintlichen Hegeliansers Benedetto Croce. Um die Einflüsse von Ruskin und Croce auf die Ästhetik des angelsächsischen Idealismus im ausgehenden 19. und im beginnenden 20. Jahrhundert geht es im vierten Kapitel des Buches.

(e) *Die Hochblüte im Second-Oxford-Idealismus.* Ihren Höhepunkt hat die Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus schließlich im Second-Oxford-Hegelianismus bei Bernard Bosanquet und Andrew Bradley. Hier werden die heterogenen Ideen aus der Ästhetik der englischen Romantik, aus der Ästhetik Hegels, aus den kunsthistorischen Schriften Ruskins, aus der Ästhetik des frühen Croce und aus den ästhetischen Skizzen von Wilhelm Wundt zu einem homogenen Ganzen verwoben. Hier stellt sich die Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus erstmals in ihrer ausgereiften Gestalt dar.

Der frühe Bernard Bosanquet entwirft schon in seiner wirkmächtigen *A History of Aesthetic* von 1892⁹⁴ eine Art Programmskizze, welche die wichtigsten Themen enthält, die dem frühen Bosanquet zufolge in einer hegelianischen Gefühlsästhetik behandelt werden sollten. Geklärt werden soll erstens, ob man als hegelianischer Gefühlsästhetiker nicht vielleicht doch eine Ästhetik der Natur schreiben kann? Das ist natürlich zum einen vor dem Hintergrund zu sehen, daß sich Hegels Ästhetik explizit als Philosophie der Kunst versteht und das Naturschöne als ästhetisch uninteressant ausschließt.⁹⁵ Zum anderen ist diese Frage auch davon motiviert, daß man in Naturschönem wohl kaum eine Gefühlsäußerung sehen kann. Zweitens soll die Frage behandelt werden, welche Beziehungen es zwischen der Beschaffenheit von Kunstwerken und den lebensweltlichen Bedingungen gibt, unter denen sie entstanden sind. Läßt sich von der Schönheit eines Kunstwerks schließen, daß es in einer Gesellschaft entstanden ist, in der es sich gut und zufrieden leben

⁹⁴ Bosanquet: *History*. A. a. O. 441–469.

⁹⁵ Das gilt zumindest für Hegels Ästhetik, wie sie der Herausgeber Hotho veröffentlicht hat. Vgl. mehr dazu im Kapitel 3.

lässt? Was bringt das Werk eines Menschen über seine emotionale Verfassung und über die Bedingungen seiner Existenz zum Ausdruck? Die wichtigsten Fragen des frühen Bosanquet ranken sich jedoch um den gefühlsästhetischen Begriff vom ›Kunstwerk‹ als der adäquaten Verkörperung eines Gefühls in physischem Material. Ein solcher Begriff macht schließlich zunächst einmal ganz prinzipielle Überlegungen dazu erforderlich, ob sich über die Bedingungen der Adäquatheit der Verkörperung von Gefühlen in physischem Material Verbindliches sagen lässt. Gibt es irgendeinen auffindbaren »Mechanismus«, durch welchen »der Inhalt in ein konkretes Objekt gelangt, das den Sinnen gefällt«⁹⁶? Und gibt es Korrelationen zwischen der Stimmigkeit einer Verkörperung und den traditionellen Redeweisen vom Schönen und Häßlichen? Wenn die Kunstwerke einer Zeit demonstrativ abstoßend und erschreckend sind – sollte man das als Zeichen von Kraft, besonderer Expressivität und Unkonventionalität deuten, oder vielmehr als Ausdruck von Unglück und Unterdrückung? So fragt der frühe Bosanquet.

Der späte Bosanquet entwickelt in seinen *Three Lectures on Aesthetic* von 1915 Antworten auf die skizzierten Fragen. Den interessantesten und weiterführendsten Teil dieser Ästhetik stellen wohl die Passagen über das ›in schwieriger Weise Schöne‹ in der Kunst dar. So nennt der späte Bosanquet Kunstwerke, welche anstrengend zu rezipieren sind, weil sie negative Gefühle adäquat verkörpern. Diese Passagen sind eine wahre Fundgrube für die gefühlsästhetische Rehabilitierung der Ästhetik des Häßlichen als Ästhetik des Antipathischen. In Opposition zur englischen Romantik haben die Ästhetiker des Second-Oxford-Idealismus ein ganz besonderes Interesse an Kunstwerken, welche negative Gefühle wie Abscheu, Ekel, Verwirrung oder Angst zum Gegenstand haben. Der späte Bosanquet entwickelt einen Begriff vom ›Kunstwerk‹, mit dem sich der Hegelschen Adäquatheitsbedingung folgend sowohl ästhetisch häßliche als auch ästhetisch schöne Kunstwerke (gemeint sind solche, die häßlich oder schön aussehen oder klingen) nach denselben Kriterien als ›Kunstwerke‹ im emphatischen Sinne auszeichnen lassen. Außerdem liefert er eine Antwort auf die Frage, warum wir uns mit Kunstwerken beschäftigen sollen, die uns emotional anstrengen. Es handelt sich um eine Antwort, die in den Bereich der Ethik hineinreicht und über die

⁹⁶ »By what mechanism, so to speak, is the content got into the form of utterance in a definite object appealing to sense?« *Bosanquet: History*. A. a. O. (446–469) 457.

Antwort der deutschen Aufklärung weit hinausgeht. Bosanquets Ausführungen zum ›schwierig Schönen‹ stellen in meinen Augen trotz ihrer aphoristischen Knappheit den interessantesten Teil der angelsächsischen Gefühlsästhetik überhaupt dar. Allein schon wegen dieser Passagen lohnt sich die Beschäftigung mit der Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus.

Allerdings geht der wichtigste Impuls zur Weiterentwicklung der Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus schließlich nicht von Bosanquet aus, sondern von dem Oxford Literaturwissenschaftler Andrew Bradley. Seine Antrittsvorlesung *Poetry for Poetry's Sake*⁹⁷ von 1901 legt nämlich den Finger in die Wunde dieser ästhetischen Auffassung. Wenn Kunstwerke Verkörperungen individueller Gefühle sind – welchen Nutzen können sie dann für unsere alltäglichen Lebensvollzüge haben? Wie kann ein Gefühlsästhetiker allen Ernstes sogar von einer philosophischen Leistungsfähigkeit von Kunst sprechen? Muß er die Welten der Kunst nicht vielmehr als individuelle Gefühls-, Fantasie- und Traumwelten ansehen, die uns vielleicht zeigen mögen, was wir uns wünschen oder was wir fürchten, die uns jedoch definitiv nicht zeigen können, wie unsere Wirklichkeit tatsächlich beschaffen ist? Bosanquets frühe Programmskizze, seine reife Gefühlsästhetik sowie Bradleys Anfrage zum Wirklichkeitsbezug des gefühlsästhetisch aufgefaßten Kunstwerks bilden die zentralen Gegenstände des fünften Kapitels.

(f) *Die Götterdämmerung im Third-Oxford-Idealismus.* Bradleys Frage leitet die Wende zum Ende der Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus ein. Der Grund liegt darin, daß das von ihm aufgeworfene Problem mit den Mitteln einer idealistischen Ästhetik nicht zu lösen ist. Zumaldest ein Ästhetiker des späten angelsächsischen Idealismus ist sich der Brisanz von Bradleys Frage bewußt. Immerhin widmet der Third-Oxford-Idealist Robin George Collingwood ihr sein gesamtes ästhetisches Lebenswerk.

Der frühe Collingwood ist noch ganz der mentalistischen Ästhetik des frühen Croce verhaftet. Das Problem besteht darin, daß diese Ästhetik unter dem Begriff ›Kunst‹ (art) nicht etwa die Summe aller physischen Kunstwerke versteht, sondern die mentale Fähigkeit zur Fantasie. Die menschliche Fantasie ist jedoch wesentlich davon ge-

⁹⁷ Bradley, Andrew C.: *Poetry for Poetry's Sake*. In: ders.: *Oxford Lectures on Poetry*. London 1909/1909. Reprinted London 1934, 3–34.

kennzeichnet, daß sie sich gegenüber den Gegebenheiten der äußeren Wirklichkeit völlig indifferent verhält. Mit den Mitteln der Ästhetik Croces läßt sich Bradleys Problem also definitiv nicht lösen. Insofern muß der frühe Collingwood zwangsläufig scheitern mit seinem Projekt, das von Bradley aufgeworfene Problem mit den Mitteln der mentalistischen Ästhetik Croces zu lösen und eine Bedeutung der Kunst für das alltägliche Leben zu begründen.

Vermutlich ist hier der Grund zu suchen, warum sich der späte Collingwood vom Mentalismus seiner Frühzeit distanziert und eine Ästhetik mit ganz anderer Prägung entwickelt. Collingwoods späte Ästhetik löst das Problem nämlich, indem sie das Kunstwerk als eine Art Spiegel betrachtet, der mir meine eigenen Wünsche oder Ängste zeigen kann. Wünsche und Ängste fallen nun nicht vom Himmel, sondern sie entstehen in ganz konkreten lebensweltlichen Situationen. Insofern kann der späte Collingwood das Kunstwerk schließlich sogar als eine Art Werkzeug auffassen, daß mir hilft, mich mit mir selbst über die Grundbedingungen meiner Existenz zu verständigen. Dem späten Collingwood zufolge evoziert das Kunstwerk in mir Sehnsüchte und Wünsche oder auch intensive Ängste, die mir deutlich bewußt machen, wo die Defizite in meinem Leben liegen, oder was mir besonders wertvoll ist. So lautet die Lösung, die der späte Collingwood schließlich für das Problem Bradleys anbietet. Dafür zahlt er allerdings den hohen Preis, daß er nahezu alle Prämissen aufgeben muß, die es rechtfertigen, die Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus als *idealistische* Ästhetik zu etikettieren. Collingwoods späte Ästhetik ist in ihren Grundzügen keine idealistische Ästhetik mehr. Beim späten Collingwood findet die gefühlsästhetische Tradition des angelsächsischen Idealismus somit ihr Ende.

Die ästhetische Wende Collingwoods geht inhaltlich vermutlich auf eine Lektüre der pragmatistischen Ästhetik des Amerikaners John Deweys zurück.⁹⁸ Zwar erwähnt der späte Collingwood diese Ästhetik mit keinem Wort. Allerdings verwendet Collingwood erstens auffällig häufig dieselben Beispiele wie Dewey in ähnlichen Kontexten. Zweitens entwickelt er seine späte Ästhetik in Auseinandersetzung mit einer Auffassung von Kunst, die er die ›Handwerksauffassung‹ von Kunst nennt, und mit der eigentlich nur die

⁹⁸ Vgl. zu Deweys Ästhetik auch Raters-Mohr, Marie-Luise: *Intensität und Widerstand. Metaphysik, Gesellschaftstheorie und Ästhetik in John Deweys Art as Experience*. Bonn 1995.

pragmatistische Auffassung Deweys gemeint sein kann. Vor allem aber nimmt die späte Ästhetik Collingwoods stellenweise deutlich selbst pragmatistische Züge an, wenn sie das Kunstwerk als eine Art Werkzeug für eine bessere Lebensführung betrachtet, oder wenn sie betont, daß Kunstwerke nicht etwa in der geheimnisvollen Schöpfungsmacht eines Genies ihren Ursprung hätten, sondern in unseren ganz alltäglichen Ausdrucksbedürfnissen. Die Bemühungen Collingwoods, das von Bradley aufgeworfene Problem zu lösen, seine Anleihen an die pragmatistische Ästhetik von John Dewey sowie die Umwandlung seiner ehemals idealistischen in eine pragmatistische Gefühlsästhetik sind die Gegenstände des 6. Kapitels.

(g) *Leistungen und Grenzen.* Meine Abhandlung versteht sich als eine philosophiehistorische Abhandlung.⁹⁹ Als solche verfolgt sie mehrere Ziele. Eine erste Ambition liegt unmittelbar auf der Hand. Sie will die Traditionslinien der Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus rekonstruieren, weil diese ästhetische Tradition in ihren kontinuierlichen Entwicklungslinien bislang weder im angelsächsischen noch im deutschen Sprachraum erkannt und wissenschaftlich behandelt worden ist. Es gibt lediglich einige wenige Abhandlungen zu einzelnen Phasen dieser Tradition. Diese sind zudem entweder aus literaturwissenschaftlicher oder kulturphilosophischer Perspektive geschrieben¹⁰⁰, oder sie fokussieren philosophische Themen-

⁹⁹ Vgl. zum zugrundeliegenden Verständnis von Philosophiehistorie Absatz 5.1.a.

¹⁰⁰ Das gilt insbesondere für die Abhandlungen zur englischen Romantik. Zu nennen wären folgende Abhandlungen. (1) Eldridge interpretiert nach einer kurzen Einführung in die Auffassungen des ›moralischen Bewußtseins‹ bei Kant und Hegel verschiedene literarische Hauptwerke der englischen Romantik (genauer: von Coleridge, Conrad, Wordsworth und Austen). Seine Leitthese lautet, daß »autonomous achievements of understanding and value are inextricably intermingled with relation to others.« *Eldridge, Richard: On Moral Personhood. Philosophy, Literature, Criticism, and Self-Understanding*. Chicago, London 1989, xi. (2) Izenberg analysiert zunächst die Auffassungen von der Rolle des Individuums in der Politik (mit Fokussierung auf den ›Revolutionär‹) bei Schleimacher, W. v. Humboldt und Friedrich Schlegel, um dann die entsprechenden Auffassungen bei Wordsworth und Chateaubriand entgegenzustellen unter der Fragestellung, was unter einem »expressivem Individualismus« (expressive individualism) verstanden werden könnte. *Izenberg, Gerald N.: Impossible Individuality. Romanticism, Revolution, and the Origins of Modern Selfhood. 1787–1802*. Princeton 1992. (3) Behlers Abhandlung ist im Grenzbereich zwischen Ästhetik und Geschichtsphilosophie anzusiedeln. Ihr Schwerpunkt liegt (wie der Buchtitel schon sagt) auf dem Einfluß der französischen Revolution auf die englische Romantik. Sie zeigt insbesondere für Wordsworth die Entwicklung von einer anfänglichen Begeisterung für ein individuelles histo-

gebiete¹⁰¹ außerhalb der Ästhetik.¹⁰² Eine umfassende philosophiehistorische Abhandlung zur Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus gibt es bislang noch nicht. Diese Lücke will mein Buch in erster Linie schließen.

Es soll zweitens auch den Aufweis erbringen, daß die Ästhetik des Pragmatismus keinesfalls vom Himmel gefallen ist. Der Pragmatismus hat einen genau zu verortenden Ursprungs- und Entste-

risches Ereignis zur »Transformierung der französischen Revolution in ein universales Geschehen«. *Behler, Ernst: Unendliche Perfektibilität. Europäische Romantik und Französische Revolution.* Paderborn/München/Wien/Zürich 1989, 211. (4) Ansonsten gibt es *Costa-Lima, Luiz: Die Kontrolle des Imaginären. Vernunft und Imagination in der Moderne.* Übers. v. A. Biermann, Frankfurt a. M. 1990; sowie *Brandl, Alois: S. T. Coleridge und die englische Romantik.* Berlin 1886; sowie *Abrams, M. H.: The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition.* New York 1958; sowie *ders.: Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature.* New York 1971. Auf diese Abhandlungen komme ich in den folgenden Kapiteln noch zu sprechen.

¹⁰¹ Das gilt insbesondere für die Abhandlungen zum Oxford-Idealismus. Zur Geschichtsphilosophie des Oxford-Idealismus gibt es *Requate, Angela: Pragmatischer versus absoluter Idealismus.* G. W. F. Hegels und R. G. Collingwoods Geschichtsphilosophie. Cuxhaven 1994. Zur theoretischen Philosophie im Oxford-Idealismus sind erschienen *Horstmann, Rolf-Peter: Ontologie und Relationen.* Hegel, Bradley, Russel und die Kontroverse über interne und externe Beziehungen. Königstein i. Ts. 1984; sowie *Moser, Claudia: Die Erkenntnis- und Realitätsproblematik.* Bei F. H. Bradley und B. Bosanquet. Würzburg 1989; sowie *Pucelle, Jean: L'Idealism en Angleterre de Coleridge à Bradley.* Neuchâtel 1955.

¹⁰² Es gibt zwei Ausnahmen. (1) Zu nennen ist erstens *Breunig, Hans-Werner: Verstand und Einbildungskraft in der englischen Romantik.* S. T. Coleridge als Kulminationspunkt seiner Zeit. Münster 2002. Breunig problematisiert in einem ersten Teil die doppelte Profession von Coleridge als Dichter und als Philosoph sowie den Forschungsstand zu Coleridge. Der zweite Teil äußert sich zu den Einflüssen von Shaftesbury und Rousseau auf Wordsworth. Der dritte Teil vergleicht die »romantische(n) Haltungen« von Wordsworth und Jane Austen. Der vierte Teil äußert sich zu den Einflüssen von Hume, Kant und Schelling auf Coleridges Denken. Der fünfte Teil ist der interessanteste: Breunigs Buch gipfelt in der These von Coleridge als »intellektueller Kulminationspunkt der englischen Romantik der ersten Generation«. Plausibilisiert wird diese These mit Ausführungen zu Coleridges zentraler Begrifflichkeit (im Zentrum steht seine Unterscheidung von »fancy« und »imagination«) sowie zu seinen Auffassungen vom Leben, von Gott, von der Liebe, von der Schöpfung, vom Glück und vom Erkennen. (2) Zu nennen wäre außerdem der Sammelband *British Idealism and Aesthetics.* Hrsg. v. W. Sweet. In: *Bradley Studies. The Journal of the Bradley Society* 7/2. Hrsg. v. W. J. Mander, G. Stock. Oxford Herbst 2001. Vgl. hier auch *Raters, Marie-Luise: Unbeautiful Beauty in Hegel and Bosanquet.* A. a. O. 162–176. Sweet leitet seine Einleitung zu dem Band bezeichnenderweise mit folgendem Satz ein: »British Idealism is not well known, and to the extent that it is known, it is generally through the writings of R. G. Collingwood.« *Sweet, William: British Idealist Aesthetics. Origins and Themes.* A. a. O. (131–161) 131. Um Collingwoods Ästhetik geht es in den Abschnitten 6.1., 6.2. und 6.4.

hungsort in der Geschichte der Philosophie.¹⁰³ Und dieser Ort ist nicht etwa der deutsche Idealismus, wie der hervorragende Kenner des Pragmatismus Richard Bernstein¹⁰⁴ behauptet, sondern ohne jeden Zweifel der angelsächsische Idealismus.¹⁰⁵

Die Abhandlung soll drittens einen Beitrag zur Erforschung der Ästhetik des deutschen Idealismus leisten, und zwar speziell zur Frage des Verhältnisses der Ästhetik Hegels zur Ästhetik des frühen Schelling. Zu diesem Thema ist natürlich extrem viel veröffentlicht worden.¹⁰⁶ Dennoch aber kann diese Untersuchung einen neuen Beitrag zu dieser Debatte leisten und einen bislang undiskutierten Aspekt benennen. Als Aufhänger eignet sich ein Diktum des Second-Oxford-Hegelianers Bernard Bosanquet, der seiner frühen wirkmächtigen *A History of Aesthetic* von 1892 behauptet, daß Hegels Ästhetik nichts anderes beinhaltet als eine systematisch elaboriertere

¹⁰³ Es gab lange die falsche Ansicht, daß der Pragmatismus der völlig partikulare und deshalb philosophisch uninteressante Ausdruck der amerikanischen Weltanschauung sei. Vgl. z. B. Horkheimer, Max: *Zur Kritik der Instrumentellen Vernunft*. Frankfurt a. M. 1967 insg.; oder Santayana, George: *Dewey's Naturalistic Metaphysics*. In: *The Journal of Philosophy* 22. 1925, 245–261. Im Text zit. nach: *The Philosophy of John Dewey*. Hrsg. von P. A. Schilpp. Illinois 1939/1970, 249 f.

¹⁰⁴ Bernstein, Richard: *Demokratie als moralische Lebensweise*. In: *Frankfurter Rundschau*. 1. April 1997, 13. Zitiert wird Bernsteins Äußerung im Abschnitt 6.3.

¹⁰⁵ Das ist u. a. gegen Stephen Pepper gerichtet. Pepper behauptet, daß Deweys Ästhetik zeigen würde, daß der späte Dewey zum »Hegelianismus« seiner Frühzeit zurückgekehrt sei. Peppers Kritik behauptet im Detail, daß Deweys späte Ästhetik »ein verworrenes Durcheinander von pragmatistischen und idealistischen Begriffen« darbieten würde. Sobald Pepper jedoch Belege für diese These anführt, paraphrasiert er bezeichnenderweise Thesen, die die Ästhetiker des deutschen Idealismus nie behauptet haben, wohl aber die Ästhetiker des angelsächsischen Idealismus (speziell des Second-Oxford-Hegelianismus). Pepper, Stephen: *Some Questions on Dewey's Aesthetics*. In: *The Philosophy of John Dewey*. A. a. O. (371–389) 372. Vgl. zur Diskussion um Deweys angeblichen »Hegelianismus« auch Alexander, Thomas: *John Dewey's Theory of Art, Experience, and Nature. The Horizons of Feeling*. Albany 1987 insg.

¹⁰⁶ Ich möchte stellvertretend für unzählige wichtige Arbeiten dieser Art nur einige wenige nennen. Zur Distanzierung Hegels vom frühen Schelling vgl. z. B. Baum, Manfred: *Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831)*. In: *Zur Geschichte der Philosophie*. Bd. 2. Von Kant bis zur Gegenwart. Würzburg 1983, (72–95) 77; sowie ders.: *Die Entstehung der Hegelschen Dialektik*. A. a. O. 245 f.; sowie Helferich, Christoph: *Jena 1801–1807*. In: ders.: G. W. F. Hegel. Stuttgart 1979, 29–44; sowie Lukács, Georg: *Der Bruch mit Schelling und die Phänomenologie des Geistes*. Jena 1803–1807. In: ders.: *Der junge Hegel* Bd. 2. Zürich 1948, 655–692; sowie Pippin, Robert B.: *Schelling and the Jena Writings*. In: ders.: *Hegel's Idealism. The Satisfaction of Self-Consciousness*. Cambridge 1989, 60–66; sowie Henrich, Dieter: *Konstellationen. Probleme und Debatten am Ursprung der idealistischen Philosophie (1789–1795)*. Stuttgart 1991.

Rekonstruktion der zentralen ästhetischen Doktrinen des frühen Schelling. Deshalb sei insbesondere Hegels »Begriff des Schönen« so »durch und durch positiv« geblieben, daß er sich zu keinen »speziellen Untersuchungen der Negationen des Schönen«¹⁰⁷ habe hinreißen lassen. Ausgerechnet ein Blick auf die Entwicklungsgeschichte der Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus zeigt nun, daß Hegel Ästhetik erstens keinesfalls vom frühen Schelling abhängig geblieben ist, und daß sie zweitens keineswegs einen »durch und durch positiven Begriff des Schönen« exponiert. Die Ästhetiker des angelsächsischen Idealismus wenden sich nämlich im ausgehenden 19. Jahrhundert von der Ästhetik des frühen Schelling ab und der Ästhetik Hegels zu. Das Resultat sind gravierende Einschnitte und Änderungen, die sich bis ins Detail hinein damit erklären lassen, daß anders als in der Ästhetik des frühen Schellings in Hegels reifer Ästhetik ein Begriff vom »schönen Kunstwerk« im Zentrum steht, der Kunstwerke von einer ausschließlichen Festlegung auf ästhetische Schönheit ausdrücklich los spricht.¹⁰⁸

Schließlich und endlich soll diese Abhandlung mit dem Vorurteil aufräumen, daß idealistisches Philosophieren ein deutsches Sondergut darstellt. So behauptet beispielsweise Dumont in seinem Buch zur *German Ideology* von 1994, daß es zwischen den Jahren »1770 und 1830 in Deutschland eine außerordentliche intellektuelle und künstlerische Blütezeit gab«, welche die »deutsche Kultur« schließlich zwar auf eine ganz »neue Basis« stellte, die aber auch dazu führte, daß sich Deutschland mit seinen »Ideen und Werten«¹⁰⁹ im

¹⁰⁷ »The fact is that Hegel's notion of beauty is so positive throughout, that he is not led to devote any special treatment to what, as its negation, falls outside his track of inquiry.« *Bosanquet: History*. A.a.O. 355.

¹⁰⁸ Vgl. dazu das gesamte 3. Kapitel.

¹⁰⁹ Dumonts These lautet: »From about 1770 to 1830 there was in Germany an extraordinary intellectual and artistic blossoming, which amounted to a mutation establishing German culture, especially German letters and philosophy, on a new basis. At the same time, this very development marked the beginning of a process of estrangement between German and its Western neighbours, a process in which the development of ideas and values in Germany diverged from that of the West in a way that has finally appeared fateful to the best observers.« In einer Anmerkung wird hingewiesen auf Heinrich Heines Warnungen an Frankreich bezüglich der politischen Entwicklungen in Deutschland. Gemeint ist letztlich der Weg Deutschlands in den Nationalsozialismus. *Dumont, Louis: German Ideology. From France to Germany and Back*. Chicago 1994, 18f. Sein Buch intendiert »a wide panorama of German thought, in which the use of comparative language would be able to show both its unity and its major characteristics«. A.a.O. ix.

Laufe des 19. Jahrhunderts immer mehr von seinen westlichen Nachbarn abkoppelte. (Das Ende dieser Entwicklung sieht Dumont im Nationalsozialismus.) Mein Buch zur Ästhetik des angelsächsischen Idealismus zeigt dagegen, daß die Entwicklung der idealistischen Philosophie in Deutschland zwischen den Jahren 1770 und 1830 alles andere als eine isolierte Entwicklung war. Von einem deutschen idealistischen Sonderweg kann zumindest im Bereich der Ästhetik (welche ja immerhin die Zentraldisziplin idealistischen Philosophierens ist) keine Rede sein.

Als philosophiehistorische Abhandlung muß sich diese Untersuchung jedoch begrenzen. Deshalb kann sie mindestens drei Dinge definitiv nicht leisten. Wie schon angedeutet wurde, können erstens nur die gröbsten Mißverständnisse der angelsächsischen Lesarten der Ästhetiken Schellings und Hegels aufgezeigt werden. Für umfassende Rekonstruktionen, Diskussionen und Rehabilitierungen fehlt hingegen der Raum. Es soll in dieser Abhandlung primär um die Ästhetik des angelsächsischen Idealismus gehen, und um die Ästhetik des deutschen Idealismus nur insoweit, als sie Einfluß auf diese ästhetische Tradition hatte.

Darüber hinaus muß diese Abhandlung zweitens auch auf Vergleiche der gefühlsästhetischen Auffassung von Kunst mit konkurrierenden ästhetischen Auffassungen von Kunst leider weitgehend verzichten. Das soll aber nicht bedeuten, daß die gefühlsästhetische Auffassung absolut gesetzt werden soll. Dagegen spricht schon die Tatsache, daß Bosanquet als der vermutlich wichtigste Vertreter der Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus die Möglichkeit einer solchen Absolutsetzung ausdrücklich negiert. Sein überzeugendes Argument lautet, daß Prozesse der Kunst sowohl individuelle als auch kreative Prozesse seien. Insofern ließe sich niemals definitiv festlegen, was Kunst sei, welche Bedingungen sie zu erfüllen habe, und was sie in jedem Einzelfall zwangsläufig zu leisten habe. Tatsächlich läßt sich wohl keine einzige kunstphilosophische Auffassung absolut setzen. Die Diagnose des analytischen Ästhetikers Morris Weitz trifft ins Schwarze. Sie lautet, daß es »vermutlich in der ganzen Geschichte der Ästhetik nicht eine einzige Stellungnahme über die Natur der Kunst« gebe, die »von Gegnern nicht als unvollständig, zu eng, zirkulär, begründet auf zweifelhaften Prämissen, prinzipiell zu vage oder geschmacklich nicht zu goutieren zurückgewiesen wor-

den wäre«¹¹⁰. Die philosophische Ästhetik kann und soll die Kunst nicht normativ reglementieren. Deshalb will diese Abhandlung für die gefühlsästhetische Auffassung von Kunst zwar werben, sie aber keinesfalls als die einzige mögliche Auffassung behaupten.

Ein Drittes kann diese Abhandlung ebenfalls nicht leisten: Sie kann das offensichtlich reiche Ideenpotential der Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus für eine tragfähige Ästhetik des Häßlichen bzw. des Antipathischen nicht zur Entfaltung bringen. Die Auseinandersetzung mit dem Schönen ist schon bei Emerson und spätestens bei Bosanquet und Collingwood in dieser Tradition immer auch eine stillschweigende Auseinandersetzung mit dessen Widerpart, dem Häßlichen. Dieses Potential auszuloten, wäre sicherlich ein interessantes Unternehmen. Allerdings würde ein solcher Ausflug in die ästhetische Systematik den Rahmen dieser philosophiehistorischen Abhandlung zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus vollkommen sprengen, die für sich genommen schon äußerst spannend ist.

¹¹⁰ »There is not in the entire history of aesthetics a putatively true statement about the nature of art that has not been castigated by its opponents as incomplete, too inclusive, circular, founded on dubious features or principles, vague, or *untastable*.« Weitz, Morris: *The Opening Mind. A Philosophical Study of Humanistic Concepts*. Chicago 1977, 50. Vgl. auch Adorno, bei dem es heißt, daß der Begriff von Kunst »sich der Definition sperre, und daß sich Kunstwerke nicht in eine »bruchlose Identität der Künste« einordnen ließen. Adorno: *Ästhetische Theorie*. A.a.O. 11.

